

KUNSTHAL CHARLOTTENBORG

*Afgang 2024, Det Kgl. Danske Kunstakademis
Billedkunstskoler / MFA Degree Show 2024, The Royal
Danish Academy of Fine Arts, School of Visual Arts*

Jiawei Zheng, Jacob Schill, Kamil Dossar Franko,
Amanda Ramona, Thor Kazuo Buehlow,
Ani Liv Kampe, Theodor Nymark,
Vibe Kilde, Davide Hjort Di Fabio,
Eva Helene Pade, Lukas Danys, Sahar Jamili,
Johan Bech Jespersen, Christine Dahlerup,
Cecilie Penney, Freja Sofie Kirk, Philip Ullman,
Johanne Anastasia Stoffersen, Tringa Gashi,
Hedvig Greiffenberg, Bjarke Jepsen, Wenjie Zhou,
Sofus Keiding-Agger, Sara Krøgholt Trier,
Erdal Bilici, Sophia Luna Portra,
Olga Kristine Stage, Tea Eklund Berglów,
Julie Nymann, Mikkeline Lerche Daa Natorp
Kurateret af / curated by Post Brothers

Introduktion af Post Brothers	3
Introduction by Post Brothers	11
1. Jiawei Zheng	17
2. Jacob Schill	20
3. Kamil Dossar Franko	22
4. Amanda Ramona	25
5. Thor Kazuo Buehlow	28
6. Ani Liv Kampe	32
7. Theodor Nymark	36
8. Vibe Kilde	38
9. Davide Hjort Di Fabio	41
10. Eva Helene Pade	44
11. Lukas Danys	48
12. Sahar Jamili	51
13. Johan Bech Jespersen	54
14. Christine Dahlerup	57
15. Cecilie Penney	60
16. Freja Sofie Kirk	63
17. Philip Ullman	64
18. Johanne Anastasia Stoffersen	68
19. Tringa Gashi	71
20. Hedvig Greiffenberg	74
21. Bjarke Jepsen	77
22. Wenjie Zhou	79
23. Sofus Keiding-Agger	82
24. Sara Krøgholt Trier	87
25. Erdal Bilici	89
26. Sophia Luna Portra	91
27. Olga Kristine Stage	93
28. Tea Eklund Berglów	96
29. Julie Nymann	100
30. Mikkeline Lerche Daa Natorp	104
Kolofon / Colophon	109

*Afgang 2024, Det Kgl. Danske Kunstakademis Billedkunstskoler. Kurateret af Post Brothers
MFA Degree Show 2024, The Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Visual Arts. Curated by Post Brothers*

Oversigt / Overview



"Each bubble will process the world's info
thrice in shimmer."

- Maria Sledmore, "Foam Theory"
fra *The Luna Erratum*, 2021

Det er vigtigt at huske, at den årlige udstilling af dimitterende kunstnere netop kaldes 'Afgang'. Det er en afgang, ikke en debut; et opbrud, der siver ud i den offentlige sfære. Man kunne så forledes til at tro, at kunstnerne har været afsondret fra verden gennem hele deres tid på Kunstakademiet og bare ventet på at komme ud – men de 30 kunstnere, der tager afgang i år, er allerede aktive inden for en bred vifte af områder; personligt, professionelt og politisk. *Afgang 2024* udgør en form for zone i rum og tid, hvor kunstnernes praksis og seneste interessefelter strømmer ud i den bredere offentlighed som et øjebliksbillede af deres igangværende kunstneriske fokus; et udsnit af, hvad de har skabt, og samtidig en foregribelse af hvad der kan ske i fremtiden. *Afgang 2024* som event, kan ses som et tværsnit ned gennem de tematikker, der interesserer og bekymrer samtidens kunstnere. De stiller skarpt på kritiske og komplekse spørgsmål såsom det gensidige forhold mellem billeder og social virkelighed, individet og fællesskabet, 'natur' og kultur, inklusion og eksklusion, det offentlige og det private, observatør og deltager, kontrol og frihed, såvel som temaer som infrastruktur, sociale ritualer, abstraktion, vold, værdi, arv, diskrimination, uddannelse, sansning, økologi, myter og arbejdskraft. *Afgang 2024* udfordrer kunstnernes forskelligartede praksisser ved at sammenstille dem i Kunsthall Charlottenborgs sale, så der skabes kontaktpunkter mellem

forskellige materialer, ideer og tilgange. Herved afdækkes uventede aspekter af genklang på tværs af værkernes individuelle fortællinger.

Jeg har haft det særlige privilegie, at jeg har kendt mange af kunstnerne gennem flere år i min egenskab af tidligere lektor. Samtidig har jeg set de seneste års *Rundgang*-udstillinger og andre udstillinger i København, så jeg har været så heldig at have haft en løbende dialog med de fleste af kunstnerne. Jeg kan uden at overdrive sige, at MFA-studerende på Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler er nogle af de mest avancerede og motiverede kunstnere, jeg nogensinde har mødt – og samtidig nogle af de bedst understøttede, både hvad angår statsstøtten og adgangen til professionelle laboratorier på Billedkunstskolerne. Samtidig synes der at være tæt på intet fælles fundament delt af alle studerende, ud over den fælles erfaring med skolerutiner, og lokale og globale bekymringer. På trods af den centralisering, der ligger i selve Billedkunstskolerne, synes studieplanernes individualistiske orientering at hæmme den kollektive diskurs og fælles referencepunkter; alle synes at arbejde på egen hånd, i deres personlige små bobler.

Den estiske biolog Jakob von Uexküll har fremført den tanke, at forskellige organismer opfatter verden på forskellige måder og er derfor subjekter i deres egne specifikke miljøer, deres *Umwelt* (oplevede omverden), som udgør deres helt egne bobler (interessant nok blev ordet 'Umwelt' oprindeligt opfundet af den danske digter Jens Immanuel Baggesen i 1800 for at beskrive den fjendtlige omverden, der omgiver

os som mennesker). Ifølge Uexküll skaber og omformer en organisme sin 'Umwelt', når den interagerer med verden. Der sker en form for meningsdannelse, der forbinder sind og miljø, en produktion af koder, kommunikationsformer og betydning, og derfor omtales denne tankegang ofte som 'biosemiotik'.

Ethvert miljø skabes på dynamisk vis ved at forskellige verdener og forskellige rytmer mødes, overlapper og indgår i gensidige udvekslinger. I sit store trebindsværk *Sphären* (udgivet i 1998-2004) minder den tyske filosof Peter Sloterdijk os om, at sådanne livsverdener altid er mangfoldige og involverer en proces med både fremmedgørelses- og immunologi, en skabelse af afsondrede, men dog intime sfærer, som mennesket bygger omkring sig selv og hinanden. Disse beskyttende bobler kan både skabes af egodrevet social isolation, men også af fællesskaber. Når man hæver blikket fra mikro- til makrosfæren, iagttager Sloterdijk, hvordan globaliseringen og imperialismen har forsøgt at indoptage hele verden i én samlet boble, men at denne sfære blev for stor, for abstrakt, for forskelligartet. Sloterdijk foreslår en anden tankeform, der kan hjælpe os til at begribe nutidens sociale verdener og netværk, nemlig skum. For Sloterdijk er samfundet et verdensomspændende boblebad, en samling af mikrosfærer, der består af millioner af nøje afgrænsede bobler, der overlapper og krydser hinanden overalt og danner et virvar af 'sam-isolerede sammenhænge'. I denne samling er hver enkelt boble sin egen 'verden', et sted med sin egen logik, et intimt rum, der er sat i svingninger af sit eget (indre) liv. Hver af disse verdener sameksisterer og er forbundet med alle

andre, men samtidig adskilt af en gennemsigtig og fleksibel grænse. Resultatet er et system af sam-skrøbelighed og sam-isolation, men også et system af en uophørlig kontakt mellem livsverdener, der dukker op og forsvinder over tid som et bjerg af skum.

Med dette billede af bobler og skummende relationer prøver jeg ikke at sige, at kunstnerne er individualistiske, eller at deres liv og praksis er isolerede og indesluttede (det er de hverken mere eller mindre end alle os andre). Tværtimod er de bobler, som disse kunstnere befinder sig i, både varierede og mangfoldige; de består af mange overlappende identiteter, færdigheder, roller, relationer og forpligtelser. Noget af det, der altid har fascineret mig ved Kunstakademiet, er, hvordan hver enkelt kunstner altid bærer en hel række bobler med sig; bobler, som svæver mellem utallige skummende forbindelsesrum, fællesskaber, familier, job, socialgrupper, subkulturer, politiske aktiviteter, hobbyer, og både selvstændige og kollektivt drevne initiativer. Ingen kunstner er bundet til én enkelt verden, ikke engang til specifikke 'kunstverdener', eller for den sags skyld denne institution. Faktisk kombinerer de fleste af kunstnerne i *Afgang 2024* flere verdener i nye, storskummende konfigurationer.

I dag hører vi ofte om 'filter-bobler', altså hvordan algoritmerne på de sociale medier fodrer os med spejlbilleder af os selv og afsondrer os fra andre synsvinkler og måder at leve på. Under coronaepidemien blev vi anbefalet at gå i karantæne i vores egne små sociale bobler. Det kan også være en produktiv ting at konstruere en isoleret boble, da den kan

skabe mulighed for en fælles forståelse blandt deltagerne og fremme innovation. Kunstakademiet er ét eksempel på en sådan boble, hvor de enkelte skoler, seminarer og workshops udgør bobler inde i boblen, der hver især producerer adskilte mikroatmosfærer, hvor der kan ske en intern og intim udveksling. De studerende er eksperter i at skifte mellem forskellige koder, idet de navigerer i og kombinerer disse bobler i et dynamisk skum, der lever både inden for og på tværs af forskellige sfærer af indflydelse. Boblens liminale status, der materielt befinder sig mellem væske og gas, rumligt mellem jord og himmel, tidsmæssigt mellem oppustning og bristning, sideordner kunstnernes egne grænseoverskridende natur og deres modstand mod normative og stabile tilstande af væren. Individuelt arbejde er altid kollektivt, i hvert fald når det vises for et publikum, der så bliver medskabende i betydningsdannelsen.

Snarere end at se *Afgang 2024* som en perlerække af specifikke kunstnerpositioner foretrækker jeg at anskue udstillingen som en mængde bobler samlet i sydende kugler af skum. Her finder vi verdener indlejret i verdener, med Kunsthall Charlottenborg som en større beholder, der ikke kun rummer forskellige kamre, men også skaber membraner, hvor ideer fra det ene værk eller rum flyder videre ud i det næste. Hvert enkelt område er opbygget ud fra et fokus på tematiske overlap og konflikter, samt naturligvis også praktiske overvejelser. Lyd resonerer på tværs af rum, og flere kunstnere har værker flere forskellige steder i udstillingen i et forsøg på at undgå en såkaldt 'kunstmesse'-opdeling med

skarpt inddelte områder, og for at undersøge, hvordan en kunstners praksis kan antage nye betydninger i forskellige kontekster og sammenhænge. Udstillingen understreger disse indbyrdes forbundne relationer mellem værker, koncepter og praksisser, og folder de individuelle værker ind i et særegent, kollektivt skum. Når bobler, individer eller væsener, såvel menneskelige som ikke-menneskelige, samler sig og hænger sammen, påvirker de hinanden på måder, der kan skabe et væld af formmæssige forvrængninger. Vi kan anskue Kunstakademiet som en slags ur-skum, en sammenblanding hvor forskellige verdener mødes og skaber forvandling. Denne skum-tænkning tillader os at gentænke dette væren-sammen, som denne årligt tilbagevendende gruppeudstilling udgør, og understreger samtidig den iboende materialitet, det relationelle, porøsiteten og den procesorienterede karakter ved kunstnernes praksisser.

En boble kommunikerer og formes altid via sin yderside, samtidig spalter den lyset; boblen er en linse, der forvrænger verden omkring sig. Den er også et medium, hvorigennem man kan se verden på ny, inde fra et sikkert indre. I en vis forstand er der meget lidt fantasi i denne udstilling, snarere en konsekvent fabuleringslogik, der bøjer verden – dens rutiner, dens sprog, dens strukturer, dens historier, dens tegn, dens kraft – ind i nye, smidige mikrostrukturer, hvor man forestiller sig, hvordan tingene kunne være anderledes. Bobler er både skrøbelige og elastiske, uigennemsigtige og gennemsigtige, og de søger at udvide sig, at samles, at svæve videre, at danne nyt skum andre steder eller briste.

Afgang 2024 fejrer det fælles og det sprudlende ved dette vigtige afgangsritual, dette korte og skrøbelige øjeblik, hvor kunstnernes praksis bobler op, forbinder sig med vores livsverdener som beskuere, og derefter spredes for at indgå i nye, skummende kosmologier.

Post Brothers

"Each bubble will process the world's info
thrice in shimmer."

- Maria Sledmore, "Foam Theory"
from *The Luna Erratum*, 2021

It is crucial to remember that the annual presentation of graduating artists is called an "Afgang", it is a departure not a debut, a discharge that seeps into the public sphere. This would imply that the artists have been sequestered in the Art Academy, waiting to get out, yet the 30 artists graduating this year are already active in a wide variety of domains, from the personal to the professional to the political. The *Afgang 2024* exhibition is a zone in space and time where the artists' practices and recent pre-occupations spill forth to the broader public, a momentary burst of their ongoing artistic programs, a sample of what they have done that anticipates what they will do. This event provides a cross-section of certain key interests and anxieties for artists today, taking critical and complex positions on such issues as the reciprocal relationships between images and social reality, the individual and the collective, 'nature' and culture, inclusion and exclusion, public and private, observer and participant, control and freedom, as well as questions of infrastructure, social rituals, abstraction, violence, value, heritage, discrimination, education, perception, ecology, myth, and labour today. The *Afgang 2024* exhibition agitates the heterogeneous and situated practices of the artists by bringing them together in the halls of the Kunsthall Charlottenborg, establishing points of contact between disparate materials, ideas, and approaches, and uncovering unexpected resonances across their individual stories. I've had the unique advantage of knowing many

of the artists for several years in my capacity as a former associate professor, and from having attended the last years of *Rundgang* exhibitions and other shows in Copenhagen, so I've been lucky to have an ongoing dialogue with most of the artists. I can honestly say that the MFA students at the Royal Danish Academy of Fine Arts are some of the most advanced and motivated artists I've encountered, as well as some of the most supported, both by the state and by having access to professional laboratories for their production. At the same time, there seems to be little to no common ground shared by all the students, other than the shared experience of school routines and local and global concerns. Despite the centralization of the school itself, the individualist orientation of the curriculum seems to inhibit collective discourse and shared reference points, everyone seems to be on their own, in their personal little bubbles.

The Estonian biologist Jakob von Uexküll proposed that different organisms perceive the world in distinct ways and are thus the subjects of their own specific environments, their *Umwelten* (self-world), their own peculiar bubbles (curiously, the word *Umwelt* was initially coined by the Danish poet Jens Immanuel Baggesen in 1800 to describe the unfriendly world around humans). For Uexküll, an organism creates and reshapes its 'umwelt' when it interacts with the world, it is a form of meaning-making that connects mind and environment, a production of codes and forms of communication and signification, which is why this line of thought is often referred to as 'biosemiotics'. Any environment is dynamically constructed through the confluence, overlap,

and interchange of different worlds, different rhythms. In his epic three-volume work *Spheres* (published in 1998-2004), the German philosopher Peter Sloterdijk reminds us that such life-worlds are always plural and involving a process of estrangement and immunology, a production of secluded yet intimate containers that humans build around themselves and each other. These protective bubbles are the stuff of ego-driven social isolation but also community. Moving from the microsphere to the macro, Sloterdijk observes how globalization and imperialism sought to envelop the wider world into a unified bubble, but that this sphere became too vast, too abstracted, too uneven. Sloterdijk suggests another thought-form to account for our social worlds and networks today: foam. Society for him is a worldwide bubble bath, an aggregate of microspheres made up of millions of closely demarcated bubbles that overlap and intersect everywhere, a plurality of 'co-isolated associations'. In this aggregate, each bubble is a 'world', a place of sense, an intimate room that resonates or oscillates with its own (interior) life. Made up of numerous different bubbles within, each of these worlds is simultaneous and connected to all others, yet also separated by a transparent and flexible boundary. The result is a system of co-fragility and co-isolation, but also a system of ever-present contact between life-worlds that are appearing and disappearing over time like a mountain of suds.

By bringing up an image of bubbles and foaming relations, I am not suggesting that the artists are individualistic nor that their lives and practices are isolated or insular (any more than any of us). Indeed, the bubbles that the artists occupy are

variegated and multiple, an overlap of identities, skills, roles, relations, and commitments.

What has always fascinated me about the Art Academy is how each artist brings with them a full range of bubbles that they occupy and are floating between innumerable foamy spaces of connection, their communities, families, jobs, social groups, subcultures, political activities, hobbies, and self and collectively-driven initiatives. No artist is tied to a singular world, not even to specific 'art worlds', or even this institution itself. Indeed, most of the artists in the *Afgang 2024* exhibition are combining several worlds into new frothy configurations.

Today we often hear about 'filter bubbles', how our social media algorithms feed us mirror images of ourselves and close us off from other points of view and ways of living. During Covid, we were recommended to quarantine ourselves within our own little social bubbles. At the same time, constructing an isolated bubble can be productive, it allows for a shared vocabulary among participants and fosters innovation.

The Art Academy is one such bubble, with the individual schools, seminars, and workshops as bubbles within, each producing segregated micro-atmospheres for an internal and intimate exchange. As experts in code-switching, students navigate and combine these bubbles in a dynamic foam that lives within and across different spheres of influence. The bubble's liminal status, materially between liquid and gas, spatially between ground and sky, temporally between inflation and bursting, parallels the artists' own boundary-crossing natures and their resistance to normative and stable states of being. Individual work is always collective, at the very least in

its presentation to the public, who become co-producers of meaning.

Rather than a procession of specific artist positions, I prefer to think of the *Afgang 2024* exhibition as a series of bubbles clustered in seething globules of foam. Here, one finds worlds nested in worlds, with the Kunsthall Charlottenborg as a larger container holding not only different chambers within, but also establishing membranes where ideas from one work or space spills into the next. Each area was built with attention to thematic overlaps and conflicts and, of course, through practical considerations. Yet sound resonates across spaces and several artists have been spread out into different locations, an attempt to disrupt the humdrum 'art fair' routine of controlled environments, and to test how certain dimensions of an artist's practice can take on new meanings in different contexts and configurations. The exhibition emphasizes these interlinked and connective relations between works, concepts, and practices, and rubs these individual works into a peculiar collective lather. When bubbles, individuals, or beings, human and non-human, amass and cohere, their influence on one another creates all manner of formal distortion. We can see the Art Academy as a sort of primordial froth, a stew where different worlds mix that generates transformations. The model of foams allows us to re-conceptualize the being-together that is this perennial group exhibition, stressing the inherent materiality, relationality, porosity, and process-oriented nature of the artists' programs.

One must remember that a bubble is always communicating and moulded by its outside and

it is a diffractive object, a lens that distorts the world around, while also a medium through which to encounter it anew, from within a safe interior. Somehow there is very little fantasy in the show, rather a consistent logic of fabulation that bends the world—its routines, its language, its structures, its histories, its signs, its power—into new supple microstructures, imagining how things can be different. Fragile and resilient, opaque and transparent, bubbles seek to expand, to group together, and to float away, assemble new froth elsewhere, or burst.

This edition of the *Afgang 2024* exhibition celebrates the collective effervescence of this important ritual of departure, this brief and fragile moment where the artists' practices bubble up, connect to the life-worlds of us, the viewers, and then spread out into new foamy cosmologies.

Post Brothers

1. Jiawei Zheng

17

Sinking Latitude, 2024
Video, lyd (21:00 min.)

I sin praksis navigerer Jiawei Zheng i skæringspunkterne mellem erindring, sansning og visuel historiefortælling. Ved at identificere sig selv som et instrument for skabelsen af syntetiske produktioner, kanaliserer Zheng sin kreative energier ind i en mangefacetteret udforskning af den kollektive erfaring. Fra narrative, eksperimentelle film til video-collage, grafik, installation, performance og tekst, skifter hun mellem medier på en måde, der kan siges at spejle erindringens skiftende former. Hvert værk fungerer som en portal, der inviterer beskueren ud på en rejse af fantasi og gentænkning, hvor grænserne mellem fortid og nutid, sandhed og fiktion, det håndgribelige og det flygtige smelter sammen og forsvinder. Med humor og hybride fortælle teknikker, der forener æstetikker fra internetkulturen med en dybdegående research, skaber Zheng en konstant fornemmelse af tab og fremmedgørelse, af instinkt og erindring, mens hun bruger videndeling som et værktøj til at gå til glemte kollektive historier og deres ideologiske fundament.

Ved at forstå undergrunden som både en metafor og en materiel virkelighed, fokuserer Zhengs film *Sinking Latitude* på en myte om en underjordisk oversvømmelse. Byen, hvor fortællingen finder sted (kunstnerens hjemby Zigong i Sichuan provinsen), har en over 2000 år gammel historie med saltudvinding. I generationer har indbyggerne fortalt en profetisk

myte om, at byens undergrund længe har været fuldstændig udhulet og tømt for ressourcer på grund af den voldsomme minedrift, og at hulrummet er blevet fyldt med saltvand. Ifølge myten vil et jordskælv en dag få den salte opløsning til at vælte frem og opsluge byen. Zhengs film tager form af en fiktiv dialog mellem tre figurer – en hundehvalp, dens ejer og en dinosaur – der diskuterer myten. Hundehvalpens ejer har glemt myten om den kommende oversvømmelse, og hundehvalpen tager på sig at minde ham om den med hjælp fra dinosaur, der fungerer som et billede på den forgangne tids indflydelse på virkeligheden. Gennem deres samtaler og spørgsmål begynder gruppen at få øje på, hvordan frygten for en ukendt katastrofe har påvirket deres opfattelse af verden.

Filmen skifter mellem forskellige lokationer, hvor undergrunden er synlig. Den viser os byens landskaber, en plads for fundet af dinosaurfossiler, nogle saltbrønde, en forladt saltfabrik og dens arbejderboliger og minearbejdere, der i sekvenser demonstrerer gamle udvindingsteknikker på et saltmine-museum – på én gang optrædende og arbejdende. Landskabet bliver forstået som en perforeret krop, fyldt med risiko, affald og saltbrønde, der på én gang stræber mod himlen og rækker dybt ned i undergrunden. De dokumentarfilm-lignende optagelser er sat sammen med scener, der er filmet i kunstnerens atelier eller lånt fra internettet, sort-hvide fotografier af dinosaurknogler, animationer af hundehvalpen og oversvømmede

underjordiske landskaber, der antyder den kommende fremtid.

Sinking Latitude krydser løbende mellem forskellige tider, så forhistorie smelter sammen med levend erfaring, og tidligere begivenheder genkaldes samtidig med refleksioner over nutidige forhold og nervøse diskussioner om den katastrofe, der måske venter forude. Ved at forestille sig en hul og oversvømmet verden bryder Zhengs film med opfattelser af tid, agens og synlighed, og kortlægger både en følelse af ustabilitet og en flydende forbindelse mellem geologi, biologi og biografi. Narrativet giver anledning til en refleksion over den stadig voksende klimakatastrofe og den apokalyptiske tænkning. Filmen er dog mere en refleksion over tid og over steder, hvor myter, identiteter og fællesskaber flettes sammen, hvor minder tager form og stivner, og hvor en realistisk frygt bliver forvist til myternes verden. Erindring og myte bliver vist som tæt forbundne, ikke bare på et personligt eller kollektivt plan, men også på et forhistorisk og hydrologisk niveau.

Sinking Latitude, 2024
Video, sound (21:00 min.)

In her practice, Jiawei Zheng navigates the intersections of memory, perception and visual storytelling. Identifying as an incubator for synthetics, Zheng channels her creative energies into a multifaceted exploration of collective experience. From narrative experimental film to collage video, graphics, installation, performance, and text, she traverses an array of mediums with a fluidity that mirrors the fluidity of memory itself. Each piece serves as a portal, inviting viewers to embark on a journey of re-imagination, where the boundaries between past and present, truth and fiction, the tangible and the ephemeral, seamlessly intertwine and fade away. With humor and hybridized storytelling techniques that merge aesthetics from internet culture with deep research, Zheng nourishes a constant sense of loss and alienation, of instinct and memory, and uses the sharing of knowledge as a tool to approach hidden public stories and their ideological underpinnings.

Considering the underground as both a metaphor and a manifest reality, Zheng's film *Sinking Latitude* focuses on a myth about underground flooding. The city where the story takes place (the artist's hometown of Zigong in the Sichuan province) has a history of salt mining that spans more than 2000 years. Generations of residents who have lived there have passed down a prophetic myth for centuries – that due

to excessive mining, the city's underground has long been hollowed out and depleted, filling with salty brine, and that one day, when an earthquake occurs, an underground flood of salty liquid will surge out and engulf the city. Zheng's film takes the form of a fictional dialogue between three characters - puppy, master, and dinosaur - as they discuss this myth. The master has lost their memory of the flood myth, and the puppy takes on the task of recovering this memory with the help of the dinosaur, who represents the impact of time on reality. Through their conversations and questions, the group begins to uncover how the fear of an unknown disaster has affected their perception of the world.

The film traverses different locations, making the underground visible, and providing views of cityscapes, a site of dinosaur fossils, salt wells, an abandoned salt factory and its residencies, and sequences of miners using archaic techniques within a salt mining museum, at once performing and working. The landscape is viewed as a perforated body that is littered with debris and risk, with the wells at once towering and deeply rooted in the ground. This documentary-like footage is integrated with scenes shot in the studio or borrowed from the internet, as well as black and white still images of dinosaur bones, and animated footage of the puppy and flooded underground landscapes implying the oncoming future.

Indeed, *Sinking Latitude* continuously crosses temporalities,

merging deep time with lived time, recalling past events while also reflecting on relationships in the present, and nervously discussing the uncertain catastrophe that lies ahead. Imagining a hollow and flooded world, Zheng's film fractures notions of time, agency, and visibility, charting both a feeling of groundlessness, and a fluid bond between geology, biology, and biography. The narrative certainly prompts a reflection on the increasing climate catastrophe and apocalyptic thinking, yet it is more a rumination on time and places where myths, identities, and communities come together, where memories are formed, congealed, and concretized, and realistic fears are displaced as stories. Here, myth is shown to be intimately tied to memory, not only a personal or collective, but also primeval and hydrological.

Em Assumes Death, 2024
2K digital video, stereo lyd
(35:05 min.)

⚠ WARNING ⚠
THIS IS YOUR LIFE:
CLAIM IT/LIVE IT/OR LOSE IT

Jacob Schills *Em Assumes Death* er en eksperimenterende kortfilm om en nærdødsoplevelse og *the Law of Assumption (LoA)* - en populær teori i flere onlinefællesskaber om, at alt, det man tror er sandt, i sidste ende vil manifestere sig i virkeligheden. *LoA* er en slags spiritualitet for de fortabte, der er faret vild i støjen fra vores hyperforbundne verden og den senmoderne kapitalisme.

