

Artificial Optimism

s.4	Forord	p.50
s.6	Introduktion	p.52
s.12	THJERZA BALAJ	p.58
s.14	MARC CAMILLE CHAIMOWICZ	p.59
s.16	JESSICA EKOMANE	p.60
s.18	JANA EULER	p.61
s.20	FOS	p.62
s.22	SIDSEL MEINECHE HANSEN	p.63
s.24	FRIEDA TORANZO JAEGER	p.64
s.26	MIRIAM KONGSTAD	p.65
s.28	VILLE LAURINKOSKI	p.66
s.30	CAMILLA LIND	p.67
s.32	ASTA LYNGE	p.68
s.34	DIEGO MARCON	p.69
s.36	SIMON DYBBROE MØLLER	p.70
s.38	SANDRA MUJINGA	p.71
s.40	PAMELA ROSENKRANZ	p.72
s.42	EVE STANTON	p.73
s.44	LEONIE STRECKER	p.74
s.46	ALEXANDER TILLEGREEN	p.75
s.48	Die Futuristen, 1912	p.48
s.76	Performance program	p.76

Artificial Optimism tager afsæt i den futuristiske udstilling, som blev vist på Den Frie i 1912 og præsenterer værker af Thjerza Balaj, Umberto Boccioni, Marc Camille Chaimowicz, Jessica Ekomane, Jana Euler, FOS, Sidsel Meineche Hansen, Frieda Toranzo Jaeger, Miriam Kongstad, Ville Laurinkoski, Camilla Lind, Asta Lyng, Diego Marcon, Simon Dybbroe Møller, Sandra Mujinga, Pamela Rosenkranz, Eve Stainton, Leonie Strecker og Alexander Tillegreen. *Artificial Optimism* fortsætter Den Fries udstillingsserie *Ormehuller*, der blev initieret af kurator og ph.d. Anna Weile Kjær. Her ser vi på momenter i Den Fries vilde udstillingshistorik og sammenfletter anakronistisk fortid og nutid når vi bruger det historiske materiale som en prisme til nysgerrigt at se ind i samtidens kunst. *Artificial Optimism* er ikke en kunsthistorisk udstilling i traditionel forstand og den forsøger ikke en rekonstruktion eller analyse af den historiske futurist-udstilling. Intentionen er snarere at bruge det historiske materiale som et afsæt for at tale om den intense oplevelse af at stå på kanten af en potentiel forandring, der kan ændre alt – kunsten, politik, tænkning og livet. Akkurat som futuristerne gjorde i deres begærlige omfavelse af forestillinger om den fremtid, de kunne ane konturerne af i 1912.

Den Frie har ikke alene en unik udstillingshistorie, men også en særlig kuratorisk tilgang. Den Frie blev initieret af kunstnere i 1891 og har lige siden haft tradition for en kunstnernær og ofte kollektiv kuratering. Kurator Magnus Thorø Clausens arbejde med *Artificial Optimism* har været informeret af denne kuratoriske metode, baseret på et tæt samarbejde med kunstnerne både i forhold til udviklingen af koncept og valget af værker. Det er en associativ og kollektiv metode, der arbejder organisk og åbent med spekulation og idegenerering, og som sensibelt kan pege på ideer og udtryk på tværs af tid og geografier.

Den største og allervarmeste tak rettes naturligvis til kunstnerne for deres bidrag til udstillingen - både i form af værker og ideer. Vi er særligt taknemmelige for Marc Camille Chaimowicz' engagement. Han arbejdede på sit bidrag til *Artificial Optimism*

som noget af det sidste inden han sørgeligt gik bort i foråret. Vi takker også de gallerier som har bakket op om udstillingen, Cabinet Gallery, London; Gaga, Los Angeles; Galleri Christian Andersen, København; Trautwein Herleth, Berlin; Croy Nielsen, Wien; Sprüth Magers, Berlin; Sadie Coles HQ, London. Også en stor tak til Kistefos Collection, Jevnaker, og private samlere, der har udlånt værker til udstillingen.

Endelig en stor tak til de mange, der generøst har støttet udstillingen: Augustinus Fonden, Beckett-Fonden, Dansk Tennis Fond, Kvadrat, Det Obelske Familiefond, Ny Carlsbergfondet, Statens Kunstfond, Aage og Johanne Louis-Hansens Fond og 15. Juni Fonden.

Marianne Torp,
Direktør

Udstillingen *Artificial Optimism* genbesøger den italienske futurisme og undersøger hvilke af de futuristiske ideer, der stadig er relevante i dag. I 1912 udstillede den futuristiske gruppe i Den Frie Udstillingsbygning og introducerede for første gang den anarkistiske bevægelse for et dansk publikum. I det følgende årti udviklede futurismen sig hurtigt fra litteratur, maleri og skulptur til også at omfatte teater, fotografi, musik, arkitektur, scenografi, design og politik. Deres hensigt var at omskabe ikke blot kunstens medier, men alle aspekter af tilværelsen i samspil med den moderne tids svimlende transformationer og nye teknologier. I udstillingen bruger vi futurismen som prisme til at se på samtidskunst med andre øjne - og omvendt bruger vi samtidsværkerne til at tænke over, hvad futurisme vil sige i dag.

Futurismen opstod i Italien på baggrund af massive økonomiske, sociale og kulturelle omvæltninger på vej mod det moderne industrisamfund. At være futurist i starten af det 20. århundrede var at være moderne, ung og i opposition til det bestående. Futuristerne gik til angreb på det, de betragtede som en statisk kultur tynget af fortid og forældede konventioner, og omfavnede til gengæld den nye industrielle virkelighed af maskiner, fart, massekommunikation og transport. De ønskede, som dets bannerfører F. T. Marinetti proklamerede det i "Futurismens Grundlæggelse og Manifest" ("Fondazione e Manifesto del Futurismo", 1909), at besyng "de store menneskemasser, der opildnes af arbejdet, fornøjelsen eller opstanden" og "revolutionernes flerfarvede og polyfone tidevand i de moderne hovedstæder"; beskrivelser som ret nøjagtigt foregriber de konkrete malerier, man som publikum kort tid efter kunne møde på Den Frie.

Udstillingen på Den Frie havde titlen *Die Futuristen* og var arrangeret af den tyske galleriejer Herwarth Walden, som drev galleriet Der Sturm i Berlin. Den var del af en vandreudstilling gennem Europa, som Marinetti havde udtænkt med henblik på at promovere futurismens ideer internationalt. Første station på rejsen var Paris, herefter London og så Berlin, hvor det lykkedes Walden at sælge to-tredjedele af malerierne. Han overtog

herefter den videre præsentation og kommunikation af disse værker, blandt andet i København. Walden anså primært futurismen æstetisk som én blandt mange avantgarder i tiden, et sted mellem kubisme og tysk ekspressionisme, og han ignorerede konsekvent gruppens sociale og politiske implikationer. Det kan ses i det katalog som blev udgivet til at ledsage udstillingen på Den Frie. Kataloget indeholdt værktekster på tysk, engelsk og dansk, der mest af alt betoner billedernes ekspressionistiske blanding af indre og ydre virkelighed.

Når man i dag ser udstillingens intenst farverige malerier af Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo og Gino Severini, er det første, der falder i øjnene, deres indbyrdes forskellighed og faktisk ret uafklarede relation til den moderne verden, de reagerede på. Centrale begreber fra manifesterne såsom bevægelse, simultanisme og sammenbrud af rum og tid er ganske vist klart repræsenteret i værkerne, men de indeholder også træk af impressionisme, symbolisme og gotik; altså ret beset aspekter af den kunstvirkelighed, futuristerne ønskede at vinke farvel til. Malerierne synes for så vidt at stå på tærsklen til en verden, som de ikke helt forstår, og som er gengivet med lige dele optimisme og skræk. På den måde kan de pludselig også virke sært relevante i forhold til vores egen uafklarede og usikre tid. Det værk, der allermost tydeligt indeholder denne ambivalens og underlighed, er nok Umberto Boccionis skulptur *Unikke former for kontinuitet i rum* (*Forme uniche della continuità nello spazio*, 1913). Skulpturen var ikke med på udstillingen, men blev skabt i umiddelbar forlængelse af de værker, som var: et syntetisk snapshot af en krop i dynamisk bevægelse, men lige så meget en gengivelse af ydre abstrakte kræfter, der synes at trække figuren ud af sig selv. Trods Boccionis mulige referencer til tidligere kunstnere som Auguste Rodin eller Gian Lorenzo Bernini virker skulpturen stadig i dag mest af alt som science fiction - og på den måde meget nutidig; et billede af "et menneske hvis rødder er skåret over", som Marinetti formulerede det i anden sammenhæng, i *Le Futurisme* (1911). På *Artificial Optimism* udstiller vi to identiske gipskopier af Boccionis værk *Unikke former*. De to skulpturer tilbyder en kropslig forbindelse til den historiske futurisme, men de synes også - som hinandens spejlbilleder - at stille spørgsmålstegn

ved sig selv. De er lige dele fysik og simulakrum. Heller ikke malerierne fra 1912-udstillingen er til stede i traditionel værkform, men derimod som manipulerede reproduktioner i en udstillingsscenografi af kunstneren FOS. Denne repræsentation af futurismens fremtidsvisioner, som en form for spøgelse eller udviskede spor, hænger sammen med et ønske om at betone bevægelsen som historie og som en del af tiden, der går. Futuristerne var selv yderst bevidste om deres uundgåelige forældelse. Allerede i "Futurismens Grundlæggelse og Manifest" opfordrede Marinetti til at kassere de futuristiske værker "som unyttige manuskripter", straks efter at kunstnerne havde rundet de fyrre år. Med tilsvarende sans for tidens gang begyndte Boccioni i årene før sin død i 1916 at eksperimentere med det, han kaldte for polymaterialisme, en kombination af industrielle og forgængelige materialer, der foregriber senere tiders Arte Povera.

Futuristerne var fra begyndelsen bevidste om, at deres kunst skulle være anderledes end traditionelle værker. Deres ambition var, som futurismeforskeren Claudia Salaris har formuleret det, ikke at producere mesterværker, men at skabe og transportere energi og via denne transformere publikum. En lige så relevant dimension af futurismen i forhold til samtidskunst er viljen til at bevæge sig frit mellem høj- og lavkultur og mellem kunst og design. Det kom først og fremmest til udtryk i 1915 i Giacomo Balla og Fortunato Deperos vigtige manifest "Futuristisk rekonstruktion af universet" ("Ricostruzione futurista dell'universo"). Her lancerede kunstnerne, med inspiration fra Richard Wagners idé om *Gesamtkunstwerk*, totalkunstværket (*opera d'arte totale*) som futurismens ultimative fikspunkt. I stedet for blot at koncentrere sig om kunstværker opfordrede de deres kunstnerkollegaer til at beskæftige sig med arkitektur, møbler, keramik, tekstiler, tøj og legetøj - og på den måde at forene kunst og liv.

Det kuratoriske arbejde med udstillingen har i udgangspunktet været dobbeltsporet: På den ene side at sætte sig ind i futurismens ideer og forgreninger; på den anden side at spore sig ind på samtidskunstnere, som kunne være relevante at inddrage i forhold til denne historie. Håbet er, at de to spor på frugtbar vis kan mødes, og gensidigt kaste lys over

hinanden. Det blev hurtigt klart, at kurateringen var nødt til at være delvist kollektiv og også tilføjet en god portion anarkisme og intuition. I praksis har det betydet, at udvalget af både kunstnere og værker i høj grad har været en dialogisk og åben proces, hvor resultatet ikke var givet på forhånd, men har udviklet sig intuitivt i overraskende retninger. Kunstnerne har løbende foreslået andre navne og vinkler, og gjort opmærksom på sammentræf, som kunne være interessante også at forfølge. Et omdrejningspunkt i mange af disse samtaler mellem os har været futurismens paradokser, som måske også afspejler et typisk træk ved vores nutid.

Et af disse paradokser er futurismens forhold til køn. Ganske vist var bevægelsen erklæret anti-feministisk, idet de opfattede "kvinden" som tilhørende fortidens værdier. Man behøver blot at kaste et blik på listen over de oprindelige medlemmer af bevægelsen for at se, at der næsten udelukkende var tale om mænd. Ikke desto mindre blev bevægelsen dog hurtigt platform for kvindelige futurister som Valentine de Saint-Point og Rosa Rosà, der i tekster og værker udviklede en tidlig feminisme. At der var plads til dette kunne skyldes futurismens, i al sit væsen, demokratiske format: alle mennesker, der ønskede at identificere sig som futurister, var mere end velkomne til at gøre det. Og det gav mening for kvinderne at tilslutte sig bevægelsen, fordi futuristerne jo netop var i opposition til det bestående samfund og villige - i teorien om ikke andet - til at tænke fremtiden på helt nye måder.

