

Master of Fine Arts 2026

KUNGL. KONSTHÖGSKOLAN
ROYAL INSTITUTE OF ART



En
SV.

This publication accompanies the 23 students and their artistic practices, whose work is presented in the Graduation Show of the Royal Institute of Art 2026. It does not aim to fully explain the exhibition, but moves alongside it, extending beyond what is on view.

All texts have been written by the artists themselves. They use writing in different ways: to offer an entry point into their practice, to stay close to the works, or to move elsewhere entirely—in dialogue with the images, or at times in contrast to them.

All texts are presented in both English and Swedish. To foreground the original version of each text, it is deliberately placed first in each chapter.

En
SV.

Denna publikation följer de 23 studenterna och deras konstnärliga praktiker, vars arbeten presenteras i Kungl. Konsthögskolans avgångsutställning 2026. Den gör inte anspråk på att förklara utställningen i sin helhet, utan rör sig vid sidan av den och sträcker sig bortom det som visas.

Alla texter är skrivna av konstnärerna själva. De använder skrivandet på olika sätt: för att ge en ingång till sin praktik, för att stanna nära verken, eller för att röra sig någon annanstans—ibland i dialog med bilderna, ibland i kontrast till dem.

Samtliga texter presenteras på både engelska och svenska. För att lyfta fram originalversionen har den placerats först i varje kapitel.

In Memoriam
Johan Pihlanen
1999 — 2025

ix	Foreword / Förord
xix	Introduction / Introduktion
xxvi	Galleri Mejan 2025—2026

30	Roda Abdalle
36	Sofia Andersson
42	Neil Bhat
48	Ebba Birkflo
54	Tilde Björk
60	Niklas Breimert
66	Linnéa Cramer
72	Simon Dahlgren Strååt
78	Behzad Dehno
84	Hamida
90	Freddy Houndekindo
96	Johan Lundborg
102	Kristina Nenzén
108	Christopher Robin Nordström
114	Anastasiia Pasko
120	David Permén
126	Vinícius dos Santos
132	Josephine Thorsby
138	Samira Tohidi
144	Joar Torbiörnsson
150	Hanna Tordai
156	Erik Tylhammar Johansson
162	Elin Woksepp Åleheim
169	Typography / Typografi
172	Colophon / Kolofon



Från utbildning till tegelsten

Om aktörer, aktanter och vad som är viktigt för en konstutbildning

Sanne Kofod Olsen, Rektor

Katalogen du just nu håller i handen hör till Kungl. Konsthögskolans avgångsutställning, våren 2026. Studenterna visar i utställningen verk som en del av sin avslutande examen, och firar därmed fem år av konststudier. En sådan situation ger anledning att fundera över många saker, bland vad konstutbildning är och innebär. I år vill jag ta tillfället i akt att skriva om konstutbildningens fysiska ramar och deras roll för studierna.

Alltså, en liten berättelse om rum.

För några år sedan beslutade den svenska regeringen att staten skulle följa marknadsprinciper när den hyrde ut sina byggnader till andra statliga verksamheter. Denna till synes tekniska justering innebar stora ekonomiska konsekvenser. För de statliga utbildningarna i Sverige, inte minst för dem som ligger centralt placerade i Stockholm, innebar förändringen att hyran steg. Så också för Kungl. Konsthögskolan. Den statliga uthyraren, Statens Fastighetsverk, korrigerade sina avtal. Pengar bytte hand, och en annan verklighet tog vid. Samtidigt beslutade högskolans styrelse att acceptera ett erbjudande om att uppgradera byggnaderna. En nödvändig modernisering skulle ske, och inte alls extravagant. Bland annat ett byte av ventilationssystemet och uppdatering kring brandsäkerhet för att möta dagens standard. Men denna modernisering hade sitt pris. Hyran steg ytterligare.

Resultatet blev att högskolan på några få år har omfördelat cirka 9 miljoner kronor, eller cirka 10 procent av det årliga anslaget, från utbildning till fastigheter.

En konstutbildning har alltid varit oupplösligt förknippad med sina fysiska ramar. I flera hundra år låg den verksamhet som idag är

Kungl. Konsthögskolans utbildning i sitt eget hus på Fredsgatan 12, som tillhör Konstakademien. Konstakademien och den verksamhet som i dag utgör Kungl. Konsthögskolan var då en och samma institution. I de gamla lokalerna fanns nakenmodeller, benrester, ateljéer och verkstäder för skulptur, måleri och grafik och mycket annat. I takt med konstens utveckling förändrades utbildningens behov. Och snart behövde konstutbildningen se sig om efter andra lokaler.

Redan 1946 flyttades en del av utbildningen till Skeppsholmen, den gamla flottbasen. Först grafikverkstäderna och sedan—på 1950-talet—skulpturverkstäderna. Senare följde allt fler områden. Några år efter att utbildningen formellt separerades från Konstakademien (1978) och blev till myndigheten Kungl. Konsthögskolan, väcktes tanken om att flytta hela verksamheten till Skeppsholmen. Och så fick det bli. I mitten av 1990-talet tillkom en ny tillbyggnad som kopplades ihop med den gamla Kasern III. Specialritad av Gösta Edbergs arkitektkontor. Ett rum för konstutbildning med ateljéer och verkstadsutrymmen, stora monumentala verkstäder för skulptur och måleri. Detta blev högskolans huvudbyggnad. Samtidigt tog högskolan flera lokaler i anspråk, runt om på hela ön.

Under några välsignade år fanns det faktiskt gott om utrymme. Men denna situation förändrades i takt med att staten krävde marknadsbaserade hyresintäkter av alla sina hyresgäster (en process som inleddes redan på 1990-talet). Pengar skulle in, så även från de egna statliga institutionerna.

För Kungl. Konsthögskolan innebar det att lokaler sades upp, en efter en. En process som kulminerade 2016 då en brand i den gamla grafikverkstaden (Kasern II) ledde till att högskolan permanent förlorade cirka 2 500 kvadratmeter. Man hade inte längre råd att hyra byggnaden efter återuppbyggnaden.

Konsekvenserna var drastiska och konkreta. Grafikverkstäderna reducerades från att ha varit bland de allra finaste i Norden till några försvinnande få kvadratmeter, foto-faciliteterna skars ned, maskiner

såldes eller placerades i fjärrlager (och såldes sedan). Som en följd begränsades bredden i de konstnärliga metoderna. Sedan dess har ytterligare lokaler försvunnit, vilket lett till att verkstäder och särskilt ateljéer har blivit betydligt mindre.

För att förstå vad som står på spel måste konstutbildningen betraktas som ett nätverk av både människor och saker. Med utgångspunkt i Bruno Latours aktör-nätverksteori kan man skilja mellan aktörer—lärare, studenter, administratörer och ledning—och aktanter—byggnader, maskiner, ekonomi och material. Detta nätverk av aktörer och aktanter formar konstutbildningen. En litografipress för sten är inte bara en utrustning: den är förutsättningen för att undervisning i stentryck överhuvudtaget ska kunna ske. Utan press, ingen praktik. Detsamma gäller bronsgjuterier, filmstudios, kameror och verkstäder. Än mer grundläggande är själva rummen. Ateljén är inte bara en lokal, utan konstnärens arbetsrum, där praktik, experiment och produktion äger rum, och rummets storlek och tillgänglighet definierar direkt vilka konstformer som kan utvecklas. När rum och maskiner försvinner, försvinner också möjligheterna.

Det säger sig självt att det klassiska klassrummet är otillräckligt som modell för en konstutbildning som just är beroende av en mångfald av rumsliga och materiella förutsättningar. Om ateljéerna tas bort försvinner stora delar av den praktikbaserade undervisningen. Kvar står en mer teoretisk eller digital praktik, en form av "laptop-konst" (konst som kan skapas på en bärbar dator) som enda alternativ, något som ersätter de materiella konstformerna.

Det är här den politiska dimensionen blir tydlig: det är inte utbildningen i sig som bestämmer riktningen. Det är de ekonomiska förutsättningarna som i allt högre grad överför pengar från utbildning till tegelstenar.

Kungl. Konsthögskolan har försökt upprätthålla en balans mellan aktörer och aktanter (eller personal och lokaler) men denna balans är under press. Trots en minskning på mer än 3 000 kvadratmeter har

hyran stigit markant. För att kompensera har högskolan förutom lokaler även sparat in på både drift och lärare.

Statens anslag är relativt stabilt, men när hyran stiger oproportionerligt uppstår en strukturell obalans där allt större delar av budgeten binds upp i byggnader i stället för utbildning. Samtidigt framför vissa politiska röster en önskan om att konstutbildningarna ska återgå till så kallade klassiska discipliner, men denna önskan undergrävs av samma politiska system. För hur ska man undervisa i klassisk konst utan ateljéer, utan utrymme och utan material? Hur ska man bevara praktiker som kräver just de faciliteter som systematiskt avvecklas? Och hur ska man kunna förnya utbildningen i takt med den tekniska utvecklingen?

Som svar försöker Kungl. Konsthögskolan beviljas mer medel genom extern finansiering. Men även här framträder problemets karaktär tydligt. När potentiella bidragsgivare konfronteras med att de ekonomiska utmaningarna beror på att staten höjt hyran gentemot sig själv—då går något av entusiasmen förlorad. Man vill inte finansiera en konstruktion där offentliga medel cirkulerar utan att skapa verkligt värde för utbildningen.

Det som framstår som tekniska justeringar av en hyresmodell är i själva verket politiska val som förändrar konstutbildningens innehåll, minskar dess materiella grund och skapar en ännu mer osäker framtid för konsten. Frågan är därför inte bara hur vi finansierar konstutbildningar, utan om vi överhuvudtaget vill ha dem i sin fulla, praktikbaserade och materiellt förankrade form. Om svaret är ja, kan vi inte fortsätta att flytta medel från utbildning till tegelstenar—och samtidigt låtsas att det inte förändrar någonting.

Tack och lov verkar våra studenter än så länge spränga de ramar som frammanas. Ett magiskt, respektlöst tillvägagångssätt, förbehållet konstnären. Väggar expanderar, dörrar slås upp. Se bara, konsten låter sig inte begränsas.

[Sanne Kofod Olsen är rektor vid Kungl. Konsthögskolan sedan Januari 2023.]



From Education to Bricks

On actors, actants, and what matters for an art education

Sanne Kofod Olsen, Vice-Chancellor

The catalogue you are holding in your hands accompanies the Royal Institute of Art's graduation show in spring 2026. In the exhibition, students present works as part of their final examination, thereby celebrating five years of art studies. Such a moment invites reflection on many things, not least art education itself—what it is and what it entails. This year, I would like to take the opportunity to write about the physical framework of art education and what it means for it.

In other words, a brief history of space.

A few years ago, the Swedish government decided that the state should follow market principles when renting out state-owned buildings to other public institutions. This seemingly technical adjustment had significant financial consequences. For state-run educational institutions in Sweden, especially those located in central Stockholm, this meant higher rents. The Royal Institute of Art was no exception. The state landlord, the National Property Board of Sweden (SFV), revised its agreements. Money changed hands, and a different reality took hold. At the same time, the University College Board decided to accept an offer to upgrade the buildings. A necessary modernization, by no means extravagant, including improvements to ventilation systems and fire safety that no longer met current standards. But this modernization came at a cost. The rent increased further.

The result is that, over just a few years, the institution has shifted approximately 9 million SEK, or around 10 percent of its annual budget, from education to premises.

Art education has always been inseparably linked to its physical framework. For several hundred years, the Royal Institute of Art's education was housed in its own building on Fredsgatan 12, which today belongs to the Royal Academy of Fine Arts. The Royal Academy of Fine Arts and what is today the Royal Institute of Art were then one and the same institution. The old premises housed nude models, human remains, studios, and workshops for sculpture, painting, printmaking, and much more. As art developed, the needs of the education changed. Soon, the institution had to look for other premises.

As early as 1946, parts of the education were moved to Skeppsholmen, the former naval base. First the printmaking workshops, followed by the sculpture workshops in the 1950s. Later, more disciplines followed. After the separation from the Academy in 1978, when the Royal Institute of Art was established as a separate government agency, the idea emerged to relocate the entire school to Skeppsholmen. This was later carried out.

In the mid-1990s, a new extension was added to the old Barracks III, designed by Gösta Edberg's architectural office specifically for art education. It provided studios and workshop facilities, including large, monumental workshops for sculpture and painting. This became the institution's main building. The school also took over several premises across the island. For a few years, there was indeed plenty of space. But this situation changed as the state began to require market-based rental income from all its tenants, a process already initiated in the 1990s. Money had to come in, including from its own public institutions.

For the Royal Institute of Art, this meant that premises were given up one by one. The process culminated in 2016, when a fire in the old printmaking workshop (Barracks II) led to the permanent loss of approximately 2,500 square metres. The institution could no longer afford to rent the building after its reconstruction.

The consequences were drastic and concrete. The printmaking workshops were reduced from being among the finest in the Nordic region

to only a few remaining square metres; photographic facilities were cut back; machines were sold or placed in remote storage (and later sold). As a result, the breadth of artistic methods was limited. Since then, additional spaces have been lost, leading to significantly smaller workshops and, in particular, studios.

To understand what is at stake, art education must be considered as a network of both people and things. Drawing on Bruno Latour's actor-network theory, one can distinguish between actors—teachers, students, administrators and leadership—and actants—buildings, machines, finances and materials. This network of actors and actants shapes art education. A lithographic press is not merely a piece of equipment; it is the condition for teaching lithography at all. Without the press, no practice. The same applies to bronze foundries, film studios, cameras and workshops. More fundamental still are the spaces themselves. The studio is not merely a room, but the artist's workspace, where practice, experimentation and production take place, and the size and accessibility of the space directly determine which art forms can develop. When spaces and machines disappear, so do the possibilities.

It goes without saying that the traditional classroom is an insufficient model for art education, which depends precisely on a diversity of spatial and material conditions. If studios are removed, large parts of practice-based teaching disappear. What remains is a more theoretical or digital practice—a form of “laptop art” (art that can be created on a portable computer)—as the only alternative, replacing material art forms.

It is here that the political dimension becomes clear: it is not the education itself that determines its direction. It is the economic conditions that, to an increasing extent, transfer resources from education to bricks.

The Royal Institute of Art has attempted to maintain a balance between actors and actants (or staff and facilities), but this balance is

under pressure. Despite a reduction of more than 3,000 square meters, rent has increased significantly. To compensate, the institution has cut not only premises but also operations and teaching staff.

State funding remains relatively stable, but as rent rises disproportionately, a structural imbalance emerges in which ever larger parts of the budget are tied up in buildings rather than education. At the same time, some political voices express a desire for art education to return to so-called classical disciplines, but this desire is undermined by the same political system. How can one teach classical art without studios, without space, without materials? How can practices that depend on precisely those facilities be sustained as they are systematically dismantled? And how can education develop in step with technological change?

In response, the Royal Institute of Art is attempting to secure funding through external sources. But here, too, the nature of the problem becomes clear. When potential donors are confronted with the fact that the financial challenges arise because the state has raised rents for itself, some of the enthusiasm is lost. There is little interest in funding a system in which public funds circulate without generating real value for education.

What appear to be technical adjustments to a rental model are, in fact, political choices that reshape the content of art education, diminish its material foundation and create an increasingly uncertain future for art. The question is therefore not only how we finance art education, but whether we want it at all in its full, practice-based and materially grounded form. If the answer is yes, we cannot continue to shift resources from education to bricks, and at the same time pretend that nothing is changing.

Fortunately, our students still seem to push beyond the frameworks imposed on them. A magical, irreverent approach, reserved for the artist. Walls expand; doors are thrown open. Just look—art refuses to be contained.

[Sanne Kofod Olsen is Vice-Chancellor at the Royal Institute of Art since January 2023.]



A Shared Space

Silvia Thomackenstein, Head of Exhibitions & Editor

We have spoken often about how to be in this together: how to take space and give it; how to recognize that the exhibition is shared, while each body of work remains distinct; how to protect one's own time while remaining attentive to others. These are not stable conditions, but ones that have to be negotiated continuously. The Graduation Show 2026 has grown out of this negotiation.

We have been working together since September, in studio visits, group meetings, and conversations that continued long after they were meant to end. Over time, something has taken form: a set of works, and a way of paying attention. How to look, how to position oneself, how to stay with something long enough for it to shift. The Graduation Show is often approached as a moment of conclusion, but what is gathered here feels closer to a continuation. Many of the works return to earlier gestures and carry them forward—through repetition, extension, reduction, or displacement. What emerges is persistence. Questions, materials, and methods remain in motion.

This continuity is held in how the works are made: in materials that carry weight, resistance, temperature; in processes that require returning, adjusting, staying with something beyond the point where it first made sense. Some works accumulate through iteration, others are reduced, erased, or broken down. Some hold together; others give way. There is labour here—sometimes visible, sometimes embedded more quietly. Attempts to gather something fragile, knowing it may not fully hold.

The body moves through many of the works—not always as an image, but as a condition. In gestures that recur, in actions carried out over time, in the accumulation of effort. In surfaces that are built

up and reworked, in marks that are layered, erased, and revisited, in materials that are carried, stacked, or adjusted. In processes that depend on duration, fatigue, or rhythm. Some works require being there, daily, insistently. Others register what has already taken place—pressure, movement, memory. What becomes visible is not only the body itself, but how it is shaped through what it does, and how it continues to register what has passed. This extends into how the works take place in space. How they stand, lean, are installed, or held. How they respond to light as it shifts over the course of a day. How they meet one another. Some works draw closer, others hold distance. Some seem to listen, others insist. The exhibition unfolds through these relations—through overlaps, interruptions, and alignments that could not be fully planned.

Nikehallen, a space usually encountered as part of the exhibition, is this year temporarily closed for safety reasons. In June 2025, during last year's Graduation Show, a fire broke out in the building. Thankfully, no one was harmed, but the exhibition had to close earlier than planned, and several of the students' artworks, as well as parts of the building, were significantly damaged. Among these was a supporting beam in the ceiling of Nikehallen, which now makes the space inaccessible. Due to the ongoing work on the building, all plaster sculptures remain covered for their protection—not only in Nikehallen, but in the entrance, in the hallways, as well as in the café on the upper floor. When moving between the exhibition spaces, they are encountered throughout as obstructed bodies: present as volume, but not as image. Among them are figures that have defined proportion, movement, suffering, and ideal form—the Nike from Samothrace, the Venus de Milo, the Dying Gaul, the Laocoön group. Their gestures are withheld, their surfaces no longer available to be read.