Filmen tager form gennem en usædvanlig nærdødsoplevelse og viser den 18-årige Em, der drukner i en flod efter et mislykket forsøg på at konfrontere sin angst for vand. I døden ser Em ikke sit liv passere revy, og han møder heller ikke sine afdøde slægtninge. I stedet møder han manifestations-coachen TammyTransforms og sin egen internethistoriks indhold og skabere, som i månedsvis har rådgivet ham om, hvordan han kan *level-up* sit liv, udleve sine drømme og realisere sit bedre selv.

Gennem en overvældende, hvirvlende montage af *found footage* (fundet/arkivisk materiale), 3D-animation og fiktionssekvenser viser Schill det stigende pres, der hviler på unge voksne for at skulle realisere sig selv i en verden, der til stadighed bliver mere affortryllet. Schills film kommer på et tidspunkt, hvor symptomerne

på depression skyder i vejret, hvor livet atomiseres, og planeten langsomt ødelægges i en spiral af markedsinteresser, ekstraktivisme og ulighed. En følelse af overhængende katastrofe og sammenbrud hviler tungt over os, og alligevel blomstrer individualistiske idealer om at opdage ens skjulte potentiale. Drømme om selvtilstrækkelighed og uendelig selveksponering breder sig vidt og bredt, og aldrig før er menneskets begær blevet så gnidningsløst medieret som gennem smartphones og sociale medier. Schills værk afspejler menneskets afhængighed og paradoksale søgen mod det individuelle, i en tid hvor behovet for fællesskabet aldrig har været større.

Em Assumes Death, 2024)
2K digital video, stereo sound
(35:05 min.)

⚠ WARNING ⚠
THIS IS YOUR LIFE:
CLAIM IT/LIVE IT/OR LOSE IT

Jacob Schill's *Em Assumes Death* is an experimental short film about a near-death experience and *the Law of Assumption (LoA)*, a popular belief amongst online communities that everything one assumes to be true must ultimately manifest into reality. *LoA* is a kind of spirituality of the dispossessed, lost in the noise of hyper-connectivity and late modern capitalism.

The film, which sees the 18-year-old Em drowning in a river after a failed attempt to confront his fear of water, assumes the form of an unusual near-death experience. Em does not see deceased relatives or his life flash back in review. Instead, he meets manifestation coach TammyTransforms and the content and creators of his own internet history who for months had advised him on how to level up in life, align with his desires, and assume his higher self.

Schill actualizes, through a swirling montage of found footage, 3D animation, sequences of live action and a draw to overwhelm, the mounting pressures on young adults to self-realize in a world that has become increasingly disenchanting. Schill's film arrives as symptoms of depression are skyrocketing, life is atomized, and

planet-wide destruction spirals according to market interest, extractivism and inequality. An impending sense of catastrophe and collapse looms strong over us. And yet ideals of discovering one's hidden potential are flourishing. Feelings of self-sufficiency and limitlessness promulgate at will. And desires have never before been so smoothly delivered as with smartphones and social media. Contemporary life becomes a walking addiction to a waking nightmare whose only escape might be, in the end, to assume death.

untitled: The Slave Ship
(Turner) 2024

Airbrush på aluminium,
3D-printet ramme, stål, glas, UV-
filter, LCD-skærm, laserpointer,
video, farve, lyd, loop

Kamil Dossar Franko er
filmskaber og billedkunstner,
og arbejder primært med
maleri, skulptur, lyd og video.
Med en særegen tilgang
til historiefortælling og
billedskabelse, er hans værker
åbne udforskninger, hvor de
landskaber, han møder, blotlægger
fundamentale personlige
og kollektive erindringer og
drømme. Som den danske søn af
politiske flygtninge fra Irak og
Ungarn, fokuserer hans praksis
på de metafysiske og politiske
forbindelser mellem kroppen og
dens omgivelser, og hvordan de
konfliktfyldte dynamikker og
historier forsimples i billedets
abstrakte og simplificerende logik,
samtidig med at de kan beholde
et kraftfuldt potentiale for kritisk
handling.

Dossar Franko trækker ofte
på billedsprog fra filosofien og
kunsthistorien for at adressere
nutiden, og hans *untitled: The
Slave Ship* (Turner) er inspireret af
den britiske maler J. M. W. Turners
maleri *The Slave Ship* fra 1840.
Turners romantiske marinemaleri
afbilder den faktiske hændelse,
da kaptajnen på slaveskibet Zong
opdagede, at hans forsikring kun
dækkede slavegjorte mennesker,
som man mistede til havet, og
ikke dem, der døde eller var syge
ombord, hvorefter han beordrede
at alle døende og syge skulle
kastes i havet. Kunstneren Turner,

der var abolitionist (imod slaveri),
afbildede denne rædselsvækkende
scene i sin karakteristiske malerstil
med voldsomme, farvemættede
strøg, der skaber en turbulent og
overvældende atmosfære. Dossar
Franko har skabt et maleri med
airbrush på aluminium, der
trækker på Turners motiv, men
abstraherer dets formelle og
symbolske dynamikker yderligere.
Som en hilsen til originalens
kanonisering og afpolitisering
i kunsthistorien, inkluderer
værket også en kopi af den
dekadente ramme, som værket
hænger i på Museum of Fine Art
i Boston. Væsentligt for Dossar
Frankos genfortolkning af dette
maleri er at understrege Turners
politiske motiver, og at udforske
denne hyldede europæiske
kunstners abstrakte brug af 'lys'
som et middel til at konfrontere
eller 'oplyse' filosofiske og politiske
paradigmer.

Som en yderligere hyldelse og
genanvendelse af Turners visuelle
tegn til at repræsentere politiske
kriser, har Dossar Franko
skabt en ny videoskopulptur, der
afbilder kunstneren selv,
som regelmæssigt affyrer
nødblus ud over havet ved
midnatstid, så horisonten flygtigt
oplyses af røde solnedgange.
Lysglimtene refererer til den
humanitære nødsituation, som
flygtningekrisen i Middelhavet
er, hvor tusindvis af immigranter
fortsat drukner i de mørke bølger,
men de peger også på traumerne
fra krig og katastrofer som en
tilstand, der kaster lys over vores
korrumpereede verdens mørke,
katastrofale landskab. Vist bag en
glasplade med UV-filter (ironisk

nok også kaldet 'solfilm') og på en
monumental metalstruktur, peger
videoen på den abstrakte karakter
af nutidens sociale og politiske
traumer, komplementeret af en rød
laserpointer, der skærer gennem
billedfladen og forbinder videoen
med maleriet og markerer en
farefuld horisont.

Billedkunstneren Hito Steyerl
peger i sit essay "*In Free Fall*"
på den skæve, kurvede
og forstyrrede horisont i
Turners maleri som en opløsning
af det fikserede, horisontale
perspektiv, der blev feticheret
under renæssancen som et udtryk
for et dominerende og overlegent,
eurocentrisk selvbillede. Flere
analytikere har faktisk foreslået,
at beskueren egentlig er ombord
på slaveskibet, hvorved vi gøres
medskyldige i den forfærdelige
handling. I sin maleri- og
videoskopulptur fremhæver Dossar
Franko nutidens ekstreme
brutalitet og henleder vores
opmærksomhed på erindringen
og de politiske krisers abstraktion,
og han præsenterer derved et sæt
hjemsogte billeder, der forstyrrer
vores synspunkt og hverken
giver os en løsning eller
tillader os et klart overblik.

untitled: The Slave Ship
(Turner) 2024

Airbrush on aluminium, 3D
printed frame, steel, glass, UV
sun film, LCD monitor, laser
pointer, video, color, sound, loop

Kamil Dossar Franko is a
filmmaker and visual artist
primarily working in painting,
sculpture, sound, and video.
With an idiosyncratic approach to
storytelling and image making, his
works are open-ended explorations
in which the landscapes he
encounters unravel essential
personal and collective memories
and dreams. As the Danish son of
political migrants from Iraq and
Hungary, his practice concerns
the metaphysical and political
relations between the body and
environment, how these highly
charged dynamics and stories
fall victim to the reductive and
abstracted logics of the image,
while at the same time can carry
a powerful potential for critical
action.

Often drawing on philosophical
and art historical tropes to address
the present, Dossar Franko's
untitled: The Slave Ship (Turner)
is inspired by the British painter
J. M. W. Turner's 1840 painting
The Slave Ship, a romantic
maritime painting that depicts a
real contemporaneous incident
where the captain of the slave ship
Zong discovered that his insurance
only covered enslaved people lost
at sea, and not those dying or ill
on board, so he ordered all dying
and sick to be thrown overboard.
The abolitionist artist rendered
this horrific scene through his
characteristic proto-abstractionist

style, where violent gestures in rich colors generate a turbulent and overwhelming atmosphere. Dossar Franko has produced a painting in airbrush on aluminum that draws upon Turner's motif yet further abstracts its formal and symbolic dynamics. As a nod to the original's canonization and depoliticization in the history of art, the work includes a refabrication of the decadent frame on which it is mounted in the Museum of Fine Art, Boston. Key to Dossar Franko's reinterpretation of this painting is to reassert the political motivations of this celebrated figure, Turner, in European art and to explore his abstracted use of "light" as a means to confront or "enlighten" philosophical and political paradigms.

As a further homage and reapplication of Turner's visual semiotics to present political crises, Dossar Franko has produced a new video-sculpture that depicts the artist himself periodically firing emergency flares at midnight over the sea, illuminating the horizon with ephemeral red sunsets. These flares certainly refer to the humanitarian emergency that is the migrant crisis in the Mediterranean, where thousands of migrants continue to perish in these dark seas, but also invokes the trauma of war and catastrophe as a state that elucidates the dark and disastrous terrain of our corrupted world. Shown behind a glass panel with UV film (ironically, called a "sun film") on an imposing metal armature, the video speaks to the abstraction of socio-political

trauma today and is complemented with a red laser pointer that cuts across the picture plane, connects the video to the painting, and marks a dangerous horizon.

In her essay "*In Free Fall*", the artist Hito Steyerl points to the tilted, curved, and troubled horizon in Turner's painting as dissolving the fixed horizontal perspective that was fetishized throughout the renaissance as a hegemonic superior eurocentric self-image. Several analysts have also suggested that the viewer is actually aboard the slave ship, rendering us complicit in the dreadful act. In his painting and video sculpture, Dossar Franko highlights the sheer brutality of the present and calls attention to the abstraction of both memory and political crises, presenting a set of troubled images that upsets our viewpoint and provides neither resolution nor a clear view.

Menuseries, 2024
XPS skum, genoptrykte nyheder, nøglebokse

Amanda Ramonas praksis undersøger sprogets forviklinger og indvirkning på vores sociale virkelighed; de måder hvorpå ord, billeder og handlinger indprenter sig i vores kroppe og relationer. Ved hjælp af tekst, skulptur, performance, video, tryk og rumlige interventioner dekonstruerer hun overfladen som informationsbærer og udforsker, hvordan magt, autoritet og legitimitet er indskrevet i oplevelsen af det mondæne. Ramonas *Menuseries* består af en række arkitektoniske hvælvinger omsluttet af collager af avispapir og omgivet af nøglebokse. Som parodi på idéen om maleriet som 'vindue', leder nicherne, der er beskedne i størrelse, tankerne hen på den arkitektoniske tradition, hvor buen repræsenterer styrke og stabilitet, og ses som et bindeled mellem ydre og indre verdener – et udsyn og en initiering, her obstrueret af de påklistede collager. Hvælvingerne, der er bygget af samme letvægts-skum, der bruges som isolerings- og modelmateriale, mimer ligeledes den midlertidige arkitekturs økonomi, og både be- og afklæder den for herigennem at synliggøre dens trivialitet. Med en provisorisk fremtoning i stil med papier-mâché eller decoupage, er hver af buerne beklædt med avissider som kunstneren har interveneret i ved at tilføje yderligere reklamer og personlige snapshots, der blander forskellige 'økonomier' – fra det politiske til det kommercielle,

lokalt og globalt, banalitet og vold. Ved på absurd vis at genoptrykke og manipulere nyhederne, opholder kunstneren sig for en tid ved et ellers kortlivet materiale, og giver opmærksomhed til flygtige begivenheder og det på én gang døende og sejlivede avismedie. Billeder, tekst og kilder forstærker hinandens udsagn og fungerer som subliminale og ekspressive koder, der arbejder sammen i skabelsen af slogans og demagogiske diskurser, som strukturerer den måde, vi ser og opfatter virkeligheden på.

Ved at bruge avisen som abstrakt materiale, overdriver Ramona vores overlægtaet kaotiske nyhedsstrøm og accentuerer en semantisk overflod af information. På den måde leger hun med en logik, der fordrer maksimal indvirkning og hvordan sammenstillingerne af billede og tekst genererer deres egen virkelighed. Ved at referere til nicherne som 'menuer' approprierer kunstneren denne standard præsentationsteknologi og peger på konsumeringen af daglig information som en form for fordøjelsesproces. Det engelske ord for fordøjelse "*digest*" bruges ligeledes som en betegnelse for publikationer og refererer etymologisk til 'nedbrydningen' af information. Ramonas indgriben i denne proces undergraver netop den metabolisme og gør os samtidig opmærksom på, hvordan den kontinuerlige og overvældende nyhedsstrøm eroderer vores værdier og dømmekraft.

Frem for alt undersøger Ramonas *Menuseries*, hvordan vi kan af-

læse (dvs. “unread”) en given ting, og hvordan vi håndterer det rasende tempo af begivenheder og deres manipulationer, og stiller spørgsmål ved tilgængelighed og abstraktion i den offentlige sfære, samt det kreative potentiale der ligger i en syntaktisk nærhed. Til at understøtte og stå vagt om grænserne mellem det offentlige og det private, har Ramona sammenbragt en række låsebokse. Som anti-sociale sociale objekter, der ofte er at finde ved opgangsdøre til lejligheder, kontrollerer de adgang gennem en slags indvielsesritual og regulerer ejendom og tilgængelighed via kode. Fastgjort til væggen, indikerer låsebokse information, der gemmer sig til fuldt offentligt skue, og understreger den arkitektoniske modalitet, der eksisterer i hvælvingen. Tilsammen gør *Menuseries* os opmærksom på abstraktionen af det familiære i vores medierede virkeligheder, og stiller spørgsmål ved, hvordan overfloden af information genererer både mening og meningsløshed.

Menuseries, 2024
XPS foam, re-printed
news, lock boxes

Amanda Ramona’s practice considers the slippages of language in our social realities, the ways words, images, and gestures imprint themselves on our bodies and relations. Using text, sculpture, performance, video, print, and spatial interventions, she deconstructs the surface as a site of information, and explores the ways that power, authority, and legitimation are inscribed in mundane experience.

Ramona’s *Menuseries* is a set of architectural arches enveloped by collages of newspaper and surrounded by lock boxes. Parodying the notion of the painting as a ‘window’, the modestly sized alcoves call attention to the architectural tradition of the arch as a representation of strength and stability and an intermediary between outer and inner worlds, yet the opaque collages inhibit a view beyond, preventing initiation. The arches are built of lightweight foam used for insulation and modeling, mimicking the economy of temporary architecture, and dressing and undressing to reveal its mundanity. With a provisional quality akin to papier-mâché or decoupage, each of the arches are thus outfitted with newspaper pages that the artist has intervened in by adding additional advertisements and personal snapshots, mixing different ‘economies’, from the political

to the commercial, local and global, banality and violence.

By absurdly reprinting and manipulating the news, the artist lingers in time, giving attention to ephemeral events and the moribund yet persistent medium of newsprint. Images, texts, and sources reinforce each other on newspaper pages, serving as subliminal and expressive codes that work together in the creation of slogans and demagogic discourses, constructing the ways we see and perceive reality. Using the newspaper as an abstract material, Ramona exaggerates the deliberate chaos of our news by accentuating a semantic overload of information, teasing the logic of maximum impact and how the juxtapositions of image and text generate their own reality.

By referring to the reliefs as ‘menus’, the artist appropriates this routine display technology and points to the consumption of daily information as a form of digestion. Indeed, the use of ‘digest’ as a term for publications refers to its etymology as ‘breaking down’ information, and Ramona’s interventions in this process undercuts this metabolism while also calling attention to how our continuous and overwhelming news streams erode values and judgment.

Above all, the *Menuseries* explores how to unread something and how to deal with the constant frenzy of events and their manipulations, questioning access and abstraction in the public sphere and the

creative potentials of syntactical proximity. To guard and support these thresholds of public and private, Ramona has convened an assembly of lock boxes for each. Such anti-social social objects, common at apartment doors, control access through an initiation rite, regulating entry and property through a code. Anchored to the walls, the lock boxes signify information hiding in plain sight, and stress the architectural modality of the arched niches. Together, *Menuseries* emphasizes the abstraction of the familiar in our mediated realities, and questions how information overload generates both meaning and meaninglessness.

Chicken turf, 2024

Træ, maling, mørtel, glas, vand, pap, vandpumpe, filtermaterialer, forskellige elektroniske enheder, presenning

Funny feelings, part 1, 2024

Papircollage på lærred, plastik, grafit, lim, pigment, maling, detritus, fernis

Funny feelings, part 2, 2024

Papirkollage på lærred, plastik, grafit, lim, pigment, maling, detritus, fernis

Thor Kazuo Buehlows praksis er forankret i en visuel og social sensibilitet i sin nærlæsning af sociale og rumlige relationer, og med en opmærksomhed på de subtile, abstrakte former, der dukker op i vores hverdag. I sine videoer, collager, malerier, skulpturer, publikationer, animationer, lydværker, installationer og sociale interventioner lægger Kazuo Buehlow vægt på de små og tilfældige opdagelser, der kommer af en (u)fokuseret opmærksomhed. Ved brug af betydningens økonomi, og med lån fra perifere teknologier, der understøtter bestemte former for engagement, kortlægger han interaktioner og undersøger, hvordan personlige såvel som kulturelle perceptioner kan blive ændret i tid og rum, såvel som på intersubjektive planer.

Kazuo Buehlows installation *Chicken turf* består af tre udførlige samlinger forbundet af et lavt læhegn af den slags, der løber langs græsplæner og gangstier, som en på én gang absurd og

samtidig let overkommelig markering af ejendomsretten. Som var det en barrikade eller en postapokalyptisk rundeler gennem udstillingsrummet, skaber hver af de forbundne skulpturer deres egne miljøer, der indeholder forskellige elementer fra hverdagen, der danner en fortælling om nutidens mennesker, og hvordan livet leves i det 21. århundrede. Samlingerne er flettet sammen af en varietet af fundne bric-à-bric, og indeholder aktive udvekslingssystemer og kreative modifikationer, der peger på forskellige teknikker for overlevelse og selvforsyning, og dermed blotlægger de tætte klynger af materiale og information, der gemmer sig under hverdagens overflade. De skaber en fortælling om indlejrede økosystemer, om verdener inden i verdener samt forskellige livs- og leveformer. Ikke meget større end et fuldvoksnet menneske, inviterer skulpturerne beskueren til at reflektere over deres egen kropslige relation til deres omgivelser, og forstå de lagdelte skalaer af det byggede miljø.

Uanset om den interimistiske DIY-barriere er en forberedelse på en dystopisk fremtid, eller vender sig mod en fjern fortid, stiller den spørgsmål til, hvad der er nødvendigt for at opretholde livet, som vi kender det i dag, hvilke levevilkår der bliver opfattet som tålelige eller ej og hvordan disse strukturelle betingelser influerer og ændrer vores oplevelser i tid og rum.

Kazuo Buehlows interesse for skalaforhold og situerede

perspektiver fortsætter i værket *Funny feelings*, et diptykon af collage på lærred, hvor de to kvadratiske billeder kortlægger billedfladens felter gennem lag af udklip og detritus. De to billeders geometriske komposition spejler hinanden, men fungerer som selvstændige, optiske collager, der er tungt ladet med modsatrettet information på forskellige planer. Erindringsfragmenter i form af en komposition af skår, brudstykker, stumper og prikker – bliver transformeret og gennemborer vores nutidige oplevelse og referere til neologismen ‘zeitraum’ (inspireret af Walter Benjamins “On the Concept of History”), et begreb, der på den ene side henviser til en rummelig tid (Zeit-raum) som det afgørende punkt for kunstnerens refleksion, og på den anden side, understreger drømmetid (Zeit-traum) som et øjeblik, der definerer en utopisk horisont.

Collagerne fremstår som spekulative tabeller, der kortlægger et system af forbindelser og udvekslinger samt afbilder forskellige perspektiver og tilstande i tid og rum. Kortlægningen af felternes formelle elementer synliggør den abstrakte organisering af vores egne virkeligheder, hvordan positioner kan ændre sig og omdirigere perspektiver samt hvordan de små handlinger bidrager til en større økologi. Værkerne placerer sig som billeddiagrammer inden for et filosofisk rum, samtidig med at de insisterer på deres materialitet gennem deres grundlæggende tilstedeværelse som flade billeder.

En dobbelthed, der synliggør abstraktionen både som et redskab for erkendelse og som en komposition, der er adskilt fra verden, giver os mulighed for at se på den på en ny måde.

Chicken turf, 2024

Wood, paint, mortar, glass, water, cardboard, water pump, various filter material, various electronic devices, tarp

Funny feelings, part 1, 2024

Paper collage on canvas, plastic, graphite, glue, pigment, paint, dirt from floor, varnish

Funny feelings, part 2, 2024

Paper collage on canvas, plastic, graphite, glue, pigment, paint, dirt from floor, varnish

Thor Kazuo Buehlow's practice is rooted in a sensitivity to perception and experience, a close-reading of social and spatial relations, and an attentiveness to the abstract forms that subtly appear in daily life. In his videos, collages, paintings, sculptures, publications, animations, sounds, installations, and social frameworks, Kazuo Buehlow emphasizes the minor and coincidental discoveries that come from (un)focused attention. Using an economy of means, and borrowing from peripheral technologies that support certain forms of engagement, the artist maps interactions and explores how perception can be altered in space, time, and intersubjectively.

Kazuo Buehlow's *Chicken turf* is an installation composed of three elaborate assemblages connected by a short wooden fence, the sort you find at the edges of lawns and walkways, an absurd and easily surmountable division of property. Partitioning the exhibition space like a barricade or a post-apocalyptic room

divider, each of the connected constructions compose their own habitats containing different elements from everyday life, providing a story of the living, and how life is being lived in the 21st century. The assemblages are cobbled together with various found brick-a-brac and feature active systems of exchange, alluding to different techniques of survival, subsistence, and creative alteration, and laying bare the dense clusters of material and information behind the surfaces of daily life. They provide a narrative of nested ecosystems, of worlds within worlds, of forms of life and different lifeforms. Not much bigger than a grown human, the sculptures invite the viewer to reflect upon their own bodily relation to their surroundings, and to understand the layered scales of the built environment.

Whether preparing for a dystopian future or turning to a distant past, the makeshift DIY barrier initiates questions about what is necessary to sustain life as we know it today, what conditions are considered livable or not, and how these structures shift experiences in space and time.

Kazuo Buehlow's interest in situated perspectives and scale is continued in a diptych of collaged canvases titled *Funny Feelings*. The pair of square images chart divisions on the picture plane with layers of cut-up paper and studio detritus, mirroring each other in a geometric rubric, while also functioning as autonomous optical collages heavily loaded with differing information at various

scales. Fragmented traces of memory, a composition of shards, splinters, dots, and remnants, are transformed and pierce present experience, recalling the neologism 'zeittraum' (inspired by Walter Benjamin's philosophy of history), a concept referring, on the one hand, to space time (Zeitraum) as the crucial point of the artist's reflection and, on the other, emphasizing dream time (Zeittraum) as a moment defining a utopian horizon.

The collages appear like speculative schematics that chart a system of relations and interactions, depicting different spatio-temporal states, different perspectives. The mapping of formal elements within a field brings into view the abstract structuring of own realities, how positions can be changed and molded to reorient our perspectives, and how minor actions contribute to a larger ecology. Though these images function as diagrammatic objects in the realm of thinking, their materiality still insists on their bare presence as flat pictures, bringing into view abstraction as both a tool in cognition, and as a composition separate from the world that allows us to see anew.

Untitled (Right under your nose), 2024
Sort-hvidt 35 mm fotografi

Untitled (I'm the girl that jumps out of the cake), 2024
Sort-hvidt 35 mm fotografi

The cherubim fly out in front of the city, 2024
Sort-hvidt 35 mm fotografi

The quintet at the headquarters around South Georgia, 2024
Sort-hvidt 35 mm fotografi

Uanset om det er i hendes tegninger, fotografier, tekster eller gennem sange, sunget som hendes avantgarde pop-persona Jura, så er Ani Liv Kampes primære medie at fortælle historier om venskab, forskellighed, intimitet, refleksion, tab, forfængelighed og håb. Hendes visuelle og lydlige kompositioner trækker på poesien, musikken, litteraturen og det daglige liv, og udspringer typisk af sætninger og fraser, der på den ene eller den anden måde resonerer og bliver hængende i kunstnerens sind og ofte ender som titler på hendes sange eller andre værker. I Kampes praksis smelter hverdagen sammen med det eventyrlige via en følsom fabuleringen, der bringer ting ind i vores synsfelt, som vores virkelighed måske ikke kan rumme helt endnu.

Til *Afgang 2024* har Kampe inviteret sin ven kunstneren Ville Laurinkoski til, som fotograf, at assistere hende med de omhyggeligt udformede billeder. Fotografierne er taget med 35 mm sort-hvid film og trækker på almindelige og konventionelle

troper inden for billedskabelse, fra ferie-snapshotet til gruppefotoet. Fotografierne leger med, hvordan de fotografiske billeder på én gang etablerer en narrativ forventning hos beskueren og samtidig modstår den med en foruroligende tavshed. Gennem billederne tester Kampe fotografiets forhandling af det offentlige og det private, det synlige og det usynlige, ved at forstørre nogle af fotografierne til billboard-lignende proportioner, mens andre bliver holdt i en mere beskeden, intim skala. Et billede viser en trio af engleagtige, glamourøse venner nær Westminster Bridge i London, mens et andet sæt fotografier viser kunstneren sammen med forskellige mænd med London som en turistkulisse i baggrunden. De smiler og omfavner hinanden, og den tvetydige relation vækker vores nysgerrighed: Er de kæresten, nære venner, i familie eller kender de måske slet ikke hinanden? Gennem fotografierne fremhæver kunstneren, hvordan relationer både eksponeres og holdes skjult i ethvert billede.

Fotografierne fra London udstråler på én gang både virkelighed og uvirkelighed, og centralt for dem er, hvordan de skildrer relationer mellem mænd og transkvinder – udvekslinger af en ganske særlig intimitet, hvis virkelighed og infrastruktur i høj grad holdes usynlig eller ignoreres. Projektet peger på et modsætningsfyldt ønske og dilemma: Mens øget synlighed angiveligt skulle skabe større anerkendelse af transkønnes eksistens og vilkår, har den ekstreme optagethed af

transkønnede kroppe faktisk gjort transkvinder mere udsatte og seksuelt mytologiserede i den kollektive bevidsthed end nogensinde før.