Det andet paradoks som må nævnes er futurismens politiske dimension. Fra 1920'erne og frem understøttede mange af de futuristiske kunstnere på opportunistisk vis Benito Mussolinis fascistiske stat, hvad der stadig i dag kaster skygger over bevægelsen. Man kan også pege på, at deres forkærlighed for krig, vold og nationalisme lader sig forbinde med centrale dele af fascismens program. Men omvendt var futurismen på fundamentale punkter dog uenig med fascismen, og deres utopiske ideer flugtede sjældent med Mussolinis reaktionære politik. I Marinettis mest politiske manifest "Hinsides kommunismen" ("Al di là del Comunismo", 1920) argumenterer han således for anarkistisk individualisme og for et samfund styret af "De geniales umådelige proletariat",

det vil sige af kunstnere. Det lykkes på den baggrund aldrig for futuristerne at blive fascismens officielle kunst.

"I kontrast til skeptisk og pessimistisk determinisme" skriver Marinetti i *Le Futurisme* (1911) "modstiller vi kreativ intuition, inspirationsfrihed og kunstig optimisme". Den kunstige optimisme, som han her flertydigt formulerer, er måske en optimisme, der lader som om, eller som ikke helt kan tro på sig selv? Futuristerne var gennemgående mestre i at maskere deres angst for fremtiden. De ønskede brændende at omfavne de nye tider, uanset hvad de så måtte bringe, men i retrospekt synes værkernes billeder af fremtiden også at indeholde en tvivl stående på kanten af den epoke, som historikeren Eric Hobsbawm har kaldt for "Ekstremernes århundrede". Hvordan forholder det sig med optimismen i vores nutid præget af post-kapitalisme, polykriser og kunstig intelligens? Hvordan formulerer samtidskunsten nye fremtider, som ikke er determineret af skepsis og pessimisme, men måske - håb?

Magnus Thorø Clausen,
Curator

THJERZA BALAJ

(*1995, NO/XK)

Ifølge Thjerza Balaj besidder dans et unikt potentiale for at udfordre samfundets repræsentationer og magtdynamikker. Det arbejder hun selv med gennem intense performances, der aktivt skubber grænserne for udtryk og intimitet. En af de gennemgående fascinationer for Balaj er det kvindelige blikks potentiale som modmagt og protest og dets evne til at udfordre sociale normer. Kunstnerens seneste performance, *ANTAGONIST* (2024), får sin premiere på denne udstilling. I en scenografi badet i strobelys og pulserende musik danser kroppe i konstant bevægelse og med vind i håret. Dette univers, der mest af alt minder om en elektrificeret rockkoncert, hylder og personificerer antagonisten på samme måde, som rockstjerner har gjort gennem tiderne. Performancen udforsker, hvordan vores samfund har iført sig Disney-briller, der simplificerer verden til en kamp mellem det gode og det onde. Den fremhæver, hvordan vi hylder helte med de "rigtige" værdier, mens vi dæmoniserer dem med de "forkerte." Med sit værk forsøger Balaj at afdække værdihyleriet, hvor vi udskammer mennesker for visse handlinger, men vælger at ignorere dem, når det kræver drastiske ændringer i vores egen komfortable livsstil. *ANTAGONIST* søger at demonstrere, at vi ofte opdager mere om os selv ved at spejle os i antagonisten fremfor idolet og derved kan finde indsigt i de skygger, vi normalt undgår.



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ

(1946-2024, FR)

På en knagerække hænger forskellige jakker, frakker og et par bukser (*Bespoke Coat Hanger for Decorated Items*, 2011). Flere af tøjstykkerne er påtrykt forfinede blomstermønstre med Marc Camille Chaimowicz' egne motiver, som også kan findes i hans paneler, malerier og papirarbejder, og på en enkelt frakke er der påsat en sart blomsterbuket. I nærheden af knagerækken står en keramisk frugtskål med frugter samt en vase med blomster (*Gabriela Fruit Bowl* og *Vase Fernando*, begge 2024). De omgivende vægge er beklædt med tapet påtrykt kulørte vaser på en skiftevis lyserød og lysegul baggrund (*Vase (red)* og *Vase (chartreuse)*, begge 2005). Vi befinder os i en form for interiør, hvor de gængse opdelinger mellem kunst og design, såvel som koderne for køn og seksualitet, er blandede og gjort flertydige. Elementerne udtrykker skønhed, elegance, kultivering og måske en let følelse af melankoli og fravær.

Marc Camille Chaimowicz har altid kredset om nydelse

som tilstand og modstand, en tilgang som kan minde om den måde Roland Barthes i *Lysten ved teksten* (*Le plaisir du texte*, 1973) forsvarede nydelse som både revolutionær og asocial. I en futuristisk kontekst er der en måske overraskende forbindelse mellem Chaimowicz og Giacomo Balla, der i tiden omkring Første Verdenskrig begyndte at producere tapeter, møbler, foldeskærme, keramik og beklædning med mere i bestræbelsen på at bringe kunst ind i hverdagslivet. Chaimowicz, som var del af

Vase (red), 2005
Trykt tapet, Variable mål,
Produceret af The Art of
Wallpaper

Vase (chartreuse), 2005
Trykt tapet, Variable mål,
Produceret af The Art of
Wallpaper

*Bespoke Coat Hanger for
Decorated Items*, 2011
Træ, papir, stof og maling, 110 x 13
x 10 cm

Gabriela Fruit Bowl, 2024
Keramik, udvalg af årstidens
frugter, 17 x 44 cm, Ed. 9 + 1/3 A

Vase Fernando, 2024
Keramik, udvalg af årstidens
blomster, 30 x 19 cm, Ed. 9 + 1/3 AP

1970'ernes avantgardemiljøer i London, udgør en form for bro mellem futurismen og samtidskunsten. Men han transformerer futurismen ved at afmontere dens dyrkelse af udadrettet maskulinitet og aggression til fordel for en verden af interiører, der snarere udstråler forførelse, melodrama og introspektion.



JESSICA EKOMANE

(*FR)

Jessica Ekomane arbejder med såkaldt kvadrafonisk lyd, hvor højttalere er placeret i hver af rummets hjørner. Det gør det muligt at reproducere lydsignaler som er gensidigt uafhængige af hinanden, så hun for eksempel kan arbejde med en selvstændig rytme i hver højttaler, som i lytterens perception blander sig og bliver til en kompleks helhed. Kunstneren er interesseret i lydens fysiske affekter, hvordan lyd fysisk kan indvirke på kroppen og ens sansning. En af de gennemgående måder, hun arbejder med lydlige affekter på, er via brugen af psykoakustik og rytmer i flere lag samt i udvekslinger mellem støj og melodi.

Et afsæt kan være at bruge lyd som en statisk situation eller blok, hvor ændringer i lydbilledet ikke foregår i sekvenser, men via langsomt skiftende relationer i kompositionen mellem elementer og forskellige små hændelser. Hendes lydbaserede værker rummer mulighed for at bevæge sig igennem komplekse systemer, der gradvist falder fra hinanden.



JANA EULER

(*1982, DE)

Closed Circuit (2023) forestiller et kamera og en vaskemaskine, der er anbragt ved siden af hinanden, som om de var ens eller direkte sammenlignelige. Objekterne er gjort lige store, og kameraet er gengivet i samme højde-bredde forhold som vaskemaskinen. I sammenstillingen opstår en overraskende overensstemmelse mellem kameraets linse (en teknologi til billedproduktion) og vaskemaskinens glastrømler (en teknologi til effektivisering af tøjvask). Hænger maleriets sort-hvide farve sammen med de to teknologiers evne til at trække farver ud af ting? Mellem de to ensartede runde former er der trukket et krøllet hylster af lærred, der forbinder de to apparaters indersider og samtidig forhindrer beskueren i at se ind. Fra vaskemaskinens side kan det ligne tromlen og fra kameraets side måske snarere linsen. Hvis der var tale om faktiske apparater ville lærredshylsteret forhindre, at de to apparater kunne virke efter hensigten; her forstærker det snarere deres lukkede kredsløb.

Værket er karakteristisk for Jana Eulers maleriske interesse for banale billeder, som vi konfronteres med i hverdagen og på nettet: popikoner som Ed Sheeran og Whitney Houston, stikkontakter, dyr som hajer eller snegle eller de såkaldte *Morecorns* (som på dansk vel må oversættes med Merhjørninger), et mytisk væsen tilsyneladende opfundet af kunstneren selv. De simple motiver fungerer som en måde at undersøge billeders sociale liv i mainstream-kulturen og i kunstens netværker. De gengivne maskiner i *Closed Circuit* er frem for alt genkendelige masseprodukter, Canon og Miele, med hver deres indbyggede visuelle og kommercielle autoritet, som kunstneren både gengiver og komplicerer. Set i forhold til futuristernes malerier af toge, biler og cykler falder det i øjnene, at de to objekter, som udgør maleriets diptykon, enten bremser farten eller gør den cirkulær og evig.



På gulvet står en klassisk-udseende espressomaskine med logoet "Vivi" aflæseligt på fronten (*Untitled*, 2018-23). Maskinen er tilsluttet en konstruktion af bøjede glasrør i dens umiddelbare nærhed. Fra tid til anden sendes damp ud gennem glasrørene i en transformation af det usynlige til synligt. Et andet sted står et bord med bordplade af solceller og bordben af drejet aluminium (*30 Minutes Table*, 2024). Aflæst hver for sig er elementerne forståelige nok, men deres interaktion og formål er mere gådefuldt. Er det prototyper til opfindelser? En form for performance, hvor det er tingene og ikke mennesket, der handler. Dog er der i alle værkerne noget, som går igennem hinanden; røg gennem glas, sol gennem bord, socialitet gennem objekternes formål.

Mange af FOS' værker - som omfatter både skulptur, installation, arkitektur, musik og design - udforsker gråzoner mellem kategorier og forståelsesrammer. Deres praktiske funktion udelukker ikke, at de samtidig også er kunstneriske udsagn, billeder, koncepter og sprog. Kunstneren opfatter udstillingsrummet som modsat det offentlige rum, og værkerne er ikke stedsspecifikke. I fokus er derimod, hvordan de kan forvandle eller flytte den måde, vi selv er i rummet på.

I døråbningerne på tværs af Den Frie Udstillingsbygning har FOS installeret en slags forhæng eller portaler, der markerer overgangen fra rum til rum. På de ophængte tekstiler er påtrykt manipulationer af de malerier af Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Gino Severini og Luigi Russolo, der var med på futurismeudstillingen i 1912 i de selv samme rum. Malerierne reaktiveres som udviskede designelementer og faldede tegn

på fremtidsvisioner, der i dag er blevet til fortid. Måske er det alle avantgarders skæbne at ende som gardiner eller slørede jggs på internettet? Avantgardens indbyggede forældelse var futuristerne selv helt bevidste om, som F. T. Marinetti proklamerer i "Futurismens Grundlæggelse

Untitled, 2018-23
Glas, espressomaskine, 150 x 100 x 100 cm

20 Minutes Chair, 2024
Aluminium, tekstil, 79,7 x 45 x 50 cm
30 Minutes Table, 2024
Aluminium, solpanel, 75,9 x 105,7 x 177,3 cm, Ed. 1/5 + 1 AP

Spaghetti Mask, 2010
Plastik, gips, sort lys, 82 x 61 x 11 cm, Ed. 1/3 med unikke variationer

og Manifest" ("Fondazione e Manifesto del Futurismo", 1909): "De ældste af os er tredive år: Vi har altså mindst ti år tilbage til at fuldføre vort værk. Lad derpå bare andre mænd, der er yngre og gævere end os, kassere os som unyttige manuskripter, når vi er blevet fyrrer. Det ønsker vi!"



SIDSEL MEINECHE HANSEN

(*1981, DK)

En lille rund skive med to huller som øjne hænger på væggen, hvert af øjnene er stykket igennem af industrielle søm (*Hollow Eyed #6*, 2017). At være hul-øjet henviser bogstaveligt til øjne, der er indsunke på grund af sygdom eller træthed. Værket minder om et digitalt smiley-ansigt. Trods den tydelige digitale reference er objektet dog samtidig markant analogt. Det er groft formet med synlige spor efter fingre og hænder i materialet siliciummetal, som man også bruger i den digitale økonomi til at fabrikere mikrochips til digitale produkter. Ligesom mange andre af kunstnerens værker balancerer det et sted mellem digital kultur og materiel produktion og betoner begge fænomener som sammenfaldende sider af samme virkelighed.

I stop animations-videoen *Love Doll Resurrect* (2019) møder vi en zombieficeret sexdukke af silikone i færd med at skrue sit eget hoved på. Hun kommer til syne fra sin transportkasse, med hænderne først og griber med elastiske fingre efter den løse kropsdel. Videoen, der virker fremstillet med simple midler og med klare referencer til body horror-genren, peger på futurismens fantasi om automatisering og antyder dens åbenlyse kommen til kort. Værket er del af Sidsel Meineche Hansens skulpturelle og filmiske undersøgelse af automatiseret sex.