In previous years, these sculptures have always shaped how the exhibition is approached. We have returned to them repeatedly—how to work with them, against them, around them; whether to enter into dialogue or to refuse it; how to place something in proximity, in opposition, or deliberately out of place. That negotiation has now

shifted. The relation is still there, but it cannot take the same form. The space is no longer something to engage directly, but something that continues to exert pressure without being fully accessible. In the hallway outside Tengbomhallen, a plaster study by an unknown student from the 1940s is also covered. It is not monumental, not named, not fixed within the canon in the same way as the others, yet it carries the same material condition. Its anonymity sits alongside the named bodies that have been preserved, reproduced, and institutionalized. Covered or uncovered, these bodies are not neutral. They continue to structure how the exhibition is encountered—through absence, through obstruction, through what cannot be fully accessed.

What takes form is a field of relations under these conditions. Between works, certainly, but also between materials, bodies, histories, and what is carried into the space without being shown directly. Memory, repetition, displacement, control, doubt. Some works insist on holding something together; others give form to uncertainty or allow it to remain unresolved. There is no single position from which to grasp the exhibition. It has to be moved through, from within.

This is a show made by a group, even as each work holds its own path. The works have developed alongside one another—through proximity and difference, through friction and through care. What holds them together is the fact of having been made in relation, under shared conditions that were not always stable.

There is a sense of anticipation running through the exhibition. Not only in relation to what comes next, but in what is already shifting. The end of an education does not resolve these practices. It exposes them to other conditions, where they will continue to take shape.

Silvia Thomackenstein is editor for this publication, issued on the occasion of the Royal Institute of Art's Graduation Show 2026. She developed the exhibition jointly with Oskar Hult, Blaise Kirschner and the participating students.



Ett gemensamt rum

Silvia Thomackenstein, Utställningsansvarig & Redaktör

Vi har talat ofta om hur vi är i detta tillsammans: hur man både tar plats och ger den; hur man förstår att utställningen är gemensam, samtidigt som varje konstnärskap förblir tydligt avgränsat; hur man tar till vara på sin egen tid och samtidigt förblir uppmärksam på andra. Dessa är inte stabila villkor, utan något som ständigt måste förhandlas. Avgångsutställningen 2026 har vuxit fram ur denna förhandling.

Vi har arbetat tillsammans sedan september, genom ateljébesök, gruppmöten och samtal som fortsatt långt efter att de egentligen var tänkta att ta slut. Med tiden har något tagit form: en samling verk, och ett sätt att rikta uppmärksamhet. Hur man ser, hur man positionerar sig, hur man stannar kvar tillräckligt länge för att något ska hinna skifta. Avgångsutställningen betraktas ofta som ett avslut, men det som samlas här ligger närmare en fortsättning. Många av verken återvänder till tidigare gester och för dem vidare—genom upprepning, förlängning, reduktion eller förskjutning. Det som framträder är en form av ihärdighet. Frågor, material och metoder förblir i rörelse.

Denna kontinuitet finns i hur verken blir till: i material som bär vikt, motstånd och temperatur; i processer som kräver att man återvänder, justerar, stannar kvar vid något bortom den punkt där det först blev begripligt. Vissa verk byggs upp genom upprepning, andra reduceras, suddas ut eller bryts ner. Vissa håller samman; andra ger vika. Här finns arbete—ibland synligt, ibland mer stillsamt inbäddat. Försök att samla något skört, med vetskapen om att det kanske inte helt kommer att hålla samman.

Kroppen rör sig genom många av verken—inte alltid som bild, utan som ett villkor. I gester som upprepas, i handlingar som utförs över tid, i den ackumulerade ansträngningen. I ytor som byggs upp och omarbetas, i lagrade spår som suddas ut och återbesöks, i material som bärs, staplas eller justeras. I processer som är beroende av varaktighet, utmattning eller rytm. Vissa verk kräver att man är där dagligen, envist. Andra registrerar det som redan har ägt rum—tryck, rörelse, minne. Det som blir synligt är inte bara kroppen i sig, utan hur den formas av det den gör, och hur den fortsätter att bära det som har passerat. Detta sträcker sig vidare till hur verken tar plats i rummet. Hur de står, lutar, installeras eller hålls. Hur de svarar mot ljuset när det skiftar under dagen. Hur de möter varandra. Vissa verk drar sig närmare, andra håller avstånd. Vissa tycks lyssna, andra insisterar. Utställningen vecklar ut sig genom dessa relationer—genom överlappningar, avbrott och fogningar som inte kunnat planeras.

Nikehallen, en plats som man vanligtvis möter som en del av utställningen, är i år tillfälligt stängd av säkerhetsskäl. I juni 2025, under förra årets avgångsutställning, bröt en brand ut i byggnaden. Lyckligtvis skadades ingen, men utställningen fick stänga tidigare än planerat, och flera av studenternas verk, liksom delar av byggnaden, skadades allvarligt. Bland annat påverkades en bärande balk i taket i Nikehallen, vilket gör att rummet inte längre är tillgängligt. På grund av det pågående arbetet i byggnaden är alla gipsskulpturer fortsatt övertäckta för att skyddas—inte bara i Nikehallen, utan även i entrén, i korridorerna och i caféet på övre plan. När man rör sig mellan utställningsrummen möter man dem återkommande som skymda kroppar: närvarande som volym, men inte som bild. Bland dem finns gestalter som har definierat proportion, rörelse, lidande och ideal form—Nike från Samothrake, Venus de Milo, Döende gallern, Laokoongruppen. Deras gester är undanhållna, deras ytor inte längre läsbara.

Tidigare år har dessa skulpturer alltid präglat hur utställningen närmas. Vi har återvänt till dem gång på gång—hur man arbetar med dem, mot

dem, runt dem; om man går i dialog med dem eller avstår; hur något placeras i närhet, i motsättning eller medvetet på tvären. Den förhandlingen har nu förskjutits. Relationen finns kvar, men den kan inte ta samma form. Rummet är inte längre något som går att möta direkt. Det fortsätter att utöva en kraft men utan att vara fullt tillgängligt. I korridoren utanför Tengbomhallen är också en gipsstudie av en okänd student från 1940-talet övertäckt. Den är inte monumental, inte namngiven, inte fixerad i kanon på samma sätt som de andra, men bär samma materiella villkor. Dess anonymitet står sida vid sida med de namngivna kroppar som har bevarats, reproducerats och institutionaliserats. Vare sig de är täckta eller otäckta är dessa kroppar inte neutrala. De fortsätter att strukturera hur utställningen upplevs—genom frånvaro, genom hinder, genom det som inte fullt ut går att nå.

Det som tar form är ett fält av relationer under dessa villkor. Mellan verk förstås, men också mellan material, kroppar, historier och det som förs in i rummet utan att visas direkt. Minne, upprepning, förskjutning, kontroll, tvivel. Vissa verk insisterar på att hålla något samman; andra ger form åt osäkerhet eller låter den förbli olöst. Det finns ingen enskild position från vilken utställningen kan förstås. Den måste röras igenom, inifrån.

Detta är en utställning gjord av en grupp, samtidigt som varje verk följer sin egen väg. Verken har utvecklats sida vid sida—genom närhet och skillnad, genom friktion och genom omsorg. Det som håller dem samman är att de har blivit till i relation, under gemensamma villkor som inte alltid varit stabila.

En känsla av förväntan löper genom utställningen. Inte bara i relation till det som kommer närmast, utan i det som redan håller på att förändras. Slutet på en utbildning löser inte upp dessa konstnärskap. Det exponerar dem för andra villkor, där de kommer att fortsätta ta form.

Silvia Thomackenstein är redaktör för denna publikation, utgiven i samband med Kungl. Konsthögskolans avgångsutställning 2026. Hon har utvecklat utställningen tillsammans med Oskar Hult, Blaise Kirschner och de medverkande studenterna.

En Sv. Galleri Mejan is the Royal Institute of Art's exhibition space, located just across from Moderna Museet at Exercisplan 3 on Skeppsholmen. Throughout the academic year, Master's students in Fine Art present their degree projects there. Two exhibitions typically run in parallel, open to the public for around ten days. During this period, a critical examination discussion is held for each exhibition, where the graduating student's work is discussed by a panel including their professor, another faculty member, and an external critic. The solo exhibition, together with a supplementary text and the examination discussion, constitutes the 20 ECTS-credit course 'Solo exhibition.'

En Sv. Galleri Mejan är Kungl. Konsthögskolans utställningsrum, mitt emot Moderna Museet på Exercisplan 3 på Skeppsholmen. Under läsåret presenterar masterstudenter i fri konst sina examensarbeten där. Två utställningar pågår vanligtvis parallellt och är öppna för allmänheten i omkring tio dagar. Under denna period hålls ett examinerande samtal för varje utställning, där studentens arbete diskuteras av en panel bestående av handledande professor, ytterligare en lärare samt en extern kritiker. Separatutställningen, tillsammans med en kompletterande text och det examinerande samtalet, utgör kursen om 20 hp 'Separatutställning.'

13/9 – 21/9	Joar Torbiörnsson <i>Precursor.</i>	Marie Karlberg * <i>Rehearsals</i>
27/9 – 5/10	Ebba Birkflo <i>En femte årstid</i>	Neil Bhat <i>Thank God I am not Neil Bhat</i>
11/10 – 19/10	Sofia Andersson <i>En tid för allt</i>	Elin Woksepp Åleheim <i>Förbundna</i>
25/10 – 2/11	Niklas Breimert <i>Invokation</i>	Vinícius dos Santos <i>MOVING A MOUNTAIN</i>
7/11 – 16/11	Josephine Thorsby <i>Never Ending</i>	
22/11 – 30/11	Johan Lundborg <i>ORDER/INSTRUMENTS</i>	Christopher Robin Nordström <i>IMPACT ARRANGEMENT</i>
17/12 – 19/12	Kristina Nenzén <i>Potential space</i>	Tilde Björk <i>Klassrum</i>

External critics participating in examination panels
 Externa opponenter som deltagit i examinationspaneler
 sep 2025—apr 2026:

Meriç Algün, Christine Antaya, Mårten Arndtzén,
 Nora Arrhenius Hagdahl, Anna Bjerger, Sara-Vide Ericson,
 Joakim Forsgren, Jens Fänge, Jörgen Gassilewski,
 Maria Elena Guerra Aredal, Carl Hammoud,
 Marcia Harvey Isaksson, Nataliya Ilchuk, Ingela Johansson,
 Therese Kellner, Henning Lundkvist, Håkan Nilsson,
 Iris Smeds, Jakob Solgren Nordenskiöld, Fredrik Söderberg,
 Lisa Tan, Johan Thurfjell, Gunnel Wåhlstrand & Ashik Zaman.

17/1 – 25/1	David Permén <i>Heaven Can Wait</i>	Simon Dahlgren Strååt <i>THRESHOLD_</i>
31/1 – 8/2	Hamida <i>I am waiting for an arrival, a return, a promised sign. I have no sense of proportions.</i>	
14/2 – 22/2	Linnéa Cramer <i>Ghost Orchid</i>	Anastasiia Pasko <i>Vyriy</i>
28/2 – 8/3	Roda Abdalle <i>Twice present</i>	Hanna Tordai <i>Trains of Thought</i>
14/3 – 22/3	Freddy Houndekindo <i>Men/ding</i>	Erik Tylhammar Johansson <i>Uniform</i>
28/2 – 8/3	Behzad Dehno <i>Lucky 7</i>	Samira Tohidi <i>THE NATIONALIST'S NIGHTMARE</i>
11/4 – 19/4	Anton Halla* <i>Obverse Change</i>	

* Marie Karlberg and Anton Halla participated in the Graduation Show 2025 and therefore do not have individual pages in this publication.
 Marie Karlberg och Anton Halla deltog i avgångsutställningen 2025 och har därför inga egna sidor i denna publikation.

Roda Abdalle



<i>memory of color</i> (2025) stitched coloured textile ihopsydd färgad textil 236 × 138 cm	<i>what remains</i> (2025) bronze brons 8 × 4 × 13 cm
--	--

En **S**v. I often think of my practice as fragmented, tracing the instability of memory and the sensation of belonging to two places at once. My works are process-based and unfold over time, allowing materials to shift meaning, be reused, and transform.

Working with already gathered materials allows me to connect with something that isn't mine yet still feels intimate. Many of the fabrics are recycled from my BFA show, and others related to archives I have visited. These materials hold their own histories and the presence of other people. By transforming them, I change them through my own presence—a move from objective document to subjective memory. The materials detach from their past and become personal in terms of touch, time, and presence. I am interested in memory, not as something fixed, but as something shifting, incomplete, and nomadic. I often approach the room as an in-between state: it attempts to recall a place that may have existed or perhaps never did. It could be a reconstruction or a dream. The presence of an object, the room, and time itself become interconnected elements. In this sense, the object is not simply an object but a collated form, a conversation between space, time, and material.

Within my work, textiles function as vessels of memory, holding scent, texture, and traces of time. I construct the in-between by counting stitches and layering fabrics. This repetitive labour becomes a bodily act—almost like stitching fragments of memory together. The fabric functions both as a body and a shelter. It carries something domestic; it can divide space, act as a curtain, or create a temporary home. In this way it continues my long-term exploration of the nomadic room.

Each material moves between what is remembered and what is imagined. The archive becomes personal. The domestic becomes sculptural. The functionality becomes fragile. Ultimately, the room becomes a construction of memory: layered, unstable, and speculative. I am not reconstructing an actual room, but holding onto fragments—what remains, and what I carry with me.



previous image / föregående bild:
Threading the distance to you (2026)
 stitched coloured textile
 ihopsydd färgad textil 590 × 890 cm



the fragment I carry (2025)
 undefined number of ceramic tiles
 obestämt antal keramiska plattor

En
 Sv.

Jag tänker ofta på min praktik som fragmenterad, där jag spårar minnets instabilitet och känslan av att tillhöra två platser samtidigt. Mina verk är processbaserade och utvecklas över tid, vilket gör att materialen kan skifta betydelse, återanvändas och transformeras.

Att arbeta med redan insamlade material ger mig möjlighet att knyta till något som inte är mitt, men som ändå känns nära och intimt. Många av tygerna är återvunna från min kandidatutställning, och andra är kopplade till arkiv jag återbesökt. Dessa material bär på sina egna historier och spår av andra människors närvaro. Genom att omforma dem präglas de av min egen närvaro, en förskjutning från objektiv form till personligt minne. Materialen lösgör sig från sitt förflutna och blir personliga i termer av beröring, tid och närvaro. Jag intresserar mig för minnet, inte som något fast, utan som något föränderligt, ofullständigt och nomadiskt. Jag närmar mig ofta rummet som ett mellantillstånd: ett försöker att återkalla en plats som kan ha existerat, eller blott varit en möjlighet. Det kan vara en gestaltning av en dröm. Föremålets närvaro, rummet och tiden i sig blir sammanlänkade element. I denna mening är objektet inte bara ett objekt, utan en sammanfogad form, en dialog mellan rum, tid och material.

I min arbetsprocess fungerar textilier som bärare av minne, där doft, textur och tidens spår dröjer kvar. Jag konstruerar detta mellantillstånd genom att räkna stygn och lager av tyg. Det repetitiva arbetet blir en kroppslig handling, nästan som att sy samman fragment av minnen. Tyget fungerar både som kropp och som skydd. Det bär något av det vardagliga; det kan dela upp rum, fungera som en gardin eller skapa ett tillfälligt hem. På så sätt fortsätter det min långvariga undersökning av det nomadiska rummet.

Varje material rör sig mellan det som är ihågkommet och det som är föreställt. Arkivet blir personligt. Det vardagliga blir skulpturalt. Funktionaliteten blir skör. I slutändan blir rummet en konstruktion av minne: lager på lager, instabilt och spekulativt. Jag återskapar inte ett faktiskt rum, utan håller fast vid fragment av det som finns kvar—och det jag bär med mig.



En tid för allt, Galleri Mejan (2025)
 Installation view
 Installationsvy

Sofia Andersson

En
Sv.

Förra sommaren hittade jag ett gammalt papper i en bok. Under lång tid använde jag det som bokmärke, tills jag upptäckte att det var ihopvikt. När de sammanklistrade sidorna vecklades ut, såg jag att något var skrivet där, men det mesta av texten var täckt av röd färg. Pappret var från mitt första år på Mejan. Det som stod på den var mina ateljégrannars kondoleanser, som sedan blivit märkta av tiden i ateljén.

Allt har sin tid, det finns en tid för allt som sker under himlen:

*en tid för födelse, och en tid för död;
en tid att plantera, och en tid att rycka upp;*

*en tid att dräpa, och en tid att läka,
en tid att riva ned, och en tid att bygga upp;*

*en tid att gråta, och en tid att le;
en tid att sörja och en tid att dansa;*

*en tid att kasta stenar, och en tid att samla stenar;
en tid att ta i famn, och en tid att avstå från famntag;*

*en tid att skaffa, och en tid att mista;
en tid att spara, och en tid att kasta;*

*en tid att riva sönder, och en tid att sy ihop;
en tid att tiga, och en tid att tala;*

*en tid att älska, och en tid att hata;
en tid för krig, och en tid för fred.*

(Predikaren 3:1–8)

I mina målningar och teckningar arbetar jag med olja, pastell, kol, grafit och tusch på duk, papper och experimentella material. Motiven förstoras eller förminskas ofta och beskärs i bildytan, ibland till mycket stora, ibland till mycket små format. Jag vill reducera motivet till det väsentliga, göra det förenklat. Jag söker det minimala och monumentala, och vill göra det oansenliga värt att uppmärksamma.



Träden på Skeppsholmen, gräset i Amerika (2025)
 oil & oilstick on canvas
 olja & oljekrita på duk 164 × 137 cm



Självporträtt med landskap (stor) (2025)
 oil & charcoal on canvas
 olja & kol på duk 93 × 183 cm



Angel of history (2024)
oil on wood mounted with a wall offset
olja på trä, monterad med väggdistans 5 × 36 × 2.5 cm

Bn **SV.** **L**ast summer I found an old piece of paper inside a book. For a long time, I used it as a bookmark, until I discovered that it was folded. When the stuck-together pages were unfolded, I saw that something was written there, but most of the text was covered in red paint. The paper was from my first year at Mejan, five years ago now. What was written on it were condolences from my studio neighbours, which have since been marked by the passage of time in the studio.