Billeders narrative spænding og deres spekulative og performative potentiale udforskes yderligere i et gruppebillede af kunstnerens vokalkvintet bestående af de danske artister ML Buch, Clarissa Connelly, Ydegirl, Helene Norup Due og Kampe selv (Jura), der alle kommer til at spille en central rolle på hendes kommende album. Iscenesat i et hjemligt miljø, som var de i gang med en første gennemlæsning af et manuskript, er medlemmerne af vokalensemblet både sig selv, samtidig med at de studerer de roller, de senere vil komme til at indtage. Spredt ud over madrasser ligger et stort kort over øen South Georgia, et iskoldt, ubeboet britisk territorie i det sydlige Atlanterhav, som danner rammen i en af Kampes kommende sange, der handler om en gruppe, som bor sammen på øen i fem år. Fotografiet vises her som både et stykke dokumentation og som et redskab for fantasien, der skildrer det øjeblik, hvor sangerne potentielt forvandles til eventyrere, der rejser ud i det ukendte. Ved at pege på den måde hvorpå det fotografiske billede kan cementere vores virkelighed, men også være en selvbevidst iscenesættelse, afprøver Kampe de roller, som repræsentation spiller i vores relationer, vores historier og forestillinger, og i livets daglige performance.

Untitled (Right under your nose), 2024
Black and white 35 mm photograph

Untitled (I'm the girl that jumps out of the cake), 2024
Black and white 35 mm photograph

The cherubim fly out in front of the city, 2024
Black and white 35 mm photograph

The quintet at the headquarters around South Georgia, 2024
Black and white 35 mm photograph

Whether in her drawings, photographs, writings, or in songs by her avant-garde pop persona Jura, Ani Liv Kampe's primary medium is storytelling, narrating tales of friendship, difference, intimacy, reflection, loss, vanity, and hope. Drawing on poetry, music, literature, and daily life, her visual and sonic compositions typically are led by sentences and phrases that somehow linger and echo in the artist's mind and often become the titles for songs or other works. Kampe's practice fuses the everyday with the fantastic through sensitive fabulations that bring into view what reality cannot yet account for.

For the *Afgang 2024* exhibition, Kampe has invited friend and artist Ville Laurinkoski as a photographer to assist in her carefully crafted images. Shot in 35mm black and white film, the photographs draw on conventional and vernacular

tropes in image making, from the tourist snapshot to the group photo, teasing how photographic representation at once establishes narrative expectations and resists it with an unnerving silence. Kampe's images test the photograph's mediation between public and private, visibility and invisibility, blowing up some images to billboard-like proportions while leaving others at more modest, intimate scales. One image features a trio of angelic and glamorous friends near the Westminster Bridge in London, while another duo of photographs depict the artist with different men amidst the typical London tourist backdrop. Smiling and embracing, their relationship is ambiguous, evoking curiosity: are they a couple, close friends, family, or complete strangers? Here, the artist emphasizes how relationships are exposed and hidden in any image.

Projecting reality and non-reality at the same time, key to these ordinary images is how they depict relationships between men and transsexual women—exchanges of a very specific intimacy whose realities and infrastructure is largely invisible or ignored. The project proceeds with a conflicting desire and dilemma: while visibility is purported to assist in recognition, the growing representation of transsexual bodies has indeed left trans women more exposed and sexually mythologized in the public eye than ever.

The narrative tension and speculative and performative

potential of images is further explored in a group photo of the artist's vocal quintet consisting of the Danish composers and singers ML Buch, Clarissa Connelly, Ydegirl, Helene Norup Due and Kampe herself (Jura), who will all play a central role in her upcoming album. Staged in a domestic space as if they are doing a first read-through of a script, the members of the vocal ensemble play both themselves and study the roles they will eventually embody. Spread out on mattresses is a big map of the island of South Georgia, a freezing uninhabited British Territory in the South Atlantic, and the setting for their upcoming song whereby a group lives on the island together for five years. Here, the photograph is shown as both a document and a tool for imagination, depicting the moment where the vocalists potentially transform into adventurers of the unknown. By accentuating the way that the photographic image both invents reality and is a self-conscious artifice, Kampe tests the roles that representation plays in our relationships, our stories and imaginations, and the everyday performance of living.

Das Irrlicht (Dank), 2024
Kunstige planter, reflekterende folie, lysstofrør, elpære, bevægelsessensor, røgmaskine, hørgardiner, duftdiffusere, højtalere, lyd, optagelse af Edward MacDowells komposition *Piano Sonata No. 3 in D minor ('Norse')*, Op.57, fra 1900, gulvtæppe, inverteret fotografer af en skalamodel fra 1927 af Thomas Edisons Pearl Street Station (1882), indrammet og med indgraveret glas

Theodor Nymark har en mangefacetteret, forskningsbaseret praksis, der ikke kun omfatter skulptur, lyd, maleri, fotografi, installation og video, men også film, tekst, musikproduktion og kuratering af udstillinger i og udenfor Salon 75; et uafhængigt udstillingssted, som han har grundlagt på Frederiksberg. En central interesse i hans arbejde er en gentænkning af arven fra den romantiske, danske guldalder og fra overgangen til det moderne gennembrud. Fra disse kulturelle strømninger i det 19. århundrede henter Nymark vigtige spørgsmål om natur, industrialisering, myter og national identitet, som han bruger til at analysere vores pressede økologiske og politiske forhold i nutiden.

Nymarks *Das Irrlicht (Dank)* er en scenografisk installation placeret i et kunstigt vådområde, der bruger teatraliske effekter til at simulere oplevelsen af 'ignis fatuus' – det naturfænomen, der også er kendt som lygtemænd. Det atmosfæriske og spøgelsesagtige lys, der gennem tiden er blevet set af rejsende om natten, især

over moser, sumpe eller marsker, har længe inspireret overtro og folkesagn over hele verden og fungerer som en metafor for skjulte skatte, fortabte sjæle, uhyggelige vrangforestillinger eller et mål, der fører en på afveje. I dag er videnskabsfolk enige om, at det flammelige lys er forårsaget af gasser fra rådne planter, hvilket nogle vil mene ødelægger legendens spirituelle potens. Nymarks projekt fremhæver ikke kun fænomenet som et udtryk for, hvordan mennesker forstår og oversætter oplevelser af deres omverden og miljø, men også som en pointe om, hvordan de spirituelle fortolkninger er forenelige med de materielle årsagers transformation af stof og energi.

Installationen behandler mosen som en scene og anvender en blanding af forskellige elementer, såsom kontrollerede lyssystemer, duftspredere, en røgmaskine, lyd og musik, tæpper, gardiner og kunstige planter, til at skabe et omsluttende miljø til refleksion over og fordybelse i denne mangesidede, frodige og spirituelle biotop. En senromantisk klaversonate samt feltoptagelser fra et vådområde, bidrager til det simulerede nordlige vådområdes mystiske og drømmeagtige karakter.

Et inverteret fotografi på væggen viser desuden en miniaturemodel af Thomas Edisons Pearl Street Station fra 1882, det første kommercielle, centrale kraftværk i USA, der spillede en vigtig rolle i udbredelsen af elektriciteten og er et ikon for videnskabelig

innovation og industrialisering. Kunstneren kortlægger på den måde spændingen mellem udviklingen af det moderne landskab og befolkningens fastholdelse af deres spiritualitet, magi, myter og folkløse i slutningen af det 19. århundrede ved at bruge vådområdet som en frodig og biologisk mangfoldig lokation, hvor fortid og nutid konvergerer. Projektet undersøger, hvordan industrialisering og spiritualitet synes at flette sig sammen og krydse veje på uventede måder gennem tiden, og foreslår, at en forening af de to trossystemer ville kunne understøtte en mere integreret økologisk bevidsthed og sanseligt engagement midt i klimaforandringerne og miljøforringelsens alvorlige konsekvenser. Ved at fremhæve vådområdets gavnlige og afgørende kvaliteter, såvel som dets symbolske og affektive egenskaber, leverer installationen en rammende påmindelse om menneskets symbiotiske forhold til dets miljø, og inviterer os til at genoverveje myternes rolle i vores tilsyneladende afmystificerede verden.

Som et supplement til installationen og som et selvstændigt kompendium med forskning og tekster fra en række specialister, har Nymark udgivet bogen *Drafts of Ecology: Das Irrlicht (Dank) 2022-2024*, som kan købes i boghandlen.

Das Irrlicht (Dank), 2024
Artificial plants, reflective foil, fluorescent light, light bulb, motion sensor, smoke machine, linen curtains, scent diffusers, speakers, sound, recording of Edward MacDowell's 1900 composition *Piano Sonata No. 3 in D minor ('Norse')*, Op.57, carpet, inverted photographic photogravure print of a 1927 scale model of Thomas Edison's Pearl Street Station (1882), with laser engraved glass, frame

Theodor Nymark has a multifaceted research-based practice comprising not only mixed media sculpture, sound, painting, photography, installations, and video, but also filmmaking, writing, music production, and curating exhibitions at various locations as well as Salon 75; an independent art space he founded in Frederiksberg. A key interest in his work is a reconsideration of the legacies of the romantic Danish Golden Age and the transition to the Modern Breakthrough, extracting from these 19th-century cultural developments important questions about nature, industrialization, myth, and national identity that Nymark deploys to analyze our fraught eco-political relationships in the present.

Nymark's *Das Irrlicht (Dank)* is a scenographic installation set in an artificial wetland that employs theatrical effects to mimic the perception of the Ignis fatuus, the natural phenomenon also known as the *will-o'-the-wisp*. An atmospheric and ghostly light seen

by travelers at night, especially over bogs, swamps or marshes, the *will-o'-the-wisp* has long inspired superstition and folklore around the world, serving as a metaphor for hidden treasure, lost souls, a sinister delusion, or a goal that leads one astray. Modern scientists now agree that the flame-like phosphorescence is caused by gases from decaying plants, which some would assume abolishes the spiritual qualities of the legend. Nymark's project underlines the phenomenon not only as an expression of how humans understand and translate experiences of their surrounding world and environment but also emphasizes how the spiritual interpretations of the light correlate with its material cause as a transformation of matter and energy.

The installation treats the bog as a stage, employing an amalgam of different elements such as controlled light systems, scent diffusers, a smoke machine, sound and music, carpet, curtains and artificial plants, to produce an immersive environment for reflection and contemplation on this multifaceted, fecund, and spiritual biotope. A late-romantic piano sonata overlaid with wetland field recordings adds to the mysterious dream-like quality of this simulated northern wetland.

Additionally, displayed on a wall, an inverted photograph depicts a miniature model of Thomas Edison's Pearl Street Station from 1882, the first commercial central power plant in the United States, which played a key role in the

adoption of electric power and is an icon for scientific innovation and mass industrialization. Thus, the artist charts a tension between the development of the modern landscape and the endurance of spirituality, magic, myth, and folklore at the end of the 19th century, using the wetland as a fecund and biodiverse resource of energetic infrastructure where the past and present converge. The project explores how industrialisation and spirituality throughout time seem to intertwine and cross paths in unexpected ways, and suggests that uniting these systems of belief can support a more integrated ecological consciousness and perceptual engagement amidst the dire consequences of environmental degradation and climate change. Bringing to light the beneficial and crucial qualities of the wetland, as well as its symbolic and affective properties, the installation offers a poignant reminder of humanity's symbiotic relationship with the environment and invites us to reconsider the role of myth in our seemingly disenchanted world.

As a supplement to the installation, and an autonomous compendium of research and writing from a variety of specialists, Nymark has published the book *Drafts of Ecology: Das Irrlicht (Dank) 2022-2024*, available in the bookstore.

alle dine du / infiltrer / alle mine jeg, 2024
Installation, blandede medier

I sin praksis udforsker Vibe Kilde relationer mellem mennesker og ikke-mennesker, emotionelle sandheder, tid og samspillet mellem fysisk og psykisk erindring. Ved hjælp af grafik, skulptur, tekst, fundne objekter og fotografi, og ofte i fængslende installationer, tester hun skillelinjen mellem det uhyggelige og tegneserieagtige, det frastødende og tiltrækkende, det skønne og det vulgære, det livlige og det slumrende, det levende og det døde. Derudover skriver Kilde poesi og prosa, hvor hun fortæller ambivalente historier om, hvordan forskellige livsverdener kolliderer. Fortællinger, hvor hvert objekt spiller en rolle, som var det et skuespil, og hvor titlerne fungerer som en slags manuskripter.

Hendes installation *alle dine du / infiltrer / alle mine jeg* sætter flere forbundne værker og undersøgelser sammen til et myldrende multivers af mutationer og overlappende perspektiver. Et centralt dyr i den historie er rotten – disse afskyvækkende gnavere, der trives i den antropocæne verden, og som dukker op på steder, hvor de er uønskede, snylter på vores systemer ved at omfordele overskuddet og invaderer menneskets omgivelser på uforudsigelige måder. Rotten fungerer her ikke kun som en vektor for sygdom og afsky, men som en model for kollektivitet og modstandsdygtighed, lidt ligesom kakerlakken, der vil komme til at overleve os alle. En radering af den sagnomsbundne rottekonge

viser, hvordan halerne på en gruppe gnavere er viklet ind i hinanden, så de tilsammen danner en kolonial organisme, en monstrøs hybrid, der kigger frem af den myldrende masse. Denne figur og andre relaterede raderinger, tryk, skulpturer og billeder er ikke lavet for at chokere, men fungerer snarere som modeller over kollektive og intime bånd, hvor individer, for at kunne overleve, forbinder sig med hinanden og skaber en fælles verden.

I en oprørsk gestus har Kildes skadedyr også spredt sig til andre hemmelige steder i udstillingen – de har inficeret kunsthallen og infiltreret andre værker, rum og diskurser for at gøre os opmærksomme på de væsner og verdener, der lever i de usynlige hjørner af vores virkelighed. Rottens evne til at lave huler og invadere rum fungerer i værket som en ladet metafor for det fremmede – den ubudne gæst og det afviste væsen, hvis produktion af gange og overskridelse af grænser skaber en kontakt mellem skjulte og synlige verdener, og skaber tunneller mellem flere miljøer.

I sin installation inkluderer Kilde en række portaler og passager, blandt andet fotografier, der viser et hul fra en minigolfbane, samt billeder og objekter, der markerer en tærskel mellem det synlige og usynlige. I værket vokser ophobninger af kasserede materialer sammen til mærkelige og komplekse hybrider, mens muterede blomster vokser som ukrudt fra rummets stikkontakter og varmeapparater. Sådanne

objekter fungerer her som en form for poesi, som sprogrejskaber, der skaber en fælles rytme og bytter rundt på betydninger af hierarkier og materialiteter. Sproget graver sig ind i vores kroppe og sind, og inficerer rummet med associationer.

Som både et supplement og en selvstændig præsentation af sit skønlitterære arbejde har Kilde også skabt en publikation med udvalgte tekstværker, som kan købes i kunsthallens boghandel, og som der vil blive læst op til Afgang LIVE den 24. april.

alle dine du / infiltrer / alle mine jeg (all of your yours / entangling / all of my selves), 2024
Mixed media installation

Vibe Kilde's practice explores human/non-human relations, time, emotional truths, and the interaction between physical and psychological memory. Using printmaking, sculpture, text, found objects, and photography often within engrossing installations, she tests the borderline of the eerie and cartoonish, the repulsive and attractive, the ideal and the vulgar, the animated and the dormant, alive and dead. Active, both in writing poetry and prose, Kilde tells ambivalent stories where different lifeworlds collide and intermingle, where each object performs a role like in a play, and where her titles function as a sort of manuscript.

Her installation *alle dine du / infiltrer / alle mine jeg (all of your yours / entangling / all of my selves)* brings several interrelated works and inquiries into a swarming multiverse of overlapping perspectives and mutations. A central critter in this story is the rat, those detestable rodents that thrive in the anthropocene, showing up in places where they are unwanted and parasitizing our systems by redirecting surplus and occupying human environments in unexpected ways. The rat here functions not only as a vector for disease and disgust, but also as a model for collectivity and resilience akin to the cockroach that will outlast us all. An etching depicts the fabled rat king, where the tails of a group

of rodents become entangled and intertwined to form a colonial organism, a monstrous hybrid emerging from the teeming mass. This figure, and related etchings, prints, sculptures, and images, are not meant to shock, but rather function as models for intimate collective bonds, where individuals become literally and figuratively tied together in survival, forming a shared world.

As an insurgent gesture, Kilde's infestation has also spilled out into numerous surreptitious locations throughout the exhibition, infecting the Kunsthal, infiltrating other works, spaces, and discourses, and making us aware of the creatures and worlds that occupy the unseen corners of our reality. The rat's ability to burrow and invade space operates as a loaded metaphor for the foreign, the intruder, the rejected being, where their crossing of boundaries and production of passages creates a point of contact between hidden and visible worlds, tunneling from one environment to the next, one point of view to another.

Kilde includes an assortment of portals and passages in her display, including photographs that feature a hole from a miniature golf course, as well as images and objects that mark the thresholds of visibility. In addition, congregations of discarded materials coalesce into curious, complex hybrids while mutated flowers grow like insidious weeds from the powerplugs and heater of the room. Such objects function as poetry here, as syntactical tools that build a joint rhythm

and exchange meanings across hierarchies and materialities, burrowing into our minds and bodies through language, and contaminating the space with associations.

As both a supplement and an autonomous acknowledgement of her practice in poetry and prose, Kilde has also produced a publication of selected written works which can be purchased in the bookstore and will present as a live reading for the Afgang LIVE event on April 24.

Perfect Tense, 2024
LED-kube, video, farve, ingen lyd, (16:00 min. på hver skærm, loop)

We pronounce everything, 2024
Guldglaseret keramik

Davide Hjort Di Fabio arbejder primært med keramiske objekter, der ofte aktiveres sammen med video, lyd, performance, tekst, installation og fotografi. Kunstnerens skulpturer trækker på en dyb fascination af rokokoen ornamentik, der kan ses som en afspjeling af menneskets trang til at forevige naturen ved at idealisere, romantisere og udsmykke den. Hjort Di Fabios hybride skulpturer er symboler på queer-kroppen og på fusionen af det biologiske, geologiske og personlige.

Værket *Perfect Tense* trækker en parallel mellem rokokotiden og vores egen æra gennem en tekno-økologisk linse, der skifter størrelsesforhold, forskyder vores perspektiver og giver os et indblik i den sammenfildrede relation mellem natur og kultur.

LED-kuben på 1×1×1 meter blander HD-videooptagelser, som kunstneren har filmet på slottet Versailles uden for Paris, med satellitbilleder af jorden og nærbilleder af mandekroppes topografi. Kuben fungerer som en konstant skiftende skærm, hvis stramme minimalisme står i skarp kontrast til de sanselige og bølgende former, der vises på kubens synlige sider. Billederne flytter konstant vores blik videre – fra at se op på slottets ornamenterede lofter, til at se ned på Jorden ude fra det ydre rum

og så videre hen over modellernes nøgne hud. Versailles fungerer på én gang som et centralt symbol på magtstrukturer og som en model for den ornamenterede og forgyldte afbildning af naturen – og som en metafor for skønhed og eskapisme i krisetider. Satellitbillederne giver et blik på vores planet udefra og minder os om de naturlige og menneskeskabte forandringer og udfordringer, der sker på Jorden. Omvendt ses mændene på deres senge i levende og erotiske detaljer, hvor der zoomes ind på deres hud, deres hårsække og folder, hvilket skaber en følelse af intimitet samtidig med at det demonstrerer rokokoen forelskelse i detaljer. Kombinationen skaber et strømmende, abstrakt landskab, hvor kosmiske, jordiske, historiske og personlige fortællinger smelter sammen til et tredimensionelt billede, en verden. Værkets teknologiske prisme opfordrer os ikke til at reflektere, men til at diffraktere: At engagere os i værket overlappende lokationer, størrelsesforhold og perspektiver, så der derved kan opstå et uventet perspektiv på de historiske og materielle forbindelser mellem menneske og 'natur'.

Som den manglende side i bunden af kubens viser Hjort Di Fabio værket *We pronounce everything*, et kvadratisk relief i keramik forgyldt ligesom rokokooverfladerne på Versailles. Ordet *rokoko* kommer af det franske *rocaille*, der betyder småsten, og som hentyder til en teknik fra 1700-tallet, hvor man indkapslede sten og muslingeskaller i gips og cement,

så man på én gang udsmykkede den ikke-menneskelige verden og mindedes dens forfald. I stedet for at indstøbe naturlige artefakter, fastholder kunstneren sin berøring med leret og skaber derved et abstrakt indeks for relationen mellem menneske og geologi, som derefter bliver belagt med guld som en katalysator for begær og værdi.

Hjort Di Fabios værker demonstrerer et ambivalent forhold til skønhedens logikker, hvor de på én gang både hylder det queerede i Versailles ekstravagance og samtidig undersøger hvordan lysten til at forskønne, idealisere og afbilde også er et redskab til at opnå kontrol – både over kroppen, kulturen og planeten.

Perfect Tense, 2024
LED Cube, video, color, no sound, (16:00 min. loop)

We pronounce everything, 2024
Gold-glazed ceramic

Working primarily with ceramic objects that are often activated with video, sound, performance, text, installation, and photography, Davide Hjort Di Fabio's sculptures draw on a long-standing fascination with Rococo ornamentation as reflective of the human desire to immortalize nature by idealizing, romanticizing, and embellishing it. Their hybrid sculptures are a potent symbol for the queer body and the fusion of the biological, geological, and the personal.

The piece *Perfect Tense* draws a parallel between the Rococo period and our own era through a techno-ecological lens that crosses scales, rapidly shifts perspectives, and gives a view into our entangled nature-culture relationships. The 1×1×1 meter LED cube merges high definition video footage taken by the artist at the Palace of Versailles just outside of Paris, with satellite images of the Earth, and close-up scans of the topography of men's bodies. The cube functions as a constantly shifting screen whose rigid minimalism is in stark contrast to the voluptuous and undulating forms presented on its faces. The images constantly redirect our gaze, looking up to the ornamented ceilings of the palace, down on the Earth, and across the nude skin of the models, contorting our apprehension of the

display. Versailles here functions at once as a central symbol of power structures and privileges, a model for the ornamentation and gilded representation of the landscape, serving as a metaphor for beauty and escapism in moments of crisis. The satellite images give an overhead view of our planet, an image of natural and human-induced changes and challenges happening on the Earth as well as a critical distance to reflect on it from outside. Conversely, the men on their beds are seen in vivid erotic detail, zooming into their skin, their hair follicles and folds, giving a sense of intimacy while also demonstrating a Rococo infatuation with the detail, the fragment. The combination produces a flowing abstract landscape where cosmic, terrestrial, historical, and personal narratives are merged into a three-dimensional picture, a world. This technological prism encourages us not to reflect, but instead to diffract, to engage with these overlapping sites, scales and views through one another, and thus generate an unexpected perspective on the historical and material connections between humans and 'nature'.

Standing in for the missing facet at the base of the cube, Hjort Di Fabio also presents *We pronounce everything*, a meter square relief in ceramic gilded with gold like the Rococo surfaces of Versailles. The word *rococo* comes from the French *rocaille*, rock-like, alluding to the eighteenth-century's vogue for encrusting stones and seashells in plaster and cement, at once embellishing the non-

human world and memorializing its decay. Instead of encasing natural artifacts, the artist here immortalizes their own material engagement with the clay, generating an abstract index for human-geological relationships and then elaborating its surface in gold, catalyzing desire and valuation.

Hjort Di Fabio's works demonstrate an ambivalent relationship to logics of beauty, at once celebrating the queerness of camp extravagance while also exploring how the desire to beautify, idealize and represent is also a tool for controlling - the body, the culture, the planet.

Dobbeltgænger, 2024
Olie på lærred
220×239 cm

Efter faldet, 2024
Olie på lærred
181×151 cm

Efter faldet, 2024
Olie på lærred
213×182 cm

I Sengen, 2024
Olie på lærred
60×60 cm

Kvinde med rødt hår, 2024
Olie på træplade
60×90 cm.

Eva Helene Pades malerier viser vores følelsers stoffighed og intensiteten i menneskelige relationer gennem ekspressive, maleriske strøg. Hvert penselstrøg efterlader et spor efter vejen over lærredet, og tilsammen skaber de en hvirvlen af linjer og en pulserende vibration i billederne. Hendes karakteristiske malerier kombinerer tynde lageringer, viskøse klatter, strejf af intens farve, og strøg med felter, hvor en samvittighedsfuld og nøje gennemtænkt figuration kommer til udtryk – lige nok til identifikation og genkendelse. Centralt for Pades praksis er iscenesættelsen af en konstant skiften mellem ydre og indre verdener, den menneskelige skikkelse og billedfladen, abstraktion og figuration, selvet og omgivelserne, individet og kollektivet. I de seneste år har kunstneren været meget optaget af at udforske den psykosociale dynamik i folkemængder,

hvor massernes opståen og konsolidering skaber et dynamisk økosystem af følelsesmæssige udvekslinger og intersubjektive transformationer.

Malerierne er placeret i flere af udstillingsrummene på *Afgang 2024*, og de nye malerier er tænkt som en serie mentale landskaber inspireret af Henrich Heines digt *Der Doppelgänger*, hvori fortælleren bliver konfronteret med sin spøgelsesagtige dobbeltgænger. Dobbeltgænger er et næsten universelt tema indenfor folkløren og mytologien og var også en populær metafor for romantikkens kunstnere og forfattere. Som figur ses den ofte som et varsel om uheld, et alter ego eller et slags inverteret spejlbillede, der i nogle traditioner endda eksisterer før subjektet i tid og rum. Mens nogle forstår dobbeltgænger som et symbol på dualiteten i menneskets natur, antyder Pades maleri *Dobbeltgænger* i stedet en mangedobling af selvet – som udtrykker de mangefacetterede personligheder eller skiftende psykiske tilstande.

På *Dobbeltgænger*s store lærred springer et antal af den samme nøgne figur frem fra et grønt krat, mens deres kroppe ømt forenes og smelter sammen med landskabet. Nogle af figurerne står med ryggen ud mod publikum, mens andre står helt blottede, imens de smelter ind i hinanden og de frodige grønne omgivelser. Farveskalaen er rig og mættet og bliver med jævne mellemrum afbrudt af resolute strøg af lys. I kontrast hertil viser et par dunkle,

næsten dystre malerier – holdt i en dominerende mørkerød farve – en horde af forskellige personer. Begge malerier bærer titlen *Efter faldet* og viser en central skikkelse omgivet af en forsamling af tilskuere, men alligevel virker billedernes figur på en eller anden måde isoleret og fremmedgjort overfor mængden. Sammen bærer de vægten af kompositionerne som en kropsliggørelse af, eller et mål for, de følelser, der omgiver dem, og begge virker de til at være omringet af overvældende destruktive følelser som skam, frygt, foragt, vrede, indignation og endda ligegyldighed. Maleriernes hovedpersoner demonstrerer en porøsitet i selvet – en grundlæggende intersubjektivitet – når de på én gang lader sig opløse i gruppen og samtidig absorberer tilskuernes følelser og emotionelle verdener.