Mange af kunstnerne i futurismens første fase kredsede om sex og begær, men for det meste i sublimeret form som vold eller abstraheret som energi. Adskillige af malerierne i udstillingen på Den Frie i 1912 var ikke desto mindre netop scener fra det urbane natteliv, som Umberto Boccionis *Moderne Idol* (*Idolo moderno*, 1910-1911), der iscenesatte en sexarbejder som symbol på den nye virkelighed. Det er dog først med Valentine

Hollow Eyed #6, 2017
Siliciummetal, støbning, 16 × 16,5
× 2,5 cm, unik

Love Doll Resurrect, 2019
Digital video, farve, 00:57 mins,
Soundtrack af Ectopia

Silver Bullet, 2021
Sølv, støbning, 3,2 × 1,2 × 1,2 cm

de Saint-Points "Begærets futuristiske manifest" ("Manifesto futurista della Lussuria", 1913) at kropslig lyst eksplicit tematiseres som futuristisk drivkraft.



FRIEDA TORANZO JAEGER

(*1988, MX)

Ned fra loftet hænger et stort hjerteformet billede med to forskelligfarvede sider (*Open your heart because everything will change* (2023)). Hjertet kan opfattes som et maleri, men det er samtidig en skulptur samt en assemblage af broderier, ståltrådsnet, fletninger, sløjfer og hardwarekomponenter. På den lyserøde side er vi på ydersiden af en maskine, måske en motorcykel eller lignende køretøj, men billederne indeholder også kropslige og organiske referencer. Krop og maskine er sjældent adskilte i Frieda Toranzo Jaegers værk. Hun er i den sammenhæng optaget af senkapitalismens evindelige begærs-cyklus, dens måde at reducere vores behov til begær, som aldrig kan opfyldes. På hjertets grønne side er vi inde i maskinrummet, hvor maskindele og ledninger giver energi til en motor i midten, som paradoksalt er holdt sammen af broderede sting og fletninger. De gør den funktionelle maskinæstetik mere flertydig ved at introducere andre værdier såsom blødhed, omsorg og intimitet.

I futurismen blev maskinen ofte konciperet som et skjold mod følelser og kærlighed og som billede på en ny mennesketype, der "smelter sammen med jern, er næret af elektricitet, og som intet forstår med undtagelse af farens sanselige lyst og hverdagens heltegerninger", som F. T. Marinetti proklamerede i "L'homme multiplié et le règne de la Machine" (1911). Toranzo Jaeger vender dette symbol om og rekonstruerer det fra et feministisk og post-kolonialt perspektiv, i det hun forbinder det med kollektive og ikke-vestlige erfaringer. Inddragelsen af broderier og andre tekstil-elementer er med til at destabilisere

maleriet som medie, men det er også forbundet med lokale håndværkstraditioner i Mexico hvor hun bor og arbejder, traditioner som

Open your heart because everything will change, 2023
Olie på lærred, broderi, hardware,
8 dele, 275 x 285 x 75 cm

Nature Dropout, 2022
Olie og broderi på lærred, 210 x
190 cm

har udviklet sig langt fra den professionelle kunstverden, og som videregiver et mere håbefuldt billede af fremtiden.



MIRIAM KONGSTAD

(*1991, DK)

Børnelege opfattes ofte som harmløse og uskyldige, men hvordan påvirker legen vores socialisering, identitet og værdier senere i livet? Med udgangspunkt i en række velkendte børnelege kan *HARD PLAY* (2024) anskues som en koreografisk analyse af legens konstruktion - de dynamikker, kønsidentiteter og sociale normer, som vi tillæres i en tidlig alder. I performanceværket isoleres, dekonstrueres og samples bevægelser fra legens univers med omdrejningspunkt i en central rekvist: en 1,5 meter lang fletning påsat kunstnerens hår. I løbet af værket forvandler fletningen sig fra en prinsesses hår til hundesnor, lasso og pisk, alt imens vi dykker ned i en verden af eufori, fantasi og skræk.

Miriam Kongstads praksis kredser ofte om samspillet mellem krop og samfund. I sine værker artikulerer hun flertydige og komplicerede aspekter af livet såsom sundhed, identitet, seksualitet, smerte og begær, hvorved menneskekroppen udforskes som en metafysisk, organisk, social og åndelig enhed. I den historiske futurisme var tematiseringen af og diskussioner om køn central fra første færd. Som reaktion på F. T. Marinettis anti-feminisme i "Futurismens grundlæggelse og manifest" ("Fondazione e Manifesto del Futurismo", 1909) svarer en række kvindelige futurister igen med udviklingen af en kvindelig futurisme, heriblandt Valentine de Saint-Point, Rosa Rosà, Enif Robert og Futurluce. De tegner igennem 1910'erne et mere nuanceret billede af futurismens kønskamp og åbenhed for nye kønsdefinitioner.

HARD PLAY, 2024
Performance, 45 min
Koncept, koreografi, performance:
Miriam Kongstad
Lydkomposition, live-
performance: Heva Vaupel



VILLE LAURINKOSKI

(*1996, FI)

Ville Laurinkoski arbejder med litteratur og stemmer, objekter og rum, med og gennem overdreven tale, skrig og sang. Andre elementer i deres værker er slidte madrasser, kasserede hjemlige objekter og kommerciel musik, der tilsammen kredser om tilstande af ensomhed og intimitet, men også trøst og lyksalighed. Deres serie af performances, *FIN DE SECTION*, *Changes* er inspireret af den franske forfatter Guy Hocquenghems transgressive novellesamling fra 1975 med samme titel, der handler om at være queer i 1970'ernes sociopolitiske landskab og om at mislykkes med at leve op til normaliteten. Titlen kan løst oversættes til sidste stop, for eksempel på rejsen. Bogens noveller er også et forsøg på at tænke over hverdagslivets retningsløshed efter en revolutionær tid, og det gør dem måske særligt aktuelle i forhold til vores diffuse nutid og dens uklare billede af fremtiden. Ville Laurinkoskis installationer og performances kredser gennemgående om at genfinde eller genetablere et forhold til det, som er blevet udvisket eller glemt. Måske det kollektive som ubevidsthed, eller en særlig måde at være sammen på. Man kan overveje om ikke futuristerne gjorde det modsatte: forsøgte at slette fortiden, omend denne udviskning aldrig blev gennemført helt.



CAMILLA LIND

(*1989, DK)

For Camilla Lind er kroppen en flydende enhed, der kan skrøbeliggøre og slå sprækker i vores socialiserede virkelighed. Hun er optaget af, hvordan fejl, kaos og humor kan bruges som redskaber til at undersøge kroppens og sindets forandringspotentialer. I sin nye performance *MELODRAMA* (2024) tager hun udgangspunkt i genren *gotisk melodrama*, hvor stærke affekter blander sig med elementer af det overnaturlige, og i kunstnerens version suppleres med referencer til pop- og subkultur. Centralt i Linds performance er en kvindelig karakter, der synes at leve i mellemrummet mellem fiktion og virkelighed. I en række transformationer af sig selv fra levende væsner til materier afsøger hun muligheden for at kommunikere med afdøde som en måde at komme overens med sin egen sorg på. Ved brug af koreograferede lydelementer og i samspil med filmiske teknikker udfoldes således en cirkulær fortælling, et slags forvrænget spøgelsesunivers og *one woman show* for de døde, hvor intet er, som det umiddelbart ser ud. I modsætning til futuristernes forsøg på at tilsidesætte fortiden og kaste sig hovedkulds ind i nuet og fremtiden, retter værket opmærksomhed mod hvordan krops- og sindstilstande er forbundet med minder, og hvordan vi kan forlige os med dem.

MELODRAMA, 2024
Performance, 25 min.
Lyd i samarbejde med:
Heva Vaupel
Scenografi i samarbejde med:
Rosa Birkedal



ASTA LYNGE

(*1988, DK)

Chef Bouche er en karakter fra Disney-filmen *Skønheden og Udyret*, der udkom i 1991, og som bygger på et eventyr af den franske forfatter Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. I historien er prinsen sammen med resten af tjenestefolkene på slottet underlagt en forbandelse. Han er blevet tryllet om til et udyr og hans tjenere til objekter; husbestyrerinden til en tekande, butleren til et ur og chefkokken til et komfur. I det forskruede scenarie, der senere er blevet kritiseret for at forsvare arrangerede ægteskaber, og hvor arbejdet i hjemmet udføres med sang og magi, optræder beboerne som en slags tingsliggjorte gæster i eget hjem.

I Asta Lynges skulpturgruppe *Chef Bouche* (2020-2024) møder vi en række genskabelser af Chef Bouche, kokken, som er forvandlet til et brændekomfur, der alle har omtrent samme størrelse som en almindelig ovn, men som på forskellige måder er trukket ud eller presset sammen. Skulpturerne er bygget i skumpap, et materiale der ofte bruges til at lave arkitekturmodeller, og som forstærker indtrykket af modelvirkelighed. *Skønheden og Udyret* var den første

tegnefilm i filmlængde med fuldt ud computergenererede miljøer, mest berømt måske den store balsal. De lette skulpturer kan godt minde om en slags analoge vektorfiler, hvor figurer ligeledes kan skaleres og tilpasses forskellige proportioner. Skulpturerne indeholder en basal refleksion over forholdet mellem mennesker og maskiner set i forhold til arbejde, med reference især til de *smart home*-teknologier, som i stigende grad vinder indpas i hjemmet. Hvor maskiner på futurismens tid tydeligt lignede

Chef Bouche (elongated), 2020
Skumpap, lim, spartelmasse, 120 x
120 x 60 cm

Chef Bouche, 2024
Skumpap, lim, spartelmasse, 160 x
135 x 57 cm

Chef Bouche (tall), 2024
Skumpap, lim, spartelmasse, 190 x
102 x 70 cm

Chef Bouche (small), 2024
Skumpap, lim, spartelmasse, 97 x
87 x 38 cm

Chef Bouche (flat), 2024
Skumpap, lim, spartelmasse, 76 x
135 x 78 cm

Battery, 2023-24, Dåse,
aluminium, 180 x 105 x 20 cm

maskiner, er mange af de apparater og tjenester vi betjener os af i dag typisk personliggjorte med stemmer og kunstig intelligens, og grænsen mellem os og dem er under opløsning.

*[Lumiere:] Be our guest
Be our guest
Put our service to the test
Tie your napkin round your neck, cherie
And we provide the rest*

(...)

*[Castleware:] Beef ragout
Cheese soufflé
Pie and pudding en flambé
[Lumiere:] We'll prepare and serve with flair
A culinary cabaret*

(...)

*[Lumiere:] Life is so unnerwing
For a servant who's not serving
He's not whole without a soul to wait upon
Ah, those good old days when we were useful
Suddenly, those good old days are gone*

Those good old days when we were useful
Those useful old days when we were good
What good is use full of old days
Days of old use



DIEGO MARCON

(*1985, IT)

En afslappet, ældre herre sidder i en sommerlig have med lukkede øjne og mindes en forret han for nyligt har fået serveret. Hver en ingrediens, hver en smagsnuance beskrives med nydelse og ekstatiske begejstring. I næste scene møder vi hans samtalepartner, en ældre kvinde stående på en månebelyst terrasse. Hun fortæller med bekymring om, hvordan hendes mors tilstand er forværret, og beskriver med lige så stor detaljerigdom og præcision om sygdommens kropslige symptomer. Og således forsætter den hypnotiske korrespondance cirkulært frem og tilbage. Det bliver aldrig til en egentlig dialog, idet karaktererne stort set ikke forholder sig til hvad modparten fortæller. Og alligevel er de på paradoksalt vis helt på bølgelængde i deres fiksering på det, der henholdsvis kommer ind i kroppen, og det der kommer ud af den. Værkets italienske titel, *La Gola*, betyder på flertydig vis både "halsen" og "frådseri".

De to karakterer er blevet til i et raffineret samspil af analoge og digitale teknologier: dukker og kulisser er skabt og bragt til live i et fysisk rum, men er sidenhen viderebearbejdet på computer. Det giver dem en både livagtig og uvirkelig, måske endda uhyggelig, fremtræden, som om de ikke helt er mennesker. Og alligevel er filmen båret af stærke menneskelige følelsetilstande, som skifter kontant mellem sårbarhed, lyksalighed, fortvivlelse, glæde, dødsangst. Tilstandene virker relaterbare til livet, som det er, men også livet som det fremtræder arketyrisk i underholdningsindustri og mainstreamfilm. Diego Marcon arbejder bevidst med koder, som vi rutinemæssigt aflæser, samtidig med at han perverterer dem indefra ved at overdrive dem eller gøre dem groteske.