There is a time for everything, and a season for every activity under the heavens:

*a time to be born and a time to die,
a time to plant and a time to uproot,*

*a time to kill and a time to heal,
a time to tear down and a time to build,*

*a time to weep and a time to laugh,
a time to mourn and a time to dance,*

*a time to scatter stones and a time to gather them,
a time to embrace and a time to refrain from embracing,*

*a time to search and a time to give up,
a time to keep and a time to throw away,*

*a time to tear and a time to mend,
a time to be silent and a time to speak,*

*a time to love and a time to hate,
a time for war and a time for peace.*

(Ecclesiastes 3:1–8)

In my paintings and drawings, I work with oil, pastel, charcoal, graphite, and ink on canvas, paper, and experimental materials. The motifs are often enlarged or reduced and cropped within the image, sometimes to very large, sometimes to very small formats. I aim to reduce the motif to its essence, to simplify it. I seek the minimal and the monumental and want to make the inconspicuous worthy of attention.



Archive of erased drawings (2024)
paper
paper 33 × 24.2 cm

Neil Bhat

En SV. As I write to you, dear reader,
I wonder who you are. I imagine walking a mile in your shoes—yes, I am watching intently, something just beyond the periphery of my vision. We are removed from each other in both space and time. I could never guess what shoes you are wearing at this very moment, nor could you guess mine—

Oh God, hold on, which shoes did I put on this morning? When I turn my gaze inward, I see my head rattling with loose wiring, yet the current still sparks and shakes and flows inexplicably from one pole to the next, and the next, and the next. Like ever-changing homophones, I am undone before the next meaning comes. I am not who I was yesterday, and not who I will be tomorrow:

I am built from a bunch of unchanging blocks, whose number is continuously being added to. Though in theory you could take me apart and build some version of you, we would still remain the same—infinately different from each other, but also infinitely different from ourselves. Because while the difference between Self and Self may be imperceptible, it is ontological, and yet, we are also fixed points on the trajectory of our past. Though I can hardly remember all of my yesterdays, they remain as an undeniable impact, an unerasable trace left behind for future tenants to draw over: *We were here!* Just as those who came before.

I have no answers for you, no resolution. For as I anticipate nearing the finish line in your shoes, they have moulded to the shape of my feet. I look down and I see the boots of many, and I look up to see us walking shoulder to shoulder a few paces ahead. I can't stop wondering, dear reader:

Whose shoes are you wearing today?



Thank God I am not Neil Bhat, Galleri Mejan (2025)
 Installation view
 Installationsvy



<i>Souvenir.gif</i> (2025) laserprints laserutskrifter 29.7 × 21 cm	<i>Hic-Hic</i> (2025) tar, indigo, oak tjära, indigo, ek 27.5 × 33.5 × 45 cm
---	--



SCORE FOR ATTENTION DIRECTION: *Big fish thinking of little fish* (2026)
 wall paint and pinholes arranged on archival print
 väggfärg och nålhål arrangerade på arkivbeständig utskrift 42 × 29.7 cm

En
SV.

Medan jag skriver till dig, kära läsare,

undrar jag vem du är. Jag föreställer mig själv gåendes i dina skor— jag tittar noggrant på något precis utanför mitt synfält. Vi är åtskilda i både tid och rum. Aldrig skulle jag kunna gissa vilka skor du har på dig i detta ögonblick, och inte heller kan du gissa mina—

Åh Gud, vänta, vilka skor tog jag ens på mig i morse? När jag vänder blicken inåt ser jag mitt huvud skramlandes med lösa kablar, men ändå lyckas strömmen oförklarligt blixtra och skaka och flöda från den ena polen till den andra, och den andra, och den andra. Likt ständigt skiftande homofoner upplöses jag innan nästa mening uppstår. Jag är inte den jag var igår, och inte den jag kommer att vara i morgon:

Jag är byggd av en samling oföränderliga block, vars antal ständigt ökar. I teorin skulle man kunna ta isär mig och bygga en version av dig, men vi skulle ändå förbli desamma—oändligt olika varandra, men också oändligt olika oss själva. För även om skillnaden mellan jaget och jaget kan vara omärkbar är den ontologisk, och samtidigt är vi också fixerade punkter på vårt förflutnas bana. Även om jag knappt kan minnas alla mina gårdagar kvarstår de som en obestridlig påverkan, ett outplånligt spår som lämnats åt framtida hyresgäster att teckna över: *Vi var här!* Precis som de som kom före oss.

Jag har inga svar åt dig, ingen upplösning. För när jag närmar mig mållinjen i dina skor har de format sig efter mina fötter. Jag tittar ned och ser stövlar tillhörande många, och jag ser upp för att se oss gå sida vid sida ett par steg framför. Jag kan inte sluta undra, kära läsare:

Vems skor har du på dig idag?



kompass till solen s blod v slem n svartgalla ö gulgalla (2025)
 leaded glass and tar
 blyinfattat glas och tjära 80 × 30 cm

Ebba Birkflo [1993]
 [SE] : [ebbabirkflo@outlook.com] : [Instagram/ebbabirkflo]

Ebba Birkflo

En
 Sv.

En femte årstid

En ljusstake av ormar växer ur en svart brunn. Natt.

Luktar tjära, så som sommaren gör.

Först var det en teckning som lyste upp den mörka delen av dygnet, blå av bläck. Nu har solen blekt och strecken börjar försvinna. Blått är nu grönt. Korset sträcker på sin stam, kavlar ut armarna med frukt, värmen har krullat ihop grenarna längst ut till små hjärtan. Spjut av pilblad delar dom itu.

Uppe i taket lutar fönstret av glas och bly, en kompass till solen, en färgkarta till mig:

Söder, blod, sommar, röd

Väst, slem, höst, vitt

Öst, gul galla, vår, gul

Nord, svart galla, vinter, mörkt blått

Allt jag gjorde var för solen.

I mitten av kompassens glascirkel är en kvadrat, utan färg. I kvadraten är ett rombformat hål, utan glas. Ett fönster öppet för solen pekar genom hålet som en solpil.

Under min solutställning i skolans galleri i september, lyste solen genom glaset, tvärs över teckningen klockan två. Slutet av blod och hela slem växte in mot mitten. Teckningen har två sidor: S och N. Torkade rönnbär på sytråd där uppe, libbsticka runt resten.

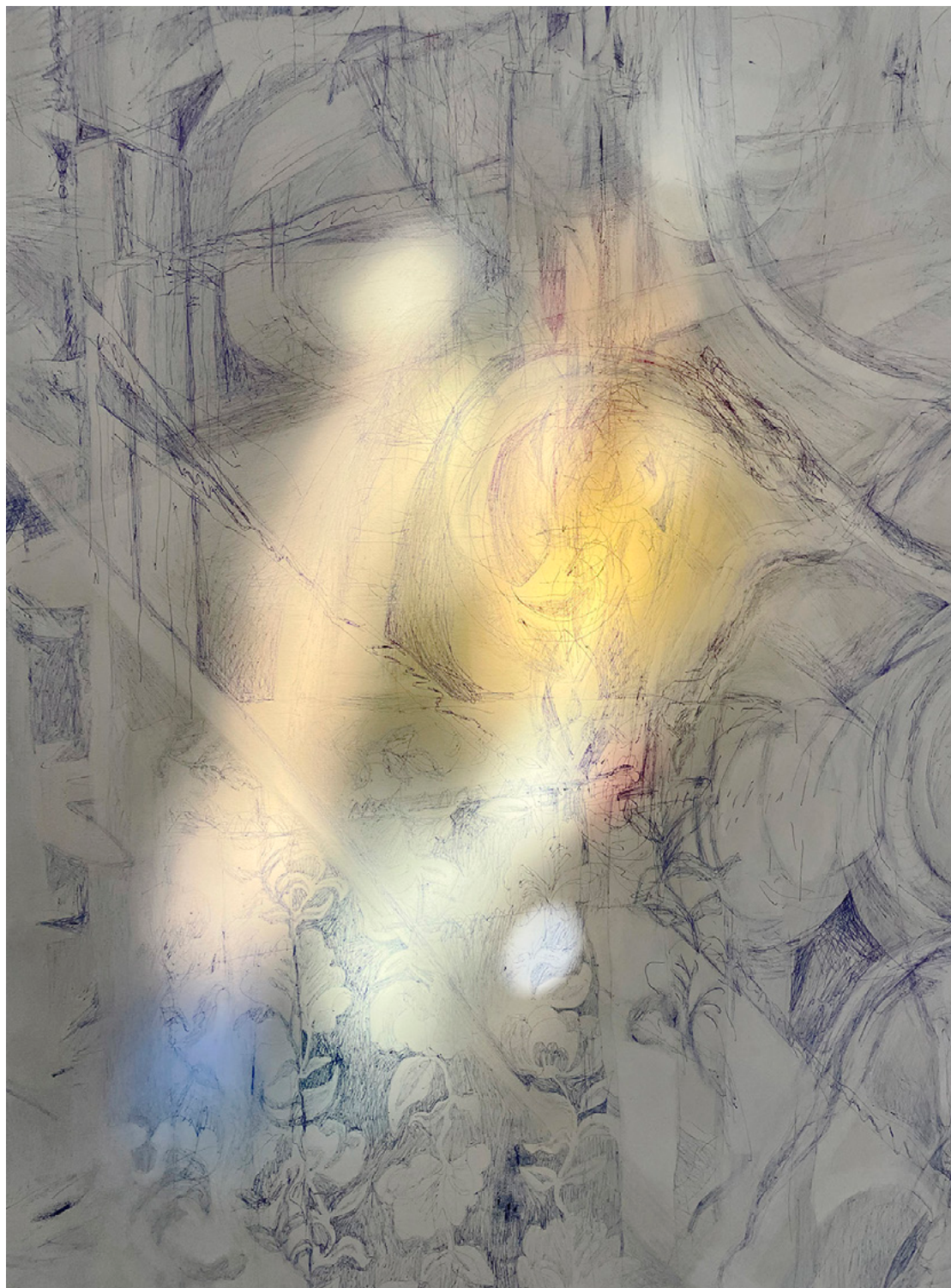
Syd DDT yllefilt rosaröd / Norr Steinlager regnjacka kall grön.
 Recept till en femte årstid.

Tillbaka under fönstret. Ormrot, en vas har plockat den första skörden av en sol. Jag kokar. Upp för kanten myllrar runda bröst, ormtungor slickar som en sval sjal runt midjan. En segerkrans av libsticka runt öppningen till ett hål. Den här sommaren vill vara slut.

Efter 6 månader står fällorna öppna, kvar är bara spår i snön, stigen leder ut mot en röd kant. På trappen ska det alltid stå flaggpunsch, gul och blå. Decemberdagen är 6 timmar och 11 minuter lång. I dagar blandade jag färg, olja om och om som jag såg på bläcket när det bleknade. Tills oljan kom som blå ockra, en fas innan den gick över i nästa.

Brunnen är ett rör utan botten. På andra sidan är dagen, ljuset och hälsan. Vad jag släpper ner om natten växer ut ur dagen. Källan glimmar som koppar av myrmalm runt brunnsbägaren. Ur växer där ett träd med tunga röda äpplen, speglar sig i blänket som stutsar mellan bukstinna magar. Färgprov från hälsokällan.

Mitt i härligheten. Ändlösa röda knutar i sanden. Ramen bär tjock, knotig tjära som dryper sega droppar.



recept till en femte årstid (2025) (detail / detalj)
 gesso, ballpoint pen
 gesso, kulspetspenna 210 × 155 cm
 photo/foto: Ebba Birkflo



recept till en femte årstid (2025)
 gesso, ballpoint pen
 gesso, kulspetspenna 210 × 155 cm



[*En femte årstid*, Galleri Mejan (2025)]
 Installation view
 Installationsvy

En Sv. *A Fifth Season*

A candelabrum of snakes grows from a black well. Night.

It smells of tar, the way summer does.

At first, it was a drawing that lit up the dark part of the day, blue of ink. Now the sun has bleached, and it is beginning to disappear. Blue is now green. The cross stretches its stem, rolls out its arms with fruit, the heat has curled the outermost branches into tiddly hearts. Spears of arrowheads split them in two.

Up in the ceiling, a window of glass and lead leans, a compass to the sun, a colour chart for me:

South, blood, summer, red

West, phlegm, autumn, white

East, yellow bile, spring, yellow

North, black bile, winter, dark blue

All I did was for the sun.

At the centre of the compass's glass circle is a square, without colour. In the square, a rhombus-shaped hole without glass. An open window for the sun points through the hole like a sun arrow.

During my solo exhibition in the school gallery in September, the sun shone through the glass and across the drawing at two o'clock. The end of blood and all of phlegm grew inward toward the centre. The drawing has two sides: S and N. Dried rowan berries on sewing thread up there, lovage around the rest.

South DDT wool blanket rose-red / North Steinlager raincoat cold green.
 A recipe for a fifth season.

Back beneath the window. Bistort, a vase has gathered the first harvest of the sun. I boil. Up along the rim swarm round breasts, snake tongues lick like a cool shawl around the waist. A wreath of lovage around the opening of a hole. This summer wants to end.

After six months, the hems are open, all that remains are tracks in the snow, the path leads out toward a red edge. On the steps there should always be flaggpunsch, yellow and blue. December day is 6 hours and 11 minutes long. For days I mixed paint, oil over and over as I watched the ink fade. Until it became blå ockra, a phase before it passed into the next.

The well is a pipe without a bottom. On the other side is the day, the light, and health. What I let down at night grows out of the day. From the spring, bog iron glimmers like copper around the well's goblet. Out of it grows a tree with heavy red apples; they admire their pot-bellied reflection in the sheen. Colour samples from the healing spring.

In the middle of delightfulness. Endless red knots in the sand. The frame is covered in thick, knotted tar that releases viscous drops.

Tilde Björk

En **H**ow can I know that I know, and is it possible to cheat and continue not knowing? How do irrational components function in knowledge? What if you let yourself be exposed and then say, ‘Look, this is who I really am!’ Will anyone believe you?

These thoughts have intrigued me during my five years at Mejan—thoughts developed while attending an institution where art is both a language and a means of expression, while dealing with symbolic representation. Some of my works, such as the arms and the coins, explore ordinary things whose purpose, function, and materials we no longer notice. Through dismantling, I gain a deeper understanding. A single part can then become a new whole in another context.

I value uncertainty—a condition for learning, and emotions such as pain, absurdity, and joy—sentimental patterns that play an active role due to their outgoing nature. The intention of my studies is to validate experiences as knowledge in all their faithful irrational traits, just as love appears.

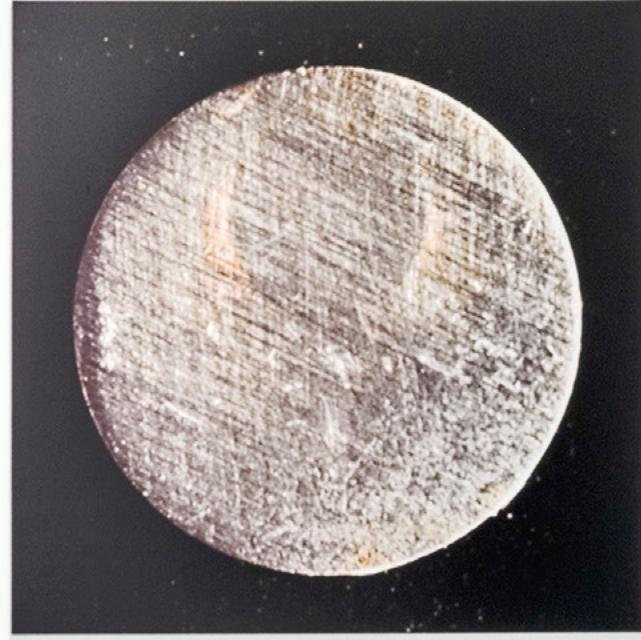
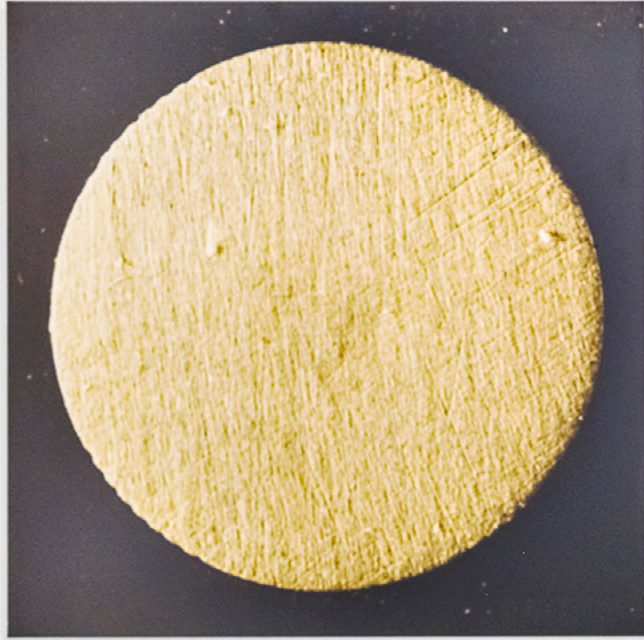
Art arises from moments of confusion and clarity. This is essential to me, and my works feature unexpected and surprising elements, as my ideas tend to lead me into absurd situations I cannot resist reacting to. Some experiences are shaped by ambivalence—this fascinates me and is reflected in my work through trivial sequences:

Who is alone, and where is the group? What is the intersection between one’s own nature and the abilities of a group, whether to assimilate or to be exposed? Habitual behaviours of refraining from action. Situations involving roles such as perpetrators, offenders as former victims and victims. How does one survive as an individual?



<i>Take 1–4 (2025)</i>	<i>Outside Its Group (2025)</i>
chlorine on black fabric	concrete and metal
klor på svart tyg 48 × 164 cm	betong och metall 162 cm

Tilde Björk [2000]
[SE] : [tildeleebjork@gmail.com] : [Instagram/bjorktilde]



previous image / föregående bild:

Big 10 kronor & Big 2 cent (2025)

defaced coin on pigment inkjet print

manipulerat mynt på pigmentbläckutskrift 95 × 95 cm (×2)

Outside Its Group (2025)

concrete and metal

betong och metall 162 cm



Klassrum, Galleri Mejan (2025)

Installation view

Installationsvy

En
SV.