Værkernes fortælling om dét at iagttage rækker også ind i vores egen sociale verden, hvor de peger på, hvordan vi som beskuere projicerer vores følelser over på de forsvarsløse billeder, og hvordan vores fortolkninger trænger sig ind på den malede overflade. Mens *Dobbeltgænger* og de to *Efter faldet*-malerier er tydeligt forskellige i deres tilgang til sindets landskaber, forbinder de sig alligevel med hinanden på tværs af udstillingen med deres strejf af lysende gul blandt de røde nuancer, og deres mørkerøde pletter i maleriernes grønne bevoksning. De samme farvepigmenter skaber også en forbindelse til to selvstændige malerier af mere beskeden

størrelse, der begge forestiller et isoleret individ. Maleriet *Kvinde med rødt hår* afbilder, som titlen angiver, en urolig eller mistænksom kvinde, hvis bølgende, røde lokker hvirvler omkring hende og smelter sammen med omgivelserne, som var de tanker eller følelser, der faldt i en strøm fra hendes hoved. Pades *I Sengen* udvisker grænserne mellem aktiv og passiv gennem et tumultarisk nærbillede af en hvilende kvinde, der på én gang også viser sine drømme og latente begær, der manifesterer sig på og omkring hendes krop. Fælles for alle værkerne er en optagethed af den krop, hvor sindets landskaber i sidste ende bliver håndgribelige.

Doppelgænger, 2024

Oil on canvas
220×239 cm

Efter faldet, 2024

Oil on canvas
181×151 cm

Efter faldet, 2024

Oil on canvas
213×182 cm

I Sengen, 2024

Oil on canvas
60×60 cm

Kvinde med rødt hår, 2024

Oil on wooden panel
60×90 cm

Eva Helene Pade's paintings manifest the materiality of emotions and the intensity of human relationships through expressive painterly markmaking. Every brushstroke leaves something of its origin and trajectory, generating swirling paths of paint that give the images an oscillating vibration. Her characteristic paintings combine thin washes, viscous smears, daubs of intense color, and gestural streaks, with zones of faithful, studied figurative articulation, just enough for identification and recognition. Key to Pade's practice is to stage a constant interchange between outer and inner worlds, the figure and ground, abstraction and representation, self and environment, the individual and the collective. In the last years, a central concern for the artist has been an exploration into the psychosocial dynamics of the crowd, where the emergence and consolidation of the mass yields

intersubjective transformations and an energetic ecosystem of emotional exchange. Dispersed throughout the Afgang 2024 exhibition, Pade's new paintings are conceived as a series of mental landscapes inspired by Henrich Heine's poem *Der Doppelgänger*, where the narrator is confronted with their ghostly double. An almost-universal theme in folklore and mythology, and an obsessive trope for the Romantics, the doppelganger is often seen as a harbinger of bad luck, an alter ego, an inverted mirror-image of oneself that in some traditions precedes the subject in time and space. While some see the doppelganger as a symbol of the duality of human nature, Pade's eponymous painting suggests instead a multiplication of the self, signaling multi-faceted personalities or changing psychic states.

In *Dobbeltgænger's* large canvas, a cluster of repeated nudes spring from a verdant thicket, their bodies coming together tenderly and blending into the landscape. Some of the figures turn their backs on the audience, while others stand exposed, melting into each other and the lush greenery of their surroundings. The pallet is vivid and punctuated by decisive strokes of light. In contrast, a pair of grim, almost brooding, paintings with a dominant dark red present a horde of different personages. Both titled *Efter faldet (After the Fall)*, each feature a central figure surrounded by an assembly of onlookers, yet somehow, they feel isolated and estranged among

the throng. They bear the weight of the compositions as a unified embodiment, or target, for the emotions surrounding them. They seem to be besieged by overpowering destructive feelings of shame, fear, resentment, anger, indignation, and even indifference. The protagonists demonstrate a permeability of the self, an essential intersubjectivity, at once dissolving into the group, while also absorbing the feelings and emotional worlds of others.

The narrative of spectatorship in the works bleeds out into our own social world, addressing how we as viewers also project our emotions onto the exposed image, and how our interpretations infiltrate the painted surface. Whereas *Doppelgænger* and the dual *Efter faldet (After the Fall)* paintings are clearly differentiated in their engagement with the mental landscape, they spill into each other across the exhibition as streaks of bright yellow amongst the red and stains of dark red amidst the greenery. These pigments also contaminate another pair of autonomous, more modestly-sized paintings that represent solitary individuals. *Kvinde med rødt hår (Woman with red hair)* is exactly what it purports, depicting a woman in a state of unease or suspicion whose flowing crimson locks swirl and merge with her environment, as if they mark thoughts or feelings spilling from her head. Pade's *I Sengen (In bed)* confuses demarcations of active and passive through a tumultuous close-up composition of a woman at rest, as if we are viewing her dreams

and latent desires manifesting on and around her body. Indeed, all the works are united by an engagement with the flesh, on which the mental landscape is ultimately made tangible.

Eternal Security, 2024
Plastik, forskellige holografiske sikkerheds-klistermærker

A Nest for Pfeilstorch (Threshold) 2024

Terrassevarmer, stolpe, træ, plastik, metal, andre diverse materialer

På tværs af medier undersøger Lukas Danys' praksis, hvordan teknologiske og symbolske skift fører til ændringer i vores opfattelse, forståelse, bevidsthed og sociale virkelighed. Som medarrangør af det hybride musik- og kunstinitiativ Rewild samt In Situ Festival, er Danys optaget af, hvordan forskellige rum fremkalder intimitet og hvordan visse infrastrukturer faciliterer dynamiske udvekslinger mellem det indre og det ydre. Danys belyser krydsfeltet mellem autenticitet, identifikation og overvågning i sit værk *Eternal Security*, ved at dække et af Kunsthal Charlottenborgs ovenlysvinduer til med forskellige holografiske sikkerheds-klistermærker – disse lagdelte polykrome billeder, der findes i pas, på kreditkort, dokumenter, luksusvarer, software- og hardware emballage og ironisk nok også på universitets eksamensbeviser. Klistermærkernes billeder dukker frem alt efter beskuerens synsvinkel og er en autentifikations-teknologi, en måde at 'bevise' identitet, originalitet, sandfærdighed og værdi på – en slags materialisering af tillid og autoritet. Designets kompleksitet er lavet til at kunne verificere klistermærkerne for det trænedede øje, men også at gøre det umuligt at kopiere dem, så de dermed er sikret

mod uautoriseret hacking, ulovlige reproduktioner, forfalskninger og efterligninger. Kunstneren understreger, at de holografiske teknologier også regelmæssigt pryder digitale komponenter og endda er essentielle for nye nanoteknologier, og at man ikke må overse den magt, som de her klistermærker har i vores økonomiske og biopolitiske systemer. De fungerer som supplerende abstraktioner, der klistres på genstande, der har en fundamental, materiel indvirkning på vores handlinger, udvekslinger og kroppe. Danys dækker ovenlysvinduer til på tærsklen mellem inde og ude med massevis af de verificerende, holografiske klistermærker for at synliggøre nutidens autentificeringsprocesser og deres indflydelse på vores identitet og privatliv, på menneskers bevægelse over landegrænser og varecirkulation. De visuelle 'tricks' på holografiernes overflade, deres 'omskiftelighed', signalerer en foranderlig, farverig og endda psykedelisk egenskab, men først og fremmest er de operationelle billeder, der primært er lavet til at blive aflæst af en maskine.

Danys peger på, hvordan den teknologiske forandring gør det stadigt sværere at finde ud af, hvad der er 'ægte' og 'autentisk' i vores verden, og hvordan teknikker til at bevise legitimitet og skabe tillid derfor må udvikle sig. I sin kortlægning af, hvordan fysiske, metafysiske og digitale sfærer kontinuerligt flyder sammen, stiller værket spørgsmål til de konsekvenser, som øget regnekraft, digital sikkerhed og kryptografi vil have for vores

begreber om sikkerhed, privatliv, ejerskab, identitet og – helt grundlæggende – for vores måde at bevæge os og opfatte verden på.

Danys' *A Nest for Pfeilstorch*

(*Threshold*), der leder vores blik og opmærksomhed mod den holografiske tildækning, består af en almindelig terrassevarmer, der dog rager langt højere op end normalen og derudover fungerer som en rede-plattform for et par storke. De abstrakte, men dog genkendelige, storke er gennemhullet af pile i en reference til fænomenet Pfeilstorch, der stammer tilbage fra det 19. århundrede, hvor der i Tyskland blev fundet storke med pile fra Centralafrika siddende i deres kroppe. I Europa havde man længe kæmpet med at forklare de lokale fugleflottes forsvinden om vinteren, og Pfeilstorch var en af de første 'beviser' på deres transkontinentale trækken. Skulpturen peger på de her afgørende øjeblikke, der redefinerer vores forståelse af os selv og vores omgivelser – og ikke mindst vores plads i dem. Som et symbol på en forbundet verden – såvel som på migrationens og overvågningsens vold – er storkene, ligesom de holografiske klistermærker, et billede på krydsningen af landegrænser og på noget mobilt og omskifteligt, men markerer samtidig et andet perspektiv, en ændret synsvinkel.

Eternal Security, 2024
Insulation sheets, different holographic security stickers

A Nest for Pfeilstorch (Threshold) 2024

Outdoor heater, pole, wood, plastic, metal, other diverse materials

Lukas Danys' mixed-media practice considers how technological and symbolic shifts generate changes in perception, understanding, consciousness, and social reality. Active also as an organizer of the hybrid music and art communal initiative Rewild and the In Situ Festival, Danys is interested in the intimacy of space and the ways certain infrastructures stage dynamic interchanges between inner and outer worlds. Danys' *Eternal Security* navigates the intersection of authenticity, identification and surveillance by covering a skylight of Kunsthal Charlottenberg with a wide variety of security holographic stickers, those layered polychromatic images found on passports, credit cards, documents, expensive goods, software and hardware packaging and, funnily enough, on university degree certificates. Alternately visible depending upon the angle of perspective of the viewer, the stickers are authentication devices, a technology that 'proves' legitimate identity, originality, veracity, and value, a materialization of trust and authority. Indeed, the complexity of the designs is meant to be readable as legitimate by a trained eye, yet unreproducible, and thus secure from unauthorized hacks, illicit reproductions, counterfeits, forgeries, and fakes. The artist

notes that holographic technologies also regularly adorn digital components and are even essential in emerging nanotechnologies, but one must not neglect the power that such stickers have in our economic and biopolitical systems. They are supplementary abstractions added to objects that have profound material impacts on our actions, exchanges, and our bodies. Covering up the sky at the threshold of the inside and outside, Danys multiplies these authoritative holographic stickers to make visible present day authentication processes and their effects on identity, privacy, the movement of humans through borders, and the circulation of goods. The holographs play visual tricks at the surface, their “variability” denoting a shifting, iridescent, and even psychedelic quality, yet they are largely operational images whose primary viewer is a machine.

Danys calls attention to how technological change is making it increasingly difficult to detect what is ‘real’ and ‘authentic’ in our world, and how practices of legitimacy and trust are evolving. Charting a space where physical, metaphysical, and digital realms continuously converge, the work poses questions on the implications that increased computation, digital security, and cryptography will have on our concepts of security, privacy, ownership, identity, and, fundamentally, our movements and perceptions.

Drawing our attention up to the holographic canopy, Lukas’ *A Nest for Pfeilstorch (Threshold)* is a common outdoor heater that

extends up far beyond normal, serving as a nesting platform for storks. The storks, abstracted yet recognizable, are punctured by arrows, referring to the *Pfeilstorch*, a term derived from 19th-century Germans discovering storks returning to Europe with arrows from Central Africa embedded in their bodies. This was the first ‘proof’ of trans-continental bird migration for Europeans, who had long struggled to explain the disappearance of local flocks over winter. The sculpture points to such pivotal moments that redefine our understanding of ourselves and the environments that surround us, as well as our place in them. As an icon for a connected world, as well as the violence of migration and surveillance, the storks, like the holographic stickers, are evidence of mobility and the crossing of boundaries, but also signal a shift in perspective, a different point of view.

I DANMARK ER JEG FØDT, DÉR HAR JEG HJEMME, 2024
Installation, blandede medier

Ud fra en autoetnografisk metode udforsker Sahar Jamilis praksis identitetens komplekse lag, gennem en kritisk undersøgelse af kunstnerens egne erfaringer og personlige historie, samt hvordan de er vævet ind i bredere politiske, sociale og kulturelle strukturer. Som dansker med rødder i Aserbajdsjan, er deres opvækst i København på et helt grundlæggende plan blevet påvirket af deres modstand mod den danske stats diskriminerende lovgivning, og mange danskeres racistiske vaner og opfattelser. Jamili skaber ofte scenografiske arrangementer ud fra en bred vifte af materialer og kunstneriske medier, der trækker på æstetikken fra dagligdagen og forskellige undergrundskulturer. Jamilis værker er dybt forankret i en historiefortælling, der adresserer samfundets fysiske og symbolske vold og den kollektive styrke i de undergrundsfællesskaber, der opstår i modstanden mod undertrykkelsen. Den tætpackede installation *I DANMARK ER JEG FØDT, DÉR HAR JEG HJEMME* redefinerer på provokerende vis fortællingen om, hvad det vil sige at være dansker. I en appropriation af titlen fra H. C. Andersens uofficielle nationalsang slår kunstneren sin egen identitet og agens i sit hjemland fast.

Installationen væver tryk, ready-made objekter, indkøb fra Aserbajdsjan, skulpturer fra USSR, video filmet i Baku, metalskulpturer (et fuglebur og et

hamsterhjul i menneskestørrelse), sammen med tidligere værker af kunstneren, der ofte genbruger sine værker for at se, hvordan de resonerer og forandrer sig i forskellige kontekster. Placeret side om side med tæpper og gardiner fra Aserbajdsjan og fotografier og artefakter fra kunstnerens familie, repræsenterer den samlede installation Jamilis levede virkelighed i Danmark, og værket fungerer derved som et selvportræt, der synliggør selvets kompleksitet og konfliktfyldte erfaring.

En gruppe fuck-fingre støbt i aluminium står spredt ud gennem installationen. I værket bliver det stødende håndtegn ikke bare brugt som et symbol på foragt, men også som den kontante og uførtroede udøvelse af Jamilis ret til at forme fortællingen om sin egen identitet, og hvad det vil sige at være dansk. Centralt for værket står en udforskning af, hvordan samfundets strukturelle vold og ulighed siver ind i hjemmet – en udforskning, der synliggør, hvordan ideer om sikkerhed og følelsesmæssige, fysiske og psykiske traumer kommer til udtryk både på det personlige, intime plan, men også lokalt og globalt. I installationen blander smertefulde, men også legesyge symboler på indespærring, samt billeder på marginalisering og vrede sig med opmuntrende, sentimentale og almindelige objekter fra både Danmark og Aserbajdsjan.

Ved at stykke sin personlige erfaring sammen gennem forskellige fragmenter og internt forbundne objekter, demonstrerer

tableauet livets kompleksitet, hvor skønhed og smerte eksisterer side om side i et harmonisk kaos. På den måde sætter Jamili en refleksion i gang over danskernes diversitet – en mangfoldighed, der omfatter et spektrum af oplevelser, hver enkelt lige valid og unik.

I DANMARK ER JEG FØDT, DÉR HAR JEG HJEMME, 2024
Mixed media installation

Proceeding from an autoethnographic approach, Sahar Jamili's practice delves into the intricate layers of identity, critically examining their own personal history and experiences and its entanglements within broader political, social, and cultural structures. As a Dane with roots in Azerbaijan, their upbringing in Copenhagen has been profoundly shaped by their resistance to the discriminatory policies of the Danish government, and the racist habits and perceptions of many of its people. Jamili often produce scenographic displays where a wide range of materials and artistic mediums congregate, drawing aesthetics from underground subcultures and daily life. Jamili's work is deeply rooted in storytelling, addressing the physical and symbolic violences in society, and the collective power of communities that erupt underground in resistance to oppression. The dense installation *I DANMARK ER JEG FØDT, DÉR HAR JEG HJEMME* (IN DENMARK I WAS BORN, THAT'S WHERE I'M AT HOME) provocatively redefines the narrative of what it means to be Danish, appropriating its title from H.C. Andersen's unofficial national anthem to assert the artist's agency and identity in their homeland.

The installation intertwines ready-made objects, acquisitions from Azerbaijan, sculptures sourced from the USSR, as well as crafted metal sculptures such as a human

sized hamster wheel and birdcage, as well as prints, a video shot in Baku, and other works by the artist; they often recycle previous works to see how they change in different contexts and continue to resonate. Alongside rugs and curtains from Azerbaijan and family photographs and artifacts, everything in the domestic scene collectively represents Jamili's lived reality within the Danish context, functioning as a self-portrait that renders visible the complexity and conflictual experience of the self.

A posse of standing middle fingers cast in aluminum are spread throughout the installation, deploying the obscene hand gesture not only as a symbol of contempt, but also as a blunt and unencumbered assertion of their right to shape the narrative of their own identity, reclaiming ownership of Danish experience. Key to this work is an exploration into how structural violence and inequalities within society infiltrates the home, bringing into view notions of safety and the manifestation of emotional, physical, and psychological trauma on a personal, intimate level, as well as within local and global environments. Here, torturous yet playful devices of confinement and images of marginalization and anger commingle with supportive, sentimental, and mundane objects from both Denmark and Azerbaijan.

Weaving together their experience through various fragments and interconnected objects, the

sculptural tableaux demonstrates life's complex tapestry, where beauty and anguish coexist in harmonious disarray. In doing so, Jamili prompts a reflection on the multiplicity of Danish identity, which encompasses a spectrum of experiences, each as valid and unique as their own.

Street Cast, 2024

Fotos skabt i samarbejde med fotograf David Johnson, flatbed print på glas, støbt beton

Med en baggrund i arkitektur undersøger Johan Bech Jespersen, hvordan rumlige konstruktioner og billeder koder og koreograferer vores bevægelser, relationer og kollektive begær. Ved hjælp af skulptur, video, performance og tryk udforsker hans arbejde magtrelationer i det virkelige rum og i billedproduktionens iscenesatte rum, og uddyber fiktionens og fantasiens rolle i produktionen af seksualitet og social adfærd.

I Bech Jespersens værk *Street Cast* sammensmeltes titlens dobbeltbetydning: Nemlig hans 'casting' af mennesker i det offentlige rum til fotografierne, og helt konkret i afstøbningen af gaden (på engelsk "the casting"). Modellerne i de overdimensionerede fotografiers triptykon er uniformerede arbejdere, der arbejder i byrummet, og hvis beskæftigelse er bundet til deres kroppe og det byggede miljø. Bech Jespersen forstår dette synlige arbejde som en kropslig indarbejdet performance, iscenesat af det offentlige blik: Et erotisk skue af kroppen i arbejde, hvor individer forvandles til objekter for begær og arketyper for maskulinitet.

Den idealiserede, arbejdende mandekrop – komplet med uniform og rekvisitter – er en dominerende trope inden for popkulturens fremstilling af seksualitet. Med udgangspunkt

i denne idé, inviterede Bech Jespersen de castede arbejdere til et fotoshoot med den erotiske fotograf David Johnson, hvis tidligere job som stripper tilføjer endnu et aspekt til forholdet mellem arbejde og performativitet. Med referencer til popkulturens fremstilling af den klassiske erotikas konventioner, udkrystalliserer Johnsons arbejde her ideen om erotik som fiktion og abstraktion, der gør dagligdagens slid og menneskelige relationer til en form for forførelsesakt.

Resultatet af samarbejdet er blevet trykt på store glasplader, der både mimer det moderne bybilledes glatte overflader (både gennemsigtige og hyper-reflekterende) og minder om facaderne på stripklubber og butikker. Foran fotografierne har Bech Jespersen placeret afstøbninger fra bybilledet, der forvandler udstillingen til en gade og scene for performerne i billederne. En tærskel, der afgrænser bestemte former for aktivitet, præsentation og bevægelse – en liminal bro mellem det offentlige og det private.

Ved at kombinere byens gader med teater og striptease gør Bech Jespersen opmærksom på, hvordan al arkitektur er en koreografering af kroppen, et sted for performativitet og iscenesættelse. Arkitekturen er afhængig af menneskekroppen og dens proportioner, mens kroppen til gengæld finder og forstår sig selv gennem arkitekturen. *Street Cast* blottes erotikken i dette forhold, men

også selve arbejdets erotik ved at undersøge, hvordan maskulin seksualitet, forførelse og begær er indkodet i vores urbane miljøer.

Street Cast, 2024

Photos made in collaboration with photographer David Johnson, flatbed print on glass, cast concrete

With a background in architecture, Johan Bech Jespersen considers how spatial constructs and images code and choreograph our movements, relations, and collective desires. Using sculpture, video, performance and print, his work explores power relationships within real space and within the staged spaces of image production, and elaborates the role of fiction and fantasy in the production of sexuality and social behaviors.

Bech Jespersen's *Street cast* merges the two associations of its title: casting non professionals in public space as the subjects of the photographs, and literally casting in the street. The models in the triptych of over-sized photographs are uniformed laborers who work in urban space, and whose occupation is tied to their bodies and the built environment. Bech Jespersen understands this visible labor as also an embodied performance subjected to the public gaze; an erotic spectacle of the body at work, where individuals are transformed into objects of desire and archetypes of masculinity.

Elaborating how the idealized male laboring body – complete with uniforms and props – is a dominant trope in sexual entertainment, Bech Jespersen invited the street casted workers for a photoshoot with the erotic photographer David Johnson, whose past vocation as a male

stripper provides a nuanced take on the performativity of work. With nods to the conventions seen in classical erotica's representation in pop culture, Johnson's work crystallizes the idea of erotica as fiction and abstraction, rendering quotidian human relations and toil into forms of seduction.

The resulting collaborative works have been printed on large sheets of glass that mimic the smooth surfaces of the modern cityscape (at once transparent and hyper-reflective), and recall the facades of strip clubs and store fronts. In front of the photographs, Bech Jespersen has placed casts from the cityscape, transforming the exhibition into a street and stage for the performers in the images. A threshold that demarcates certain forms of activity, presentation and movement - a liminal bridge between the public and the private.

Conflating theater, striptease, and the street, Bech Jespersen calls attention to how all architecture is a choreographing of the body, a site for performativity that sets a scene and influences the actions of its occupants. Architecture depends on the human body for its proportions, while the body in turn finds and understands itself through architecture. *Street Cast* exposes the eroticism of this relationship, as well as the erotics of labor itself, by investigating how masculine sexuality, seduction and desire are coded within our urban environment.

Death, 2024

Gipsplader, jesmonite, TV-reol, digital projektor, brilleglas, kameraspejl, fotobaggrund

Christine Dahlerup arbejder primært med skulptur, tekst og billeder i greb, der benytter sig af en hurtig, fejende gestik, betoning af fladhed og ikke-viden. Hendes praksis udforsker informationsbegrebets materialitet; hvordan ethvert objekt, billede eller udsagn bærer på referencer, tidsligheder og handlinger. Dahlerup skaber værker, hvor idéernes "tyngde" afprøves, hvor billedets og synets egenskaber undersøges, og hvor den skabende proces fordeler sig ud på både objekternes iboende træk, kunstneren selv, udstillingsrummet og det blik, der betragter værket. Hendes værk til *Afgang 2024* tager livtag med den ældgamle interesse for kunstnerskikkelsen og samtidig også med det tema, der ligger både over og under alt, hvad vi foretager os: *Død*.

En TV-reol bærer på en digital projektor og en lille orkestreret bunke af løse brilleglas med tilføjelsen af et ekstra spejl af den type, der bruges i spejlreflekskameraer, og som styrer lysstrålerne og gør det muligt at optage billeder hurtigt. Den digitale videoprojektor understreger denne formidlingslogik og tidslige diffraktion ved at vise et diasshow bestående af tre sort/hvide 35 mm analoge fotografier: Et cryolaboratoriekammer, et nærbillede af et hønseøje og et stiliseret foto af æggeskaller og

kaffe. Den kryptiske kombination gengives i en endeløs sløjfe og igangsætter en række metaforiske og metonymiske kæder, der rejser spørgsmål om ægformede objekter og membraner, liv og materialitet, synlighed og syn, tid og gentagelse, menneske og natur, oprindelse og generation (hvem kom først?). Cryoterapien bruges p.t. inden for biohacking, high-performance og terapeutiske miljøer. Her udsættes kroppen for øjeblikkelig frysning i et forsøg på at imødegå dens nedbrydelse, cryo-kammeret bliver en maskine, der modsætter sig tidens gang.

Fotografiet har i sig selv længe indgået i en pagt med skæbnen: Det fastfryser tiden og forkorter afstanden og er således sammenvævet med død, tid og hukommelse. De gråtonede billeder vises i et afmålt tempo med et udtalt og mørkt mellemrum mellem hvert billede. Derved minder de os om filmediets flimrende lukketider, om de sorte glimt mellem billederne, der snyder vores opfattelsesevne og binder vores montager og øjeblikke sammen. Dahlerup fremhæver både rumlige og perceptuelle huller som portaler mellem én tilstand og den næste og har i den forbindelse perforeret et udsnit af Kunsthal Charlottenborgs væg: Kunstneren har boret sneesevis af huller, forbundet to rum og lukket lyset ind. Grebet afslører træbjælkerne og hele det skelet, der holder institutionen oppe. Samtidig skaber det øget opmærksomhed på det sprøde, kalkede gipsmateriale, der ligger til grund for vores overflader. På væggen i nærheden

af det gennemhullede område er der i øjenhøjde anbragt et par støbte øjenhuler; kopier af det hulrum i kraniet, der omslutter vores øjeæbler. Dahlerup hentyder her både til det sørgmodige og melankolske gitter, der kendetegner Aldo Rossis postmoderne San Cataldo-kirkegård i Modena, Italien, og til benkirken i Sedlec, Kutna Hora, Tjekkiet; en gotisk kirke, der er dekoreret med skeletterne af mere end 40.000 ofre for pestens hærgen, her kunstnerisk arrangeret ad absurdum. Efter sit besøg i benkirken blev Dahlerup overbevist om, at kraniet er det ultimative skulpturelle objekt. Formen påvirkes under fødslen, så det midlertidigt bliver en art afstøbning af den smalle del af vores mors bækken. Det er inde i os, og når vi ser på det, konfronterer det os med dets ansigtsløshed. Det er blot en kalkholdig skal, en frossen ikke-mimik. Det er et gængs tegnsymbol, et memento mori. Dahlerup bringer beskueren ind i kraniets kredsløb, så vi står ansigt til ansigt med dette dødstejn, med synets blinde støtter, en grundlæggende åbning, der er en nødvendighed for både syn og viden.