Modsat futurismens og senere fascismens dyrkelse af ungdom kredser filmen om alderdom og melankoli. Betonningen af følelser var dog på ingen måde fremmed for futuristerne og kan for eksempel perspektiveres til F. T.

La Gola, 2024
Digital video overført fra 35mm
film, CGI-animation, farve, lyd,
22:22 min

Marinettis *Den futuristiske kogebog* (*La cucina futurista*, 1932), hvor han argumenterede for forbindelsen mellem mad, følelser og tænkning. Men med sin problematisering af empati og indføling indeholder *La Gola* (2024) et mere flertydigt billede af fremtiden.



SIMON DYBBROE MØLLER

(*1976, DK)

Billedet er velkendt: En kolibri svæver i fri luft med hurtigt flaksende vinger. Dens farverige fjerdragt står i skarp kontrast til den slørede forgrund og baggrund. Smuk, lille og hurtig er kolibrien noget nær det perfekte motiv for en fotograf. Der er ikke blot tale om en indfangelse af et væsen, som knap kan registreres med det blotte øje, men lige så meget en demonstration af kameraets billedteknologiske formåen. Det kræver en hurtig lukketid og en stor blænde at fryse kolibriens bevægelse, hvad der samtidig resulterer i en lille dybdeskarphed, så fuglen isoleres fra sine omgivelser. I *Bird* (2024) er en kolibri fotograferet i en pause fra dens evige virren omkring – atypisk siddende på en gren. Et stykke ståltråd og et plastikhylster på fuglens ben afslører at den ikke befinder sig i sit egentlige habitat.

Kunstnerens beskæftigelse med fotografiets betydning for vores måde at være i verden på fortsætter i *Rumors* (2024); en gipsafstøbning af et knap 100 år gammelt relief af kunstneren Olaf Stæhr-Nielsen, som er permanent opsat på en husfacade i indre København. Relieffet, der forestiller en filmstrimmel svævende i himlen, var oprindeligt reklame for en biograf på stedet, der dog for længst er lukket, i dag huser adressen diskoteket Rumors. I sin version af relieffet har Simon Dybbroe Møller bortredigeret adskillige elementer, så vi står tilbage med en seks meter lang filmstrimmel omgivet af forenklede skyer og aftryk af facadens mursten. Som en slags proto-fotografisk aftryk forbinder afstøbningen det virtuelle (vejret, luften, billedet) med gipsens og murstenenes fysik; de hurtige, virrende rygter versus den tunge virkelighed.

Fotografiets muligheder for at gengive bevægelse var en afgørende inspiration for futuristerne, og kom til udtryk blandt andet i Anton Giulio Bragaglias fotodynamiske eksperimenter,

Bird, 2024
C-print, ramme, 60 x 40 cm

Rumors, 2024
Gips, Variable mål

samt i Giacomo Ballas malerier såsom *Dynamikken i en hund i snor* (*Dinamismo di un cane al guinzaglio*, 1912). Men trods deres begejstring for fotografiets udvidelser af tid og rum udviklede futuristerne paradoksal nok aldrig et forhold til filmen som medie, og kun én futuristisk film er bevaret.



SANDRA MUJINGA

(*1989, CD)

Love Language (2023) antyder halen af et dyr, der er på vej til at forsvinde ind i væggen. Det kan minde en smule om halen på et bæltedyr, men skalaen er forkert. Det kunne også henvise til et forhistorisk dyr, der som art for længst er uddødt. En tredje mulighed er slet ikke at se det som en hale, men snarere som en tentakel fra et ikkejordisk væsen. Måske i stil med Oankaliernes tentakler i Octavia E. Butlers science-fiction univers, som er en gennemgående reference i Sandra Mujingas praksis. Halens "skæl" er lavet af sammensatte aluminiumsplader. Det giver skulpturen et maskinel og køligt udtryk, på kanten mellem konstruktion og liv. Vi står overfor et væsen eller en maskine, der er i færd med at forsvinde, som aktivt søger at unddrage sig vores blik. Er det i denne søgen bort eller tilstræbte usynlighed, at man også skal søge forklaringen på titlen? Kan kærlighed også være at gemme sig?

Den anden værkgruppe af Sandra Mujinga er en serie portrætter med fællestitlen *Lack* (2022). Til hverdag fungerer vores ansigter som identitetsmarkører og som data, der kan bruges til at åbne apparater og tilgå information. Som en reaktion på fremkomsten af *deepfakes* og stigende overvågning ved politiske demonstrationer bad Mujinga venner og familie om at dele selfies med hende. Efter nedlukningen i 2020-21 kombinerede hun de indsamlede selvportrætter i det, hun kalder "digitale sammenkomster", for at udforske, hvordan ansigtsdeling alternativt kunne forestilles som en form for gensidig beskyttelse mod overvågning. Hvem er det, vi ser, og er ansigtet

fakta eller fiktion? Kunstnerens søster optræder i værkerne som en avatar eller formskifter. Hun er klædt i Mujingas skulpturkostumer, der tidligere indgik i performancen *Clear as Day* (2017), som med deres for lange ærmer og ben ikke synes at passe helt til menneskekroppen.

Love Language #2, 2023,
Aluminium, stål, velcro, 116 x 58 x
192 cm

Lack #99, 2022,
Inkjetprint på Canson Platine,
indrammet, 94 x 64 cm, Ed. of 3
+ 2 AP

Lack #400, 2022,
Inkjetprint på Canson Platine,
indrammet, 94 x 64 cm, Ed. of 3
+ 2 AP

Avatarens ansigt er digitalt manipuleret, ansigtstræk og detaljer er på subtil vis overlappet med andres træk, hvormed hun fremtræder delvist sløret og uaf læselig, også her er der tale om en vekslen mellem hypersynlighed og usynlighed. Portrætterne rejser spørgsmål om repræsentation af sorte kroppe i forhold til teknologi, overvågning og overlevelse. Hvordan aflæses kroppen af kunstige systemer på nettet, og hvordan kan afrofuturisme fungere som modstand og autonomi?



PAMELA ROSENKRANZ

(*1979, CH)

Blåt RGB-farvet lys stråler ud af fem vinduer, og oplyser og blander sig med ovenlyset i Den Fries ottekantede billedhuggersal (*Alien Blue Light*, alle 2021). Vinduerne er spidse i den ene ende, ligesom det kendes fra gotiske katedraler, men de er vendt med spidsen nedad, så de snarere associerer til våbenskjolde eller måske abstrakte tårer? I et historisk og kulturelt perspektiv har den blå farve været der altid, det er himlen og havet og skygger, når solen lyser på dem. Men det er også farven på de utallige digitale skærme, vi ser ind i, for eksempel når vi er online, og vores opmærksomhed er delt

Alien Blue Window (500 S Buena Vista St. Miren), 2021
Lightttx, LED-lys, 210 x 70 x 10 cm

Alien Blue Window (500 S Buena Vista St. Ume), 2021
Lightttx, LED-lys, 210 x 70 x 10 cm

Alien Blue Window (500 S Buena Vista St. Asli), 2021
Lightttx, LED-lys, 210 x 70 x 10 cm

Alien Blue Window (500 S Buena Vista St. Lis), 2021
Lightttx, LED-lys, 210 x 70 x 10 cm

Alien Blue Window (500 S Buena Vista St. Erom), 2021
Lightttx, LED-lys, 210 x 70 x 10 cm

I Wish I Could Cry Blood (All Small), 2021
Akryl, inkjet print, plexiglas, 35 x 152 cm

I Wish I Could Cry Blood (Seeing Liquid), 2021
Akryl, inkjet print, plexiglas, 35 x 152 cm

I Wish I Could Cry Blood (All Stars), 2021
Akryl, inkjet print, Plexiglas, 35 x 152 cm

mellem fysiske og digitale rum. Det blålige lys fra vinduerne skinner ujordisk og artificielt som åbninger ud mod en ny fremmedartet realitet.

Forskudt fra lyset hænger enkelte fotografier baseret på stock photo jpgs af øjne (*I Wish I Could Cry Blood*, 2021). Billederne er strakt ud vandret, så øjnene fremtræder unaturligt flade og tilspidsede. De er bemalet eller tilsølet med tynd lyserød akrylmaling, som forstærker deres blodsprængte udtryk.

Fotografierne skærper installationens fokus på spørgsmålet om, hvad det vil sige at se, og hvordan vores samtidige teknologier aktivt ændrer vores syn. Pamela Rosenkranz er i sin praksis generelt optaget af at undergrave det klassiske verdenssyn, der placerer os mennesker i centrum af den naturlige og materielle verden. Hendes værker forholder sig spekulativt til overgangen mellem

humanisme og posthumanisme, og hvad der sker med os, når teknologier begynder at erstatte det, vi forstår som naturligt.



EVE STAINTON

(*GB)

Fysiske bevægelser, digitale collager, svejset stål og usynlige kræfter som bølger, fantasi eller drama. Det er nogle af de komponenter, der går igen i Eve Staintons tværdisciplinære performances. Stainton er optaget af at skabe situationer, som er dissonante og psykedeliske, og som udfordrer gængse forestillinger om normalitet og perfektion. Et hovedspørgsmål i deres virke er hvordan man kunstnerisk og performativt kan optræve essentialistisk tænkning og sætte fokus på marginaliserede menneskers erfaringer med magtstrukturer og sociale konventioner såsom køn og klasse.

Deres nye værk *The Joystick and The Reins* (2024) (med lyd af Leisha Thomas), en tidlig udgave af dette projekt, har sit udgangspunkt i fænomenet re-enactment, det vil sige genopførelsen af historiske begivenheder og situationer, og udspringer af en nysgerrighed i forhold til deres form og funktion. Værket bygger blandt andet på re-enactments af historiske krige og kriser samt på genopførelser af episoder af tv-serien UK Crime Watch fra 1980'erne og 90'erne og har konkret form som rekonstruktionen af en teaterscene. Ved at gentage brudstykker og episoder af forskellige slags virkeligheder undersøger værket, hvordan vi kan forholde os til begreber som sandhed og absurditet. Performancen præsenterer en række arketyper fra de historiske referencer, såsom gerningsmand og offer, og antyder, hvordan de kan være forbundne. Publikum er både tilskuere og potentielle deltagere i værkets mise-en-scene. Værket problematiserer hvem eller hvad, der kan anses som en samfundstrussel, og hvem, der har ret til at foretage sådanne kategoriseringer.

The Joystick and The Reins, 2024
Performance, optagelser af
lyden af stål af Leisha Thomas,
Produceret af Michael Kitchin,
i samarbejde med Creative
Producer Sara Sassanelli



LEONIE STRECKER

(*1995, DE)

Point of Passage (Terminal) (2024) præsenterer et spekulativt akustisk landskab, hvor forskellige stemmer træder frem: stemmer som er optaget, manipulerede, spredte, syntetiserede eller opløste og bragt sammen fra forskellige steder og tider, forbundet med hinanden eller revet fra hinanden. Performeren manipulerer den elektroniske lyd med sin stemme, omend stemmen ikke er hørbar for publikum. På subtil vis kontrollerer hun lydens form, søger efter en relation til den og griber ud efter samhørigheder og erindringer i den.

De stemmer, man hører, har alle forskellige forbindelser og grader af nærhed til hende selv: Det er hendes mor, en underviser, en antik optagelse af en gammel kastratsanger, anonyme masser, en præst, folk, der går forbi på gaden. Ved at udforske sit forhold til alle disse stemmer og den form for magt, som de udøver på hende, søger hun at slippe ud af deres immanente strukturer og skabe tekniske kortslutninger mellem erfaring og erindring, virkelighed og fiktion.



ALEXANDER TILLEGREEN

(*1991, DK)

Fantom-ord betegner ord, som lytteren kan høre for sit indre øre, men som ikke akustisk er til stede. Det er ord eller lyde, som så at sige bliver til i samspil med lytterens egne kulturelle, sproglige og ubevidste forudsætninger. Oplevelsen af illusoriske fantom-ord kan ændre sig, alt efter hvor man står, og hvordan man bevæger sig i forhold til lyd-kilden. På den måde bliver lytteren med sin subjektive tilstedeværelse og sansning til en medskabende og aktiv del af værkets lydunivers.

Alexander Tillegreen har i længere tid været optaget af fantom-ord, illusioner og lignende psykoakustiske fænomener, hvor lyd, beskuer og kontekst gensidigt påvirker hinanden. Såvel interessen for at udvide og skærpe sansningen af lyd, samt ambitionen om at anbringe lytteren i centrum af værket kan spores tilbage til futuristernes medieeksperimenter. En central reference er Luigi Russolos manifest "Støjens kunst" ("L'arte dei rumori", 1913) og sideløbende opfindelse af støjfremkaldende instrumenter, de såkaldte *Intonarumori*, som han demonstrerede første gang på et teater i den norditalienske by Modena i juni 1913. Tilgangen til ord og lyde som et skulpturelt og uendeligt transformerbart materiale har desuden klangbund i futurismens gennemgående optagethed af dynamisme og forskydninger af medier og sansning.