Hur vet jag att jag vet, och går det att fuska och fortsätta att inte veta? Hur fungerar irrationella komponenter i kunskapen? Vad händer om man låter sig avslöjas, för att sen säga 'Titta hit, det är såhär jag är i egentligen!' Kommer någon att tro dig?

Det här är tankar jag haft under min femåriga utbildning på Mejan—tankar som utvecklats av att infinna sig på en institution där konst är ett språk och ett uttrycksmedel, under tiden som jag arbetat med symbolisk representation. Flera av mina verk liksom, armarna och mynten, illustrerar något så pass vardagligt att vi glömt bort både syfte, verkan och material. Genom demontering förstår jag situationen bättre. Då kan en del bli till en ny helhet i en annan kontext.

Jag värdesätter osäkerheten—ett lärande tillstånd och känslor som lidande, absurditet och lycka—känsliga mönster som spelar en aktiv roll i och med sin utåtriktade natur. Min intention är att bekräfta erfarenheter som kunskap i sina trogna irationella drag, såsom kärlek verkar.

Konst framträder genom stunder av förvirring och klarhet. Det här är avgörande för mig och i mina verk förekommer ofta oväntade och överraskande element till följd av att mina idéer tenderar att leda mig in i absurda situationer, omöjliga att inte reagera på. En del erfarenheter innehåller en ambivalens i handlingen—det intresserar mig och skildras i mitt arbete genom banala sekvenser:

Vem är ensam och var är gruppen? Var går gränsen mellan jagets natur och gruppens förmågor, bör man assimileras eller exponeras? Inlärd beteenden då vi avstår från handlingskraft. Situationer som involverar roller som förövare, skyldiga som tidigare varit utsatta och offer. Hur överlever man som individ?

Niklas Breimert

En
SV

Once I was described as working like an intuitive bird, collecting sticks that I bring to my nest. I recognize myself in this description. I'm always moving restlessly between street, workshop and studio. The gathering and carrying of materials are performative acts, through which the collected items and artworks emerge as byproducts of my ongoing process.

While my studio operates through an additive logic—gathering, building, and layering—my artworks often follow a subtractive one. They are two complementary opposites, continuously feeding into each other. The physical buildup of my studio is a literal reflection of time, while my artworks extract and condense that temporality.

I'm interested in structure, how our lives are structured, or structure as in material support. I often find myself building a holder for an object, halfway through realizing that the focus has shifted from the original subject. Turning the support structure into the point of interest.

My studio is an active and ever-changing organism with which I work symbiotically. Me, the studio and the artworks I make are contingent on each other. Continuously created in the repetitive and seemingly mundane of the everyday. By not grasping tightly where an artwork is headed and letting the situation unfold I align myself with the course of things. Like how trees and rocks are shaped by the passage of time, without intention or predetermined ideas. When I slip with a tool or something breaks, I can try to repair it, or simply let it be as it is. That's the part of the process where I let thought happen, rather than actively doing it. It could be called intuition or something else, either way, the direction of the process changes, I follow along, and end up somewhere I never could imagine.



Stair Stepper (2025)
roof beam, steel, step machine
takbjälke, stål, trappmaskin 102 × 170 × 203 cm

Niklas Breimert [1998]
[SE] : [niklasbreimert.com] : [niklasbreimert@gmail.com] : [Instagram/niklasbreimert]



previous image / föregående bild:
View of studio at the school's premises
Vy av ateljé på skolan (2026)



Invokation, Galleri Mejan (2025)
Installation view
Installationsvy

En
SV

En gång beskrevs det att jag arbetar som en intuitiv fågel, samlades på pinnar som jag tar med till mitt bo. Jag känner igen mig i den beskrivningen. Ständigt rör jag mig rastlöst mellan gata, verkstad och ateljé. Insamlandet och bärandet av material är performativa handlingar, genom vilka de insamlade objekten och verken uppstår som biprodukter av min pågående process.

Medan min ateljé fungerar genom en additiv logik—att samla, bygga och lägga till—följer mina verk ofta en subtraktiv sådan. De är två kompletterande motsatser som ständigt matar varandra. Den fysiska uppbyggnaden av min ateljé är en bokstavlig spegling av tid, medan mina verk extraherar och kondenserar denna temporalitet.

Jag är intresserad av struktur, hur våra liv är strukturerade, eller struktur i betydelsen materiellt stöd. Jag märker ofta att jag bygger en hållare för ett föremål, för att halvvägs in i processen inse att fokus har skiftat från det ursprungliga motivet och att stödstrukturen blivit det intressanta.

Min ateljé är en aktiv och ständigt föränderlig organism som jag arbetar symbiotiskt med. Jag, ateljén och verken är ömsesidigt beroende av varandra, kontinuerligt skapade i det repetitiva och till synes vardagliga. Genom att inte krampaktigt hålla fast vid vart ett verk är på väg och istället låta saker veckla ut sig, anpassar jag mig till tingens gång. Likt hur träd och stenar formas av tiden, utan intention eller förutbestämda idéer. När jag slinter med ett verktyg eller något går sönder kan jag försöka laga det, eller helt enkelt låta det vara som det är. Det är den delen av processen då jag låter tanken ske, snarare än att aktivt tänka den. Det kan kallas intuition eller något annat—hur som helst förändras processens riktning, jag följer med, och hamnar någonstans jag aldrig hade kunnat föreställa mig.



[*Ghost Orchid* (2025)
Still from film
Stillbild från film two-channel video, 32:9 (3.56:1), 23:05 min]

Linnéa Cramer [1997]
[SE] : [linneacramer@gmail.com] : [Instagram/cramerlinnea_]

Linnéa Cramer

En **S**v. One of my first attempts to actualize my latest film project—from idea to material—was to capture the ghost orchid on camera. I visited the botanical garden in Gothenburg. Where they keep a big orchid collection between damp glass walls and bare earth, since there were no requirements for building floors in greenhouses in the 70s. The wet gravel paths between the lines of orchids create a harmonious sound as I walk on them, it reminds me of the strength of the ocean surging against stone beaches. It turns out that the orchid family *Orchidaceae* that I've come to film don't bloom at this time of year, and I now observe a small group of tangled up roots with different notes tied to each end. There are fans in each corner to simulate the rainforest's breeze and an apparatus that sprays the room with small wet drops every fifteen minutes. In one of the rooms, a bulb needs to be replaced and is flickering over one of the rare species. The botanist who accompanies me to show me around the greenhouse tells me that she can send me an email when the buds start growing on the ghost orchid.

I once again find myself in a position where what I'm looking for can't be found. I ponder on chance, my sense for a big mystery, and my humorous and endless search for ghosts in alliance with references to *Nature's Body*¹ and *The Apparitional Lesbian*.² Why does it matter what part of the orchid I encountered? How is the root different from the blossom?

- ¹ [Londa Schiebinger, *Nature's body: gender in the making of modern science* (1993) New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.]
- ² [Terry Castle, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture* (1995) New York: Columbia University Press, 1994.]



previous image / föregående bild

Ghost Orchid (2025)

Still from film

Stillbild från film two-channel video, 32:9 (3.56:1), 23:05 min

next image / nästkommande bild

Ghost Orchid, Galleri Mejan (2026)

Installation view

Installationsvy



En
SV

Mitt första försök att förverkliga mitt senaste filmprojekt—från idé till material—var att fånga spökorkidén på kamera. Jag besökte den botaniska trädgården i Göteborg. Där har de en stor orkidésamling mellan fuktiga glasväggar och öppen mark, eftersom det inte fanns några krav på byggda golv i växthus på 70-talet. Jag går mellan rader av ovanliga orkidéer, grusgången under mig är våt och knastrar därför på ett sätt som får mig att tänka på ljudet när vågor sköljer in över en stenstrand.

Jag är här för att fotografera en specifik art, men det visar sig att den inte blommar såhär års. Så jag står nu och observerar knyten av tilltrasslade rötter som var och en har små lappar knutna i varje ände. Det finns fläktar i varje hörn för att simulera regnskogens bris och en luftfuktare som var femtonde minut sprider små våta droppar i rummet. I ett av rummen behöver en glödlampa bytas ut och flimrar därför över en av de sällsynta arterna. Botanisten som följer med mig för att visa runt i växthuset berättar att hon kan skicka ett mejl när knopparna börjar växa på spökorkidén.

Jag befinner mig återigen på en plats där det jag söker inte går att finna. Jag funderar över slumpen, min känsla för ett mysterium och mitt humoristiska och ändlösa sökande efter spöken, i samklang med mina referenser till *Nature's Body*¹ och *The Apparitional Lesbian*.² Varför spelar det någon roll vilken del av orkidén jag möter? Hur skiljer sig roten från blomman?

¹ [Londa Schiebinger, *Nature's body: gender in the making of modern science* (1993) New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.]

² [Terry Castle, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture* (1995) New York: Columbia University Press, 1994.]

Simon Dahlgren Strååt



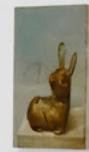
En SV. **P**eople worry for good reasons, whether those reasons are real or imagined. Painting, on the other hand, offers an opportunity for the invisible or imaginary to take on a tangible form. I recognized this connection early in my life. Even today, painting remains a way for me to point things out and to confront triggers of fear.

In these works, domestic objects relinquish their original practical functions and instead reveal a new interiority, shaped by the act of painting and an attention to the unseen aspects of domesticity, violence, history, and nature.

I created these paintings because I wanted to stare at what is there, and at what is not there. Between those two realms, paintings should be granted space to grow secrets of their own. I value those secrets, because without them, the painting would not need me—or anyone—as I needed it.

[*Disturbance* (2025) (detail / detalj)]
oil on linen
olja på linne 465 × 214 cm

Simon Dahlgren Strååt [1984]
[SE] : [dahlgrenstraat.se] : [simon.dahlgrenstraat@gmail.com] : [Instagram/simon_dahlgrenstraat]





previous spread / föregående uppslag
Threshold_, Galleri Mejan (2026)
 Installation view
 Installationsvy

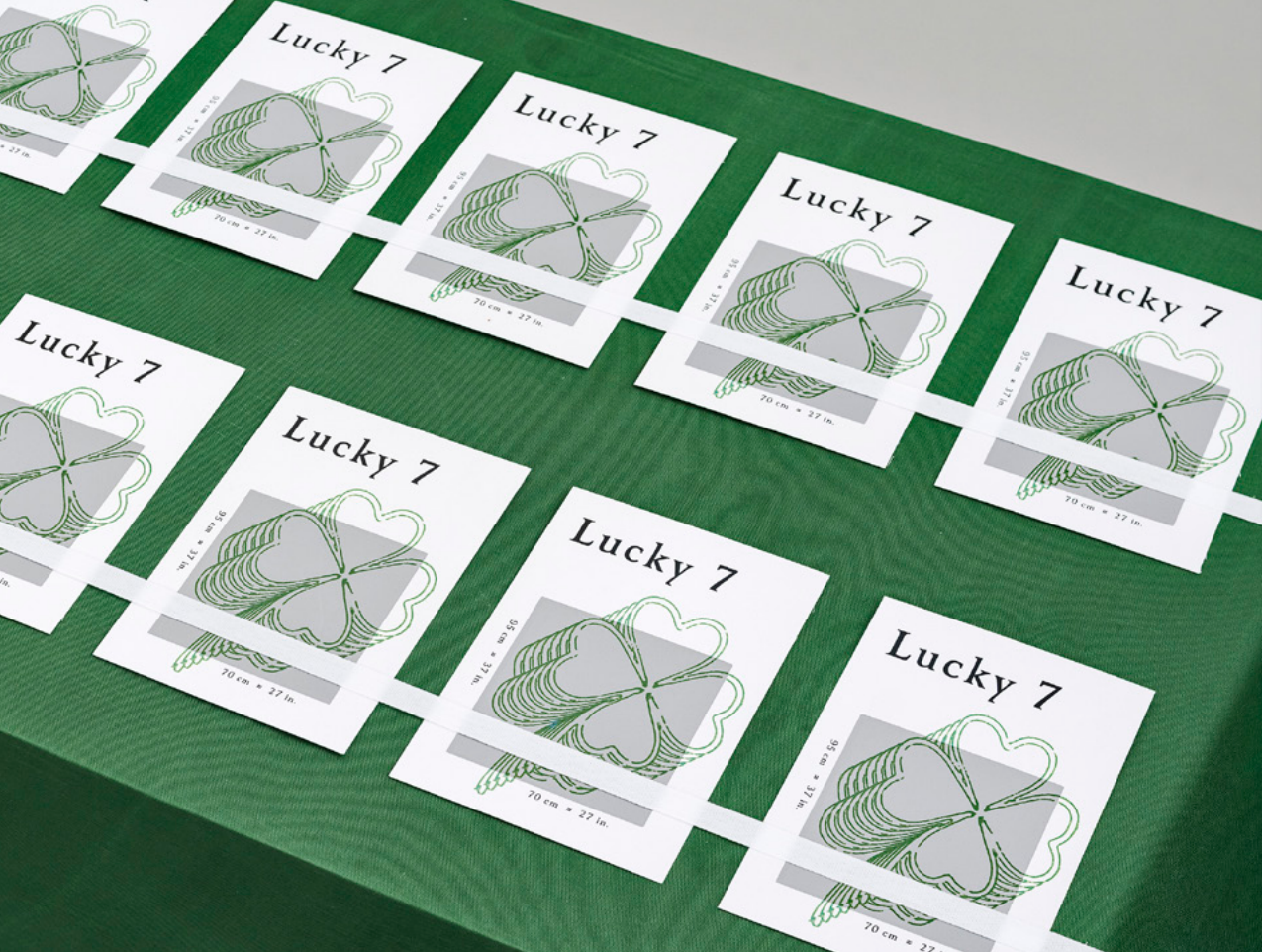
En
 Sv.

Människor oroar sig av goda skäl, oavsett om dessa skäl är verkliga eller inbillade. Måleriet erbjuder däremot en möjlighet för det osynliga eller imaginära att ta en konkret form. Jag uppmärksammade denna koppling tidigt i livet. Än idag är måleriet ett sätt för mig att peka ut saker och att konfrontera det som väcker rädsla.

I dessa verk frånsäger sig vardagliga objekt sina ursprungliga praktiska funktioner och visar i stället en ny inre dimension, formad av måleriet och en uppmärksamhet på det som förblir osett i det vardagliga, i våldet, i historien och i naturen.

Jag gjorde dessa målningar för att kunna betrakta det som finns där, och det som inte finns där. Mellan dessa två områden bör målningar ges utrymme att utveckla sina egna hemligheter. Jag värdesätter dessa hemligheter, eftersom målningen annars inte skulle behöva mig—eller någon annan—på samma sätt som jag behövde den.

Grand piano (2025)
 oil on linen
 olja på linne 147 × 115 cm



[*Lucky 7*, Galleri Mejan (2026)]
Installation view
Installationsvy

Behzad Dehno

En SV. **G**reen light cuts through the night's darkness. Out on the street—the asphalt wet—the kiosk door opens. The light seeps into the gaps between the goods on the shelves—an archive of citizens' most basic necessities. The till—a fortress—is protected behind rows of shelves where even the green light does not reach. A plexiglass vitrine stands tirelessly on the counter. Inside it, coloured scratch cards with dreamy titles try to catch my imagination: gold bars, diamonds, bundles of cash, sacks marked with dollar signs, complex number and letter combinations, horseshoes and four-leaf clovers. The door closes; the kiosk's faint yet sweet smell of tobacco lingers behind me. I look at the green neon sign—shaped like a four-leaf clover.

When the prop starts firing, one must duck. By developing works that operate as metalepses, narratives are elevated into reality. *Lucky 7* creates a situation in which paintings function as props and a kiosk becomes part of an artwork, bound together by scratch cards that allow viewers to win the exhibited paintings. Where is the artwork when the walls are real kiosk scenography and the paintings are prizes? In the constellation between props and viewer, the possibility arises that one might actually win.



previous image / föregående bild:
Lucky 7, Galleri Mejan (2026)
Installation view
Installationsvy



Lucky 7, Galleri Mejan (2026)
Installation view
Installationsvy

En
SV.

Grönt ljus skär genom nattens mörker. Ute på gatan—asfalten våt—kioskdörren öppnas. Ljuset sipprar in mellan varorna på hyllorna—ett arkiv över medborgares mest grundläggande behov. Kassan—en fästning—är skyddad bakom rader av hyllor dit inte ens det gröna ljuset når. En plexiglasmonter står outtröttligt på disken. Inuti den försöker färgglada skraplotter med drömska titlar fånga min föreställningsförmåga: guldtackor, diamanter, sedelbuntar, säckar märkta med dollartecken, komplexa siffer- och bokstavskombinationer, hästskor och fyrklöver. Dörren stängs; kioskens svaga men söta doft av tobak dröjer kvar bakom mig. Jag ser på den gröna neonskylten—formad som en fyrklöver.

När rekvisitan börjar skjuta måste man ducka. Genom att utveckla verk som fungerar som metalepser förs berättelser in i verklighet. *Lucky 7* skapar en situation där målningar fungerar som rekvisita och en kiosk blir en del av ett konstverk, sammanbundna genom skraplotter som ger betraktaren möjlighet att vinna de utställda målningarna. Var finns konstverket när väggarna är verklig kioskscenografi och målningarna är vinster? I samspelet mellan rekvisita och betraktare uppstår möjligheten att faktiskt kunna vinna.



The Prince and the Princess (2026)
oil on canvas
olja på duk 190 × 115 cm

Hamida [1996]
[hamidahamida.com] : [hamida.hassani@hotmail.com] : [Instagram/hamidahamidahamidahamida]

Hamida

Romantic love is a scam, I have said that to some of my friends. They almost wanted to hit me in the face.