Death, 2024
drywall, jesmonite, TV-shelf, digital projector, eyeglass lenses, camera reflex mirror, photo backdrop

Working primarily with sculpture, text and images Christine Dahlerup embraces quick, sweeping gestures, flatness, and non-knowledge. Her practice is an exploration of the materiality of information, how every object, image, or sentiment is embedded with references, temporalities, and actions. The space that Dahlerup occupies produces fabulations where the 'weightiness' of ideas is tested, the properties of image and vision are examined, and where authorship is shared between the innateness of things, the artist, the exhibition space, and the eyes looking at the work. Dahlerup's work for the *Afgang 2024* exhibition confronts this age-old preoccupation of artists and that theme lingering above and below everything we do: *Death*.

A TV-shelf supports a digital beamer and a small orchestrated pile of detached eyeglass lenses, with an added reflex mirror, an optical instrument used in photography to guide light beams and enable speedy image capture. Stressing this logic of mediation and the diffraction of time, the digital video projector counter-intuitively presents a looping slideshow of three black and white 35 mm analog photographs: a cryolab chamber, a close-up of a chicken's eye, and a stylized photo of eggshells and coffee.

The cryptic combination loops and starts a series of metaphoric, morphological, and metonymic chains, prompting questions about ovoid objects and membranes, life and materiality, visibility and sight, time and repetition, humans and nature, origins and generation (which came first?). Popular in biohacking, therapeutic and high-performance communities, the cryotherapy cocoon momentarily freezes the body in an attempt to counter its own deterioration, becoming a machine against the flow of time.

By 'freezing time' and shortening distances, photography has long had a pact with fatality, it is bound to death, time, and memory. The grayscale slideshow loops at a measured pace with a pronounced and dark gap between each image, recalling the shuttering flickers of cinema, those slivers of blackness between frames that trick our perception and tie our montages and moments together. Amplifying spatial and perceptual holes as portals between one state to the next, Dahlerup has perforated a section of the Kunsthal Charlottenborg's wall, boring dozens of holes, connecting two rooms, and letting the light in. This gesture exposes the wooden beams and underlying skeletal structure of the institution, as well as emphasizing the brittle material of drywall, this chalky gypsum underlying our surfaces. On the wall near the riddled zone, at eye-level, are a pair of cast eye sockets, the cavity in the skull which encloses our eyeballs. Dahlerup makes an architectural allusion both to the mournful

and melancholic grid of Aldo Rossis postmodern San Cataldo cemetery in Modena, Italy, and the Sedlec Ossuary in Kutna Hora, Czech Republic, a gothic church decorated with the skeletons of more than 40,000 plague victims, artistically-arranged ad absurdum. After a visit to the church, Dahlerup found the skull to be the ultimate sculptural object. Molded during birth, it temporarily takes the form of a cast of the narrow part of our mother's pelvis. It is inside of us and when we look at it, it confronts us with its facelessness. It's just a chalky shell, a frozen non-mimic. It's a common signifier, a memento mori. Dahlerup brings the viewer into the skull's orbit, face to face with this sign of death, the blind supports for sight, a fundamental gap integral to knowledge.

I don't understand the words you use, 2024
3D animation, lyd, linoleum
(11:16 min.)

Cecilie Penney er en visuel kunstner og komponist, der primært arbejder med digitale medier, video, lyd, tekst og installation. Hendes praksis undersøger kollektive udtryk for omsorg og tendenser i samfundet, og tester ofte, hvordan følelser og empati kommer til udtryk inden for teknologiske og sociale systemer. Hendes værker trækker på en (post)digital æstetik, hvor 'huller' i teknologien påmindrer om tilstedeværelsen af det menneskelige (eller analoge), som ikke kan eller nægter at tilpasse sig den dominerende orden. I de seneste år har hendes praksis udforsket alt fra håndtaskens kønnede historie, til repræsentationer af aliens i populærkultur, til psykogeografien af mental sundhed.

Penneys seneste projekt *I don't understand the words you use* er en tre-kanals computergenereret animationsfilm om en karakter, der forsøger at navigere i sundhedssystemet. Værket trækker på æstetikken og strukturen fra computerspilgenren 'platformspil', hvor en karakter ofte bevæger sig fra venstre mod højre og konfronterer fjender og forhindringer på sin vej. Denne genre begrænser spilleren til at følge én bestemt vej, hvilket gør den til et passende billede på strømlinede behandlingsforløb i et bureaukratisk system. Fortællingen er baseret på tre af kunstnerens venners levede

og kropslige erfaringer med at manøvrere gennem forskellige afdelinger af sundhedssystemet. Selvom deres udfordringer er forskellige, deler de meget lignende oplevelser af at vente, ikke blive lyttet til og af at skulle følge standardiserede behandlingsplaner for at få det bedre. Karakterens krop skifter form, efterhånden som den bevæger sig gennem miljøet, hvilket skaber et nuanceret forhold mellem dens følelsesmæssige og fysiske tilstand og den anstrengende proces med at få behandling. Undervejs møder den instruktioner og 'non-playable characters', der demonstrerer institutionens ansigtsløse organisation, hvor ingen enkeltperson kan holdes ansvarlig. Med en poetisk tilgang undersøger Penney samfundets forestillinger om sygdom, samt hvad det vil sige at indordne sig eller fejle i et system, der ofte svigter sine patienter. Hun stiller spørgsmål til menneskets agens i ufleksible magt-systemer og udforsker muligheder for personlig udvikling, heling og forandring i en kultur, der ofte behandler sygdom som en fejl i individet i stedet for i systemet selv.

Videoens lydside er komponeret af kunstneren selv og er baseret på et tilbagevendende melodisk tema, der påmindrer om en DVD- eller spilmenu, hvor temaet udvikler sig i takt med karakterens psykiske og fysiske tilstand. Musikken vil senere blive udgivet som et album på pladeselskabet SØNTH – et feministisk

elektronisk musikkollektiv, som Penney kuraterer sammen med artisten ALOO (Sofie Søe).

I don't understand the words you use, 2024
3D animated video, sound
(11:16 min.)

Cecilie Penney is a visual artist and electronic music composer primarily working in digital media, video, sound, text, and installation. Her practice examines collective expressions of care and tendencies of curiosity in society, often testing how emotional and empathetic expressions can manifest within technological or social systems. Her works draw on (post)digital aesthetics that frustrate the smooth workings of the machine and affirm the presence of the human (or analog) that cannot or refuses to conform to the dominant order. In the last years, her practice has explored everything from the gendered history of the handbag, to ideas of extraterrestrial life in society, to the psychogeography of mental health.

Penney's latest project *I don't understand the words you use* is a three-screen computer generated animation film about a character trying to navigate the healthcare system. The work draws on the aesthetics and structure of the computer game genre of "platform games", where the character moves from left to right, confronting enemies and obstacles, and are often seen from a flat/straight-on perspective with a scrolling background environment. This genre restricts the player to following a certain path, making it an appropriate model for the difficulties in navigating the labyrinthine process of treatment within a bureaucratic medical

system. The storyline is based on the lived and embodied stories of three of the artist's friends' experiences of trying to maneuver through different departments of the healthcare system. Though their challenges are different, they share very similar experiences of waiting, not being listened to, and being put into one-size-fits-all programs where the individual has to follow an abstracted formula to get better. The character's body transforms as they move through this environment, generating a nuanced relationship between emotional and physical states and the burdensome process of getting treatment. Along the way, they are met with instructional letters and non-playable characters who demonstrate the faceless structure of the institution, where no individual can be held accountable. By poetically representing these difficulties within a game-like world, Penney asks questions about sickness and what it means to conform or fail in a system that regularly fails its patients. In doing so, she questions human agency and action within adverse systems of power and control and explores the possibility of growth, healing, and change in a culture that often treats illness as a glitch, a frustration in the individual rather than in the system itself.

The video's soundtrack, composed by the artist herself, is centered around a recurring melodic theme akin to a DVD or game menu that develops throughout the film in relation to the state of the character and their transformations. This music will be later released as an album on the record label SØNTH,

a feminist electronic music collective Penney curates with the artist ALOO (Sofie Søe).

Work Notes, 2022-2024
HD-video, tekst, ingen lyd, (08:00 min. loop)

Soles, 2024
Indrammet fotografi

Gennem sit vedvarende arbejde med fotografi og video, undersøger Freja Sofie Kirk billedets indre mekanismer, og hvordan medier bliver en del af vores relationer og rutiner, og vi samtidig bliver en del af dem. Kirks videoinstallationer er kendetegnet ved en hypnotisk, affektiv kraft, hvor dragende sekvenser trækker beskueren ind i fortællinger om magt, arkitektur, forbrug, fetichisme og arbejdets koreografi, samtidig med at vores perception udfordres af sanselige og filmiske teknikker.

Kirks video *Work Notes* er sammensat af fragmenter fra kunstnerens dagbog. Alle teksterne kredser om hendes arbejdsoplevelser med at producere billeder: Både foran og bagved kameraet. Det, der forbinder situationerne, er hendes forsøg på at skabe et billede, men gentagne gange miste det til andre – at hun ufrivilligt ender som motivet, eller som en del af det tekniske udstyr. *Work Notes* peger på arbejdet, der ligger i produktionen af billeder, og de forhandlinger om magt og agens, der foregår bag kulisserne. Selv når det er hende, der holder kameraet, er der en anden, der bestemmer skuddene. Et supplerende lag i værket handler om kunstnerens egen rolle i disse magtdynamikker, hvor hun bag kameraet instruerer andre i at gentage positioner

igen og igen, indtil hun får det rigtige skud. De sammenflettede refleksioner giver et indblik i de korrupte praksisser der eksisterer indenfor den kommercielle og kunstneriske billedproduktion, og leder opmærksomheden hen på selve billedets gennemtrængelighed, som vi alle er i fare for at blive suget ind i.

I forlængelse af Kirks fortælling om billedskabelse og ejerskabet over ens eget billede, viser hun også *Soles*, et fotografi af kunstnerens fødder fra hendes profil på en fodfetisch hjemmeside. I modsætning til videoens anekdoter bevarer kunstneren her kontrollen over, hvordan hendes krop bliver set og fremstillet, også selv om økonomiske motiver er en del af ligningen. Ved at vise fotografiet i et udstillingsrum undersøger Kirk også, hvordan et billede ændrer betydning og værdi afhængigt af dets kontekst. Sammen forsøger Kirks video og fotografi at forstå den rolle, som billeder spiller i forhandlinger om magt og krop, og peger på ambivalenserne omkring visuelle repræsentationer i en kapitalistisk økonomi.

Work Notes, 2022-2024
HD video, text, no sound,
(08:00 min. loop)

Soles, 2024
Photograph, framed

Through her ongoing work with photography and video, Freja Sofie Kirk examines the inner mechanisms of images, and how media is absorbed into our relationships and routines, and we, in turn, are absorbed into media. Kirk's video installations are characterized by their hypnotic affective force where captivating sequences draw the viewer into stories around power, architecture, commodities, fetishism, and the choreography of labor, challenging perception through sensorial and cinematic techniques.

Kirk's video *Work Notes* is composed of entries from the artist's diary. All the writings revolve around her work experiences with the production of images: both behind and in front of the camera. What connects the situations is her attempt to create an image, but to continuously lose it to others - unwillingly ending up as the motif or as part of the technical equipment. *Work Notes* addresses the labor in the production of the image and the negotiations of power and agency behind the scenes. Even when one holds the camera, there is someone else calling the shots. Another layer of the work concerns the artist's own role within these power dynamics, instructing others to repeat actions over and over until she gets the right shot. The intertwined set of reflections gives a view into

the corrupted practices of both commercial and artistic image production, and calls attention to the permeability of the image itself, where we are all at risk of getting drawn into the picture.

As an extension of Kirk's narrative on labor and the ownership of one's image, she also presents *Soles*, a photograph of the artist's feet from her profile on a foot fetish website. Unlike the anecdotes in the video, the artist here maintains control of how her own body is represented and viewed, even if economic motivations play a part. By displaying this photograph within the gallery space, Kirk also explores how an image changes its meaning and value depending on its context. Together, Kirk's video and photograph seek to understand the role the image plays in negotiations between power and the body, and calls attention to the ambivalences around visual representations within a capitalist economy.

The Pigsty, 2024
Animation, lyd
(7:00 min.)

Philip Ullmans 3D-animerede værker befinder sig et sælsomt sted mellem det virkelige og det virtuelle, det levende og det døde, det familiære og det fremmede samt mellem sympati og væmmelse. Ved at indfange menneskelige performerers bevægelser og stemmer, og overføre dem til ikke-menneskelige og ofte hybride karakterer, stiller Ullmans praksis spørgsmålstejn ved den måde, som værdi og bevidsthed bliver tilskrevet andre væsener på, og hvorfor nogle liv er mere værd end andre. Filmfortællingerne finder sted i sirligt komponerede, 3D-animerede verdener, komplet med markører for filmisk 'realisme' og computereffekter. Disse skaber en sær, kropslig virkelighed – på én gang både fremmedgørende og foruroligende, men også lig de avatarer, som vi kender fra animationsfilm, børnehistorier og computerspil. Et centralt fokus i kunstnerens praksis er, hvordan digitale avatarer og ikke-menneskelige dyr og organismer bliver brugt som projekionsflader for menneskers krav, teorier, vold og fantasier. Ved at undersøge fænomenet udforsker Ullman, hvad det vil sige at være menneske, og stiller spørgsmål til relationerne mellem mennesker og dyr – relationer, der både afslører en intimt forbundet evolution og en fundamental andethed.

Inspireret af den svenske forfatter Astrid Lindgrens novelle

"Draken med de röda ögonen" (Dragen med de røde øjne) følger Ullmans animationsfilm *The Pigsty* en ung pige, der bor på en bondegård og som en dag finder et monsterlignende væsen i gårdens grisești. Filmen fokuserer på relationen mellem væsenet og det dukkelignende barn i en udforskning af deres gensidige fremmedgørelse, deres manglende evne til at kommunikere og interagere med hinanden på en forudsigelige måde, og hvordan tilstedeværelsen af det fremmede væsen – denne fundamentalt fremmede, ikke-menneskelige outsider – ændrer, hvordan barnet både ser sig selv og de sociale konventioner omkring hende. Både barnet, som fortællingens hovedperson, og det abstrakte monster spiller på billeder af både det nuttede og det rædselsvækkende, for at få beskueren til at reflektere over sine egne domme og fordomme samt for at få beskueren til at forstå, hvordan den her slags projektioner virker. Ullmans fortælling guider os gennem en af de største faldgruber i forholdet mellem dyr og mennesker: Nemlig vores forståelse af dem. Påstanden om at kunne forstå dyrene – at vide om de kan elske eller ej, om de kan have venner, tænke, have følelser og drømme m.m. – er ofte det, der tillader slavegørelsen af dem. Påstanden om at de ikke har visse evner, som vi selv har, giver os – i vores egen antropocentriske logik – lov til at slå dem ihjel.

Gennem sit værk foreslår kunstneren, at hvis vi kunne anerkende, at vi aldrig kommer til at forstå væsenet, så ville vores

relationer måske kunne skabe mere respektfulde interaktioner. Tankegangen kunne også blive udvidet til at gælde andre former for fremmedgørelse i vores verden – en fremmedgørelse, der ofte starter med en projektion af vores egne motiver og værdier. Barnet ser sig selv i monsteret og omvendt, også selvom der er en fundamental kløft i mellem dem, og at det er umuligt at passe væsenet ind i hendes eget sociale og symbolske system. *The Pigsty* udforsker på den måde, hvordan forbundenhed kan blive skabt igennem, og på tværs af, forskellighed, samt dissekerer, hvordan billedmediet formidler bevidsthed og sindstilstande.

The Pigsty, 2024
Animated video, sound
(7:00 min.)

Philip Ullman's 3D animated works linger in the uncanny valley between real and virtual, alive and dead, empathy and revulsion, familiarity and the foreign. By capturing performers' movements and voices inherent to the human body, and applying these to non-human and often hybridized characters, their practice questions the grounds on which value and sentience are ascribed, why one life is more valuable than another. The video narratives are situated within ornately composed 3D animated worlds, complete with markers of cinematic 'realism' and computer generated effects that impose a strange corporeal reality that is abject and unnerving, yet also reminiscent of the avatars we know from animated films, children's stories, or digital gaming. A key focus in their practice is on how digital avatars and non-human animals and organisms are used as proxies for human projections, demands, research, violence, and fantasies. In testing this terrain, Ullman probes what it means to be human and questions human-animal relationships, exposing an intimate co-evolution, a *natureculture* that includes a fundamental otherness.

Inspired by the Swedish writer Astrid Lindgren's short story "Draken med de röda ögonen" (The Dragon with Red eyes), Ullman's animated film *The Pigsty* follows a young girl who lives on a farm and find a

monster-like creature in their pigsty. The video focuses on the relationships between the creature and the doll-like child, exploring their mutual estrangement, their inherent inability to communicate and interact as expected, and how the presence of this stranger, this unknowable inhuman outsider, shifts how the child perceives herself and social conventions. Both the child protagonist and the abstracted monster tease tropes of cuteness and horror to encourage the audience to reflect on their own judgments and prejudices, and to see how the mechanics of such projections work. Ullman's tale guides us through the biggest pitfall in human-animal relationships: understanding. The claim to understand the animal – knowing whether or not they can love, have friends, think, feel, dream etc. – is what often allows the enslavement of them. If it's claimed that animals don't have certain abilities that humans do, then we are allowed through our anthropocentric logic to kill them.

The artist proposes that if we acknowledge that we can't understand the creature, our relationships with animals might be free of projection and we could develop new more respectful interactions. This way of thinking could also be extended to other forms of othering in our world, which often starts with projecting our own motivations and values onto others, and expecting them to respond as we imagine them to. The child sees herself in the monster and vice versa, but there's an inherent distance and failure

for her to mold the creature into her own social and symbolic system. *The Pigsty* thus explores how connection can be generated through and across differences, and dissects how sentience and emotion are communicated through the image.

FEAST, 2024

Gips, epoxy, olie, urter, akryl på træsokler

Johanne Anastasia Stoffersens praksis gør opmærksom på vores madvarers politiske og sociale historie og kaster lys over repræsentationerne af, og ritualerne omkring, madlavning som et udtryk for kulturel identitet, skiftende værdier, menneskets forhold til naturen, magt, fællesskab og klasse. Stoffersen arbejder med madvarer og historiske ikoner fra den kulinariske verden, og hendes materialer spænder fra keramik, mad, skulptur, fotografi, tekst og performance til kuratering/catering af overdådige events. Kunstnerens middagselskabs-events er ritualer, der mimer teatrets og udstillingens logik i skabelsen af et gesamtkunstwerk med gastronomisk extravaganza, der bringer folk sammen og udvikler sig over tid.

Det er centralt for kunstnerens research at forstå, hvordan danskernes mad- og forbrugsvaner har ændret sig gennem tiden i en dynamik, hvor 'smag' og værdier er blevet importeret fra udlandet og brugt til at 'uddanne masserne' med. Samtidig peger Stoffersen på, hvordan kulinariske tendenser har rejst frem og tilbage mellem by og land, centrum og periferi, eliten og den almindelige befolkning. I en refleksion over de prangende festmåltider, der ligger tilbage i Charlottenborgs historie, kombinerer Stoffersens tredelte værk *FEAST* excessen fra barokkens *Schau-Essen* med historierne om landlige

festers oprindelse og konteksten af København, som er et nutidigt kulinarisk centrum. Barokkens *Schau-Essen* var en form for teateropsætning for middagsbordet (bogstavelig talt et 'show måltid'), hvor spiselige og uspiselige elementer blev arrangeret i rigt udsmykkede opstillinger. På samme måde iscenesætter Stoffersen sin installation som en storslået og melodramatisk scenografi, der trækker paralleller mellem måltidets ritual og opsætningen af et teaterstykke eller en kunstudstilling.

Kunstneren påpeger, at ethvert måltid er et skuespil, og at enhver middagsret er underlagt reglerne for den lineære dramaturgi: En *contorni* er serveringen af friske grønsager og/eller frugt (citroner) enten som en opfriskende forret eller som tilbehør til hovedrettens kød eller fisk (stegt gris). Finalen er desserten, *dolce* (bægre med is). Alle måltidets komponenter må komplimentere og udfordre hinanden for at kunne skabe et strålende show. Modsat banketten indikerer titlen *FEAST* (gilde) et stort festligt måltid for mange mennesker, et øjeblik hvor befolkningen kan forsamles udenfor de etablerede hierarkier. I barokke slotte (som Charlottenborg) blev en stegt pattegris historisk set brugt til at imponere gæsterne med, nogle gange uden at den overhovedet blev spist, da mængden af mad udover grisen var enorm. I dag bliver en stegt pattegris stadig brugt til at markere festlige lejligheder, men skaber nok andre associationer end dengang. I dag

er den ikke en del af den finere madlavning eller *the new nordic kitchen*, men har sin plads ude i provinsen, hvor den er et samlende midtpunkt for livet og festerne i landsbyer og lokale fællesskaber.

Som en parodi på opfattelsen af kunst som en luksuriøs og prangende forbrugsvarer har Stoffersen gengivet sit overdådige måltid i ufordøjelig gips, og på den måde forvandlet det flygtige måltid til et tidløst artefakt. De tre kunstige retter er placeret på et bord og på sokler i falsk marmor, der giver en fornemmelse af klasse og ophøjethed, men som samtidig er smurt ind i epoxy og marineret i olie og urter – et greb der skaber en forførende skinnende overflade, og en duft, der vækker sanserne. Gennem sin udforskning af, hvordan mad på én gang er en sanselig nydelse, et politisk objekt, et næringsmiddel og skaber af et forum for socialt samvær, synliggør kunstneren, hvordan 'smag' som social konstruktion har udviklet sig over tid, og hvordan madritualer og -forbrug måske først og fremmest er en udveksling af billeder. Vær ikke urolig, hvis du følger dig narret af eller sulten efter værkets imiterede fødevarer. Til Afgang LIVE den 24. april vil scenografien komme til live, og der vil blive serveret isbægere med små desserter skabt af kunstneren.

FEAST, 2024

Plaster, epoxy, olie, urter, akryl på træsokler

Johanne Anastasia Stoffersen's practice accentuates the political and social histories of food, illuminating the representations and rituals around cuisine as demonstrations of cultural identity, changing values, human relationships with nature, power, community, and class. Working with food and historical icons from the culinary world, her materials range from ceramics, food, sculpture, film, photography, text, and performance, to curating/catering elaborate events where the dinner party fuses with the logic of the theater and the exhibition, generating a gesamtkunstwerk, a gastronomical extravaganza that brings people together and develops over time.

Key to her research is to understand the shifts in food and consumption habits in Denmark throughout history, where 'taste' and values imported from abroad were used to 'educate the masses', and where culinary trends have cycled back and forth between the countryside and the city, the center and the periphery, the common populace and the elite. Reflecting on historical ostentatious feasts in the Charlottenborg Palace, Stoffersen's tripartite work *FEAST* builds a constellation between the voluminosity of the baroque *Schau-Essen* (food sculpture), the origins of provincial festivities, and the context of Copenhagen as a culinary center. The *schau-essen* was a sort of theatrical production for the dinner table (literally, a

“show meal”), where edible and inedible elements would be used in ornate arrangements, and thus Stoffersen stages the installation as a grandiose and melodramatic scenography that draws a parallel between the ritual of the dinner and the staging of a play or an art show.

The artist notes that every meal is an act and every serving has rules within the (linear) dramaturgy: the *contorni* is a serving of fresh vegetables and/or fruits (lemons) either as a fresh starter or as a side to the *secondi*, the meat/fish (roasted pork). The final is the sweet serving, *dolce* (ice cups). All the components have to compliment and challenge each other to make a great show. Contrary to the banquet, the “feast” however indicates a large, festive meal for many people, a moment for the public to congregate outside of established hierarchies. Historically in baroque castles (such as the Charlottenborg) a suckling pig was used to impress the guests and sometimes not even to be eaten since the amount of food besides the pork was massive. Roast pork is however still used in festive contexts, but has different connotations today, moving it away from fine dining and the new nordic kitchen (the fine dining of today) and into the provinces, as a commensal centerpiece in the life and celebrations of villages and local communities, an image of ‘simple fare’.

Parodying the notion of art as an indulgent and flamboyant form of consumption, Stoffersen has rendered her sumptuous repast in indigestible plaster, transforming

the ephemeral dining table into a timeless artifact. The three artificial courses are supported by a table and pedestals in faux marble, giving a sense of class and importance, yet they are also glazed in epoxy and marinated in oil and herbs, producing a seductive shine and odor that teases the senses. By exploring how food is at once a sensuous pleasure, an object of politics, a means of nourishment, and a site for sociability, and the creation of the public sphere, the artist makes visible how the social production of ‘taste’ develops over time and how the ritual and consumption of cuisine is, perhaps above all, an exchange of images. Worry not if you feel tricked or unsatiated with these fake foodstuffs. At the Afgang LIVE event on 24 April, the scenography will come alive and small desserts concocted by the artist will be served for participants.

Common Desire, 2024
Video, lyd
(10:18 min.)

Femra, 2024
Silketryk, indrammet, A1

Tringa Gashi arbejder med fotografi, performance, skulptur og film. Hendes praksis fokuserer på de måder, som geopolitisk og økonomisk udvikling påvirker folks drømme, vaner og behov i et samfund. Ved at rette blikket mod Kosovos voksende økonomi og post-krigs æstetik, udforsker Gashis film *Common Desire*, hvad der driver menneskers stræben efter materiel status, samt hvordan en befolknings længsel materialiserer sig i en fri markedsøkonomi. Filmen er et fragmentarisk portræt af et samfund, der er under hastig social og økonomisk forandring, gennem et studie af forskellige små virksomheder og butikker i Prizren, og hvordan disse er med til at producere drømmeagtige billeder af velstand og social mobilitet i 'Europas yngste nation'.

Med en baggrund inden for teater og performance er Gashi interesseret i forholdet mellem beskuer og subjekt. Hun undersøger, hvordan vores handlinger og relationer bliver koreograferet i den sociale virkelighed, og hvordan menneskeligt begær instinktivt bliver instrumentaliseret på et større strukturelt niveau. *Common Desire* fører vores blik gennem hurtige, desorienterende panoreringer og hypnotiserende nærbilleder af butiksfacader, varer, vinduesudstillinger, reklamer og sociale ritualer. I

flere sekvenser indgår en biograf, samt en billboard-reklamefilm i et storcenter, hvor de handlende forbrugere skygger for billedet når de passerer forbi. Scenerne peger på, hvordan nutidens kapitalisme spektakulært udnytter sanserne hos den offentlige beskuer, hvordan vi drages af glimmer og ekstravagance og oversvømmes af billeder på rigdom, stil og kosmopolitisk identitet.