Grenzfrequenz, 2024
4-kanals højttalere (kvadrafonisk version), 7:00 min

Fluktuierendes Geflüster,
2023-24, 4-kanals højttalere
(kvadrafonisk version), 6:00 min

Phantom Streams, 2020-ongoing
4-kanals højttalere (kvadrafonisk version), 10:00 min



Die Futuristen, 1912

Den følgende værkliste er en oversigt over de malerier, der var del af udstillingen *Die Futuristen* i Den Frie Udstillingsbygning, 11. juni - 31. juni 1912

This list of works is an overview of the paintings that were part of the exhibition *Die Futuristen* at Den Frie udstillingsbygning, 11th June - 31th June 1912.

UMBERTO BOCCIONI

La strada entra nella casa, 1911
(*Gaden trænger ind i huset / The Street Enters the House*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
100 x 100 cm
Sprengel Museum, Hannover

La Risata, 1911

(*Latteren / Laughter*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
110,2 x 145,4 cm
The Museum of Modern Art, New York

Visioni simultanee, 1911

(*Simultane visioner / Simultaneous Visions*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
60,5 x 60,5 cm
Von der Heydt-Museum,
Wuppertal

Idolo moderno, 1910-1911

(*Et moderne idol / Modern Idol*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
60 x 58,5 cm
Estorick Collection, London

Le Forze di una strada, 1911

(*Gadens kræfter / The Forces of a Street*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
99,5 x 80,5 cm
Osaka City Museum of Modern Art, Osaka

CARLO CARRÀ

I Funerali dell'anarchico Galli, 1911

(*Anarkisten Gallis begravelse / Funeral of the Anarchist Galli*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
198,7 x 259,1 cm

The Museum of Modern Art, New York

Sobbalzi di carrozza, 1911

(*Rystende droske / Jolts of a Cab*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
52,3 x 67,1 cm
The Museum of Modern Art, New York

Il movimento del chiari di luna, 1910-1911

(*Månelysets bevægelse / The Movement of Moonlight*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
75 x 70 cm
Mart, Rovereto

Ciò che mi ha detto il tram, 1911

(*Hvad sporvognen fortalte mig / What the Street-Car Told Me*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
52 x 67 cm
Mart, Rovereto

Simultaneità. La donna al balcone, 1912

(*Samtidighed, Kvinden på balkonen / Simultaneous, the Woman on the Balcony*)

Olie på lærred / Oil on canvas, 1
47 x 133 cm
Privatsamling / Private collection

Nuotatrici, 1910

(*Svømmerne / The Swimmers*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
105 x 156 cm
Carnegie Museum of Art,
Pittsburgh

La Donna e l'assenzio, 1911

(*Kvinden og absinten / The Woman and Absinthe*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
67 x 52 cm
Privatsamling / Private collection

(*Gade med balkoner / The Street of Balconies*), ukendt år / year unknown

Olie på lærred / Oil on canvas,
ukendte mål / dimensions unknown
Tabt / Lost

La Stazione di Milano, 1910-1911

(*Stationen i Milano / Milan Station*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
50,5 x 54,5 cm
Staatsgalerie Stuttgart

LUIGI RUSSOLO

La Rivolta, 1911

(*Revolten / Revolt*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
150 x 230,7 cm
Gemeentemuseum, Den Haag

Ricordi di una notte, 1911

(*Erindringen om en nat / Memories of a Night*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
100 x 101 cm
Privatsamling / Private collection

Una, tre teste, 1912

(*Et-tre hoveder / One-three Heads*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
ukendte mål / dimensions unknown
Tabt / Lost

Chioma (I Capelli di Tina), 1910-1911

(*Tinas hår / Tina's Hair*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
71,5 x 49 cm
Privatsamling / Private collection

Autoritratto, ukendt år / year unknown

(*Portræt af kunstneren / Portrait of the Artist*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
ukendte mål / dimensions unknown
Tabt / Lost

GINO SEVERINI

La Danse du 'pan-pan' au Monaco, 1909-1911 / 1969-1960

(*Pan-pan dansen i Monaco / The Dance of the Pan-Pan at the Monaco*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
280 x 400 cm
Centre Pompidou, Paris

Le Chat noir, 1910-1911

(*Den sorte kat / The Black Cat*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
54,4 x 73 cm
Musée des Beaux-Arts du Canada,
Ottawa

La Danseuse obsédante, 1911

(*Rastløs danserinde / The Haunting Dancer*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
73,5 x 54 cm
Privatsamling / Private collection

La Modiste, 1910-1911

(*Modehandlerinden / The Milliner*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
64,8 x 48,3 cm
Philadelphia Museum of Art,
Philadelphia

Les Voix de ma chambre, 1911

(*Mit værelses stemmer / The Voices of my Room*)

Olie på lærred / Oil on canvas,
37,7 x 55,2 cm
Staatsgalerie, Stuttgart

Artificial Optimism revisits the exhibition of Futurist art shown at Den Frie in 1912, presenting works by Thjerza Balaj, Umberto Boccioni, Marc Camille Chaimowicz, Jessica Ekomane, Jana Euler, FOS, Sidsel Meineche Hansen, Frieda Toranzo Jaeger, Miriam Kongstad, Ville Laurinkoski, Camilla Lind, Asta Lyng, Diego Marcon, Simon Dybbroe Møller, Sandra Mujinga, Pamela Rosenkranz, Eve Stainton, Leonie Strecker and Alexander Tillegreen. *Artificial Optimism* is the latest entry in Den Frie's exhibition series *Wormholes* originally launched by curator Anna Weile Kjær. In the series, we look at moments from Den Frie's extraordinary exhibition history, anachronistically interweaving past and present as we use the historical material as a means to exploring contemporary art with an inquisitive eye. *Artificial Optimism* is not an art history exhibition in the traditional sense, nor does it attempt a reconstruction or analysis of the historical Futurist exhibition. Rather, the intention is to use the historical material as a starting point for talking about the intense experience of standing on the edge of a potential change that may transform everything – art, politics, philosophy and life. Just as the Futurists did in their eager embrace of the future they could see the contours of in 1912.

Den Frie not only has a unique exhibition history; it also has a very distinctive curatorial approach. Initiated as a venue and movement by artists in 1891, Den Frie has maintained a tradition of curating exhibitions in close collaboration with artists, often in a collective format. Curator Magnus Thorø Clausen's work on *Artificial Optimism* was informed by this curatorial method, including the artists and depending on the dialogue developing the concept and selecting the works. This associative and collective method works organically and openly with speculation and idea generation, encouraging sensibilities that point to ideas and modes of expression reaching across time and geographical origins. Of course, our biggest and warmest thanks go out to the artists for their contributions to the exhibition – in the form of works and ideas alike.

We are particularly grateful for the commitment shown by Marc Camille Chaimowicz, who worked on his contribution to *Artificial Optimism* as one of his very last undertakings before he sadly passed away in the spring.

We also thank the galleries that supported the exhibition: Cabinet Gallery, London; Gaga, Los Angeles; Gallery Christian Andersen, Copenhagen; Trautwein Herleth, Berlin; Croy Nielsen, Vienna; Sprüth Magers, Berlin; Sadie Coles HQ, London. Warm thanks also go out to the Kistefos Collection, Jevnaker, and the private collectors who have lent works to the exhibition.

Finally, a big thank you goes out to the many who have generously supported the exhibition: The Augustinus Foundation, Beckett-Fonden, Danish Arts Foundation, Dansk Tennis Fond, Kvadrat, Det Obelske Familiefond, New Carlsberg Foundation, Aage og Johanne Louis-Hansens Fond, 15. Juni Fonden.

Marianne Torp,
Director

The exhibition *Artificial Optimism* revisits Italian Futurism and examines Futurist ideas, exploring their relevance today. In 1912, the Futurist group exhibited at Den Frie Udstillingsbygning, thereby introducing this new, anarchist movement to Danish audiences. In the decade that followed, Futurism rapidly expanded its reach from the realms of literature, painting and sculpture to also include theatre, photography, music, architecture, scenography, design and politics. The intention was to reinvent not only the various media of art but all aspects of life, echoing and actively interacting with the dizzying transformations and new technologies of the modern age. In this exhibition, we use Futurism as a prism for looking at contemporary art with fresh eyes – and concurrently with this, use contemporary works to think about what ‘futurism’ means today.

The Futurist movement arose in Italy against the backdrop of huge economic, social and cultural upheavals as the nation transitioned into a modern industrial society. To be a Futurist at the dawn of the twentieth century was to be modern, young and in opposition to the status quo. The Futurists attacked what they saw as a static culture burdened by the past and outdated conventions, and in turn they embraced the new industrial reality of machinery, speed, mass communication and transportation. They wanted, as its standard-bearer F. T. Marinetti proclaimed in the ‘Foundation and Manifesto of Futurism’ (‘Fondazione e Manifesto del Futurismo’, 1909), to sing the praises of ‘great crowds excited by work, by pleasure, and by riot’ and ‘the multicoloured, polyphonic tides of revolution in the modern capitals’; descriptions that quite accurately anticipate the actual paintings that audiences could explore at Den Frie not long after.

Bearing the German title *Die Futuristen*, the exhibition at Den Frie was arranged by the German gallerist Herwarth Walden, owner of the gallery Der Sturm in Berlin. The event was part of a Europe-wide travelling exhibition that Marinetti had devised to promote the ideas of Futurism internationally. The first stop on the journey was Paris, followed by London

and then Berlin, where Walden succeeded in selling two-thirds of the paintings. He then took over the subsequent presentation and dissemination of these works, including in Copenhagen. Walden primarily viewed Futurism in aesthetic terms, regarding it as one among many avant-gardes of the time, poised somewhere between Cubism and German Expressionism, and he consistently ignored the social and political implications of the group’s efforts. This is evident in the catalogue published to accompany the exhibition at Den Frie. The catalogue contained descriptive texts in German, English and Danish which chiefly emphasise the artworks’ expressionistic blend of inner and outer reality.

When looking at the exhibition’s intensely colourful paintings by Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo and Gino Severini today, the first thing that catches one’s eye is their disparity and how their relationship with the modern world actually appears quite unclear and unreconciled. While it is true that central concepts from the manifestos such as movement, simultaneism and the collapse of space and time are clearly represented in the works, they also contain traits from Impressionism, Symbolism and a Gothic aesthetic, essentially reiterating aspects of the kind of art the Futurists wanted to bid farewell. The paintings seem poised the threshold of a world they do not fully understand, a world rendered with equal parts optimism and horror. In a sense, this makes them seem all the more relevant to our own uncertain times. The futurist work that most clearly encompasses this ambivalence and strangeness is probably Umberto Boccioni’s sculpture *Unique Forms of Continuity in Space* (*Forme uniche della continuità nello spazio*, 1913). While the sculpture was not part of the exhibition at Den Frie, it followed immediately in the wake of the works which were: a synthetic snapshot of a body in dynamic movement, yet equally much a representation of external abstract forces that seem to pull the figure out of itself. Despite Boccioni’s references to earlier artists such as Auguste Rodin or Gian Lorenzo Bernini, his sculpture still predominantly comes across as a piece of science fiction today – making it very apposite to our contemporary age; an image of a ‘man whose roots are cut’, as Marinetti put it in another context, in *Le Futurisme* (1911).

At *Artificial Optimism* we exhibit two identical plaster copies of Boccioni's *Unique Forms*. The two sculptures offer a physical, bodily connection to historical Futurism, but at the same time, being mirror images of each other, they also seem to interrogate and question themselves. They are equal parts body and simulacrum. Nor are the paintings from the 1912 exhibition present in the traditional work format; rather, they appear as manipulated reproductions in an exhibition scenography created by the artist FOS. The decision to represent Futurism's visions of the future in this way, as ghosts or blurred traces, reflects a desire to emphasise how the movement is part of history, part of the passing of time. The Futurists themselves were acutely aware of their inevitable obsolescence. Even in 'The Foundation and Manifesto of Futurism', Marinetti called for discarding the Futurist works 'like useless manuscripts' immediately upon the artists reaching the age of forty. Evincing a similar sense of the passage of time, Boccioni began, in the years before his death in 1916, to experiment with what he called polymaterialism, a combination of industrial and perishable materials that anticipates the later Arte Povera movement.