‘The language we use when we are in love is not a language we speak’ is written on the back cover of the book *Lover’s Discourse*, and that the language we use when we seduce is also not a language we speak, is what I sense in the book *The Art of Seduction*. The title of my animation film installation, *I am waiting for an arrival, a return, a promised sign. I have no sense of proportions*, comes from *Lover’s Discourse* by Roland Barthes, and the text of the narration in the film comes from *The Art of Seduction* by Robert Greene. The film uses two Indian archive miniature paintings: *Krishna enters the river Jumna* from a Rasikapriya series (c. 1730) and *Maharana Ari Singh II of Mewar (r. 1761–73) with His Consort on a Terrace* (c. 1761), Northwestern India, Rajasthan, Rajput Kingdom of Mewar.

I have a very process-based practice, when I work, the process becomes the context. When I paint I have an engagement with erasure; I paint and erase again and again and again. It becomes a way of thinking. These two paradoxical acts stand on opposite sides, like the seducer from *The Art of Seduction* and the seduced from *Lover’s Discourse*. It matters how I paint. It matters how I do things. It matters how art comes into being.

I have been collecting a lot of digital archives of Indian miniature painting. The paintings have been references, sources, and material for my practice.



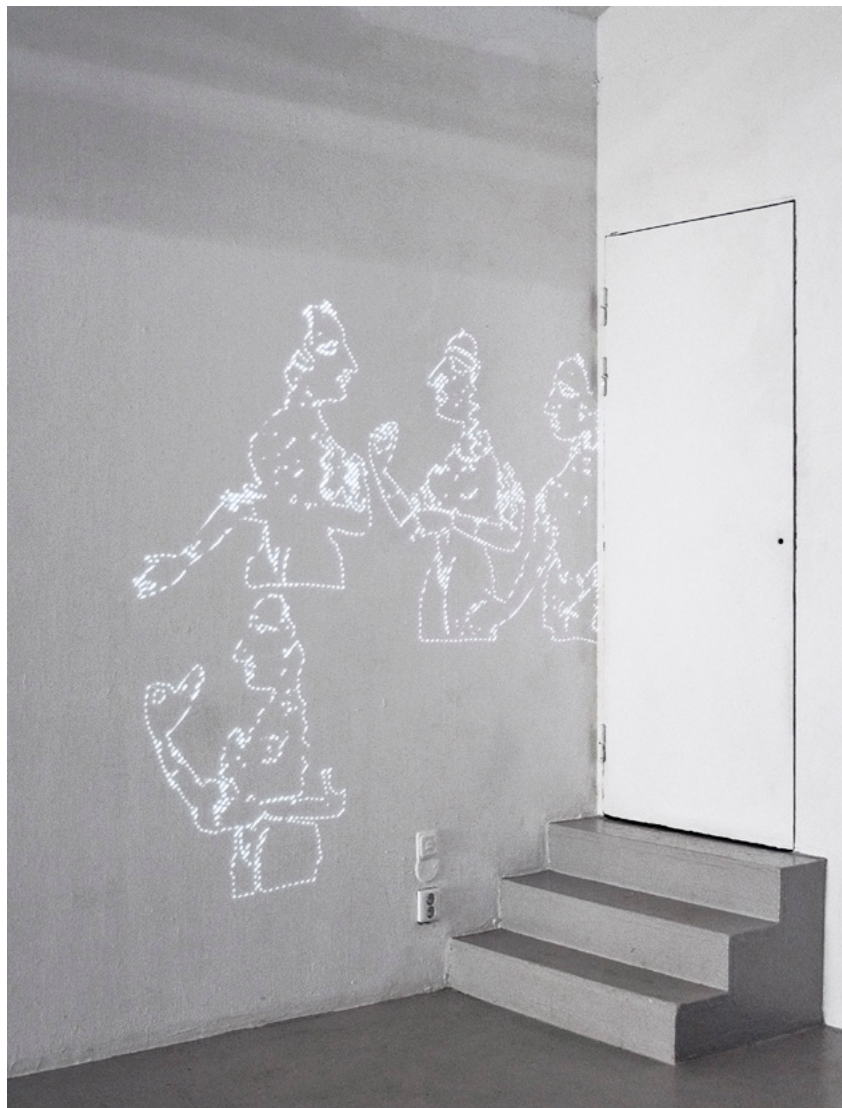
previous image / föregående bild & next image / nästkommande bild

I am waiting for an arrival, a return, a promised sign.
I have no sense of proportions, Galleri Mejan (2026)

Installation view / Installationsvy

The animated film installation uses visual material from two traditional Indian miniature paintings: *Krishna enters the river Jumna* (c. 1730), from a Rasikapriya series, and *Maharana Ari Singh II of Mewar (r. 1761–73) with His Consort on a Terrace* (c. 1761), Northwestern India, Rajasthan, Rajput Kingdom of Mewar; text from *The Art of Seduction* (2001) by Robert Greene; sound: August Christian Hoffmann, vocal and drums: Pauline Reibell, narration: Elmer Blåvarg.

Den animerade filminstallationen innehåller visuellt material från två traditionella indiska miniatyr-målningar: *Krishna enters the river Jumna* (ca 1730), från en Rasikapriya-serie, och *Maharana Ari Singh II of Mewar (r. 1761–73) med sin gemål på en terrass* (ca 1761), nordvästra Indien, Rajasthan, Rajputriket Mewar; text ur *The Art of Seduction* (2001) av Robert Greene; ljud: August Christian Hoffmann, sång och trummor: Pauline Reibell, berättarröst: Elmer Blåvarg.



En
SV.

Romantisk kärlek är en bluff, det har jag sagt till några av mina vänner. De var nära att slå mig i ansiktet.

“Språket vi använder när vi är förälskade är inte ett språk vi talar” står det på baksidan av boken *A Lover’s Discourse*, och att språket vi använder när vi förför inte heller är ett språk vi talar, är något jag anar i boken *The Art of Seduction*. Titeln på min animerade filminstallation, *I am waiting for an arrival, a return, a promised sign*. *I have no sense of proportions*, kommer från *A Lover’s Discourse* av Roland Barthes, och berättarrösten i filmen hämtar sin text från *The Art of Seduction* av Robert Greene. Filmen använder två miniatyr-målningar ur indiska arkiv: *Krishna enters the river Jumna* från en Rasikapriya-serie (ca 1730) och *Maharana Ari Singh II of Mewar (r. 1761–73) with His Consort on a Terrace* (ca 1761), nordvästra Indien, Rajasthan, Rajputriket Mewar.

Jag har en mycket processbaserad praktik; när jag arbetar blir processen själva kontexten. När jag målar är jag involverad med borttagning; jag målar och tar bort om och om och om igen. Det blir ett sätt att tänka. Dessa två paradoxala handlingar står på varsin sida, som förföraren i *The Art of Seduction* och den förförda i *A Lover’s Discourse*. Det spelar roll hur jag målar. Det spelar roll hur jag gör saker. Det spelar roll hur konst blir till.

Jag har samlat en hel del digitala arkiv med indisk miniatyr-målning. Målningarna har fungerat som referenser, källor och material för mitt konstnärskap.

Freddy Houndekindo

En
SV

Working at the intersection of performance, artistic research, and installation, the majority of my work engages with social paradigms, the materiality of time, and its embodiment. I stage situations for the performance of everyday life, where performers and audiences share an agency in shaping the context. There is no hierarchical relationship between the two; performers must resist the production of content, and the audience perspective is constructed to resist the consumption of content. The relation is horizontal, interdependent, and autonomous. Labour and recovery are at the heart of my artistic practice.

Through sports like wrestling and Brazilian jiu-jitsu I've found a ground where ethical questions surrounding consent, and theoretical ideas around interdependency, can be embodied and reflected through practice. Interdependency as an ethical framework. Despite the competitive nature of these sports, partnership and collaboration are inevitable. Physical proximity, intimacy, and violence are in concert, shapeshifting between embrace and submission, play and fight. Here, I am searching for a language that is nuanced and never static. I consciously work towards something that is neither a reproduction of acts of violence nor a resolution of what is perceived as violence; rather, it is an invitation to be intimate with it. An embodied ethic of consent and transformation that challenges stereotypes surrounding men, sport, and intimacy.

Identity, blackness, and masculinity are themes I investigate. My methodology involves field research and immersion in different social contexts, which then translate into durational performances/choreographic installations. It is through duration that the holistic nature of my work and processes emerges—where labour and recovery operate in synergy.

More recently, I have discovered in clay a new material with which to 'partner'. Ceramic is often considered as a time-based medium. Through hand building and other processes, I produce tokens and artefacts. Like my durational performances, I labour with and through clay to recover the self.



Men/ding, Galleri Mejan (2026)

Installation view
Installationsvy

Mending is not a men thing (2026)

durational performance installation created and performed
by Freddy Houndekindo in collaboration with:
durativ performanceinstallation skapad och framförd av
Freddy Houndekindo i samarbete med:
Jock Houndekindo, Rhys Houndekindo, Ronnie Houndekindo
(the artist's siblings / konstnärens syskon)



Tribe (2026)

durational choreographic installation created and performed by Freddy Houndekindo in collaboration with:

durativ koreografisk-installation skapad och framförd av Freddy Houndekindo i samarbete med:

Andrew Smal, Biret-Ingá Pieski, Dieynaba Cissé, Ela Villanueva, Elena Sophia Bürer, Ewemane/Ewes Ehiwe, Hannes Henschel, Inês Filipe, Janina Swierzewsk, Julie Elisabeth Villumsen, Lamiya Odenyo-Gafur, Lana Kariz Meskor, Livi Pösö, Mea Holappa, Mimi Henrich, Sigrid Rodian Poulsen, Sofiiia Butiaga, Thea Faldborg Liversage

All collaborators are students in the Second-year Bachelor's Programme in Dance, Stockholm University of the Arts.

Alla medverkande är studenter på kandidatprogrammet i dans, årskurs 2, Stockholms konstnärliga högskola.

photo / foto: Carlos Zaya



Dire je t'aime (2026)

earthenware ceramic, grout, wax, jesmonite and valchromat

lergods, fogmassa, vax, jesmonite och valchromat 44.5 × 90 × 44.5 cm



In between the sea and my mother's crib there is my mother's womb (2026)
stoneware ceramic
Stengods 55 × 70 × 40 cm

En skärningspunkten mellan performance, konstnärlig forskning och **SV.** installation befinner sig merparten av mitt arbete. Det engagerar sig i sociala paradigmer, tidens materialitet och dess förkroppsligande. Jag iscensätter situationer för vardagslivets performativitet, där performance-aktörerna och publik delar ett handlingsutrymme i att forma sammanhanget. Det finns ingen hierarkisk relation mellan de två; aktörerna måste motstå produktionen av innehåll, och publikens perspektiv är konstruerat för att motstå konsumtionen av innehåll. Relationen är horisontell, ömsesidigt beroende och autonom. Arbete och återhämtning står i centrum för min konstnärliga praktik.

Genom praktiker som brottning och brasiliansk jiu-jitsu har jag funnit en grund där etiska frågor om samtycke och teoretiska idéer om ömsesidigt beroende kan förkroppsligas och prövas i praktik. Ömsesidigt beroende som ett etiskt ramverk. Trots dessa praktikers tävlingsinriktning är partnerskap och samarbete oundvikliga. Fysisk närhet, intimitet och våld är i samspel, växlande mellan omfamning och underkastelse, lek och kamp. Här söker jag ett språk som är nyanserat och aldrig statiskt. Jag arbetar medvetet mot något som varken är en reproduktion av våldshandlingar eller en upplösning av det som uppfattas som våld; snarare är det en inbjudan att vara intim med det. En förkroppsligad etik kring samtycke och transformation som utmanar stereotyper kring män, sport och intimitet.

Identitet, svarthet och maskulinitet är teman jag undersöker. Min metod innebär fältarbete och fördjupning i olika sociala sammanhang, vilka sedan översätts till 'durational performance' och koreografiska installationer. Det är genom varaktighet som mitt arbete och mina processer framträder i sin helhet, där arbete och återhämtning verkar i samspel.

På senare tid har jag upptäckt leran som ett nytt material att arbeta tillsammans med. Keramik betraktas ofta som ett tidsbaserat medium. Genom handbyggande och andra processer producerar jag symboler ('tokens') och artefakter. Liksom i mina långvariga performanceverk arbetar jag med och genom leran för att återfå jaget.



Johan Lundborg

En **SV.** **A**ttention has become a method in my practice. It is not just about noticing, but about inhabiting moments, materials, and spaces that often go unseen. Surfaces, traces, and their silences, both in the materials I use and in the built environment, form a language of subtle presence. Materials that are marked, worn, or discarded carry histories that insist on being acknowledged and cared for, asking to remain visible and honest.

Stillness emerges in pauses and fragments, in spaces where recognition wavers and something familiar becomes strange. Within these intervals, fragile thresholds begin to unfold. By creating conditions where attention, care, and reflection can arise, these moments are allowed to linger. Every mark, every uneven edge becomes a trace of time, a quiet record of contact, erosion, and persistence.

A tension between presence and absence, between memory and movement, invites the subtle, layered traces of material and gesture that shape each piece. Through this attentiveness, the work becomes a site where what is overlooked can surface, and where the act of looking itself becomes a form of care.

[*Order / Instruments*, Galleri Mejan (2025)
Installation view
Installationsvy]

Johan Lundborg [1992]
[SE] : [jhnlundborg@gmail.com] : [Instagram/jhnlundborg]



previous image / föregående bild
Order / Instruments, Galleri Mejan (2025)
 Installation view
 Installationsvy



Order / Instruments, Galleri Mejan (2025)
 Installation view
 Installationsvy

En Sv. Uppmärksamhet har blivit en metod i min praktik. Det handlar inte bara om att lägga märke till, utan om att bebo ögonblick, material och rum som ofta förbises. Ytor, spår och deras tystnader, både i materialen jag använder och i den byggda miljön, bildar ett språk av subtil närvaro. Material som är märkta, slitna eller bortkastade bär på historier som insisterar på att bli uppmärksammade och omhändertagna, och som ber om att förbli synliga och ärliga.

Stillhet uppstår i pauser och fragment, i rum där igenkänning svajar och något bekant blir främmande. I dessa mellanrum börjar sköra trösklar ta form. Genom att skapa förutsättningar där uppmärksamhet, omsorg och reflektion kan uppstå, får dessa ögonblick dröja kvar. Varje märke, varje ojämnhet blir ett spår av tid, ett tyst avtryck av beröring, erosion och uthållighet.

En spänning mellan närvaro och frånvaro, mellan minne och rörelse, öppnar för de subtila lager på lager av spår i material och gest som formar varje verk. Genom denna uppmärksamhet blir arbetet en plats där det förbisedda kan träda fram, och där själva seendet blir en form av omsorg.

Kristina Nenzén

En **I** mix organic debris into clay. Mostly wastepaper mashed into pulp, the mixture is a sticky matter. A wet layer is rolled on top of a dry layer into a tall cylinder. When completely dry, I break off the edges at the bottom and the top to fit it into the kiln.

Alongside the work of preparing the cylinder for firing, I hear that something is not right with my father, but before getting on the train to him I choose to fire the cylinder at the top temperature. It is programmed to have a slow rise of heat, and these hours are crucial.

My father is unreachable; skin, hands, eyes, cheeks; a veil. What he reacts to is what happens within his body. He grunts and reflexively pulls his legs up toward his stomach. For several hours, he is clearly in increasing pain despite the rising concentration of morphine in his body. It is only after receiving help to empty his bladder that he finds peace.

A few days later, the kiln has cooled down after firing. I open the kiln and I see that the cylinder has collapsed. It must have happened at the same time as my father's body gave in. I look at the object and see every step of the process visible in its body: the debris that has gone up in smoke and has left a sintered porous material, same on the outside as within; the layers of its compound visible; how its submission to the heat is evident in the petrified collapse of the hole. It is right itself from head to toe; that object is wholeness, but in that impenetrable wholeness, the object is also the body of my father in the hours of distress before being allowed to rest and die.



Wholeness (2025)

cylinder made of clay mixed with organic debris and fired in kiln

cylinder av lera blandad med organiskt material och bränd i ugn 50 × 60 × 65 cm

Kristina Nenzén [1987]

[SE] : [kristina.nenzen@gmail.com] : [Instagram/kristinanenzen]



previous image / föregående bild
Potential space, Galleri Mejan (2025)
 Installation view
 Installationsvy



En
SV. Jag började med att skriva den engelska texten, den om helhet/hålighet (Wholeness) och samtidigt med pappas kollaps. När den senare skulle bli en svensk text insåg jag att historien om *Wholeness* inte är allt, att berättelsen om det verket behöver sättas i ett sammanhang av berättelser om andra verk som kommit till i samma veva och som syns på dokumentationen från Galleri Mejan här bredvid.

Jag hade lånat titeln, *Potential space*, till utställningen från Donald Winnicotts begrepp om ett mellanområde där inre och yttre verklighet möts, eftersom detta mellanområde har spelat en viktig roll i mitt arbete på Mejan. Det har kommit till uttryck i skildringar av horisonten och dess motsats, det alldeles nära. Ofta med en hänvisning till förgrund och bakgrund i landskapsmåleri, liksom mellangrunden som en länk mellan dem. I *Potential space* var mycket av materialet lånat från mina närmaste släktingar, och under vernissagen serverade min mamma slattar från det gungande barskåpet.

left image / vänster bild

Weight chart. Recipe for cake. (2025)

paper, A4 plastic folder, metal
 papper, A4-plastmapp, metall
 400 × 150 × 30 cm

Stickyness (2025)

oil on xerox copies
 olja på laserutskrift
 84 × 30 cm

Putting my subjectivity out there. (Landscape of middle ground, in the colors of a sunburnt piece of tape coded for electrical grounding.) (2025)

oil on canvas
 olja på duk 27 × 19 cm

Christopher Robin Nordström

En
Sv.

I have never thought of myself as a 'boat person', yet the sea has followed me through most of my life. I told myself I was disconnected from it, that the ocean was incidental. But every time I leave the harbour, my body tells a different story. My heart rate slows. The noise I carry on land thins. When the boat gathers speed, darker thoughts fall away behind me like wake.

Sailing is where control becomes tangible. You cannot command the wind, but you can trim the sail. You cannot stop the water, but you can guide the hull. The negotiation is immediate and honest. Skill replaces abstraction. At sea, I am small against the horizon, yet fully responsible for my direction.