En vigtig lokation for værket er en parfumebutik hvor dufte 'inspireret' af eksklusive parfumemærker imiterer lignende visuelle og materielle 'high-end' standarder. I filmen får vi close-ups af situationer, der finder sted i butikken: En hånd der peger på en liste med parfumer på disken, en parfumeprøve, der bliver sprøjtet på en kundes håndled, samt den systematiske og minimalistiske præsentation af varerne. I udstillingen vises også en forstørret parfumeoversigt fra butikken, der indikerer at bootleg-duftene fungerer som proxyer, der kan udstråle værdi og prestige. Ved at forbinde disse dufte til mærkevareparfumerne overtager de hver især originalens symbolværdi af velstand og overklasse, samt brandets begærslogik, sprog-, kønsidentitet- og fantasiverden. Parfumerne bliver en form for abstraktion, en tåge af værdi, sprayet ud over selvet – et billede båret af kroppen. I sin film forfører Gashi sanserne og forbinder aromatisk fantasi, filmisk spektakel og varefetichisme for at udforske, hvordan folks 'fremtidsdrømme' og relation til deres egen klasse og selv billede bliver konstrueret

i et samfund under kapitalistisk udvikling, gennem forskellige former for affekt og abstrakt betydningsdannelse. Filmen er instrueret i samarbejde med billedkunstner Andita Shabanaj.

Common Desire, 2024
Video, sound
(10:18 min.)

Femra, 2024
Screen print, framed, A1

Often working in photography, performance, sculpture, and film, Tringa Gashi's practice is centered around the ways geopolitical economic development affects dreams, habits, and needs within a society. Turning her attention to post-war aesthetics and the emerging economy of Kosovo, Gashi's film *Common Desire* explores what it is that drives people's pursuit for material status as well as how a population's desires are materialized within a free market economy. The film is a fragmented portrait of the rapidly-changing socio-economic environment of Kosovo, observing several different small businesses and shops in Prizren, and how they generate dreamlike images of prosperity and social-mobility within the "youngest country in Europe".

With a background in theater and performance, Gashi is interested in the relation between audience and subject and the movements of daily life, investigating how our actions and relations are choreographed within social reality and how innate human desires are instrumentalized within larger structures. *Common Desire* choreographs our view through disorienting quick pans and hypnotic close-ups of storefronts, commodities,

displays, advertisements, and social rituals. Sequences show a cinema and a video advertisement with consumers interrupting the image when bypassing in a shopping mall, demonstrating how contemporary capitalism exploits perception with the spectacle of public viewership. Enchanting us with shine and ostentatious presentation, and inundating us with images of wealth, style, and cosmopolitan identity.

A central location in the work is a 'bootleg' perfume shop where scents 'inspired' by high-end fragrance brands replicate certain visual and material 'high-end' standards. In the film, we get a close-up of different scenarios taking place in the shop: their methodical minimalist displays, a hand pointing on a list of perfumes on the counter, a perfume sample being sprayed onto a customer's wrist. As a menu from the perfume store, enlarged and presented alongside the video, suggests, the "smell-alike" fragrances project value and prestige by proxy. By connecting their scents to branded products, they incorporate the original's image of affluence and class, as well as its logic and language of desire, gender identity, and fantasy. Indeed, perfumes are a form of abstraction, a mist of value sprayed onto the self, an image worn by the body.

Teasing the senses, Gashi brings together the olfactory imagination, cinematic spectacle, and commodity fetishism to

explore how people's 'dreams of the future', and struggles with class and sense of self under capitalist development are constructed through modes of affect and abstract meaning making. The film is co-directed by artist Andita Shabanaj.

] []] , 2024
Polystyren, fiberbeton, voks,
grafit, pigment, LED-panelvægge,
kæde, blandede materialer

Med en gennemgående interesse for poesi og materiel semiotik udforsker Hedvig Greiffenbergs praksis erkendelsens grænseområder gennem skulptur, tekst og installation. Hendes værker iscenesætter forholdet mellem det syntetiske og organiske, og centrerer materialers foranderlighed og porøsitet i et forsøg på at generere nye åbninger i den erkendelige verden. Greiffenbergs materielle produktion er en anden form for poesi, hvor værkets komponenter mødes og lader sine enkeltdele kollapse og omforme, for at skabe nye betydninger i berøringen. Mellem skabelse, skrøbelighed og tilintetgørelse af verden, som vi kender den, spiller sproget en vigtig rolle, idet det bliver en slags billede på menneskets trang til at forstå og skabe entydig mening ud af den kaotiske verden, vores sanser viser os. Denne fastgørelse i et system for erkendelse spiller en vigtig rolle i Hedvig Greiffenbergs værker, idet de forsøger at holde erkendelsesøjeblikket åbent et øjeblik længere end sædvanligt, og på den måde gøre opmærksom på det arbitrære og voldsomme i kategoriseringen som sådan.

Den centrale figur i installationen] []] er en enorm, abstrakt skulpturkrop, en blanding mellem det biologiske, geologiske og det kunstige. Selvom skulpturen har fællestræk med værker af kunstnere som Henry Moore eller Barbara Hepworth, modsætter

den sig enhver antropomorfisme eller fortælling, og adresserer i stedet beskueren som en markør for det ukendte, en ubegribelig masse, et tomt tegn. På dens stenagtige overflade kan man ane subtile mærker, ligesom der i skulpturdelen af voks kan ses aftegninger af grafrit og et rødt pigment. Disse kromatiske gestusser tjener som spor af arbejdets materielle produktion og som svage antydninger af information under overfladen. Skulpturens 'læsbarhed' for både øjet og kroppen forstyrres yderligere af et par fritstående LED-skærme, der blokerer visse perspektiver og tvinger publikum til at se skulpturen på ny fra forskellige positioner. De fungerer som en slags parentes for værket, der indrammer og isolerer skulpturobjektet, samtidig med at de fragmenterer og nedbryder dets rumlige virkelighed. I stedet for at formidle information eller billeder oplyser de hvide skærme skulpturen, og markerer samtidig en tærskel, en grænse for beskuerens blik. Med dette greb henleder kunstneren vores opmærksomhed på skærmens dobbelte funktion og betydning: Den kan læses både som en mobil barriere, der afskærmer en del af et rum, og en som beholder for virtuelle virkeligheder at fortabe sig i. Forbindelserne mellem det konkrete og det ubegribelige bliver bogstaveliggjort yderligere med inklusionen af en ankerkæde, der hænger tungt fra loft til gulv i installationen, og peger på forholdet mellem fastholdelse og afstand.

Den ordløse titel på værket henviser til de firkantede

parenteser, der anvendes i Anne Carsons engelske oversættelse af Sapfos digte. Klammerne markerer steder i teksten, hvor ord eller sætninger i det oversatte fragment enten mangler eller er for utydelige til, at man kan lave en oversættelse. Greiffenbergs installation stiller aflæseligheden af readymade-genstande ved siden af skulpturens fundamentale fremmedhed, og skaber et fælles rum for dem i en overgangstilstand, hvor sproget slår fejl, og transformationer sker gennem forskydninger i perception, kognition og erkendelse.

] []] , 2024
Polystyrene, fiber concrete, wax,
graphite, pigment, LED display
panels, chain, various materials

With a deep engagement with poetry and material semiotics, Hedvig Greiffenberg's practice explores the edges of knowability through sculpture, text, and installation. Her works stage conjunctions between the synthetic and organic, centering the changeability and permeability of materials by shaping and transposing matter from one form to another, generating new openings in the knowable world. Greiffenberg's material production is another kind of poetry: letting things touch, creating new worlds in an encounter, and exploring the interrelation between material and meaning in compositions that vibrate between creation, fragility, and annihilation. Language here holds the world like a large meshed net, creating meaning and epistemological regimes, it is part of the human compulsion to read and decode, to frame and build the world so that it makes sense, and plays a central role in the work although words are rarely present.

The central figure in the installation] []] is an enormous biomorphic form, a fusion of the biological, geological, and artificial. Though reminiscent of artists such as Henry Moore or Barbara Hepworth, this rotund sculpture resists anthropomorphism or narrative, instead addressing the viewer as a marker for the unfamiliar, an ungraspable mass, an empty signifier. On its stone-

like raw surface can be found subtle polychromatic marks that serve as traces of the labour of its material production and as faint allusions to information below the surface. The “readability” of the sculpture by both the eye and the body is further disrupted through the inclusion of a pair of self-standing LED display screens that blocks certain perspectives, forcing the audience to view the object anew from different positions. They function as a sort of ‘bracket’ for the work, framing and isolating the object, while also fragmenting and disintegrating its spatial reality. Rather than providing information or images, the blank screens illuminate the object, emphasizing its shape and shadows, yet they also mark a threshold, a frontier, a boundary for the viewer’s body. Here, the artist calls attention to the double function and allusions of the screen itself, which has gone from being a mobile barrier that closes off space to functioning as something that opens up new worlds, a container full of potential information to get lost in. The linkages between the unknown and concrete are literalized through the inclusion of a maritime anchor chain in the installation hanging heavily from the ceiling to the gallery floors. The chain as a readymade object signifies the joining together of separate entities as it moors the ship to the seabed, but at the same time, it is also a marker of a spatial distance.

The unutterable title of the work refers to brackets used in Anne Carson’s English translation of Sappho’s poems, where the square brackets mark places within the

text where words or sentences are either missing or too unreadable to make a conclusive translation. Greiffenberg’s installation juxtaposes the knowability of blank readymade tools with the inherent unknowability of the big sculpture, lingering in a state of liminality where language fails and transformations occur through shifts of perception, cognition, and encounter.

Something in Wood, 2024
Fundet træ, ler, komøg,
sand, papirgarn

I en gradvist stigende mekaniseret og medieret verden, har Bjarke Jepsen viet sin tid på Kunstakademiets Billedkunstskoler til at opbygge færdigheder indenfor en række håndværkstraditioner, der måske kan virke bedagede eller anakronistiske. I sin praksis trækker han på teknikker fra en svunden tids træarbejde, fra en tid før kunst eller endda kunsthåndværk blev adskilt fra hverdagslivet. Ved at lave sit eget værktøj og ved at lære af sine forsøg og (fejlt)tolkninger af manualer, anvender han materialesensitive teknikker på fundne stykker træ. Hvert træstykke og hver teknik bærer en specifik historie, både i forhold til kunstnerens eget liv og i forhold til et større økologisk kredsløb. Dertil er træarbejdet en del af et både lokalt og globaliseret system af traditioner og udvekslinger, der strækker sig fra instrukser, der er gået i arv i generationer, til videoguides på YouTube. Med et formsprog, der henviser til både møbler, værktøj og endda hybride væsner, er Jepsens fortløbende serie *Something in Wood* skulpturelle objekter, der viser, hvordan formgivning altid er en forhandling mellem mennesker, ikke-mennesker og deres omgivelser.

Med udgangspunkt i fundne træstykker som planker, træstammer og grene, udforsker Jepsen med hvert objekt specifikke typer af bearbejdning

og manipulation. Han benytter sig for eksempel af teknikker fra bindingsværk, konstruktionen af høtyve eller krympedåser, hvor en grøn træstamme udhules og derefter krymper og danner en forsejling omkring et tilpasset låg i takt med at træet tørrer. Hver af de tre udstillede objekter viser resultatet af en intim samtale mellem den organiske form og et rigidt, menneskeorienteret system, og demonstrerer et samspil mellem intention og tilfældighed, natur og kultur. Repetitive handlinger som det at skære eller snitte i visse overflader og forfine andre, giver de enkle strukturer en større kompleksitet og vidner om den tid og det arbejde, der er lagt i håndværket. Resultatet er firbenede objekter, der har et dyreagtige præg, som om de træagtige, kravlende konstruktioner er blevet vækket til live og har rejst sig fra et mudret felt af ler og komøg for at gå rundt iblandt os. Ud fra en udpræget økologisk etik hævder Jepsens spekulative håndværk en vis hylozoisme – dvs. forestillingen om, at alle materialer er levende og har agens i verden. Samtidig peger *Something in Wood* ikke bare på en tættere sammensmeltning af natur og kultur, men kan også anskues som en forberedelse på og foregribelse af en usikker fremtid.

Something in Wood, 2024
Found woods, clay, cow dung, sand, danish cord

Bjarke Jepsen has devoted his time at the Art Academy building skills, audaciously focusing on somewhat anachronistic modes of craftsmanship in a post-medium and increasingly mechanized and mediated world. His practice draws upon woodworking techniques from a bygone age before artists or even artisanship had separated from practices of daily life. Building his own tools and learning through labor and (mis)understandings from guidebooks, he applies these sensitive material techniques to found and salvaged pieces of wood. Each piece of wood and mode of handling have a specific history, within the artist's life and a broader ecology, and are entrenched in a local yet globalized system of tradition and exchange, stretching from instructions passed down through generations to YouTube tutorials. Alluding to furniture, tools, or even hybrid creatures, Jepsen's ongoing series *Something in Wood* are sculptural objects that demonstrate how design is always a mediation between humans, non-humans, and environment.

Starting with found pieces of wood such as planks, logs, and branches, Jepsen explores specific forms of treatment and manipulation for each object, using such techniques as timber frame joinery, hay fork construction, or shrink pot fabrication, where a green branch is hollowed out by carving and then shrinks as it dries, forming a

seal around a lid. Indeed, each of the three objects on display stage intimate conversations between a rigid human-oriented system and organic form, demonstrating an interplay between chance and intention, nature and culture.

Repetitive actions such as carving or whittling certain surfaces and refining others give the simple frameworks added complexity and provide evidence of the time and labor in the handcrafted production. The resulting quadrupedal objects have a beastly quality, as if the woody pronograde constructions have been spurred to life, arising from muddy tiles of clay and manure to walk among us. Proceeding with a decidedly ecological ethic, Jepsen's exercise in speculative craft asserts a certain hylozoism – the notion that all materials have life and agency – and proposes his building of skills and production of hybrid forms, not only as models for a closer integration of nature and culture, but also as a preparation and anticipation of an uncertain future.

A thousand mountains in a speck of dust. Breathing through grotto-heavens., 2024
Vand, akryl i og på bomuld, sølvbelagt viskoseramme
805 × 100 cm.

Wenjie Zhou har en systematisk, eksperimenterende og reflektiv tilgang til maleriet. Hendes værker bliver skabt på baggrund af en langvarig proces, hvor de tynde, ugrundede og semitransparente tekstiler løbende overstænkes, og overfladen forsigtigt modificeres gennem strøg, der leder tankerne hen på kalligrafi eller naturlige topografiske former, på trods af deres tydelige abstrakte karakter. Drivkraften i hendes praksis er både en nysgerrighed efter eksistensens foranderlighed samt vands fysiske og symbolske egenskaber. Gennem en leg med kontrol og tilfældighed, spontanitet og intention, *push and pull*, skaber hun kompositioner med en flydende stofflighed, der er i en konstant tilstand af tilblivelse, og som i en syntese af skabelse og opløsning skaber et kinæstetisk felt af relationer og reaktioner.

De færdige billeder kan fungere som katalysator for *apophenia*, dét at man forsøger at finde orden og genkendelighed i en kaotisk strøm. Zhou's *A thousand mountains in a speck of dust. Breathing through grotto-heavens.* er et episk, 8 meter bredt maleri, der minder om en lang skriftrulle eller et scenografisk bagtæppe, der leder tankerne hen på de berømte traditioner for historie- og landskabsmaleri. I en udforskning af, hvordan maleriet kan åbne

portaler til nye verdener og sindstilstande (både på trods og på grund af dets tunge historiske bagage), trækker værket især på traditionen for *shan shui* (bjergvand), en gammel, men stadig praktiseret, maleteknik hvor landskaber afbildes i blæk og forstås som filosofiske objekter, der kan transportere sindet væk, lidt ligesom et digt. En af traditionens klassiske motiver er afbildningen af grotte-himle, 'dong tian 洞天'. (Ordet 'dong 洞' betyder bogstavelig talt grotte eller rivende strøm, men også tom, udifferentieret og formløs, og endelig betyder ordet også 'at penetrere' – både fysisk og intellektuelt – og bliver ofte brugt synonymt med dets nære homofon '通', der betyder at kommunikere). Grotte-himlene er kendt for at være daoistiske rituelle steder og kanaler for åndeligt fællesskab gennem deres netværk af forbundne huler. Selvom der er adgang for mennesker, er de underjordiske himle, under og indeni bjergene, også befolket af guddommelige væsener. De er steder, hvor man kan passere mellem verdener, hvor nat bliver til dag, indenfor bliver til udenfor, og kroppen angiver tid og sted i forskellige universer.

Forrevne former antyder et bjergrigt terræn gennem en kontraintuitiv fortælling om tyndhed og porøsitet, samtidig med at billedets orange og lyserøde farvepalet skaber en næsten kropslig intimitet. I billedet er 'tomheden' orkestreret, koreograferet og formelt arrangeret på linje med penselstrøgene. Selv den ubehandlede, hvide baggrund

bliver en del af motivet, der træder frem og blander sig med malingens farver. De gamle *Shan shui*-malere forestillede sig, at åndedrættet, penslen og blækket stod i en seksuel relation til hinanden med åndedrættet som det element, der forbandt de to andre. Præcis lige så levende som den krop, der trækker vejret, er det at male en gestus, hvor livskraft, bevægelse og relationer udfolder sig. Malerens krop bliver vendt på vrangen, og mens kropsdele og småstykker flyder sammen, forvandler den sig til et forbundet, åndende landskab. Ved at iscenesætte en form for svingninger mellem den monumentale komposition og kunstnerens delikate strøg, mikser Zhou mikro med makro og udforsker muligheden for alle ting og væseners forbindelse og uendelighed indeholdt i et støvkorn. Konstateringen af makrokosmosset i mikrokosmosset og mikrokosmosset i makrokosmosset er både dybsindig og empirisk: Vi flyver på et sandkorn gennem kosmos, og inden i dét er der tusind bjerge og alt, hvad vi opfatter som vigtigt.

Zhous maleri er en meditation over at elske og blive elsket – en form for gensidigt logi i den kosmiske regeneration. Maleriet er et langt panorama, hvor følelser, tanker og overvejelser dukker op på den maledede overflade – både i kronologisk orden og i et kontinuerligt nu; loopende, tilbagevendende og reflekterende over sig selv.

A thousand mountains in a speck of dust. Breathing through grotto-heavens., 2024
Water, acrylic in and on cotton, silver-foiled viscose frame
805 × 100 cm.

Wenjie Zhou has a methodical, experimental, and reflective approach to painting. Often using thin unprimed semi-transparent textiles, her works involve a protracted process of progressively staining and subtly amending the surface with lyrical gestures that invoke calligraphy or natural topographical and biological forms, while remaining patently abstract. The central force of her practice is a curiosity with the motion of being and the physical and symbolic properties of water. Through a teasing of chance and control, spontaneity and intention, push and pull, she generates compositions of liquid material in a perpetual state of becoming, synthesizing creation and dissolution to produce a kinaesthetic field of reactions and relations.

The resulting images catalyze processes of apophenia for the viewer, an attempt to discern order and familiarity in a chaotic flux. Zhou's *A thousand mountains in a speck of dust. Breathing through grotto-heavens.* is an epic 8 meter wide painting that recalls a long scroll, a scenographic backdrop, and grand traditions of history and landscape painting. Exploring how painting is able to continuously open portals to new worlds and modes of being (despite and because of its historical burdens),

this work draws especially on the tradition of *shan shui* (mountain-water) painting. An ancient yet continuing practice of depicting the landscape with washes of ink that is viewed as a philosophical object, a vehicle for the mind of the viewer akin to poetry. One of the archetypal subjects in this tradition is the depiction of Grotto-heavens 'dong tian 洞天' (The word 'dong 洞' literally means cavern or torrent. It also means 'to penetrate', both physically and intellectually, often used interchangeably with its near homophone '通', meaning to communicate). Finally, it means empty, undifferentiated and formless known to be Daoist ritual sites and channels of spiritual communion in the form of a nexus of interconnected caves. Beneath and within mountains, those subterranean heavens are inhabited by divine beings, yet not inaccessible to humans. They are places of passage between worlds where night is turned into day, inside becomes outside, and the body marks out the space and time of different universes.

Here, craggy forms suggest mountainous terrain through a counter-intuitive narrative of thinness and porosity, yet the orange and pinkish palette of the image creates an almost bodily intimacy. 'Emptiness' is orchestrated and choreographed, formally organized along with the marks. The untreated white ground itself becomes a part of the motif, emerging and intertwining with the tinted paint. The ancient Shanshui painters conceived that breath, brush, and ink are in a

three way sexualized relationship with breath being the element that connects the other two. Every bit as alive as the body that can breathe, painting is a gesture of enacting life forces, movements, and relations. Here, the painter's body is turned inside out, with parts and bits floating together with all others, becoming an integrated breathing landscape. By staging an interchange between the imposing all-over composition and her delicate mark making, Zhou conflates micro and macro, and explores the possibility of the infinitude and interconnection of all things and beings contained within a speck of dust. This observation of the macrocosm in the microcosm and the microcosm in the macrocosm is both profound and empirical: we float on a grain of sand in the cosmos, and within it are a thousand mountains and everything else we regard as important. Zhou's painting is a meditation on to love and to be loved - a form of mutual accommodation in cosmic regeneration. It is a long panorama where feelings, thoughts and considerations happen on the paint surface in both chronological order and as a continuous presens, looping, returning, self-reflecting.

Armchairs & Outdoors, 2024
Video med lyd (6:40 min., loop), melaminbelagt spånplade, overfladetransducere, to inkjet-print på Hahnemühle Photo Rag-papir

Igennem fotografi, skulpturelle installationer, video og lyd beskæftiger Sofus Keiding-Agger sig i sin praksis med forholdet mellem fysiske rum og deres repræsentationer, og hvordan byggede miljøer produceres af og for det fotografiske billede. Som en emblematiske stedfortræder for spørgsmål om billedcirkulation og produktion af rum, retter kunstneren ofte sin opmærksomhed mod nutidig kartografi og kort, som ikke kun er repræsentationer af vores fysiske verden; kortene er også værktøjer til at guide os gennem vores omgivelser, hvilket kan påvirke de miljøer vi bevæger os i. Keiding-Agger tester feedback-loopet mellem billedet og den verden, det portrætterer; kortet og territoriet, og afdækker den rolle, sådanne billeder har spillet gennem historien, og de måder, hvorpå byudvikling kan skabe relationer mellem individet og samfundet.

Keiding-Agger's *Armchairs & Outdoors* nærstuderer to steder i Berlin ud fra en ide om, at disse to lokationer er arketyperiske, arkitektoniske modeller, der modsiger hinanden på forskellige måder. Den første arketype er Großsiedlung Siemensstadt, et tæt bebygget boligområde, der oprindeligt blev etableret til Siemens' ansatte i begyndelsen af det 20. århundrede. Großsiedlung Siemensstadt flourer på

UNESCO's verdensarvsliste som et forbillede for innovativ boligpolitik, modernistisk arkitektur og byplanlægning. Ligesom virksomhedens egne opfindelser har boligblokkene, som arkitektonisk model, påvirket hvordan verden omkring dem ser ud gennem reproduktionen af deres formsprog på tværs af tid og rum. Samtidig fastfryser det faktum, at Großsiedlung Siemensstadt nu er under monumentbeskyttelse, udviklingen af arkitekturen som et billede, der sidder fast i tiden; et fossil, der skal fastholdes i sin 'oprindelige' form.

I modsætning hertil er, anden arketype, Designer Outlet Berlin en del af en international kæde af shoppingcentre, hvor hvert center afspejler den geografiske konteksts præindustrielle arkitektur – et udendørs indkøbscenter, der som en nostalgisk forlystelsespark simulerer en lille landsby. Ved at efterligne en tysk landsby skaber Designer Outlet-byggeriet en illusion om et lokalt, autentisk fællesskab som en facade for kædens multinationale luksusmærker, der smelter det generiske sammen med det partikulære og det fælles sammen med det kommercielle. Uanset hvor de her indkøbscentre ligger, indeholder de altid en pastiche på florentinsk arkitektur med maleriske buer og pladser. Keiding-Agger pointerer, at centrenes pastiche er knyttet til tidlige former for billeddistribution, hvor turister i 1700-tallets Venedig købte malerier og raderinger af idealiserede gadescener, skabt af

berømte italienske barokmalere, såsom Giovanni Antonio Canal, hvis billeder ikke bare er blevet kopieret på postkort, men også brugt under renoveringer af byen, og viser de nøjagtige ikoniske steder og perspektiver, som Venedigs besøgende i dag reproducerer fotografisk. Arkitekturen i Designer Outlet Berlin fungerer mere som en kulisser end et offentligt rum og bærer minimal historie i sin materialitet. Samtidig giver de en følelse af det velkendte, som lever af de billeder, som historiske steder producerer, og derved instrumentaliserer de vores fælles arkitektoniske forestillinger til kommercielle formål. Det er sigende, at Designer Outlet Berlin kun sælger sidste års overskudsvarer, dvs. de varer, der ikke er blevet solgt; produkter af lavere kvalitet, der skal give én en følelse af mærkevareluxus.

Armchairs & Outdoors sidestiller disse to former for arkitektur som materialiseringer af vores fælles forestillingsverden, som resultater af den abstrakte og gensidige påvirkning mellem rum og billede. I to loopende videosekvenser bliver Großsiedlung Siemensstadt og Designer Outlet Berlin vist fra et lignende perspektiv, mens en person bevæger sig rundt i billedet på en måde, så de to sekvenser spejler hinanden, samtidig med at deres forskelle fremhæves.

Sammen med videoen viser Keiding-Agger også to næsten identiske, fotografiske stilleben af skriveborde taget på *German Research Center for Geoscience*

i Potsdam. Den primære forskel mellem billederne ligger i det indhold, som den skærm, der står i midten af begge fotografier viser. På begge billeder viser skærmen geospatiale analyser af de nøjagtige lokationer, der vises i videosekvenserne, baseret på open source-data. De to fotografier er hængt i skrivebordshøjde og fungerer som en slags metadata for de to portrætterede arkitekturer. På den måde afdækkes de skjulte lag af information, der udgør vores byggede miljøer, og det konstant foranderlige billedes decentralisering og enorme detaljering synliggøres.

Projektets titel refererer til to udtryk, der bruges i online open source kortlægningsfællesskaber. De to udtryk peger på de to typer frivillige aktører, som er nødvendige for indsamling af den data til de kort, som de åbne kortlægningsfællesskaber producerer: "Armchair mappers", der fra deres skrivebord identificerer manglende oplysninger på de eksisterende kort, og "Outdoor mappers", som bruger bærbare *devices* til at verificere og opdatere de identificerede, manglende oplysninger uden for i landskabet. *Armchairs & Outdoors* peger på denne subkultur, samtidig med at værket også reflekterer over kunstnerens egen metode og de mere generelle betingelser inden for billedproduktion og cirkulation i dag. Værket iscenesætter en dialektik, hvor dataenes "realitet", der er fastfrosset i fotografierne, sættes i dialog med den tilbagevendende, men anakronistiske tid i de

loopende videosekvenser, mens videoptagelsernes storladne karakter, der minder om det romantiske maleri, står i kontrast til computerkortlægningens nøjagtige, men abstrakte 'kode'. Ved at sammenligne disse forskellige, paradigmatisk miljøer og afdække den overflod af information, der findes i dem, viser Keiding-Agger de synlige og usynlige strukturer i vores byggede miljø som en dynamisk tidskapsel af historie og socioøkonomisk idealisering – som et sæt af abstraktioner, vi lever i.