Right from the outset, the Futurists were aware that their art must be different from traditional works. Their ambition was, as Futurism scholar Claudia Salaris has put it, not to produce masterpieces but rather to create and transport energy and, through this, transform the audience. An equally relevant dimension of Futurism in relation to present-day art concerns the willingness to move freely between high and low culture and between art and design. This trait was prominently expressed in 1915 in Giacomo Balla and Fortunato Depero's important manifesto 'The Futurist Reconstruction of the Universe' ('Ricostruzione futurista dell'universo'). Inspired by Richard Wagner's idea of the *Gesamtkunstwerk*, the manifesto saw the artists launch the concept of the total work of art (*opera d'arte totale*) as the engine of Futurism. Instead of just concentrating on works of art, they encouraged their fellow artists to work with architecture, furniture, ceramics, textiles, clothes and toys – thereby uniting art and life.

The curatorial work on the exhibition has comprised two trajectories: one has explored the ideas and various branches

of Futurism; the other has focused on identifying present-day artists who might be relevant candidates for inclusion in a contemporary presentation of this history. Our hope is that the two trajectories will meet in a fruitful way, mutually shedding light on each other. During the planning it soon became clear that the curation efforts needed to be partly collective and also required a good dose of anarchism and intuition in order to take us to new places. In practice, this meant that the selection of artists and works has very much been a dialogic and open process where the end result was not given in advance. Rather, things have evolved intuitively, branching out in surprising directions. Along the way, the participating artists have suggested new names and angles, calling attention to coincidences and parallel issues that might be interesting to pursue. A focal point in many of these conversations has been the paradoxes of Futurism, which perhaps also reflect typical features of our present.

One of these paradoxes concerns Futurism's outlook on gender. The movement was avowedly anti-feminist, seeing woman as anchored in the values of the past. One need only glance at the list of the original members of the movement to see that they were almost exclusively men. Nevertheless, the movement quickly became a platform for female Futurists such as Valentine de Saint-Point and Rosa Rosà, who developed an early vein of feminism in texts and works. The fact that this could be accommodated within the movement is due to the essentially democratic format of Futurism: all who wanted to identify themselves as Futurists were more than welcome to do so. And doing so made sense for the women because the Futurists ran counter to the existing society and were willing – at least in theory – to think about the future in completely new ways.

The second paradox that must be addressed concerns the political dimension of Futurism. From the 1920s onwards, many of the Futurist artists opportunistically supported Benito Mussolini's fascist regime, a fact which still casts long shadows over the movement today. One may also point out that their penchant for war, violence and nationalism can be connected to central parts of the programme of fascism. Yet conversely, Futurism disagreed with fascism on fundamental points, and the movement's utopian ideas rarely

aligned with Mussolini's reactionary policy. In Marinetti's most political manifesto, 'Beyond Communism' ('Al di là del Comunismo', 1920), he argues in favour of anarchistic individualism and for a society governed by 'the vast proletariat of geniuses', that is, by artists. Against this background, the Futurists never became the official art of fascism.

'To sceptical and pessimistic determinism,' wrote Marinetti in *Le Futurisme* (1911), 'we oppose the cult of creative intuition, freedom of inspiration, and artificial optimism'. The artificial optimism ambiguously articulated here is perhaps an optimism that is all pretence, or that cannot quite believe in itself? Generally speaking, the Futurists were masters at masking their anxiety about the future. They passionately wanted to embrace the new times, regardless of what they might bring, but in retrospect their images of the future also seem to contain a certain sense of doubt while poised on the brink of the era that the historian Eric Hobsbawm has called the 'Age of Extremes'. How does optimism fare today in the age of polycrisis, postcapitalism and artificial intelligence? How does contemporary art posit new futures that are not determined by scepticism and pessimism but – perhaps – by hope?

ANTAGONIST, 2024
Performance

Thjerza Balaj believes that dance has unique potential for pushing back at society's representations and power dynamics. She works with

this aspect in her own art through intense performances that actively probe the boundaries of expression and intimacy. One of Thjerza Balaj's main fascinations concerns the potential of the female gaze as a force for resistance and protest and its ability to challenge social norms. Thjerza Balaj's latest performance, *ANTAGONIST* (2024), premieres at this exhibition. Set within a stage design bathed in strobe lights and pulsating music, constantly moving bodies dance with wind in their hair. This universe, reminiscent of an electrified rock concert, celebrates and personifies the antagonist in the same way rock stars have done throughout history. The performance explores how our society has donned Disney-tinted glasses, simplifying the world into a battle between good and evil. It highlights how we celebrate heroes with the 'right' values while demonising those with the 'wrong' ones. With her work, Balaj seeks to expose the hypocrisy in our values when we shame people for certain actions but choose to ignore the same issues when acknowledging them would require drastic changes in our own comfortable lifestyles. *ANTAGONIST* aims to demonstrate that we often discover more about ourselves by reflecting on the antagonist rather than the idol, thus gaining insight into the shadows we usually avoid.

Vase (red), 2005
Printed wallpaper, Dimensions variable, Produced by The Art of Wallpaper

Vase (chartreuse), 2005, Printed wallpaper, Dimensions variable, Produced by The Art of Wallpaper

Bespoke Coat Hanger for Decorated Items, 2011, Wood, paper, fabric and paint, 110 x 13 x 10 cm

Gabriela Fruit Bowl, 2024, Ceramic, with a selection of seasonal fruits, 17 x 44 cm, Ed. 9 + 1/3 AP

Vase Fernando, 2024, Ceramic, with a selection of seasonal flowers, 30 x 19 cm, Ed. 9 + 1/3 AP

Several jackets, coats and a pair of trousers hang on a coat rack (*Bespoke Coat Hanger for Decorated Items*, 2011). Some of these items of clothing have been hand-roller-printed by Marc Camille Chaimowicz, replicating recurring motifs found in the artist's practice, for example on panels, in paintings and works on paper. Near the coat rack is a ceramic fruit bowl holding seasonal fruits, as well as a vase with flowers (*Gabriela Fruit Bowl* and *Vase Fernando*, both 2024). The surrounding walls are covered in printed wallpaper with coloured vases against an alternating pink and pale-yellow background (*Vase (red)* and *Vase (chartreuse)*,

both 2005). We find ourselves in an interior where the usual distinctions between art and design, as well as the codes of gender and sexuality, become blurred, blended and rendered ambiguous. The various elements are redolent with beauty, elegance, refinement and perhaps a slight sense of melancholy and absence. Marc Camille Chaimowicz always revolved around the concept of pleasure as a state and as a form of resistance, an approach reminiscent of the way Roland Barthes, writing in *The Pleasure of the Text* (*Le plaisir du texte*, 1973) defended pleasure as both revolutionary and antisocial. Within the context of Futurism, one finds a perhaps surprising connection between Chaimowicz and Giacomo Balla, who around the time of the First World War began to produce wallpaper, furniture, folding screens, ceramics and clothing in an effort to bring art into everyday life. Chaimowicz, who was part of the 1970s avant-garde scene in London, can be said to bridge the gap between Futurism and contemporary art. However, he transforms Futurism by dismantling its cult of extroverted masculinity and aggression in favour of a world of interiors that tends instead to exude an air of seduction, melodrama and introspection.

Performance

Jessica Ekomané works with so-called quadrophonic sound where speakers are placed in each corner of the room. This makes it possible to reproduce sound signals that are mutually independent of each other. For example, the artist can use separate, independent rhythms in each speaker which then blend and merge in the listener's ears, becoming a complex whole. The artist is interested in the physical effects of sound, in how sound can physically affect the body and how we sense and perceive the world. A recurring trait in her work with aural affects concerns the use of psychoacoustics and rhythms in several layers and explorations of the interaction between noise and melody. For example, the artist may take her starting point in sound used as a 'block' or static situation where changes in the soundscape do not take place in sequences, but via slowly changing relationships in the composition, creating new interactions between elements and various small events. Her sound-based works offer the possibility of moving through complex systems that gradually fall apart.

Closed Circuit, 2023
Oil on canvas, 154 x 244 cm

Closed Circuit (2023) depicts a camera and a washing machine juxtaposed as if they were identical or directly comparable. The objects are presented as equal in size, and the camera has been rendered using same height-width ratio as the washing machine. The comparison throws up a surprising correspondence between the lens of the camera (a technology for image production) and the glass drum of the washing machine (a technology for doing laundry more efficiently). Is the painting's black-and-white colour scheme related to the two technologies' ability to extract and leach colour from things? A tube of crumpled canvas is reaching out into space, connecting the insides of the depicted objects while simultaneously excluding the viewer. On the washing machine side, it looks like the drum, while on the camera side it seems to resemble the camera lens. If these were actual devices, the canvas tube would prevent them from working as intended. Here, however, it seems to reinforce their closed circuit. The work is typical of Jana Euler's painterly interest in the kind of banal images we find in everyday life and on the internet: pop icons such as Ed Sheeran and Whitney Houston, plug sockets, animals such as sharks or snails, or the so-called Morecorns, a mythical creature invented by the artist. The seemingly simple motifs serve as ways of examining the social life of images in mainstream cultures and in the networks of art. First and foremost, the machines represented in *Closed Circuit* are recognisable mass-made products, made by Canon and Miele, each with their own built-in visual and commercial authority which the work simultaneously reproduces and complicates. When observed with the Futurists' paintings of trains, cars and bicycles in mind, it is strikingly notable that the two objects which make up this diptych either slow down speed – or make it circuitous and eternal.

Untitled, 2018-23
Glass, espresso machine,
150 x 100 x 100 cm

20 Minutes Chair, 2024
Aluminium, textile,
79,7 x 45 x 50 cm

30 Minutes Table, 2024
Aluminium, solar panel, 75,9 x
105,7 x 177,3 cm, Ed. 1/5 + 1 AP

Spaghetti Mask, 2010
Plastic, plaster, black light, 82 x
61 x 11 cm, Ed. 1/3 with unique
variations

On the floor is a classic-looking espresso machine with a logo reading 'Vivi' on the front (*Untitled*, 2018–23).

The machine is connected to a bent glass tube structure placed in its immediate vicinity. From time to time, steam is emitted through the glass tubes, turning the invisible visible.

A table nearby is also both familiar and strange with its top covered with solar panels and its twisted table legs (*30 Minutes Table*, 2024).

Viewed separately, the elements are understandable enough, but their

interaction and overall purpose are rather more inscrutable. Are they prototypes for new inventions? A performance where things, not people, have agency? Yet in all the works something seems to be passing through: smoke through glass, sunbeams through table, sociality through the object's purpose. Many of FOS's works – which span sculpture, installation art, architecture, music and design – investigate grey areas between categories or frameworks of understanding. Often serving some practical function, they are also artistic statements made through imagery, concepts and language. The artist views the exhibition space in contrast to public space; his pieces are not site-specific. Rather, the main focus is on how they can transform or cause shifts in their settings and change the way we occupy the space. In the doorways at Den Frie, FOS has installed what looks like curtains or portals that mark the transition from one room to the next. The suspended textiles manipulate printed details of paintings by Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Gino Severini and Luigi Russolo, all of them featured in the Futurism exhibition presented in these very same rooms in 1912. The paintings are reactivated as blurry design elements and faded signs of future visions that have now become the past. Perhaps this fate awaits all avant-gardes: ending up as curtains or blurry jpgs on the internet? The Futurists themselves were fully aware of this built-in obsolescence of the avant-garde. In 'The Founding and Manifesto of Futurism' ('Fondazione e Manifesto del Futurismo', 1909), F. T. Marinetti proclaims: 'The oldest of us is thirty: so we have at least a decade left to fulfil our task. When we are forty, others who are younger and stronger will throw us into the wastebasket, like useless manuscripts. We want it to happen!'

Hollow Eyed #6, 2017
Silicon metal, investment cast,
16 x 16,5 x 2,5 cm, unique

Love Doll Resurrect, 2019
Digital video, color, 00:57 mins,
Soundtrack by Ectopia

Silver Bullet, 2021
Silver, investment cast,
3,2 x 1,2 x 1,2 cm

A small round disc with two holes as eyes hangs on the wall, each eye socket pierced by industrial nails (*Hollow Eyed #6*, 2017). To be 'hollow-eyed' refers quite literally to eyes that are sunk into the face because of illness or tiredness.

The piece is reminiscent of a digital smiley face. Yet in spite of this digital reference, the work is markedly analogue. It is roughly

shaped with visible imprints of fingers and hands left in the silicone metal – a material typically used to manufacture microchips for digital processing. Like much of the artist's work, these artworks are poised somewhere between digital culture and material production, highlighting both as conflating aspects of the same reality. In the stop animation *Love Doll Resurrect* (2018), a zombified sex doll made from silicone is determined to screw on her own head. She emerges from her transport box hands first, with uncontrollable elastic fingers grabbing for this loose body part. Generated by simple means and echoing the body horror genre, the video points to a futurist fantasy of automation and its obvious shortcomings. The video is part of Sidsel Meineche Hansen's sculptural and moving image practice dealing with the industrial complex of automated sex. In the first phase of Futurism, sex and desire was everywhere although mostly sublimated as violence or abstracted as energy. Several of the paintings in the 1912 exhibition at Den Frie were scenes of urban night life charged with tension and passion, such as Umberto Boccioni's *Modern Idol* (*Idolo moderno*, 1910–1911), depicting a sex worker as symbol of the new reality. Only with Valentine de Saint-Points 'Futurist Manifesto of Lust' ('Manifesto futurista della Lussuria', 1913) is carnal lust explicitly conceptualised as a prime force.