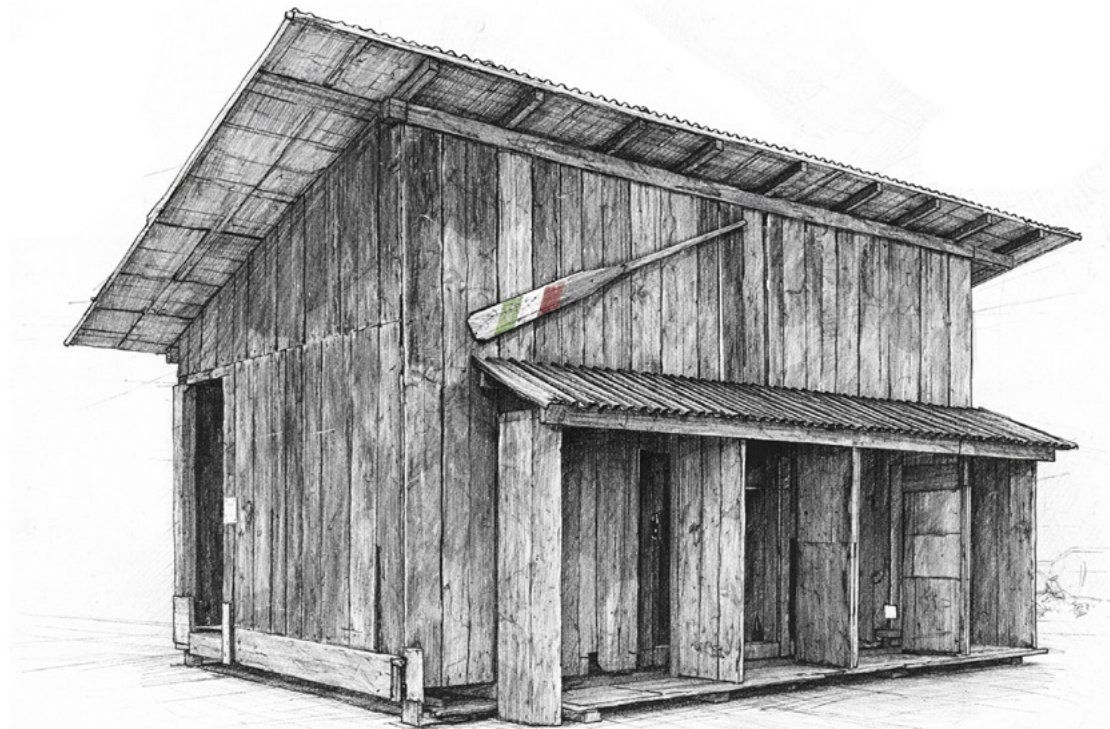
Once, I took my professor out on a boat trip, determined to be the captain for once. Out on the open water, I chose our course, feeling the resistance of the sea through my hands. For an hour, I was not navigating theory or expectation, but wind and current. I was in control.

Now I am finishing, exhausted and uncertain, unsure what comes next or whether I want to continue within the structures I have been navigating. I search for balance between freedom and control—between direction and drift.

A vessel is built to move through unpredictability. It holds you, but does not decide for you. It demands responsibility while offering distance from land. My work is both physical object and psychological position. It is a desire for something solid—mahogany, oak, craft—something I can maintain and command while still surrendering to forces larger than myself.

My work does not resolve doubt. It gives it structure. It gives it a hull.

Out there, I am both connected and released. Now, that feels like freedom.



[sketch for a 1:10 scale model of Simon Starling's *Shedboatshed* (Mobile Architecture No. 2)
[skiss för en modell i skala 1:10 av Simon Starlings *Shedboatshed* (Mobile Architecture No. 2)]



previous image / föregående bild
IMPACT ARRANGEMENT, Galleri Mejan (2025)
Installation view
Installationsvy



IMPACT ARRANGEMENT, Galleri Mejan (2025)
Installation view
Installationsvy

En
SV.

Jag har aldrig sett mig själv som en 'båtperson', ändå har havet följt mig genom större delen av mitt liv. Jag sa till mig själv att jag stod utanför det, att havet bara varit en tillfällighet. Men varje gång jag lämnar hamnen berättar min kropp något annat. Min puls sjunker. Bruset jag bär på land tunnas ut. När båten får fart faller mörkare tankar bort bakom mig som svall.

Segling är en plats där kontroll blir konkret. Du kan inte styra vinden, men du kan trimma seglen. Du kan inte stoppa vattnet, men du kan styra skrovet. Förhandlingen är omedelbar och ärlig. Färdighet ersätter abstraktion. Till havs är jag liten mot horisonten, men fullt ansvarig för min riktning.

En gång tog jag med min professor ut på en båttur, fast besluten att för en gångs skull vara kapten. Ute på öppet vatten valde jag kurs, kände motståndet från havet i händerna. Under en timmes tid navigerade jag inte teori eller förväntningar, utan vinden och strömmen. Jag hade kontroll.

Nu är jag i slutet, utmattad och osäker, utan att veta vad som kommer närmast eller om jag vill fortsätta inom de strukturer jag har rört mig i. Jag söker en balans mellan frihet och kontroll—mellan riktning och drift.

Ett fartyg är byggt för att röra sig genom det oförutsägbara. Det bär dig, men bestämmer inte åt dig. Det kräver ansvar samtidigt som det erbjuder avstånd från land. Mitt arbete är både fysiskt objekt och psykologisk position. Det är en längtan efter något fast—mahogny, ek, hantverk—något jag kan underhålla och styra, samtidigt som jag överlämnar mig åt krafter större än jag själv.

Mitt arbete löser inte tvivlet. Det ger det en form. Det ger det ett skrov.

Därute är jag både förankrad och frigjord. Nu känns det som en frihet.

Anastasiia Pasko

En **SV.** **M**arch 15, 2022. The time on my phone flickers between 3 and 4 AM as my SIM card struggles to decide which network to connect to. Nor does the GPS know if we've crossed the border yet, and looking out the window is just as informative: it is so dark, one could imagine the train is coursing through outer space.

Even now, years after boarding the evacuation train in Lviv, I am still yet to feel the proper completion of that journey. The persistent feeling of having left but never arriving at your destination has been the foundation of my new reality as a refugee in Sweden. At what point does one start calling the train car 'home', if ever?

In my perpetual pursuit to satisfy the ever-increasing longing, I always come back to obsessive recreations of familiar places. Through sketching, animation, or 3D-modelling I simulate being transported back home, hoping to reclaim the time lost while being away.

When Russia first invaded Ukraine in 2014, my father sat me down for a lecture on survival: 'If mum and I are bitten by zombies, you have to go on by yourself...' According to him, it had to be 'zombies' otherwise I would just start crying whenever he tried to bring up the subject. Admittedly, I had no business watching zombie movies at eleven, but sci-fi is how we bonded over the years, and so it became our family's comfort zone. It has been so important to me growing up, that now it is no longer just about 'liking' the genre; working with sci-fi feels like coming home.



Waiting (2026)

live-updating LED display of active air raid alerts in Ukraine

liveuppdaterad LED-display av aktiva flyglarm i Ukraina 94 × 18 × 5 cm

Anastasiia Pasko [2002]

[UA] : [ao.pasko@gmail.com] : [Instagram/ptashkoholic]



[*VYRIY* (2026)
interactive VR installation (still image)
interaktiv VR-installation (stillbild)]



[*VYRIY, Galleri Mejan* (2026)
Installation view
Installationsvy]



[VYRIY, Galleri Mejan (2026)
Installation view
Installationsvy]

En SV. 15 mars 2022. Tiden på min telefon flimrar mellan 03 och 04 när SIM-kortet försöker avgöra vilket nätverk det ska ansluta till. Inte heller GPS:en vet om vi har passerat gränsen än, och att titta ut genom fönstret ger lika lite svar: det är så mörkt att man lika gärna kan föreställa sig att tåget rör sig genom yttre rymden.

Än idag, flera år efter att jag steg ombord på evakueringståget i Lviv, har den resan fortfarande inte riktigt fått något avslut. Känslan av att ha lämnat men aldrig riktigt anlänt har blivit en grund för min nya verklighet som flykting i Sverige. När börjar man egentligen kalla en tågvagn för “hem”, om man någonsin gör det?

I min ständiga strävan att stilla en längtan som bara växer, återvänder jag gång på gång till nästan tvångsmässiga återskapanden av välbekanta platser. Genom teckning, animation eller 3D-modellering iscensätter jag en förflyttning tillbaka hem, i hopp om att kunna ta tillbaka den tid som gått förlorad i frånvaron.

När Ryssland först invaderade Ukraina 2014 satte sig min pappa ner med mig för att prata om överlevnad: “Om mamma och jag blir bitna av zombier måste du klara dig själv ...” Enligt honom var det tvunget att vara “zombier”, annars skulle jag bara börja gråta så fort han försökte ta upp ämnet. Egentligen hade jag inget att göra med zombiefilmer som elvaåring, men science fiction var det som förde oss samman genom åren, och blev så småningom något av vår familjs trygghetszon. Det har betytt så mycket för mig under uppväxten att det idag inte längre bara handlar om att “gilla” genren—att arbeta med science fiction känns som att komma hem.

David Permén

En
SV.

Jag har arbetat som kypare på Operakällaren i 22 år. Det händer ibland att främmande gäster fråga mig var jag kommer ifrån. Jag svarar då att jag är född i Peru och att jag kom hit som adopterad.

Då väcks en glöd i deras ögon: “Vad spännande, vad roligt! Jag måste fråga: Har du träffat din biologiska mamma?”

Om jag svarar “ja” så tar de orden från munnen på mig och fyller i hur fantastiskt det måste ha varit. Och om jag svarar “nej” (alltså en lögn) så frågar de högst förvånat varför jag inte har gjort det. Så hur jag än svarar är ändå inte valet mitt att äga min egen upplevelse och hantera den känslomässiga våg som väcks inombords i och med att frågan ställs.

Jag föreställer mig att detta exempel även speglar hierarkin i övrigt på en restaurang. Kyparen springer runt jakandes med ett leende på läpparna och man bör säga och svara det som gästerna vill höra.

Jean-Paul Sartre skriver i *Varat och Intet* (1943) om hur han iakttar en kypare på ett kafé i Paris. Han ser hur hans rörelser är “lite för precisa, lite för snabba” och hur han “böjer sig lite för ivrigt”. Han spelar sin roll som kypare med en sådan överdriven hängivenhet att det blir tydligt att han “spelar teater”. Han försöker att helt och hållet bli en kypare, som om det vore hans fasta väsen, och glömmer bort sin grundläggande mänskliga frihet att vara något annat. Han förstår sig helt enkelt. När kyparen kommer till bordet måste vi vara klara med att den människa som nu kommer oss till mötes både är en kypare och en icke-kypare. Vi bär alla inom oss vår bild av oss själva och dess negation. Självmédvetandet, idén om vem vi är, vad vi kan eller bör vara just här och nu, kan aldrig så att säga helt och hållet sammansmälta med den egna existensen. Det finns en insida och en utsida och de kan aldrig sammanfalla.

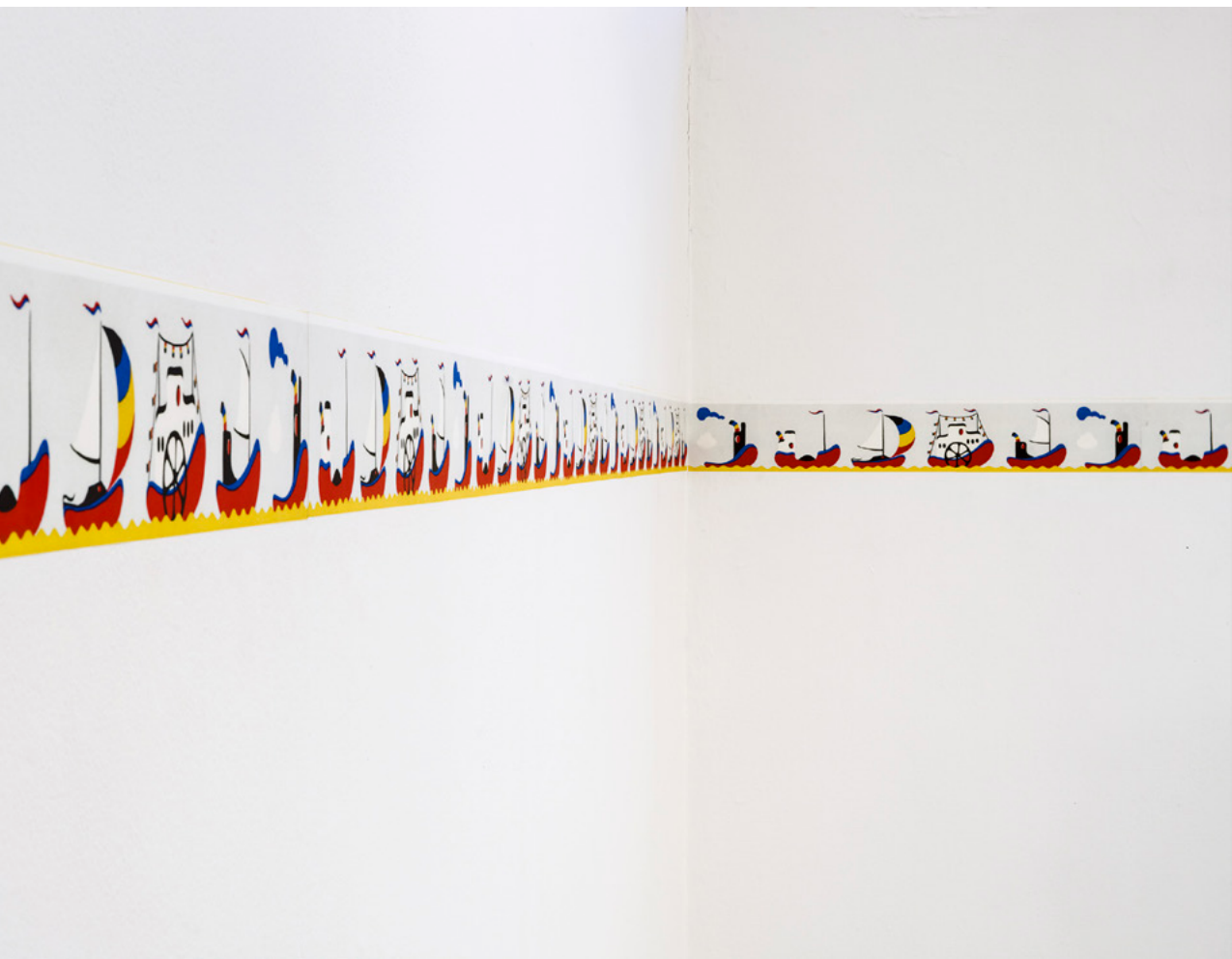


David Permén holding a photograph of himself taken by Nicho Södling in 2014, in which he is wearing his work uniform from Operakällaren.

David Permén som håller ett fotografi av sig själv, taget av Nicho Södling 2014, där han bär sin arbetsuniform från Operakällaren.



previous image / föregående bild
Heaven can wait, Galleri Mejan (2026)
 Installation view
 Installationsvy



Heaven can wait, Galleri Mejan (2026)
 Installation view
 Installationsvy

En I have worked as a waiter at Operakällaren for 22 years. From time
SV to time, guests ask me where I come from. I usually reply that I
 was born in Peru and came here as an adopted child.

At that moment, a spark appears in their eyes: 'How exciting, how wonderful! I must ask: Have you met your biological mother?'

If I answer 'yes', they immediately take the words from my mouth and fill in how fantastic it must have been. And if I answer 'no' (which would be a lie), they react with great surprise and ask why I haven't. So, no matter how I respond, the choice is not really mine. I am not given the space to own my own experience or to handle the emotional wave that rises within me when the question is asked.

I imagine that this example also reflects the hierarchy of the restaurant more broadly. The waiter runs around chasing after tasks with a smile on his lips, and one is expected to say and answer the things the guests want to hear.

In Being and Nothingness (1943), Jean-Paul Sartre writes about observing a waiter in a café in Paris. He notices how the man's movements are 'a little too precise, a little too quick', and how he 'bends forward a little too eagerly'. The waiter performs his role with such exaggerated dedication that it becomes clear that he is 'playing a part'. He tries to become entirely a waiter, as if it were his fixed essence, and forgets his fundamental human freedom to be something else. In other words, he is pretending.

When the waiter approaches the table, we must be aware that the person who now comes towards us is both a waiter and a non-waiter. Each of us carries within ourselves an image of who we are, as well as its negation. Self-consciousness, the idea of who we are and what we can or should be in a given moment, can never fully merge with our actual existence. There is an inside and an outside, and they can never completely coincide.

Vinícius dos Santos



En
SV. *I would like to take you with me.*

Moving a place was a systematic process in which I had to kill and reshape what it once was. And during this forceful migration of stones, I found myself looking at those pieces—a reflection of my own displacement.

It would eventually have been broken up and its beautiful shapes dismantled regardless, through time or human force. But I had to be the one doing it. I had to be the one in charge of this transmutative, alchemical process of transforming this place into pigment.

Painting helps me close a chapter by simply creating an image and allowing it to enter reality through the poetry of the gesture.

And it is through this act of giving form, that I keep inhabiting this place—that is also how I keep it alive.

Painting then becomes part of conservation—of making sure something lives on, and that someone and somewhere are never completely gone.

It creates a portal connecting time and space, people and places. In its generosity and endless possibilities, painting allows me to make sure a place is movable and can exist anywhere my brush can touch the paper.

Unceasing (2026)
watercolour and mineral pigments on paper
akvarell och mineralpigment på papper 63 × 75 cm

Vinícius dos Santos [1987]
[SE/BR] : [viniciusdossantos.com] : [info@viniciusdossantos.com] : [Instagram/viniciusdossantos_konst]



MOVING A MOUNTAIN, Galleri Mejan (2025)
 Installation view
 Installationsvy



MOVING A MOUNTAIN, Galleri Mejan (2025)
 Installation view
 Installationsvy



MOVING A MOUNTAIN, Galleri Mejan (2025)
Installation view
Installationsvy

En SV. *Jag skulle vilja ta dig med mig.*

Att flytta en plats var en systematisk process där jag var tvungen att döda och omforma det som den en gång var. Under denna våldsamma förflyttning av stenar fann jag mig själv betrakta dessa delar—en spegling av min egen förskjutning.