Armchairs & Outdoors, 2024
Video with sound (6:40 min., looped), melamine-coated chipboard, surface transducers, two inkjet prints on Hahnemühle Photo Rag paper

Using photography, sculptural installations, video, and sound, Sofus Keiding-Agger's practice concerns the relationship between physical spaces and their representations, and how the built environment is produced by and for the photographic image. As an emblematic placeholder for questions about image circulation and the production of space, the artist often turns his attention to contemporary cartography and maps, which are not only representations of our physical world, but also are tools to guide us through our surroundings, impacting our environment in turn. Keiding-Agger tests the feedback loop between the image and the world it portrays, the map and the territory, uncovering the role such images have played throughout history and the ways that urban development imagines relationships between the individual and the society.

Keiding-Agger's *Armchairs & Outdoors* scrutinizes two sites in Berlin as archetypal architectural models that contradict each other in multiple ways. The first is the Großsiedlung Siemensstadt, a dense residential development initially established for employees of Siemens in the early 20th century that is celebrated as a UNESCO World Heritage Site as a paragon for innovative housing policies, modernist architecture, and urban

planning. Similar to the inventions of the company itself, these housing blocks have affected how the world around it looks, replicating its image across time and space. At the same time, the fact that it is now under monument protection freezes the development as an image stuck in time, a fossil that has to resemble its 'original' form.

In contrast, the Designer Outlet Berlin is part of an international shopping center chain where each location reflects the pre-industrial architecture of its geographical context, an open-air strip mall imitating the appearance of villages like a nostalgic theme park. Replicating a German village, the Designer Outlet development gives an illusion of local, authentic community as a facade for its multinational luxury brands, merging the generic and the particular, the commons and commerce. No matter where these malls are located, somehow, they always include a pastiche of Florentine architecture with picturesque arches and plazas. Keiding-Agger notes that this reoccurring image is linked to early forms of image distribution, where 18th-century tourists to Venice would purchase paintings and etchings by renowned Italian Baroque painters like Giovanni Antonio Canal of idealized street scenes, which were then later replicated in postcards and renovations, and are the exact locations and perspectives visitors today photographically repeat. Functioning more as a stage setting than a public space, the architecture of Designer Outlet Berlin carries little history in its

materiality but provides a sense of the familiar that feeds on the images that historical locations produce and instrumentalizes our common architectural imaginaries for commercial purposes. The fact that Designer Outlet Berlin is telling: what it sells is last year's excess goods, the items that weren't sold, the lower-quality products that give a sense of branded luxury, an image.

Armchairs & Outdoors juxtaposes these two developments as embodiments of our common imaginaries, an abstracted and recursive interplay between spaces and images. In a sequence of two looping videos, the sites are depicted from a similar perspective, with both featuring a person moving around the space in a comparable manner, thus mirroring each other while also accentuating their differences.

Alongside the video loops, Keiding-Agger includes two nearly identical photographs of desktop 'still-lives' taken at the *German Research Center for Geoscience* in Potsdam. The primary difference between the images lies in the content displayed on a monitor at the center of the photographs, where each presents a geospatial analysis of the exact locations featured in the videos based on open-source data. Displayed at desk-height, these photographs function as a sort of metadata for the locations, excavating those concealed layers of information that make up our built environments, and bringing into view the decentralized and obsessive detailing of the open image.

The project's title refers to terms used in the open source mapping community, which depends on two types of volunteers to accumulate the data, crucial for the open source map: 'Armchair mappers', who identify missing information on maps from an interior desk setting, and 'Outdoor mappers', who use portable devices to verify and update the identified missing information on the exterior landscape. *Armchairs & Outdoors* calls attention to this subculture, while also reflecting on the artist's own methodology and more generalized conditions in image production and circulation today. A set of dialectics is staged where the 'real time' of the data, frozen in the photographs, is set in dialogue with the recurrent yet anachronistic time of the looping videos, while the grandiose nature of the video shots, akin to romantic painting, is contrasted to the accurate yet abstracted 'code' of the computer mapping. By comparing these different paradigmatic environments, and unearthing the abundance of information therein, Keiding-Agger charts the visible and invisible structures of our built environment as a dynamic time capsule of history and socio-economic idealization, a set of abstractions that we live in.

Do you see the crooked line in the wall?, 2024
Animationsfilm, lyd

Sara Krøgholt Triers praksis undersøger virkelighedskonstruktioner og benytter ofte 3D-animation, tekst og lyd til se på, hvordan forskellige fiktioner styrer, hvordan vi har mulighed for eksistere og bevæge os i verden. Gennem iscenesættelse og komposition – og inspireret af dramaturgiens teknikker – udforsker hun grænserne mellem spekulation og virkelighed i skabelsen af en drømmelogik, der fremmedgør os over for vores daglige liv. Triers animationsfilm *Do you see the crooked line in the wall?* finder sted i et tvetydigt bylandskab – et abstrakt, homogeniseret og stivnet rum – et slags ikke-sted, der kunne være hvor som helst i vores globaliserede og privatiserede verden. Der er ingen naturlige lyskilder, kun det flimrende og dirrende skær fra byens elektriske belysning, som om filmen udspiller sig på en teaterscene, en *black box*, der er isoleret fra verden, men som alligevel er en spejling af selvsamme.

I Triers fortælling møder vi tre karakterer; en teenager uden identitet, en ængstelig millennial og en forhenværende seerske, der har givet op på fremtiden. Ved et udendørs fitnessanlæg, på et campusområde og i en forladt skyskraber mødes de tre karakterer og reflekterer over deres fælles oplevelse af fremmedgørelse i en verden, de hverken virker til at kunne påvirke eller spejle sig i. De søger efter mening

og autentiske oplevelser, men finder kun bureaukratiske og kommercielle budskaber. For at fremhæve animation og urbanisme som øvelser i scenografisk *world-building*, er deres omgivelser forsynet med sparsomt placerede, abstrakte repræsentationer af det urbane landskab – et træ eller et tomt kontor her, en bænk eller et springvand der. Karaktererne driver rundt i de kunstige omgivelser, i kulisser udformet som offentlige mødesteder, men som alligevel ligger øde og anonyme hen, som et dødt *simulacrum*. Byen er ikke længere et sted for socialt samvær og identifikation, men virker mere som en organisering af folks isolation og separation. Ligesom karaktererne har omgivelserne mistet deres konkrete virkelighed – deres særegenhed – men de er dog stadig genstand for overvågning, ikke mindst af beskuerne selv.

Med både oprigtighed og humor peger kunstneren på, hvordan det konstruerede miljø, vores teknologi og andre ideologiske og fysiske infrastrukturer påvirker vores sociale strukturer og de måder, vi kan bevæge os og handle i verden på – og derved hvordan vores virkelighedsopfattelse bliver formet. Den tydelige iscenesættelse af virkeligheden som en kulisser – som en ren projektion eller repræsentation – ansporer publikum til at se sig selv udefra og reflektere over sig selv ud fra spørgsmålene: ”Hvilke fiktioner er jeg en del af? Og findes der andre tilgængelige narrativer end dem, jeg hidtil har kendt?”

Do you see the crooked line in the wall?, 2024
Animated video, sound

Sara Krøgholt Trier's practice investigates the construction of reality, often deploying 3D animation, text, and sound to examine how fictions determine how we are able to exist, move, and perceive the world. Inspired by dramaturgy, she explores the space between speculation and the concrete through composition and staging, generating a dream logic that renders uncanny our apprehension of daily life. Trier's *Do you see the crooked line in the wall?* is an animated film set in an ambiguous and dark cityscape, a non-place that could be anywhere in our globalized and privatized environment, an abstract, homogenized, banal, and frozen space. Indeed, there are no natural light sources, only flickering and tremulous glares from digitally rendered urban utilities, as if the film is played out on a theatrical stage, a black box isolated from the world, yet somehow a metonym for it. This site of hyperreality is emphasized with a discomfiting soundtrack that exaggerates the physiological effects of both cinematic and urban space.

In Trier's narrative, we meet three characters; a teenager without identity, an anxious millennial and a retired fortune-teller who has given up on the future as such. At an outdoor fitness station, in a campus area and in an abandoned skyscraper, the three characters meet and reflect on shared experiences of alienation in a

world they can't seem to influence nor mirror themselves in. They look throughout their world for meaning and authentic experience, but find only bureaucratic and commercial messages. Elaborating both animation and urbanism as practices in scenographic world-building, their environment is minimally furnished with abstracted representations of the urban landscape, a tree here, a bench or a fountain there, an empty office. The characters linger in these fabricated spaces, these stage settings for the public to collect, yet they are abandoned and anonymous, within a deadened simulacra. The city is no longer a space for social life or for identification, rather it seems to organize isolation and separation. Like the characters, the space has lost its own concrete reality, its very particularity, yet it is also the subject of surveillance, not least of all from the audience themselves. Through both sincerity and humor, the artist points to the ways the built environment, technology, and other ideological and physical infrastructures influence the way we are able to move and act in the world, organizing our social forms, and thereby patterning how we perceive reality. The overt staging of reality as a set, a mere projection or representation, encourages the audience to see themselves from the outside, and self-reflect, asking: *'What fictions do I find myself a part of? Are there other stories available than the ones that I have previously known?'*

Heavy Metal, 2024
Fotografiske tryk, bearbejdet og svejset stål, sølv, glasamulet, stroboskoplys, bilbatteri, spænderem

Erdal Bilicis praksis undersøger, hvordan billedlogikker gennemsyrrer vores dagligdag, og hvordan perceptuelle teknologier påvirker vores forståelse af begerber som stedslighed, ejerskab, historie, natur og biografiske forhold. Hans videoer, installationer, fotografier, skulpturer, tekster og lydværker kombinerer ofte greb fra filmens og fotografiets verden, computergenererede billeder samt hverdagens genstande og tegn fra hverdagen. Herved undersøges repræsentationsaktens ofte fremhævede konnotationer til begær og idealisering, men også det paradoksale skel mellem forestillingen om *kontrol* og ønsket om en oprigtig følelse af *forbindelse*.

Transformation, hukommelse og tidslighed er centrale tematikker i Bilicis skulptur, der har fået titlen *Heavy Metal*. Det hængende arrangement er dialektisk opstillet, hvor to rektangulære metalarmaturer er bundet sammen med spænderemme for at skabe en todelt 'visningsanordning'. Hver struktur rummer et fotografi i en specialfremstillet metalramme, der kan minde om en gentagen passepartout, en trinformet pyramide eller den harmonikalignende foldebælg på et stort kamera. På skulpturens ene side ses det eneste billede af Bilici som et-årig, på et tidspunkt hvor han var syg af metalforgiftning. På den

anden side ses et computerskabt billede: et abstrakt selvportræt i et kromlandskab. Figuren bærer en lille *nazar*-amulet, der i den tyrkiske og kurdiske kultur traditionelt bæres for at afværge det 'onde øje', et blik der menes at bringe uheld. De to billeder ses kun som kortevarige glimt, når et stroboskoplys blinker hvert tiende sekund. Lyset er drevet af et bilbatteri, der hænger i hjertet af genstanden. Selve anordningen kan minde om de tidlige teknologier, der gik forud for filmmediet; heriblandt de voyeuristiske peepshows, der var populære i slutningen af 1800-tallet. Vi står over for et omvendt kamera, der genbekræfter film- og fotografimediets affektive natur, idet det lægger vægt på glimtvisse billeder og erindringer.

'Tidsmaskinen' pålægger vores sansesapparat en flimrende temporalitet, og bygger bro mellem fortid og nutid. Værket tematiserer både en poetisk refleksion over vores afbildingsformers teknologihistorie og kunstnerens egen overgangsrite i forbindelse med afgangsudstillingen. Bilicis lukkede system er et mekaniseret, og mystisk rum, hvor vi simultant ser og ses; en vej ind i kraft, transformation, betydning og overtro, der markerer kunstnerens rejse fra det ene punkt til det næste.

Heavy Metal (2024)

Photographic prints, machined and welded steel, silver, glass charm, strobe lights, car battery, ratchet belts

Erdal Bilici's practice investigates how logics of the image permeates our mundane reality, and how perceptual technologies mediate our understandings of place, property, history, nature, and biography. His videos, installations, photographs, sculptures, texts, and sounds often combine cinematic and photographic tropes, computer generated imagery, and objects and signs from daily life, elaborating how representation is always tied to desire and idealization, and thus to notions of control, but also to connection.

Transformation, memory, and the passage of time are central concerns in Bilici's sculpture titled *Heavy Metal*. The hanging contraption is constructed as a dialectic, binding two rectangular metal armatures with ratchet belts to produce a bilateral viewing device. Each structure hosts a photograph in a custom-made metal frame that resembles a repeating *passe partout*, a stepped pyramid, or the expanding accordion-like bellows of a large format camera. On one side of the sculpture, a childhood photo of the artist, his only image from that time, which was taken while he was sick from metal poisoning. On the other side, a computer-generated image, an abstraction of a self-portrait within a chromium landscape that wears a small "nazar" amulet, which in

Turkish and Kurdish traditions is worn to ward off the "evil eye", a malevolent glare causing misfortune.

These images only appear as momentary glimpses when a synchronous strobe flashes every ten seconds, powered by a car battery hanging at the heart of the contraption. Reminiscent of proto-cinematic technologies such as the "peep show", the display device functions like a reversed camera, affirming the affective quality of cinema and photography, and emphasizing the flashes of the image and of memory.

Indeed, this 'time machine' imposes a flickering temporality on perception, and establishes a bridge that connects the past and the present, functioning both as a poetic reflection on technological changes in representation and on the artist's own rite of passage on occasion of the *Afgang 2024* exhibition. Bilici's enclosed system is a mechanized yet mystic space, a channel for viewing and of being viewed, a source of power, transformation, meaning, and superstition marking the artist's individual journey from one point to the next.

Madonna Without Child, 2024
Gips

Sophia Luna Portras mangefacetterede praksis beskæftiger sig med det mytiske og romantiske. Ikke som en flugt fra den konkrete, politiske virkelighed ind i fantasiens konsekvensfrie rige, men som en radikal genopdagelse af verden. Gennem sine værker peger hun på fortids og nutids magtkampe og -kilder. Kunstneren ser romantikken som et frugtbart felt, der gennem arketyper, symbolik og historier giver os mulighed for at komme i kontakt med det kollektive ubevidste, for bedre at forstå følelser af håb, frygt, tab, skønhed, kærlighed og magi.

Under credoet, at der er sandhed i det teatraliske, skaber Portra et indbyrdes forbundet repertoire af tekster, malerier, skulpturer, videoer, kostumer, performances, digte og sange, nogle som del af hendes gotiske folk-duo Bona Fide. Med en dyb forpligtelse til social og miljømæssig retfærdighed har Portra længe været involveret i intersektional aktivisme, herunder bevægelser for uddannelse, klimaretfærdighed og reproduktive rettigheder.

Madonna Without Child er et udsagn, der insisterer på det personlige som politisk, og henleder opmærksomheden på spørgsmål om reproduktive rettigheder i lyset af omstødelsen Roe v. Wade, ligesom Kunstakademiets egen patriarkalske historie, hvor

kvinder først blev optaget på lige vilkår med mænd i 1924.

Den overdimensionerede figur, mindende om klassisk kirkekunst, står som favner hun noget, selvom der intet er, en dyb tomhed. Chokket ved skulpturen ligger måske ikke blot i den ikonoklastiske afvisning af den fremtrædende kvinderolle, men hvordan hendes position opløser grænsen mellem forskrift og forbud, roller og adfærd, en omarrangering af den symbolske orden, der stiller spørgsmål til forandring, til arv, til hvad der skal bæres videre herfra.

Den arketyperiske skulpturs eftertænksomme udtryk antyder, måske fremkalder, en drøm mens hendes tomme favn er en yderligere uvished. Hvad ser hun, hvor vi ser intet? Er det intetheden hun bærer med ømhed? Holder hun plads for det, der skal komme? Kan man kere sig om en fremtid, der endnu ikke har ansigt? Hvordan kan man drømme på en mørk baggrund, i disse dystre tider? På samme tid eksistentiel og biopolitisk, adresserer *Madonna Without Child* drømme om fremtiden, og står på, at der er flere muligheder end vi aner; muligheder oplyst af tragedie.

Madonna Without Child, 2024
Plaster

Sophia Luna Portra's polymathic practice deals with myth and romanticism. Not as a flight from the concrete, political reality into the inconsequential realm of fantasy, but as a radical rediscovery of the world. Through her works she brings into view the struggles and sources of power embedded in the past and present. The artist sees romanticism as a fertile ground that, through archetypes, symbolisms, and stories, allows us to get in touch with the collective subconscious, to better understand feelings of hope, fear, loss, beauty, love and magic.

Portra operates under the guidance of theater as a form of truth, generating an interrelated repertoire of texts, paintings, sculptures, videos, costumes, theatrical performances, poems, and songs, some of which feed into her gothic folk duo Bona Fide. With a deep commitment to social and environmental justice, Portra has long been involved in intersectional activism, including campaigns for education, climate justice and reproductive rights.

Madonna Without Child is a powerful proclamation that insists on the personal as political, drawing attention to questions of reproductive rights in light of the overturn of Roe v. Wade, as well as to the patriarchal history of the academy itself, which did not admit female students on equal terms as male until 1924.

The oversized effigy, reminiscent of classical ecclesiastical sculpture, positions her arms as if for cradling, although holding nothing in them, a profound emptiness. The shock of the sculpture is perhaps not simply in the iconoclastic rejection of the preeminent female role, but how her stance dissolves the boundary between prescribed and proscribed roles and behaviors, a rearrangement of the symbolic order, a questioning of change, of legacy, of what to carry forth from here.

The archetypal sculpture's pensive posture suggests, and perhaps induces, a dream, while her empty embrace raises further uncertainty. What does she see where we see nothing? Is it nothingness she carries so tenderly? Does she make space for what's to come? Can the future be cared for, even though it doesn't yet have a face? Given our dark times, how does one dream on a dark background? At once existential and biopolitical, *Madonna Without Child* addresses dreams of the future, asserting that there are more possibilities than we may imagine, possibilities backlit by tragedy.

Rhythm with Child, 2024
Serie af tre rammevæve, fyrretræ, silke, hør håndfarvet med valnød og kraprod, uld

Olga Kristine Stage har en metodisk og sanselig praksis, der er forankret i liv, arbejde og håndværkets rytmer. Hendes håndvævede, tekstilbaserede værker udviser en åbenlys sensibilitet i dets materiale og taktilitet, som resultat af en tænkning, der undersøger kropslighed, materialitet og udvekslingerne her imellem samt hendes egen rolle i processen.

Stage samler, bearbejder og fremstiller sine egne materialer og redskaber. Hun indsamler rødder, nødder, blomster og bark til at skabe naturlige farvestoffer og fremhæver derudover sit værktøj og planterne som vigtige aktører i værkerne med deres egen agens og logik. Med en praksis, der er mere end et anakronistisk forsøg på at være bevidst om materialernes dynamikker og at bremse produktionens *flow*, lader Stage sig forføre af de traditionelle håndværksteknikker, -strukturer og -tempi – måder hvorpå viden og teknik er blevet videregivet op gennem historien, samt hvordan det håndlavede værktøj fungerer både som forlængelser af kroppen og demonstrationer af urmenneskets opfindsomhed. Gennem den tidskrævende og repetitive proces det er at væve i hånden, genereres et sted, der sammenfatter arbejdets rytme med den langsomme skabelse af vævningens mønster – et mønster, der fungerer som tidsmarkør, et billede på

performativitet, på nærvær og at være tilstede i nuet gennem de gentagne handlinger.

Stages serie *Rhythm with Child* leder vores opmærksomhed hen på en levet og kropslig tidslighed i forhold til produktionsprocessen. Titlen understreger ikke bare værkernes selvbiografiske karakter, men peger også på de reelle, praktiske forhold under deres fremstilling. I forlængelse af sit moderskab byggede Stage sine rammevæve, så de var mobile og transportable, hvilket gjorde det muligt for hende at tage dem med sig og arbejde på dem indimellem forælderrollens liv. Hvert værk er skabt ved en tidskrævende væveproces baseret på sammenfletningen af kæde (de langsgående tråde) og skud (de tværgående tråde), der udgør de grundlæggende elementer i vævningen og gør dets basale begrænsninger synlige – hvilket kun har ændret sig ganske lidt med de moderne, mekaniserede væve. Efterhånden som de farvede fibre krydser hinanden, optræder vævningen fysisk animeret gennem overfladens optiske og materielle resonans, så at figur og billedflade, form og materiale, passivt og aktivt smelter sammen. Et af panelerne er en tætvet demonstration af det gitter, der opstår under vævning. Det kommunikerer stoffets 'kode', samtidigt med at det forbliver organisk og flydende. Vævet ind i trådenes overflade er her et vidnesbyrd om vedholdende, meditativt arbejde og livsmønstre – en fortælling om gentagelse og variation, om tilpasning til omstændigheder og forpligtelser.

Andre værker bryder med den faste struktur gennem enkelte tråde og skiftende tæthed i vævningen, ved forsigtigt at binde tråde rundt om kæderne for at skabe subtile, geometriske former. Disse spændingsfelter kan indikere en opbremsning i produktionen, en sænkning af tempoet, et brud eller en blokering i det matematiske system. Men de fortæller også en historie om tilpasning og justering undervejs i processen, om dét at etablere et system og samvittighedsfuldt blive ved at kalibrere det. Stages arbejde insisterer på en enkelthed i mål og midler, i en kombination med arbejdsmetoder, der integrerer krop, produktion, familie og miljø i et bæredygtigt og opmærksomt, holistisk system. Hendes rolige tilgang er både en form for overlevelsesmetode og en modpol til forventningerne om effektivitet i vores produktorienterede verden. I Stages praksis smelter et kritisk og omsorgsfuldt blik sammen gennem omhyggelige overvejelser og vedligeholdelsens refleksive proces.

Rhythm with Child, 2024
Set of three woven frames, wood, silk, flax, hand dyed with walnut and madder root, wool, felt

Olga Kristine Stage has a methodical and sensitive practice that is rooted in the rhythms of life, labor, and craft. Her handwoven textile-based works deploy an overt tactile and materialist sensibility, thinking through the physicality and interchanges of matter and her own role in this process.

Stage routinely collects, builds, and processes her materials herself, foraging for roots, nuts, flowers, and bark for natural dyes, and emphasizing her tools and elements as important players in the work with their own agency and logics. Less atavistic than a modest attempt to be conscious of material dynamics and to slow the flow of production, Stage is seduced by the practice, structures, and tempo of traditional crafts, the ways that knowledges and techniques have been passed throughout history, and how handmade methods function as both extensions of the body and demonstrations of primordial human ingenuity. The slow and repetitive process of handweaving generates a pace that coordinates the rhythm of labor with the protracted patterning of a structure, functioning as a marker of time, an image of performativity, of presence, of being in the moment through repeated actions.

Stage's series *Rhythm with Child* calls attention to lived and embodied time in relation

to production processes. The title not only emphasizes their autobiographical nature, but also calls attention to the real practical conditions in the fabrication of the works. As a mother, Stage built her stretcher frames, her looms, to be portable and a modest size that would allow her to take them back and forth from home and work on them in between childcare tasks. Each work is made through time-consuming weaving processes based on the interlocking of warp (vertical threads) and weft (horizontal threads), exposing the fundamental elements of the weave and its basic constraints, which has changed little with modern tools of mechanization. As the dyed fibers intersect, the ground is physically animated through the optical and material resonance of the plane, merging figure and ground, form and material, passive and active. One panel is a dense demonstration of the gridded matrix produced in the weaving process, communicating the weave's 'code' while remaining organic and fluid. Embodied in the woven surface is a testimony of sustained meditative labor and life lived, a story of repetition and variation, of accommodation, and prolonged commitments.

Other weavings break up the orderly framework through changing densities of material, loose threads, and by delicately tying threads into the warps to produce subtle triangular forms. These sites of tension can imply arrested production, a slow-down, rupture, or impediment in the mathematical system, but they also present a narrative

of material adaptation and adjustment, of establishing systems and conscientiously recalibrating them. Indeed, Stage's work insists on a simplicity of ends and means, coordinating methods of working to integrate the body, production, family, and environment into a sustainable and attentive holistic system. Her unhurried approach is both a form of survival and a counterpoint to the expectations of efficiency in our product-oriented world. Here, critical eyes and caring eyes come into contact through the reflective process of maintenance and measured consideration.

Interview, 2024
Konkylie, magasin, sko

JAWS, 2024
Take away kopholder,
bæltespænde, glas

Juice, 2024
Badebalje, glaskugle

Mona Lisa, 2022
Fundet objekt

ARTSTAR, 2024
Lilje, hårklemme, kosteskaft

And a 1, 2, 3, 4, 2024
Konkylies, masker, tekstil, plast

Guardian Angels, 2023
Fundet objekt

*From the top / Back
to the view*, 2023
Olie, akryl på lærred

Ved at kombinere maleri med fundne og modificerede objekter skaber Tea Eklund Berglów billeder, der sætter spørgsmålstejn ved selve stabiliteten af den materielle verden og vores plads i den. Hendes proces er på én gang reflekterende, materialeorienteret og reaktiv, og anlægger samtidig et malerisk blik, hvor hendes motiver både fremhæves og opløses – et spil af synlige greb og skjulte intentioner, hvor alle objekter er et billede, og alle billeder er objekter. Hun arbejder med fragmenterede, ringe og ødelagte materialer, idet hun intuitivt dissekerer lagene af billed- og meningsskabelse. Herved rekonstruerer hun tegnene med stor opmærksomhed på såvel

materialernes iboende egenskaber og de kulturelle praksisser, de bærer på. Kunstneren sammensætter tingene på en måde, der nærmest også skiller dem ad, hvilket skaber flere måder at læse genstanden på. Her findes en søgen efter intimitet og identifikation overalt; i det tomme, i det ensomme og i længslen efter at høre til.

Eklund Berglów anvender både en form for romantisering (ved at tilføje historier, løgne, bedrag) og løsrivelse (ved at tage et skridt tilbage), idet hun sammenstiller materialer, der er revet ud af deres sædvanlige tid og sted, for derved at danne forbindelser mellem generelle og helt personlige/intime associationer. Et centralt element i hendes praksis handler om at teste de intersubjektive relationer mellem en iagttager og deltager, beskueren og det, der ses eller rammesættes. Det at blive en del af et billede indebærer ofte, at man må vende motivet ryggen, men samtidig blive en del af det.