Open your heart because everything will change, 2023
Oil on canvas, embroidery,
hardware, 8 parts
275 x 285 x 75 cm

Nature Dropout, 2022
Oil and embroidery on canvas
210 x 190 cm

Down from the ceiling hangs a large, two-part and dual-coloured heart (*Open your heart because everything will change (2023)*). The heart may be seen as a painting first and foremost, but at the same time it is a sculpture and an assemblage of embroideries, wire mesh, braids, bows and hardware components. On the pink side we are looking at the outside of some machine, possibly a motorcycle or other vehicle, although the image also includes bodily elements, symbolically intertwining desire and need. Body and machine are rarely separated in Frieda Toranzo Jaeger's paintings, reflecting the parabolic curve of desire in late-stage capitalism, its way of reducing our needs to desires that can never be fulfilled. On the green side of the work we enter the engine room: machine parts and wires supply power to a motor in the middle, which is paradoxically held together by embroidered stitches and braids. They make the functional machine aesthetic more ambiguous by introducing other values, such as softness, care and intimacy. In Futurism, the machine was often conceived as a shield against emotions and love, representing a new human type who 'merges himself with iron, is fed by electricity, and no longer understands anything except the sensual delight of danger and quotidian heroism', as F. T. Marinetti proclaimed in 'L'homme multiplié et le règne de la Machine' (1911). Toranzo Jaeger turns this symbol around and deconstructs it from a feminist and post-colonial perspective, opening it up to a sense of collectiveness and a non-Western realm of experiences. Her inclusion of embroidery and other textile elements contribute to destabilising the medium of painting, but importantly is also connected to local craft traditions in Mexico where she is based; traditions that have evolved far outside the Western art world, conveying a more hopeful image of the future.

HARD PLAY, 2024
Performance, 45 min
Concept, choreography,
performance: Miriam Kongstad
Composition, live-performance:
Heva Vaupel

Children's games are usually perceived as harmless and innocent. However, as gender studies has taught us, play is also crucially important to our processes of socialisation and for the construction of the self-image

and values we take with us into adulthood. *HARD PLAY (2024)* is a choreographic analysis of a variety of children's games. The performance work explores how we are taught to perform gender identities and social norms from an early age. In the work, fragments of children's games are connected by a central prop: a 1.5-metre-long braid attached to the artist's hair. The braid is transformed in terms of usage throughout the performance, serving variously as fairy-tale princess hair, dog leash, lasso, rope and whip, all while we delve further into a world of joy, imagination and terror. Miriam Kongstad's practice often revolves around the interaction between body and society. In her works she articulates ambiguous and complicated aspects of existence: health, sexuality, pain and desire, and she explores the human body as a metaphysical, organic, social and spiritual entity. In the historical Futurist movement, gender was a central theme and topic for discussion right from the outset. In response to the anti-feminism in F. T. Marinetti's 'The Founding and Manifesto of Futurism' ('Fondazione e Manifesto del Futurismo', 1909), the 1910s saw a group of female artists, including Valentine de Saint-Point, Rosa Rosà, Enif Robert and Futurluce, working to articulate a feminist Futurism. They paint a more nuanced picture of Futurism's gender struggle and openness to new gender definitions.

FIN DE SECTION, Changes, 2024
Performance

Ville Laurinkoski works with literature and voices, objects and spaces, acting with and through exaggerated speech, screams and song. Other elements in their works include worn mattresses, discarded domestic objects and commercial music, all revolving around states of loneliness and intimacy but also comfort and bliss. Their series of performances *FIN DE SECTION* is inspired by the French author Guy Hocquenghem's transgressive short story collection from 1975 bearing the same title. The book is about being queer in the socio-political climate of the 1970s and failing to meet the demands of normality, while the title can be loosely translated to 'the last stop', for example on a journey. The book's short stories also constitute an effort to think about the directionless nature of everyday life after times of revolution, making them relevant to our present day, particularly to our diffuse sense of 'now' and unclear picture of the future. Ville Laurinkoski's installations and performances generally revolve around rediscovering or re-establishing a relationship with what has been effaced or forgotten – such as the collective as unconsciousness or a special way of being together. Perhaps the Futurists can be said to have done the opposite: seeking to erase the past, even though this erasure was never complete.

MELODRAMA, 2024
Performance, 25 min.
Sound in collaboration with Heva Vaupel
Set design in collaboration with Rosa Birkedal

Camilla Lind sees the body as a fluid entity that can render social reality fragile, causing cracks to form. She is interested in how mistakes, chaos and humour can be used as tools for examining the potentials for change in the human body and gender. In her new performance *MELODRAMA* (2024), she takes her point of departure in the genre of gothic melodrama, where strong affects mix with elements of the supernatural. In Lind's version, the artist adds references to pop culture and subcultures. Central to the performance is a female character who seems to occupy a space poised between fiction and reality. Through a series of transformations of her own self, and by means of choreographed sound elements and cinematic techniques, she explores the possibility of communicating with the spirits of the deceased as a way of coming to terms with her own grief. In this way, the work unfolds a multi-layered and circular narrative; a ghostly universe and one woman show for the dead where nothing is as it first seems. In contrast to the Futurists' efforts to move beyond the past and plunge headlong into the future, the work directs attention to how states of body and mind are connected to memories and how we can come to terms with them.

Chef Bouche (elongated), 2020
Foamboard, glue, filler,
120 x 120 x 60 cm

Chef Bouche, 2024
Foamboard, glue, filler,
160 x 135 x 57 cm

Chef Bouche (tall), 2024
Foamboard, glue, filler,
190 x 102 x 70 cm

Chef Bouche (small), 2024
Foamboard, glue, filler,
97 x 87 x 38 cm

Chef Bouche (flat), 2024
Foamboard, glue, filler,
76 x 135 x 78 cm

Battery, 2023-24
Can, aluminium, 180 x 105 x 20 cm

Chef Bouche is a character from the Disney film *Beauty and the Beast*. Released in 1991, the film is based on a fairy tale by the French author Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. In the story, a prince and his entire castle retinue have fallen under a curse. He has been transformed into a beast, while his servants have been turned into objects: the housekeeper is now a teapot, the butler a clock and the chef a stove. In this twisted scenario, which has later been criticised for defending arranged marriages, and where domestic labour is carried out with song and magic, the residents appear as a kind of objectified guests in their own home.

In Asta Lyngé's sculpture group *Chef Bouche* (2020-2024) we meet a series of renderings and recreations of Chef Bouche, the chef who has been transformed into a wood-burning stove. All are roughly the same size as an ordinary oven but have been elongated or compressed in various ways. The sculptures are built out of foam board, a material often used to make architectural models, thus heightening the overall impression of a model reality. *Beauty and the Beast* was the first feature-length animated film to include fully computer-generated environments, most famously perhaps the Grand Ballroom. The lightweight sculptures can be said to constitute a kind of analogue vector files, allowing figures to be rescaled and adapted to different proportions. The sculptures involve a fundamental musing on the relationship between people and machines seen in relation to labour, with particular reference to the smart home technologies increasingly gaining ground in present-day homes. In the time of Futurism, machines very clearly looked like machines, but today many of the devices and services we use are anthropomorphised with voices and artificial intelligence, causing the boundary between us and them to dissolve.

La Gola, 2024
Digital video transferred from
35mm film, CGI animation, colour,
sound, 22:22 min

A relaxed elderly man sits in a summery garden with his eyes closed, recalling an appetiser he was recently served. Every single ingredient, every flavour and nuance

is described with pleasure and ecstatic enthusiasm. In the next scene we meet his interlocutor, an elderly woman standing on a moonlit terrace. She relates, in a worried and sad voice, how her mother's condition has taken a turn for the worse. With the same level of detail and precision as the gentleman's gastronomic fantasies, she describes the physical symptoms of disease. This hypnotic correspondence continues in a cycle, back and forth. It never turns into an actual dialogue, as the characters relate little, if at all, to what the other party is saying. And yet, paradoxically, they are completely on the same wavelength in their fixation on what, respectively, enters the body and is expelled from the body. The Italian title of the work, *La Gola*, ambivalently both means 'the throat' and 'gluttony'. The two characters arise out of a refined interplay of analogue and digital technologies: puppets and scenery were first created and brought to life in a physical space and subsequently further processed on a computer. This gives them a lifelike and unreal, perhaps even uncanny, appearance, as if they were not quite human. And yet the film is carried by strong human emotional states, continuously alternating between vulnerability, bliss, despair, joy and fear of death. These states are relatable in terms of life as it is, but also engage critically with life as it appears in archetypal forms in the entertainment industry and mainstream film. Diego Marcon very deliberately works with the kinds of codes we routinely read in the world while at the same time perverting them from within by exaggerating them or rendering them grotesque. Contrary to the cult of youth found in Futurism and, later, fascism, the film revolves around old age and melancholy. However, putting emphasis on emotions was by no means foreign to the Futurists. Consider, for example, F. T. Marinetti's *The Futurist Cookbook* (*La cucina futurista*, 1932), in which he pointed to the connections between food, emotions and thinking. However, *La Gola* (2024) offers up a more ambiguous picture of the future by deconstructing issues of empathy and feeling.

Bird, 2024
C-print, frame, 60 x 40 cm

Rumors, 2024
Plaster, Dimensions variable

The image is a familiar one: a hummingbird hovers in the air, its wings beating with furious speed. Its colourful plumage contrasts sharply with the blurred foreground and background. Beautiful, tiny and fast,

the hummingbird is a near-perfect subject for photographers. Not only can they demonstrate their prowess by capturing a creature that can barely be detected with the naked eye; they can also showcase the camera's technical capabilities. Freezing the hummingbird's movement requires a fast shutter speed and a large aperture, which in turn causes a shallow depth of field, isolating the bird from its surroundings. In *Bird* (2024), the tiny hummingbird is captured at rest – not fluttering around as one would normally see but resting on a branch. A small piece of wire attached to the birds' leg suggests that it is no longer in its original habitat. The artist's investigation of photography and its influence on our way of being in the world is also at play in *Rumors* (2024): a plaster cast of an almost 100-year-old relief originally made by the sculptor Olaf Stæhr-Nielsen and installed on the façade of a disused cinema in the centre of Copenhagen, now home of a club venue called Rumors. In his new version of the relief, the artist has edited out several elements, leaving us with a six-metre strip of film surrounded by cartoonish clouds and imprints of the façade brickwork. As a kind of proto-photographic imprint, the cast seems to contrast the virtual (the weather, the air, the image) with the physicality of plaster and brick; the fleeting rumours versus heavy reality. Photography's new potentials for representing movement was a major inspiration in Futurism, leading to works such as Anton Giulio Bragaglia's photodynamic experiments and paintings by Giacomo Balla such as *Dynamism of a Dog on a Leash* (*Dinamismo di un cane al guinzaglio*, 1912). Yet despite celebrating the photographic expansions of time and space, Futurism paradoxically shied away from the mechanical medium of film, and only one Futurist film is extant today.

Love Language #2, 2023
Aluminium, steel, velcro,
116 x 58 x 192 cm

Lack #99, 2022
Inkjet print on Canson Platine,
framed, 94 x 64 cm, Ed. of 3 + 2 AP

Lack #400, 2022
Inkjet print on Canson Platine,
framed, 94 x 64 cm, Ed. of 3 + 2 AP

Love Language (2023) suggests the tail of an animal about to disappear into the wall. It looks a little like the tail of an armadillo, but the scale is wrong. The work might also refer to a prehistoric animal, a species that has long since become extinct. A third option might be to not see this as a tail at all, but rather as the tentacle of some extra-terrestrial being. Perhaps something like the tentacles of the

Oankali featured in Octavia E. Butler's science-fiction universe, a recurring reference in Sandra Mujinga's practice. The tail 'scales' are made of sheets of aluminium. This gives the sculpture a machine-like, chilly feel, poised between a mechanical structure and life. We find ourselves facing a creature or machine in the process of disappearing, actively seeking to evade our gaze. Perhaps this evasion, this attempt at invisibility may help us find an explanation for the title? Can hiding be an act of love? The second group of works by Sandra Mujinga is a series of portraits sharing the title *Lack* (2022). The human face serves as an identity marker and a frequently shared piece of data, often used for unlocking devices and accessing information. Prompted by the rise of deepfakes and increased surveillance during protests, Mujinga asked friends and family to share their selfies. She merged these different faces into what she calls a 'digital gathering' in response to the period of restrictions in 2020–21. Given the inevitability of surveillance, Mujinga explores how face-sharing could be reimagined through the lens of mutual protection. Whose face is it? What is the original face? Mujinga's sister becomes an avatar, a shapeshifter, dressed in Mujinga's wearable sculptures previously worn in the performance *Clear as Day* (2017), featuring too-long sleeves and legs that do not seem to entirely fit a human body. The avatar's face has been digitally manipulated, the facial features and details subtly overlapping with other people's faces. She thus appears partially unrecognisable and impossible to read – here, too, we find an alternation between hyper-visibility and invisibility. The portraits address issues of representation of black bodies in relation to technology, surveillance and survival. How are our bodies read by artificial control systems – and how can Afrofuturism and worldbuilding constitute tools for resistance and autonomy?