Den skulle så småningom ha brutits upp och dess vackra former monterats ned oavsett, genom tidens gång eller mänsklig kraft. Men jag var tvungen att vara den som gjorde det. Jag var tvungen att vara den som styrde denna transmutativa, alkemiska process där denna plats förvandlades till pigment.

Måleriet hjälper mig att avsluta ett kapitel genom att skapa en bild och låta den träda in i verkligheten genom gestens poesi.

Det är genom denna handling av att ge form som jag fortsätter att bebo denna plats—det är också så jag håller den vid liv.

Måleriet blir därmed en del av ett bevarande—ett sätt att säkerställa att något lever vidare, att någon och någonstans aldrig helt försvinner.

Det skapar en portal som förbinder tid och rum, människor och platser. I sin generositet och sina oändliga möjligheter gör måleriet det möjligt att göra en plats rörlig, så att den kan existera varhelst min pensel berör papperet.

Josephine Thorsby

En
SV

Quasi.

I often find myself attentive to what is yet to come. The possibilities of the future can feel more vivid than the present, charged with hope and desire. Anticipation can feel authentic, yet it hovers between what might be and what already exists. It is in this suspended space, between fiction and reality, that I approach painting.

Anticipation becomes a point of departure. It opens a gap, a quasi-space, a place in-between. At first, possibilities seem endless. The canvas holds potential without resistance. The moment I touch its surface, that openness shifts. The space becomes structured, almost architectural, like a labyrinth that offers direction while preserving the possibility of getting lost.

Painting unfolds as a negotiation between control and surrender. By examining my expectations in the act of working, I explore anticipation as both a personal condition and a visual material. Clarity and obscurity operate simultaneously; seeing is shaped through attention, layering, form, and the interplay of colour. Here, anticipation carries an almost illusory intensity, not as deception, but as a way of seeing.

My work emerges from images embedded in the collective consciousness. These references are already woven into how we see. Screen, stage, drapery, and landscape converge, dissolving the distinction between what is given and what is constructed. Their origins remain embedded, while what matters is the state they produce in the image. In a reality shaped by overlapping and mediated images, what feels real becomes unstable, yet no less convincing. The surfaces become sites where potential lingers without fulfilment. I remain within this suspension, resisting passivity and reclaiming a sense of control through painting.

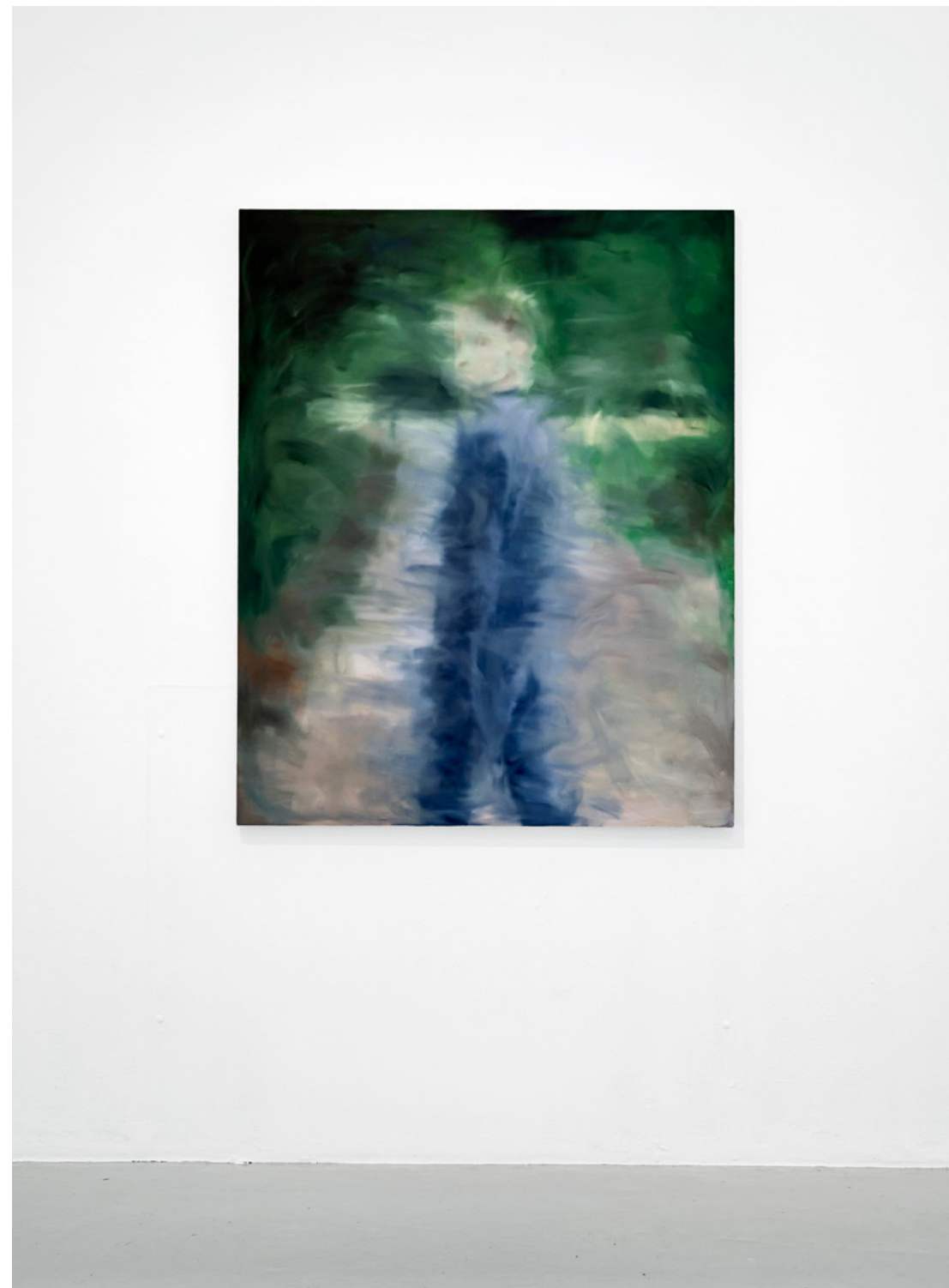
In this unstable balance between structure and openness, painting becomes less an image than a condition: a site where potential persists, where fiction and reality coexist, and where the work begins to appear as a quasi-reality.



<i>Bliss Stroke</i> (2025)	<i>Landscape I-III</i> (2025)
oil on canvas	oil on canvas
olja på duk 133 × 200 cm	olja på duk 30 × 40 cm



Untitled (2025)
 pencil on canvas
 blyerts på duk 111 × 140 cm



POV of Eurydice III (2025)
 oil on canvas
 olja på duk 103 × 128 cm



Valkyrie Void (2025)
oil on canvas
olja på duk 159 × 260 cm

En
SV.

Quasi.

Jag märker ofta att min uppmärksamhet riktas mot det som ännu inte är här. Framtidens möjligheter kan kännas mer levande än nuet, laddade med hopp och begär. Förväntan kan kännas verklig, men den rör sig mellan det som skulle kunna vara och det som redan är. Det är i detta svävande tillstånd, mellan fiktion och verklighet, som jag närmar mig måleriet.

Förväntan blir en utgångspunkt. Den öppnar en spricka, ett quasi-rum, en plats däremellan. Till en början verkar möjligheterna oändliga. Duken bär på en potential utan motstånd. I det ögonblick jag rör vid dess yta förändras denna öppenhet. Rummet blir strukturerat, nästan arkitektoniskt, som en labyrint som erbjuder riktning samtidigt som den bevarar möjligheten att gå vilse.

Måleriet utvecklas som en förhandling mellan kontroll och överlämnande. Genom att undersöka mina förväntningar i arbetet utforskar jag förväntan som både ett personligt tillstånd och ett visuellt material. Klarhet och fördunkling verkar samtidigt; seendet formas genom uppmärksamhet, lager, form och färgens samspel. Här bär förväntan på en nästan illusionistisk intensitet, inte som ett bedrägeri, utan som ett sätt att se.

Mitt arbete tar form ur bilder som är inbäddade i ett kollektivt medvetande. Dessa referenser är redan invävda i hur vi ser. Skärm, scen, draperi och landskap flyter samman och upplöser gränsen mellan det givna och det konstruerade. Deras ursprung finns kvar, men det som spelar roll är det tillstånd de framkallar i bilden. I en verklighet präglad av överlappande och medierade bilder blir det som känns verkligt instabilt, men inte mindre övertygande. Ytorna blir platser där potential dröjer kvar utan att fullbordas. Jag stannar i detta tillstånd, motstår passivitet och återtar en känsla av kontroll genom måleriet.

I denna instabila balans mellan struktur och öppenhet blir måleriet mindre en bild än ett tillstånd: en plats där potential består, där fiktion och verklighet samexisterar, och där verket börjar framträda som en quasi-verklighet.



Chimera (2026)

clay, bookbinding glue, titanium & ultramarine pigment on canvas
lera, bokbinderilim, titan & ultramarinpigment på duk 160 × 160 cm

Samira Tohidi

En Sv. I have dreams of diversity that are hard to grasp, because I know these dreams are someone else's nightmare. Let me walk you through this super-imposed dream.

You enter the ruins of Persepolis through the Gate of All Nations. You walk through the portal and imagine this 2,500-year old vision: You see a world where diversity and unity are not exclusive. You see chimeric and ambiguous beings existing, mixing and recreating their cultures in a million different ways.

Suddenly, the dream feels out of reach, and we are brought back to reality. It is hard to imagine an open, peaceful world. In 330 BCE, Alexander the Great set Persepolis on fire.

On the 28th of February this year, in 2026, Iran, the USA and Israel started bombing West Asia again. I fear how everything and everyone could turn to ash, as this is currently happening, and has already happened to many others before. I hear the calls to make nations, or empires, great again and I want to say how that is not the answer.

In an effort to deal with the terror, I repeatedly revisit Persepolis in my dreams. As I pass through the city gate, I notice my own shadow. As if by magic, it leans towards me. It whispers in my ear that this is no dream. In reality, people can live with diversity. But some deny this reality by instrumentalizing the fear of the inevitable darkness that all beings cast around them.

To evoke this darkness and the diversity of reality, I invite you to *The Nationalist's Nightmare*. Here, understandings of East and West, North and South, and good and evil have merged into new comprehensions of the world. In this space, differences cannot be eliminated or prevented from intersecting. There is a Gate of All Nations which could also be called the Gate of All People.

Symbols of the civilized world meander like rivers.

Together, the artworks form a scenography because they do not claim that *The Nationalist's Nightmare* is real. Instead, this space is a way to reenter the world by leaving *The Nationalist's Nightmare* behind.

Would you consider walking through it?





previous spread / föregående uppslag
THE NATIONALIST'S NIGHTMARE
 Galleri Mejan (2026)
 Installation view / Installationsvy

Satanic Verses (2026)
 clay, bookbinding glue, titanium & ultramarine pigment
 on canvas
 lera, bokbinderilim, titan & ultramarinpigment på duk
 160 × 160 cm

Bn
Sv. Jag har drömmar om mångfald som är svåra att greppa, eftersom jag vet att dessa drömmar är någon annans mardröm. Låt mig guida dig genom denna flerskiktade dröm.

Du träder in i Persepolis ruiner genom Alla nationers port. Du går genom portalen och föreställer dig denna 2500 år gamla vision: Du ser en värld där mångfald och enighet inte utesluter varandra. Du ser chimära och tvetydiga varelser existera, blandas och återskapa sina kulturer på en miljon olika sätt.

Plötsligt känns drömmen ouppnåelig, och vi förs tillbaka till verkligheten. Det är svårt att föreställa sig en öppen, fredlig värld. År 330 f.v.t. satte Alexander den store Persepolis i lågor.

Den 28 februari i år, 2026, började Iran, USA och Israel återigen bomba Västasien. Jag fruktar hur allt och alla kan förvandlas till aska, eftersom detta just nu sker och redan har hänt många andra tidigare. Jag hör ropen om att göra nationer, eller imperier, stora igen och jag vill säga att det inte är svaret.

I ett försök att hantera skräcken återvänder jag gång på gång till Persepolis i mina drömmar. Då jag kliver igenom stadsporten lägger jag märke till min egen skugga. Som genom ett trollslag lutar den sig mot mig. Den viskar i mitt öra att detta inte är någon dröm. I verkligheten kan människor leva med mångfald. Men vissa förnekar denna verklighet genom att utnyttja rädslan för det oundvikliga mörker som alla varelser kastar omkring sig.

För att frammana detta mörker och verklighetens mångfald bjuder jag in dig till *Nationalistens mardröm*. Här har uppfattningar av öst och väst, norr och syd, samt gott och ont sammanfogats till nya förståelser av världen. I detta rum kan olikheter inte elimineras eller hindras från att korsas. Här finns en Port för alla nationer som också kan kallas Alla folkens port. Symboler för den civiliserade världen meandrar likt floder.

Tillsammans utgör konstverken en scenografi, eftersom de inte hävdar att *Nationalistens mardröm* är verklig. Istället är detta rum ett sätt att återinträda världen genom att lämna *Nationalistens mardröm* bakom sig.

Skulle du överväga att gå igenom den?

Joar Torbiörnsson

En Sv. **T**he art I make has the character of speculative fiction, expressed through sculpture, drawing, and installation, with elements of performance and time-based media.

The pieces are assembled into environments, where the parts are meant to refer to one another, as well as to the whole to which they belong. The materials vary—wood and metal recur frequently, alongside found artefacts and site-specific gestures.

Central to my practice is the embodiment of narrative within tactile surfaces. When working with my wall-mounted sculptures—whose materiality is inspired by that of the Byzantine icon—I approach the artwork’s surface as a form of mental archaeology. A layering where old strata resurface only to be buried again or form a synthesis with something new.

Alongside this runs the creation of fictional objects, reminiscent of historical or contemporary artefacts, yet embedded with anachronistic signs or narratives. I research periods of major societal upheaval to study how power and belief are constructed and collapse, and how those processes might echo in our current era.

Working with historical pastiche is a play with the idea of linear time—a methodical exploration of how reality is perceived. This interest in the nature of experience, time, history, and perception also draws me to emerging research at the intersection of consciousness and quantum mechanics, where prevailing materialist conceptions of reality are being fundamentally challenged.



Precursor, Galleri Mejan (2025)
Installation view
Installationsvy
photo / foto: Joar Torbiörnsson



previous images / föregående bilder
963369.7 (2026) | 963369.7 (2026) (detail / detalj)
walnut, plywood, lacquer, gypsum, resin, pigment
valnöt, plywood, lack, gips, harts, pigment 65 × 95 × 4 cm



Please do have a seat (2025)
Unannounced performed monologue, wall mounted chair
Oannonserad performativ monolog, väggmonterad fällstol
Aktör: Isolde Berkqvist
photo / foto: Joar Torbiörnsson

En
SV. **K**onsten jag skapar har drag av spekulativ fiktion, uttryckt genom skulptur, teckning och installation, med inslag av performance och tidsbaserad media.

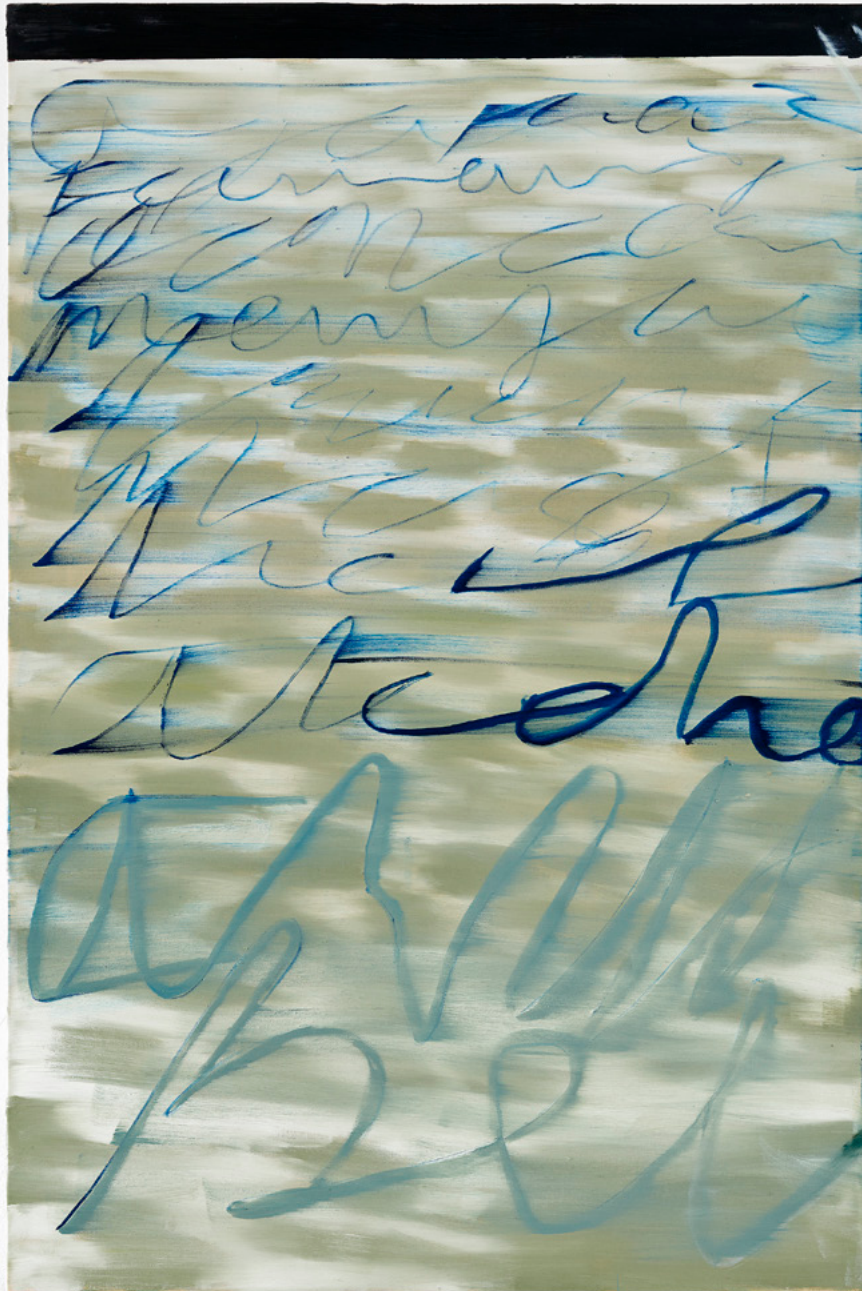
Verken sammanförs till miljöer där delarna är menade att referera till varandra, såväl som till den helhet de tillhör. Material varierar, men trä och metall är återkommande, liksom omarbetade föremål och platsspecifika gester.