Et dørforhæng med et billede af Mona Lisa hænger i rummet, men selve Mona Lisa er blevet fjernet fra billedet. Hendes ansigt er blevet slidt væk af arbejdere på en sandwichbar, i deres bevægelse mellem køkkenet og kassen. Vi spejler os i det, vi ser på, vi søger efter ansigter og noget, vi kan genkende. Her, hvor ingen ser tilbage på os, fylder vi selv billedet ud, og vi ser gennem hendes subjektive blik. Denne logik, hvor det at se bliver en måde at føle sig set på, fortsættes i *Guardian Angels*, et dobbeltsidet billede af ansigter i nærbillede, der tjener

som både vidner, maskotter og hovedpersoner. De stod engang som grædende 'vogtere' af en skomagerbutik, men her fremstår det forvitrede og nedbrudte pap som et trist og følelsesladet materiale, der er fyldt med skjulte historier, og samtidig har noget malerisk over sig. De fungerer som både subjekter og objekter for overvågning; de bekræfter og returnerer blikket, så det aktive og

passive mødes. Eklund Berglów's sammenstillinger trækker på det foruroligende ved kasserede materialer, hvor tilføjelsen af et givent materiale skubber til de andre materialer på det æstetiske og symbolske plan. I værket *And a 1, 2, 3, 4* understøtter en foldet bunke tekstiler, plast og møbelstof et par skaller og to hvide Pinocchio-masker, der er indlejret i hinanden, hvilket fremkalder tanker om beskyttelse, teater, animisme, værdi, gentagelse, forskellighed og de ting, vi tildækker os selv med. De gådefulde kombinationer og spor fungerer som digte og gåder, der ansporer beskueren til at læse både ligheder og modsætninger imellem elementerne, men vigtigst af alt; til at se dem som billeder i og af tid og rum. Her er ingen nostalgi eller sentimentalitet på spil, i stedet lægger Eklund Berglów vægt på forgængelighed og spekulation. Billedobjekterne rummer både indbydende og truende elementer, der giver dem en forførende, næsten erotisk kraft, en dragende omgang med detaljer, form, subtilitet og farver, men alligevel er de også *trashy*, frastødende og nemme

at overse. Det prosaiske ved de fundne stumper rummer en vis iboende og forskudt forlegenhed; de peger ud på tidligere trends, på tingenes kredsløb og materialernes ignorerede liv. Ved at udforske, hvad det vil sige at høre til i verden, undersøger Eklund Berglów, hvordan ting passer ind eller ej. Værkerne svinger mellem at se tingene som det, de er, og det, de kunne være. De billeder, disse ting skaber sammen, er både et spejl og en baggrund.

Interview, 2024
Shell, magazine, shoes

JAWS, 2024
Takeaway cup holder,
belt buckle, glass

Juice, 2024
Plastic tub, glass ball

Mona Lisa, 2022
Found object

ARTSTAR, 2024
Lilly, hair claw clip,
metal broom handle

Tea Eklund Berglöv, *And
a 1, 2, 3, 4*, 2023
Shells, masks, textile, plastic

Guardian Angels, 2023
Found object

*From the top / Back
to the view*, 2023
Oil, acrylic on canvas

Combining painting with found and modified objects, Tea Eklund Berglöv generates images that question the stability of the material world and our place within it. Reflective, materialist, and reactive, her process employs a painterly gaze, a game of showing and dissolving, of gestures and hidden intentions, where all objects are an image, and all images are objects. Working with fragmented, partial, poor, and broken materials, she intuitively dissects the layers of image and meaning making, and reconstructs signs with close attention for both material properties and the cultural practices they carry with them. The way the artist puts things

together is rather closer to taking them apart, opening up more possibilities in reading the object. It is about looking for intimacy and identification in everything. In the empty, in the lonely, and in the longing for belonging. Eklund Berglöv employs both a logic of romanticization (adding stories, lies, deceptions, speculations), and detachment (taking a step back), bringing together materials that are out of place and time to form connections between general and personal/intimate associations. Key to her practice is to test the intersubjective relations between an observer and participant, the viewer and what is being viewed or framed, and how participating in an image often involves turning one's back on the scene, but also becoming part of it. A beaded curtain with an image of *Mona Lisa* hangs in the middle of the space, but the model's image is missing from the picture. Her face has been worn off by the workers at a sandwich bar, moving from the kitchen to the pay desk. We mirror ourselves in what we are looking at, searching for faces and recognition, and with no one looking back at us, we fill in the picture, and we look through her subjective gaze. This logic of seeing as a method for feeling seen is continued in *Guardian Angels*, a double-sided image of faces in close-up who serve as witnesses, mascots, and protagonists. Once the crying 'guardians' of a shoemaking shop, the weathered and degraded cardboard is exposed as a sad and emotional material, full of hidden stories but also a painterly quality. They function as both the subjects and objects of surveillance,

affirming and returning the presence of the gaze and conflating activity and passivity.

Eklund Berglöv's assemblages tease the uncanny qualities of discarded materials, where the addition of one material influences the aesthetic and symbolic qualities of the others. In *And a 1, 2, 3, 4* a folded pile of textiles and plastic sheets support a pair of shells and two white Pinocchio masks nested in each other, stimulating notions of protection, theater, animism, value, repetition, difference, and the coverings we wear. These enigmatic combinations and traces serve as poems and riddles that inspire the viewer to read the affinities and contradictions between the elements, but most importantly to see them as images in and of time and space. There is no nostalgia or sentimentality here; instead, Eklund Berglöv emphasizes transience and speculation. With both inviting and threatening elements, the image objects carry a seducing, almost erotic force, an alluring sensitivity to detail, shape, subtly, and color, yet they are also trashy, repelling, or easily overlooked. There is a vicarious embarrassment in the prosaicism of the found bric-a-brac; they display trends, the circulation of things and the ignored life of materials. Exploring what it means to belong and connect our world, Eklund Berglöv examines how things fit in and do not, oscillating between seeing things for what they are, and what they could be. The images these things make together are a mirror, but also a backdrop.

Fordelene ved at være ordblind 2024

Lydinstallation fordelt på 8 kanaler (20:00 min.)

Forslag til lovændring:

Ordblind med stolthed, 2024
Papir

Julie Nymanns værker er karakteriseret af en dybt engageret dialog med visuelle og auditive miljøer. Hendes installationer er konstrueret som sensoriske oplevelser, hvor film og lyd er fordelt over multikanal-opstillinger. Nymanns arbejde skaber en kropslig forbindelse til de steder, historier og oplevelser, hun fremhæver, i en søgen efter at bringe dem ind i en kollektiv bevidsthed. Gennem et omfattende researcharbejde, lyd- og filmoptagelser i felten, og ved at tale med interesserede mennesker og eksperter, skaber Nymann et bagtæppe af information og sansninger, der præger, hvordan hver historie bliver fortalt – gennemsyret af en ekspressiv og emotionel intensitet. Frem for alt undersøger hendes praksis, hvordan vi konstruerer betydning, når noget bliver holdt uden for bevidstheden på et historisk, politisk, sensorisk og kognitivt plan.

På grund af sin dysleksi har Nymann måtte lære at afkode sine omgivelser for at kunne overleve i en verden af ord. Hendes seneste og igangværende projekt fokuserer på denne levede erfaring, og arbejder med at infiltrere den sociale og politiske virkelighed – ikke blot for at advokere for forandring og skabe en ”stolt ordblind bevægelse”*,

men også for at dekonstruere koderne og symbolerne omkring en stigmatiseret, ofte fortiet og misforstået identitet som dyslektiker. Dysleksi betyder i bund og grund vanskeligheder med at forbinde lyd med bogstaver og omvendt. Men den viden - og hvad den betyder - bliver ofte overset.

Fordelene ved at være ordblind er en immersiv multikanals lydinstallation baseret på workshops, som kunstneren har afholdt i 2023 med over 80 børn, teenagere og voksne med dysleksi. Værket er sammensat af optagelser fra disse workshops og indflettet i et narrativ, fremført af personer med dysleksi. Det centrale spørgsmål på disse møder var: “Hvad er fordelene ved at være ordblind?”* For mange af deltagerne var det første gang, de blev spurgt om fordelene ved ordblindhed*, og hvordan deres håndtering af dysleksi, og metoder til at oversætte lyd til bogstaver og omvendt, kan betragtes som en superkraft snarere end en dysfunktion. At begå sig med dysleksi betyder, at man er nødt til at fortolke sine omgivelser på en kreativ måde og derved udvikler man flerdimensionelle værktøjer til at navigere i et samfund, der i høj grad er bygget på ord. Ved at gentænke en patologiseret ‘udfordring’ som en kilde til opfindsomhed, er lydværket en hyldest til dysleksi. Værket stiller skarpt på samfundets forståelse af dysleksi og ønsker at skabe en overflod af opfattelser af, hvad den dyslektiske erfaring er. Oplevelsen af dysleksi kan fortælle os noget om forskellighed, erfaring og

neurodiversitet, samtidig med at oplevelsen rejser spørgsmål om forholdet mellem det talte og skrevne ord, og om hvordan vi opfatter og bevæger os rundt i systemer, der bygger på idéer om ‘det normale’.

Ved at dele ud af oplevelserne og refleksionerne fra en stor og mangfoldig gruppe af dyslektiske workshopdeltagere, forstærker installationen den store diversitet af oplevelser med dysleksi – og tilgangen til at leve og begå sig med dysleksi – i mødet med den stigma og de fejlfortolkninger, det omgivende samfund ofte har af dysleksi. Projektet konfronterer endvidere det danske skolesystem, som det ser ud i dag og tager en aktivistisk drejning ved at præsentere et lovforslag, der gør op med de nuværende rammer for forståelse og tests af dysleksi. For folk, der ikke taler dansk, vil det måske komme som en overraskelse, at det danske ord for ‘dyslexia’ er ‘ordblindhed’. ‘Ordblindhed’ er oprindeligt et oversættelseslån fra engelsk ‘word blindness’ – en mere end 100 år gammel betegnelse fra dengang dyslektikere blev sendt til optiker.

I dag bruger de to nationale ordblindetest* i Danmark farvekoder: Rød; hvis man er ordblind*, gul; for fonologisk usikker, og grøn; hvis man ikke er i ’risiko for ordblindhed’*. Den screening, der bruges til at teste børn til tredje klasse, hedder ‘Risikotest for ordblindhed’*. I en parodiering på absurditeten i at tildele individer en dømmende farve, har Nymann adopteret grøn

som et symbol på bevidstgørelsen om dysleksi, og brugt den i sin installation og kampagne – blandt andet fordi farven på én gang virker beroligende på nervesystemet og samtidig enormt iøjnefaldende. Som en yderligere understregning af sit engagement i dette projekt og som et fortsat, performativt livsværk og budskab, har kunstneren siden den 2. oktober 2023 – den første dag i den internationale ordblinddeuge* – hovedsageligt klædt sig i grønt. Ved at benytte sig af afgangsudstillingens offentlige forum, fremsætter Nymanns projekt også et manifest med forslag til flere nye lovændringer om, hvordan dysleksi bliver defineret i og udenfor uddannelsessystemet. Ambitionen er, at folk, der lever med dysleksi, vil kunne føle sig selvsikre og stolte, når de ser sig selv som en anerkendt del af samfundet.

*Flertallet af mennesker, der lever med dysleksi, bruger betegnelsen ordblind og betegnelsen bruges i tests og i uddannelsessystemet. På den baggrund bruges både ‘ordblind’ og ‘dysleksi’ i værkbeskrivelsen for at afspejle kompleksiteten i udviklingen af begrebet og for at understrege lovforslagets mål om at ændre betegnelsen ‘ordblind’.

Fordelene ved at være ordblind (Advantages of being dyslexic) 2024
8 channel sound installation,
(20 min.)

Forslag til lovændring: Ordblinde med stolthed (Proposal for legislative change: Dyslexia with Pride), 2024
Paper

Julie Nymann's work is characterized by a deep engagement with visual and aural environments. Her installations are constructed as immersive sensory experiences, where film and sound are dispersed in multichannel arrangements. Nymann's work facilitates bodily connection to the places, histories, and experiences, she highlights, in her quest to bring them into collective awareness. Preceding through extensive research, field recordings, filming, and speaking to interested people and experts, Nymann creates an informational and sensory backdrop that informs how each story is told, infused with an expressive, emotional force. Above all, her practice explores how we construct meaning, when something is withheld from us on historical, political, sensorial, and cognitive levels.

Because of her dyslexia, Nymann has had to decode her surroundings to exist in a world of words. Her most recent and ongoing project addresses this lived experience and infiltrates social and political reality to advocate not only for change and a 'Proud Dyslexic Movement', but also to deconstruct the codes

and symbols around a stigmatized, often silenced, and misunderstood, identity as dyslectic. Dyslexia is essentially a difficulty with associating sound with letters and vice versa, and thus this knowledge – and what it means – is often overlooked.

The Advantages of Being Dyslexic is an immersive multi-channel sound installation based on workshops held by the artist during 2023, with over 80 children, teens, and adults who have dyslexia. The work is a composite of recordings from these workshops and intertwined with a narration performed by workshop participants with dyslexia. The key question asked in these workshops was: '*Hvad er fordelene ved at være ordblind?*' ('*What are the advantages of being dyslexic?*') For many participants, it was the very first time they were asked about the advantages of dyslexia and how the ability to translate sound into letters and vice versa could be regarded as a superpower rather than a 'disorder'. Living with dyslexia forces people to creatively interpret their environment, ultimately developing multi-dimensional tools to navigate a society built on written words. Re-interpreting a vulnerability and pathologized 'disorder' into a source of ingenuity, the sound piece is a celebration of dyslexia and an attempt to engage with society's understanding of dyslexia and open up our predisposition to what a dyslexic experience is. Among many things, dyslexic experience tells us something about difference,

experience, and neurodiversity, as well as it brings up questions about the relationships between the spoken and written word, and how we perceive and navigate systems built around conceptions of 'normativity'.

By sharing the experiences and reflections from a wide range of dyslexic participants, the installation demonstrates a diversity of experiences and ways of living with dyslexia, and brings into focus how dyslexia is often misjudged and misunderstood, ignored at best, stigmatized at worst. The project also directly confronts the current school system in Denmark and takes an activist turn in presenting a new law proposal to circumvent the current framework of defining, testing for, and interventions concerning dyslexia. Indeed, non-Danish speakers may be surprised to know that the English name "dyslexia" in Danish is "word blindness" (ordblind), a defunct term borrowed from English over a century ago when dyslexics would be sent to optometrists.

Today, the two national dyslexia tests in Denmark use color coding: red; if you have dyslexia, yellow; if you have signs of dyslexia, and green; if you are not at 'risk'. The screening used to test children up to third grade is named 'the Risk of Dyslexia test' ('Risikotest for ordblindhed'). Parodying the absurdity of projecting judgmental colors onto individuals, Nymann has adopted green as a symbol of dyslexia awareness, and uses it in her installation and campaign

also for the way that green acts as a calming, yet hyper-visible hue. As further testament of her commitment, and this project as a performative and ongoing lifework, the artist has dressed in primarily green since October 2nd, 2023; the first day of international week for Dyslexia Awareness. Using the public forum of the exit graduation and channels of direct democracy, Nymann's project also puts forward a manifest of several new bills and a law proposal for regulatory changes of how to frame dyslexia within the educational system and beyond, with the ambition that people living with dyslexia can be confident and proud to be considered a celebrated part of society.

G.A.S.P. (2024)
Vindue, gardin, displaymontre,
Fansisco de Goya y Lucientes
Bobalicón (Big Booby) (1815-1819),
indrammet radering og akvatinte
med UV-folie, udlånt fra Det
Kongelige Danske Kunstakademis
Grafiske Studiesamling

Mikkeline Lerche Daa Natorps
praksis undersøger, hvordan
institutioner og sociale
systemer opererer, og hvordan
de kan tænkes anderledes
ved at synliggøre de skjulte
strukturer, der konstituerer vores
sociale sfærer, subjektiviteter,
teknologiske landskaber og
hverdagsteksturer. Hendes
research-baserede arbejde
spænder fra fotografi, grafik,
poesi, fiktion, teori og
film til performative greb,
kuratering, udviklingen af
midlertidige para-institutioner
samt vedvarende forsøg på
at igangsætte situationer og
platforme for samarbejde,
læring og tænkning. Samarbejde
spiller en central rolle i Lerche
Daa Natorps arbejde og gør
sig blandt andet gældende i
måden, hvorpå kunstneren ofte
opererer indenfor rammerne
af, og samtidig i opposition
til, institutioner. Ved at trække
på traditioner indenfor teater,
institutionel kritik, situationel
æstetik og radikal pædagogik,
udforsker og udfordrer hendes
projekter Vestens videnssystemer
samt ideer om agens og
autonomi. Hun var, blandt meget
andet, en aktivt organiserende
part i det studenterdrevne og
kollektive uddannelsesinitiativ,
Forum, der eksisterede i flere år
på Kunstakademiet.

Lerche Daa Natorps afgangsværk
G.A.S.P. er på én og samme
tid et kækt og enkelt greb, der
både fejrer og antagoniserer
institutionen ved at flytte en
ætsning af Fransisco Goya y
Luciente (1746-1828) fra Det
Kongelige Danske Kunstakademis
Grafiske Studiesamling, hemmeligt
beliggende på et af skolens
støvede lofter, og præsenterer den
i konteksten af *Afgang 2024*. Her
indsætter hun ætsningen i en
vant arkitektur, men i en uvant
konstellation.

I det 19. og begyndelsen af det
20. århundrede drog akademiets
professorer i løbet af sommeren
på lange rejser gennem Europa,
hvor de ville anskaffe sig grafiske
editioner lavet af 'Mestrene' selv,
som akademiets studerende så
kunne studere og opleve på første
hånd hjemme i København. Disse
mestres værker, samt værker af
forhenværende studerende, udgør
i dag den Grafiske Studiesamling.
Goya'erne i samlingen hører alle til
den spanske kunstners allersidste
serie af værker, *Los Disparates*
(*The Follies* eller *Dårskaberne*),
som han lavede samtidig med
sine Sorte Malerier i perioden
mellem 1815 og 1823. Serien blev
dog først printet årtier efter hans
død grundet den strenge censur i
slutningen af hans levetid. Goya
bliver ofte refereret til som "den
sidste af de Gamle Mestre og den
første af de Moderne" grundet
hans sene, dystre og personlige
værker, så som *Los Disparates*. I
denne serie af værker returnerer
han til politisk og social satire
blandet med den desillusionering,
der i stigende grad prægede ham
henimod slutningen af hans liv.

Goya havde mistet hørelsen i
en alder af 40 og været vidne
til hungersnød forårsaget af
belejring, utallige krige og
ubeskriverlige grusomheder.
Serien *Los Disparates* anses
generelt for at være en kritik af,
hvad der ansås som anstændigt,
og næsten alle motiver gengiver
magtrepræsentanter blive
væltet, ydmyget, ignoreret eller
latterliggjort. Der bliver gjort
grin med kirken, kongen,
militæret og de rige, såvel som
de gængse samfundspraksisser
indenfor ægteskab, seksualitet,
menneskelig hybrid og laster.

Med en høj grad af grotesk
fantasi, udstiller Lerche Daa
Natorp det fjerde billede i serien,
Bobalicón (Big Booby eller
Dårens Dårskab). Den viser en
mareridtsagtig scene, hvor en
barneagtig kæmpe, flankeret af
et dæmonisk slæng, danser med
kastagnetter og skræmmer en
mand, sandsynligvis en præst,
der gemmer sig bag en kvindelig
statuefigur. Værket og serien
er ofte blevet set i lyset af den
folkkelige tradition for karneval,
hvor traditionelle autoriteter,
værdier og funktioner i
samfundet konfronteres og
omstyrtet. Ved at udstille dette
billede igangsætter Lerche
Daa Natorp en urovækkende
genopstandelse af Dåren på
skolen. Som et tegn på akademisk
præstation medierer hun på vegne
af dette billede med en figur af
ikke-hegemonisk forståelse, den
irrationelle og ulærde, som operer
ifølge en helt anden logik.

Ætsningen er sikkert installeret
og udstillet i dets nuværende

stand, komplet med ramme og
beskyttende UV-folie på glasset
fra forhenværende udstillinger,
hvorved værkets proveniens og
dekorum understreges og bliver
til billede i samme grad som dets
motiv. Værket *G.A.S.P.* lykkes
således med, på parasitisk vis, at
tage fra, intervenere i og atter at
fæstne sig selv til institutionen.
Ved at forflytte Goyas værk fra
samlingen til kunsthallen og
installere det ved siden af et af
kunsthallens store vinduer, som
er halvt dækket af et akavet,
kort gardin, der ikke er tiltænkt
institutionens arkitektur men
tilpasset hjemmets intime rum,
sammenstiller Lerche Daa Natorp
det private og det institutionelle
og stiller spørgsmålstegn ved
ætsningens institutionelle
afsondrethed. Opfattelser omkring
arv, tradition, institutionel
hukommelse og kunstnerisk
eftermæle konfronteres, og
relevansen af den 'gamle mester'
afprøves i vores her og nu.

Eftersom værket på én og
samme tid er et redskab til
uddannelsesbrug såvel som et
sjældent kunstværk, peger valget
om at udstille dette billede til
Afgang 2024 på udstillingens
ceremonielle karakter som et
billede på institutionen selv, og
hvordan denne er unægtelig
forbundet til sin historie,
kanon og virkelighed, samtidig
med at udstillingen også er
en præsentation af en ny
generation af kunstnere. Lerche
Daa Natorp frasiger sig sin plads
for at genoplive og revurdere.
Kunstneren peger institutionens
opmærksom tilbage på sig selv,
understreger dens tilstedevær

og viser, hvordan noget af dens underbevidsthed er legemliggjort i *Los Disparates (Dårskaberne)*. Som en afsluttende bemærkning til både udstillingen og kunstnerens egen tid på Kunstakademiet, skaber hun således en satire over uddannelse som institution og denne institution især, ved at spørge hvordan viden deles og hvordan eftermæler konstitueres.

G.A.S.P. (2024) Window, curtain, display case, Francisco de Goya y Luciente's *Bobalicón (Big Booby)* (1815-1819), framed etching and aquatint with UV foil on loan from The Royal Danish Academy of Fine Arts' Study Collection of Graphical Works.

Mikkeline Lerche Daa Natorp's practice explores how institutions and social systems operate and how they can be imagined differently, making visible the hidden structures that constitute our social spheres, subjecthoods, technological landscapes, and textures of daily life. Her research-oriented work ranges from photography, printmaking, poetry, fiction, critical writing and film to performative gestures, exhibition making, developing temporary para-institutions and ongoing attempts at instigating situations and platforms for collaborative making, learning, and thinking. Collaboration plays a central role in her work, also in the ways the artist works with, within and against institutions. Drawing on traditions of theatre, institutional critique, situational aesthetics, and radical pedagogy, her projects explore, question, and challenge Western systems of knowledge and notions of agency and autonomy. She was, among other activities, an active organiser of the student-led and collective para-educational initiative Forum, which ran for several years, during her time here.

At once celebrating and antagonizing the institution, Lerche Daa Natorp's *G.A.S.P.*

is a bold yet simple gesture where the artist has temporarily commandeered an etching by Francisco Goya y Luciente's (1746-1828) from The Royal Danish Academy of Fine Arts' Study Collection of Graphical Works, secretly located in one of the academy's dusty attics, and presenting it in the context of the *Afgang 2024* exhibition. Here she inserts the etching into a familiar architecture yet an unfamiliar constellation.

In the 19th and early 20th century, professors at the academy would go on long summer travels through Europe and would acquire print editions made by 'the Masters' themselves, for the students to study and experience first-hand back in Copenhagen. These masters' works, along with works of former students, comprise the Study Collection today. The Goyas in the collection all belong to the Spanish artist's very last series of works *Los Disparates (The Follies)*, produced simultaneous to his Black Paintings in the period between 1815 and 1823, and published decades after his death due to the strict censorship at the time. Goya is often referred to as "the last of the Old Masters and the first of the Moderns" due to his later, darker and more personal works like *Los Disparates*. These represents a return to political and social satire in his work, mixed with his disillusionment towards the end of his life. Goya had lost his hearing at age 40 and witnessed sieges causing famine, numerous wars and unnameable atrocities. The series *Los Disparates* are

commonly viewed as a criticism of popular propriety and almost all of the prints depict power representatives being overthrown, humiliated, ignored or ridiculed, thus lampooning the church, the royalty, the military, the wealthy, and ridiculing practices such as marriage, sexuality, and human hubris and vice.

With a high degree of grotesque fantasy, Lerche Daa Natorp exhibits the fourth plate in the series, *Bobalicón (Big Booby)*, also known as *Simpleton's Folly*, a nightmarish scene where a childlike giant, flanked by demonic cohorts, dances with castanets and frightens a man, most likely a priest, hiding behind a female statue-like figure. Many interpretations see the work and the series through the folkloric-ludic traditions of carnival, where the traditional values and functions of society are subverted and where everything that represents authority is confronted and overturned. By exhibiting this image, Lerche Daa Natorp initiates a frightening resurfacing of the simpleton at the school, provocatively interceding into the graduation exhibition as a sign of academic accomplishment, with a figure of non-hegemonic understanding, the irrational and unlearned, who operates under a different logic. Parasitically taking from, intervening in, and attaching itself to the institution, the print is securely installed and displayed in its current state, complete with framing and protective UV foil on its glass from its last exhibit, underscoring the artwork's provenance and

propriety as much as its imagery. By displacing Goya's work from the collection to the kunsthall, installing it next to the large window half covered by an awkwardly short curtain not intended for the architecture of the institution but fitted for that of an intimate, domestic space, Lerche Daa Natorp juxtaposes the private and the institutional and questions the etching's institutional seclusion. Thus, notions of heritage, tradition, institutional memory and legacy are all confronted, and the relevance of this 'old master' in the here and now is being tested. Given that the print is an educational tool as much as a rare artwork, the choice to exhibit this image at the *Afgang 2024* exhibition calls attention to this ceremonial event as an image of the educational institution, which is tied to its histories, canons, and realities, as much as it is a presentation of the latest emerging artists. Lerche Daa Natorp abdicates her space for a revival and reappraisal, and points the institution's attention onto itself, emphasizing its presence, and how something of its subconscious is embodied in *The Follies*. As a closing remark for both the exhibition and the artist's own time at the academy, she satirizes education as an institution and this institution in particular, questioning how knowledge is distributed and how legacies are built.

Afgang 2024
Kunsthall Charlottenborg
12. april – 20. maj 2024

Fernisering: 11. april
Kurator: Post Brothers
Tekster: Post Brothers
Oversættelse: Franziska Hoppe, René Lauritsen
Design: Andreas Peitersen

Udstillingen er generøst støttet af:
● 15. Juni Fonden,
● Augustinus Fonden,
● Det Obelske Familiefond

www.afgangskataloget.dk

I forbindelse med *Afgang 2024* afholdes eventet *Afgang LIVE* den 24. april kl 17

Afgang 2024
Kunsthall Charlottenborg
12. April – 20. May 2024

Opening: 11. April
Curator: Post Brothers
Texts: Post Brothers
Translation: Franziska Hoppe, René Lauritsen
Design: Andreas Peitersen

The exhibition is generously supported by: the 15 June Foundation, the Augustinus Foundation, the Obelske Family Foundation

www.afgangskataloget.dk

Afgang 2024 is accompanied by the event *Afgang LIVE* taking place 24th of April, 5PM