Alien Blue Window (500 S Buena Vista St. Miren), 2021
Lightttx, LED light, anodized frame, 210 x 70 x 10 cm

Alien Blue Window (500 S Buena Vista St. Ume), 2021
Lightttx, LED light, anodized frame, 210 x 70 x 10 cm

Alien Blue Window (500 S Buena Vista St. Asli), 2021
Lightttx, LED light, anodized frame, 210 x 70 x 10 cm

Alien Blue Window (500 S Buena Vista St. Lis), 2021
Lightttx, LED light, anodized frame, 210 x 70 x 10 cm

Alien Blue Window (500 S Buena Vista St. Erom), 2021
Lightttx, LED light, anodized frame, 210 x 70 x 10 cm

I Wish I Could Cry Blood (All Small), 2021
Acrylic paint, inkjet print, plexiglas, 35 x 152 cm

I Wish I Could Cry Blood (Seeing Liquid), 2021
Acrylic paint, inkjet print, plexiglas, 35 x 152 cm

I Wish I Could Cry Blood (All Stars), 2021
Acrylic paint, inkjet print, plexiglas, 35 x 152 cm

Blue RGB-coloured light radiates from five windows, joining the skylight in Den Frie's octagonal sculpture hall in illuminating the scene (*Alien Blue Light*, all 2021). The windows are pointed at one end, a trait familiar from Gothic cathedrals, but these have been arranged with their point downwards, evoking associations of shield shapes or perhaps abstract tears? In a historical and cultural perspective, the colour blue has always been around. It is the colour of the sky and the sea and of shadows when the sun is out. But it is also the colour of the countless digital screens we gaze upon, for example when we are online and our attention is divided between physical and digital spaces. The bluish light from the windows has an unearthly and artificial glow, like openings upon a new alien reality. Separated from the light hang individual photographs based on stock photo jpgs of eyes (*I Wish I Could Cry Blood*, 2021). The images are stretched horizontally, causing the eyes to appear unnaturally flat and tapered. They have been painted or smeared with thin pink acrylic paint, accentuating

their bloodshot appearance. The photographs hone the installation's focus on the question of what it means to see and how present-day technologies are actively changing our view of the world. In her practice, Pamela Rosenkranz is interested in undermining the classical worldview that places us humans at the centre of the natural and material world. Speculative in nature, her works address the transition between humanism and posthumanism, and what happens to us when technologies begin to replace what we understand as natural.

The Joystick and The Reins, 2024
Performance, With steel sound recordings by Leisha Thomas, Produced by Michael Kitchin, in collaboration with Creative Producer Sara Sassanelli

Physical movements, digital collages, welded steel and invisible forces such as waves, imagination or drama: these are some of the recurring components in Eve Stainton's interdisciplinary performances.

Stainton is interested in creating situations that are dissonant and psychedelic, challenging habitual notions of normality and perfection. A key theme in their endeavour is the question of how one may artistically and performatively unravel essentialist thinking, directing attention to marginalised people's experiences with power structures and social conventions such as gender and class. Their new work, *The Joystick and The Reins* (2024) (with sound by Leisha Thomas), an early iteration of this research, takes its starting point in the phenomenon of re-enactments of historical events and situations, having arisen out of a keen curiosity about their form and function. Mimicking a theatre stage, the work is based on re-enactments of historical wars and crises as well as on episodes of the TV series *UK Crime Watch* from the 1980s and 90s. By repeating fragments and episodes of different kinds of reality, the artwork examines how we may relate to concepts such as truth and absurdity. The performance presents a range of archetypes from the various historical references used, such as perpetrator and victim, and suggests how they may be connected. The audience are spectators and potential participants in the work's mise-en-scène. *The Joystick and The Reins* delves into the problem of who or what can be considered a threat to society and who has the right to make such definitions.

Point of Passage (Terminal), 2024
Performance

Point of Passage (Terminal) (2024) presents a speculative scenario in which different voices make an appearance. These voices have been recorded, manipulated, scattered, synthesised and dispersed, brought together from different places and different times, connected and torn apart. The performer manipulates the electronic sound with her own voice, yet her voice is not audible to the audience. She subtly imposes control onto the sound, searching for her relationship with it, tracing connections and memories. The voices heard here all have different levels of connection and degrees of proximity to her: her mother, a teacher, an old recording of an ageing castrato, anonymous crowds, a priest, people walking by in the street. In examining her relationship with all these voices and with the types of power and influence they exert upon her, she seeks to escape their immanent structures, creating glitches and short circuits between experience and memory, reality and fiction.

Grenzfrequenz, 2024
4-channel loudspeakers
(quadrophonic version), 7:00 min

Fluktuiierendes Geflüster, 2023-24
4-channel loudspeakers
(quadrophonic version), 6:00 min

Phantom Streams, 2020-ongoing
4-channel loudspeakers
(quadrophonic version), 10:00 min

‘Phantom words’ is a term denoting an auditory illusion where a given listener can hear words that are not in fact acoustically present. They are words or sounds which, in a manner of speaking, come into being as a result of interactions with the listener’s own cultural, linguistic and subconscious baggage. The experience of illusory phantom words can change depending on

where you stand and how you move in relation to the source of the sound. In this way, the listener – bringing to bear their subjective presence and perception – becomes a co-creative, active part of the work and its world of sound. Alexander Tillegren has a long-standing preoccupation with phantom words, illusions and similar psychoacoustic phenomena where sound, observer and context mutually influence each other. This interest in expanding and honing our perception of sound can be traced back to the media experiments of the Futurists, as can the ambition to place the listener at the centre of the work. A central reference is Luigi Russolo’s manifesto ‘The Art of Noises’ (‘L’arte dei rumori’, 1913) and the parallel invention of noise-producing instruments, the so-called *Intonarumori*, which he demonstrated for the first time in a theatre in Modena in June 1913. The present work’s distinctive approach where words and sounds are seen as sculptural and infinitely transformable material also resonates with the Futurist movement’s overall interest in dynamism and shifts in media and sensation.

05.09.24:

ALEXANDER
TILEGREEN

Grenzfrequenz, 2024. Fluktuierendes Geflüster, 2023-24. Phantom Streams, 2020-ongoing

LEONIE
STRECKER

Point of Passage (Terminal), 2024

19.09.24:

EVE
STANTON

The Joystick and The Reins, 2024

CAMILA
LIND

MELODRAMA, 2024

10.10.24:

JESSICA
EKOMANE

TBA

VILÉ
LAURINKOSKI

FIN DE SECTION, Changes, 2024

24.10.24:

MIRIAM
KONGSTAD

HARD PLAY, 2024

THJERZA
BALAJ

ANTAGONIST, 2024

s. 13: Thjerza Balaj, Portræt / Portrait. Courtesy the artist. Foto / Photo: Betty Krag.

s. 15: Marc Camille Chaimowicz, *Bespoke Coat Hanger for Decorated Items*, 2011, Træ, papir, stof og maling / Wood, paper, fabric and paint, 110 x 13 x 10 cm. Courtesy the artist and Cabinet, London.

s. 17: Jessica Ekomane, Portræt / Portrait. Courtesy the artist. Foto / Photo: Maria Louceiro.

s. 19: Jana Euler, *Closed Circuit*, 2023, Olie på lærred / Oil on canvas, 154 x 244 cm. Courtesy the artist and Greene Naftali, New York. Foto / Photo: Zeshan Ahmed.

s. 21: FOS, *Untitled*, 2018-23, Glas, espressomaskine / Glass, espresso machine, 150 x 100 x 100 cm. Courtesy the artist and Nils Stærk, Copenhagen.

s. 23: Sidsel Meineche Hansen, *Love Doll Resurrect*, 2019 [Still], Digital video, farve / color, 00:57 min, Soundtrack by Ectopia. Courtesy the artist and Christian Andersen, Copenhagen.

s. 25: Frieda Toranzo Jaeger, *Open your heart because everything will change*, 2023, Olie på lærred, broderi, hardware, 8 dele / Oil on canvas, embroidery, hardware, 8 parts, 275 x 285 x 75 cm. Courtesy the artist and Trautwein & Herleth, Berlin.

s. 27: Miriam Kongstad, *Poison Paradise*, 2022. Courtesy the artist. Foto / Photo: Johanne Karlsrud.

s. 29: Ville Laurinkoski, *Ixe*, performance at SIMIAN, 2023. Courtesy the artist.

s. 31: Camilla Lind, *BAD ECONOMY*, 2024. Courtesy the artist. Foto / Photo: Ukendt / Unknown.

s.33 Uddrag fra / excerpt from "Be Our Guest", Howard Elliot Ashman & Alan Irwin Menken for Walt Disney Pictures' *Skønheden og Udyret / Beauty and the Beast* (1991)

s. 33: Asta Lynge, *Chef Bouche (elongated)*, 2020, Skumpap, lim, spartelmasse / Foamboard, glue, filler, 120 x 120 x 60 cm. Courtesy the artist and Braunsfelder, Köln / Cologne. Foto / Photo: Mareike Tocha.

s. 35: Diego Marcon, *La Gola*, 2024 [Still], Digital video overført fra 35mm film, CGI-animation, farve, lyd, 22:22 min / Digital video transferred from 35mm film, CGI animation, colour, sound, 22:22 min. Courtesy the artist, Sadie Coles HQ, London; Galerie Buchholz, Berlin / Cologne / New York; Kunstverein Hamburg; Kunsthalle, Wien; and Centre d'Art Contemporain Genève for BIM '24.

s. 37: Simon Dybbroe Møller, *Bird*, 2024, C-print, ramme / C-print, frame, 60 x 40 cm. Courtesy the artist.

s. 39: Sandra Mujinga, *Love Language #2*, 2023, Aluminium, stål, velcro / Aluminium, steel, velcro 116 x 58 x 192 cm. Courtesy the artist and Croy Nielsen, Vienna. Foto / photo: Kunst-dokumentation.com.

s. 41: Pamela Rosenkranz, *I Wish I Could Cry Blood (All Small)*, 2021, Akryl, inkjet print, Plexiglas / Acrylic paint, inkjet print, plexiglas, 35 x 152 cm. Courtesy the artist and Sprüth Magers.

s. 43: Eve Stainton, Digital collage and steel lettering by Eve Stainton, 2024. Courtesy the artist.

s. 45: Leonie Strecker, Portræt / Portrait. Courtesy the artist and La Biennale di Venezia.

s. 47: Alexander Tillegreen, Portræt / Portrait. Courtesy the artist. Foto: Sebastian Gudmand Høyer.

Denne publikation er udgivet i forbindelse med udstillingen:

Artificial Optimism

Den Frie Udstillingsbygning
Oslo Plads 1, 2100 København
www.denfrie.dk

23. august – 27. oktober 2024

Direktør: Marianne Torp
Kurator: Magnus Thorø Clausen
Kuratorassistent: Josefine Gynther Craig
Bygningsinspektør: Søren Fjeldsø

Publikation

Tekst: Magnus Thorø Clausen
Oversættelse: René Lauridsen
Korrektur: Kirsten Pagh
Grafik: Wilfred Wagner

Sat med *Fervm* af János Hunor Vári, *Grammar Sans* af Formal Settings og *Plantin*.
Omslags motiv baseret på Carlo Carrà; *I funerali dell'anarchico Galli*, 1911,
Olie på lærred, 198,7 x 259,1 cm, The Museum of Modern Art, New York.
Illustration til performanceprogram s. 76-77 baseret på Giacomo Balla, *L'Italia*
Futurista, 25. august 1916.

Tryk: Narayana Press
Oplag: 1.500

ISBN: 978-87-997293-7-1

Udstillingen er støttet af:

Augustinus Fonden, Beckett-Fonden, Dansk Tennis Fond, Kvadrat, Det Obelske
Familiefond, Ny Carlsbergfondet, Statens Kunstfond, Aage og Johanne Louis-
Hansens Fond og 15. Juni Fonden