Centralt i min praktik är gestaltningen av narrativ i taktila ytor. När jag arbetar med mina vägghängda skulpturer—vars materialitet är inspirerad av den bysantinska ikonerna—närmar jag mig ytan som en form av mental arkeologi: ett lagerarbete där gamla skikt kommer till dagen, endast för att återigen täckas över, eller bilda en syntes med något nytt.

Den andra inriktningen är skapandet av förställda föremål—som påminner om historiska eller samtida artefakter, men som bär anakronistiska tecken eller narrativ. Jag undersöker perioder av omvälvande samhällsförändringar för att studera hur makt och tro byggs upp och kollapsar, och hur dessa processer kan speglas i vår egen tid.

Arbetet med den historiska pastischen är en lek med uppfattningen om linjär tid. Intresset för upplevelsen, tidens, historiens och perceptionens natur är också det som drar mig till den framväxande forskningen i skärningspunkten mellan medvetande och kvantfysik, där materialistiska förklaringsmodeller av verkligheten sätts i fråga.

Hanna Tordai



The pane of glass (2025)
oil on canvas
olja på duk 180 × 120 cm

Hanna Tordai [1999]
[SE] : [hanna.tordai@live.se] : [Instagram/hannatordai]

En
SV.

You rest your forehead against the cold window. The pane of glass separates you from the landscape that is rushing past. Inside of you, it is rushing too. Something ticks, TICK, and you are separated from yourself; you've gotten lost in the timeline, you lack context. The other travellers speak in a language that you don't understand, you're resting in the un-understandable.

It is hard work.

The picture shines through reinforced glass, you are somewhere else for a moment. To show one thing, you must hide another.

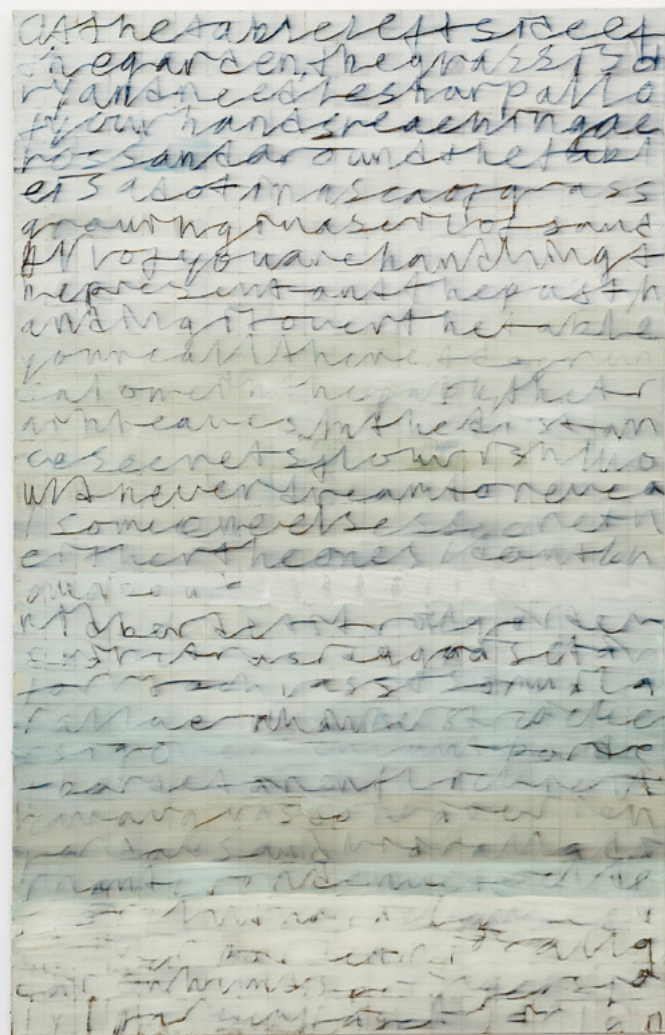
I'm obsessed by the green, the lonely, I think about my paintings.



Trains of Thought, Galleri Mejan (2026)
 Installation view
 Installationsvy



News from home 1 & 2 (2026)
 oil on canvas
 olja på duk 180 × 120 cm (2 ×)



Stad (2025)
oil on canvas
olja på duk 180 × 115 cm

En
SV.

Du lutar pannan mot det kalla fönstret. Glasrutan skiljer dig från det förbirusande landskapet. Inuti dig rusar det också.

Något tickar, TICK, och du är skild från dig själv; du är borttappad i tidslinjen, du saknar kontext. De andra resenärerna pratar ett språk du inte förstår, du stannar kvar i det oförståeliga. Det är hårt arbete.

Bilden lyser genom armerat glas, du är någon annanstans en stund. För att visa en sak, måste du dölja en annan.

Jag är besatt av det gröna, det ensamma, jag tänker på mina målningar.

Erik Tylhammar Johansson

En
SV.

The notion of sculpting for me is an action that reaches further than the creation of form. Taking place at the threshold of what has been and what will be, I see it as an act of potentiality. An act that can carve away at, add to, and mould the very fabric of our understandings and interactions within the world. This does not simply imply an art that is didactic, therapeutic or utopian. Rather, I believe that art also has the ability to sustain the tension of the world's contradictions, long enough for our own assumptions to become visible to ourselves.

Over the course of my education, I have developed a practice primarily grounded in sculpture, resting equally on conceptual and historical-materialist points of departure. Balancing between assimilation and interruption, my work tends to operate along multiple lines of conflict, not least those of class struggle and national identity. During the last couple of years, however, my work has increasingly focused on two themes: the broader societal shift towards illiberalism—along with its ethnonationalist and imperialist tendencies—and the material conditions that determine artistic freedom. This latter concern—shaped partially by an awareness of the precarious future that awaits after this education—has guided my artistic sensibility towards a more active exploration of labour, the workplace, and the structural logics that shape both wage labour and artistic work.



Guide (2026)

modular wall, built to IKEA standards
modulvägg byggd enligt IKEA-standard
NCS S 1580-Y90R, 240 × 200 × 9 cm

Scrapwork #1 (2026)

scraps of cardboard collected during work, wood glue,
paperboard, melamine-covered chipboard from discarded
furniture

bitar av kartong samlade under arbetstid, trälim,
pappskiva, melaminbelagd spånskiva från kasserade
möbler 120 × 80 × 6 cm

Erik Tylhammar Johansson [1994]

[SE] : [erikjohansson.info] : [erik.tylhammar.johansson@hotmail.com] : [Instagram/eriktylhammarjohansson]



previous image / föregående bild

Formation (2023)

melted Carolean tin soldiers, shelf with shabby chic patina built from melamine-covered chipboard and paperboard from discarded IKEA furniture, shelf brackets made of wood and steel, various sizes

smälta karolinska tennsoldater, hylla med shabby chic-patina byggd av melaminbelagd spånskiva och papp från kasserade IKEA-möbler, hyllkonsoler i trä och stål, varierande storlekar



Uniform, Galleri Mejan (2026)

Installation view

Installationsvy

En
Sv.

För mig är skulptur en handling som sträcker sig längre än själva formskapandet. Den utspelar sig i gränslandet mellan det som varit och det som komma skall, och jag ser den som en potentiellt förändrande handling. En handling som kan karva bort, lägga till och forma själva strukturen i vår förståelse av och våra interaktioner med världen. Detta pekar inte nödvändigtvis mot en konst som är didaktisk, terapeutisk eller utopisk. Snarare tror jag att konsten också besitter förmågan att härbärgera världens motsättningar och hålla dem öppna för oss, länge nog för att våra egna antaganden skall framträda synliga.

Under min utbildning har jag utvecklat en praktik primärt förankrad i skulptur, ömsesidigt grundad i ett konceptuellt och historiematerialistiskt tillvägagångssätt. I en balansakt mellan assimilering och avbrott tenderar mina verk att röra sig längs flera konfliktlinjer, inte minst klasskampens och den nationella identitetens. Under de senaste åren har mitt arbete dock i allt högre grad kommit att fokusera på två teman: den bredare samhällsförändringen mot illiberalism—tillsammans med dess etnonationalistiska och imperialistiska tendenser—samt de materiella villkor som formar konstnärlig frihet. Denna senare fråga—delvis präglad av en medvetenhet om den osäkra framtid som väntar efter denna utbildning—har lett min konstnärliga sensibilitet mot en mer aktiv utforskning av arbete, arbetsplatsen och de strukturella logiker som formar både lönearbete och konstnärligt arbete.

Elin Woksepp Åleheim



[*Ofelia* (2026)
oil & oil sticks on canvas
olja & oljekrita på duk 90 × 175 cm]

Elin Woksepp Åleheim [1985]
[SE] : [elin.woksepp.aleheim@gmail.com] : [Instagram/elinmatilda]

En
SV. Jag har slutat skriva, därför målar jag. Därför tänker jag på linjer, drar dem många gånger, samma ytor, letar efter något att hålla fast vid, att se. Om jag skrev, hade jag skrivit just det: det går inte att ångra bokstäver, skriva dem över varandra.

Jag har slutat skriva för jag är skulptör. Nej tecknare. Det är inbränt i mina händer, de rör sig av sig själva; pennspetsarna lämnar aldrig mina fingertoppar. Att skissa är det närmaste att skriva som jag kommer, säger jag—med det är inte sant.

Jag har slutat skriva, därför målar jag. Gör linjer i sanden, dyker från kanten, drar med händerna över botten och tar med det jag behöver upp igen. Om jag skrev hade jag tagit allt det och vänt det mot solen, så att alla kan se, vad det är.

Jag har ju slutat skriva för inget står kvar; allting är två. Håller kinden mot duken, drar naglarna i färgen, så att jag kan ta mig in. Jag kan inte skriva för jag är vampyr; allt genom kroppen—och det skulle inte gå, att komma undan med ord.



Förbundna, Galleri Mejan (2026)
 Installation view
 Installationsvy



Porträtt (2025)
 oil on canvas
 olja på duk 130 × 110 cm



<i>Stod</i> (2025) oil & oil sticks on canvas olja & oljekrita på duk 190 × 140 cm	<i>Soma</i> (2025) oil on canvas olja på duk 175 × 190 cm
---	--

En
SV. I quit writing, therefore I paint. Therefore I think in lines, drawing them over and over again; the same surfaces, searching for something to grab onto, to see. If I wrote, I would have written precisely that: letters cannot be undone, written over each other.

I quit writing because I am a sculptor. No, a painter. It is burned into my hands, they move by themselves; the pencil tips never leave my fingertips. Sketching is the closest I get to writing, I say—but it is not true.

I have given up writing, hence I paint. Making lines in the sand, diving from the edge, dragging my hands across the bottom and bringing what I need back up again. If I wrote, I would have taken it all and turned it towards the sun, so that everyone could see what it is.

See, I quit writing because nothing remains; everything is dual. Lean my cheek against the canvas, trace my nails through the paint, so that I can get in. I cannot write because I am a vampire; everything goes through the body—and it wouldn't be possible, to get away with words.

E_n
S_v. **T**he graphic identity of the Royal Institute of Art focuses on communication rather than branding. Instead of promoting a unified image, it provides a structure that allows the school's diverse activities to be articulated clearly.*

In response to this framework, the graphic designer Erik Lokrantz has worked with Times New Roman as both material and reference. For this publication, he developed a series of initial letters based on the typeface. These letters are constructed through a process of disassembly and reconfiguration: elements of the original font are taken apart and recombined, moving between upper and lower case, between standard and altered forms.

Through this method, the publication remains anchored in the school's typographic foundation while at the same time opening it up to variation and reinterpretation. On the cover of the publication, we also see the grid that structures both image and text, functioning as the underlying system that holds the layout together as a graphic element.

E_nE_nE_nE_nE_nE_nE_nE_n
S_vS_vS_vS_vS_vS_vS_vS_v

* [Rikard Heberling & Jonas Williamsson, *Between Letters Patent and Brand Manual Guidelines for Graphic Design and Communications*, trans. Sarah Clyne Sundberg Stockholm: Kungl. Konsthögskolan/Royal Institute of Art, 2020]

A B D D D E E

F G G H I J K

L M N O P Q R

S T U V W Ö Y

V m v M M M
M M M M m
C M M
E E M
E E E
E E M M M
E E M
E E E E E
E E E E E
Ö ö Ö Ö Ö Ö Ö
Q Q Q Q Q Q Q

11.
12

En Sv. **D** en grafiska identiteten för Kungl. Konsthögskolan fokuserar på kommunikation snarare än varumärkesbyggande. I stället för att främja en enhetlig bild erbjuder den en struktur som gör det möjligt att tydligt artikulera skolans mångfacetterade verksamhet.*

Som svar på detta ramverk har den grafiska formgivaren Erik Lokrantz arbetat med Times New Roman som både material och referens. För denna publikation har han utvecklat en serie initialer baserade på typsnittet. Dessa bokstäver är konstruerade genom en process av uppdelning och omformulering: delar av det ursprungliga typsnittet plockas isär och sätts samman på nytt, i rörelser mellan versaler och gemener, mellan standardiserade och förändrade former.

Genom denna metod förblir publikationen förankrad i skolans typografiska grund, samtidigt som den öppnar upp för variation och omtolkning. På publikationens omslag ser vi även det grid som strukturerar både bild och text, och som fungerar som ett bärande grafiskt element för layouten.

KUNGL. 
KUNGL. 
KUNGL. 
KUNGL. 

* Rikard Heberling & Jonas Williamsson, *Mellan sköldebrev och varumärkesmanual Riktlinjer för grafisk formgivning och kommunikation*, Stockholm: Kungl. Konsthögskolan/Royal Institute of Art, 2020

Editor / Redaktör

Silvia Thomackenstein

Graphic Design / Grafisk form

Erik Lokrantz

Photography / Fotografi

Jean-Baptiste Béranger, unless otherwise stated / om inget annat anges.

Copy Editor / Copyredaktör

Liam Sprod

Proofreading / Korrekturläsning

Åsa Andersson, Liam Sprod, Silvia Thomackenstein

Texts by the graduating students of the Master's Programme in Fine Art were developed during a writing workshop led by Silvia Thomackenstein. The publication includes a foreword by Sanne Kofod Olsen and an introduction by Silvia Thomackenstein. Translations of the texts were produced either by the authors or by the editor. While they aim to stay close to the originals, each text carries nuances that are best encountered in its original form. For this reason, the original version appears first in each chapter.

Texterna av avgångsstudenterna på masterprogrammet i fri konst har utvecklats inom en skrivworkshop ledd av Silvia Thomackenstein. Publikationen innehåller ett förord av Sanne Kofod Olsen och en introduktion av Silvia Thomackenstein. Översättningarna av texterna har gjorts antingen av författarna själva eller av redaktören. Även om de strävar efter att ligga nära originalen, rymmer varje text nyanser som bäst framträder i originalet. Av denna anledning presenteras originalversionen först i varje kapitel.

Editorial Deadline / Redaktionell deadline

17.04.2026

Paper / Papper

Inlaga: Arctic Volume White 115 g/m²

Omslag: Ensocoat 2S 300 g/m²

Prepress and Print / Prepress och tryck

Italgraf Media AB

Copyright / Upphovsrätt

Mejan Press and the respective editors, authors, and photographers

Mejan Press samt respektive redaktörer, författare och fotografer

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means—electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise—without prior written permission from the publisher, except for brief quotations in reviews or critical texts.

Med ensamrätt. Ingen del av denna publikation får återges, lagras i ett informationssystem eller överföras i någon form eller med några medel—elektroniska, mekaniska, genom kopiering, inspelning eller på annat sätt - utan föregående skriftligt tillstånd från utgivaren, med undantag för kortare citat i recensioner eller kritiska texter.

Disclaimer

The views expressed in this publication are those of the authors and do not necessarily reflect those of the publisher. All information and credits were accurate at the time of printing and are subject to change.

De åsikter som uttrycks i denna publikation är författarnas egna och återspeglar inte nödvändigtvis utgivarens. All information och alla uppgifter var korrekta vid tryckningstillfället och kan komma att ändras.

Publisher / Utgivare

Mejan Press, Flaggmansvägen 1, 111 49 Stockholm

ISBN

978-91-531-0739-2

This publication accompanies the Graduation Show of the Royal Institute of Art, held at the Royal Swedish Academy of Fine Arts from 22 May to 14 June 2026.

Denna publikation följer Kungl. Konsthögskolans avgångsutställning, som äger rum på Kungl. Akademien för de fria konsterna från 22 maj till 14 juni 2026.

Exhibition Group / Utställningsgrupp

Oskar Hult, Senior Lecturer in Fine Art with a specialization in Painting / lektor i fri konst med inriktning måleri; Blaise Kirschner, Professor of Fine Art with a specialization in Moving Image / professor i fri konst med inriktning rörlig bild; Silvia Thomackenstein, Head of Exhibitions / utställningsansvarig

Exhibition Technician / Utställningstekniker

Daniel Norrman

The Royal Institute of Art would like to express its gratitude to Göran Lagervalls Stiftelse and Mejans Mecenater, the support association of the Royal Institute of Art, for their generous contributions to the 2026 Graduation Show, and to Handelsbanken Kungsträdgården for its generous support of this publication.

Kungl. Konsthögskolan vill framföra sitt tack till Göran Lagervalls Stiftelse och Mejans Mecenater, Kungl. Konsthögskolans stödförening, för deras generösa bidrag till 2026 års avgångsutställning, samt till Handelsbanken Kungsträdgården för dess generösa stöd till denna publikation.



KONSTAKADEMIEN
Kungl. Akademien för de fria konsterna



Med stöd från
Göran Lagervalls Stiftelse genom
KONSTAKADEMIEN
Kungl. Akademien för de fria konsterna

Handelsbanken
Kungsträdgården

KUNGL. KONSTHÖGSKOLAN
ROYAL INSTITUTE OF ART



