

OTHER

Denne publikation dokumenterer udstillingen *Thoravej 29*, kurateret af Culture Art Society, FCNN, Institut Funder Bakke, Kristian Vistrup Madsen og Mette Woller. *Thoravej 29* var den første udstilling arrangeret af Art Hub Copenhagen

This publication documents the exhibition *Thoravej 29* that was curated by Culture Art Society, FCNN, Institut Funder Bakke, Kristian Vistrup Madsen and Mette Woller. *Thoravej 29* was the first exhibition organized by Art Hub Copenhagen.

Tekster af / Texts by: Andreas Führer, Nina Koch, Awa Konaté, Kristian Vistrup Madsen, Claudine Zia & Mette Woller, Lars Bang Larsen, Jacob Fabricius.

Design: Alexis Mark
Oversættelse / Translation: Glen Garner
Redigering / Managing editor: Stine Nørgaard Lykkebo
Redaktører / Editors: Jacob Fabricius, Lars Bang Larsen
Tryk / Print: Eks-skolen, Copenhagen
Oplag / Edition: 300 kopier, første udgave / 300 copies, first edition

Støttet af / Supported by: The Danish Arts Foundation
ISBN: 978-87-94396-06-6

Art Hub Copenhagen 2022

Bogserien Other er i sin grundstruktur inkonsekvent, fordi den aldrig ligner sig selv og altid kan indeholde noget forskelligt: serien udfolder et kunstnerisk eller kuratorisk projekt, eller billeder, ideer, og strøtanker, og forbliver dermed – i al sin andethed – sig selv.

The book series Other is inconsistent through and through because it is never self-similar and invariably has different content: the publications unfold an artistic or curatorial project, or images, ideas, and reveries, and thereby remain – in all their otherness – themselves.



AHC

Art Hub Copenhagen gives time, space and voices to artistic experimentation.

www.arthubcopenhagen.com

THORAVEJ 29

Thoravej 29



FLOOR 3

ARTISTS:
Barnes Billedbog, Mia Edelgart / Sebastian Hedevang, Paul McCarthy, Michala Paludan, Spaghetti Clubb

CURATOR:
Institut Funder Bakke



FLOOR 2

ARTISTS:
Tolia Astakhishvili, Rochelle Goldberg, Vera Palme

CURATOR:
Kristian Vistrup Madsen



FLOOR 1

ARTISTS:
Fatima Moalim, Jeannette Ehlers, Santiago Mostyn, Nikhill Vettukattil, Jelsen Lee Innocent

CURATOR:
Culture Art Society (CAS)



FLOOR 0

ARTISTS:
Andromeda 8220 v. Aysha Amin, Lydia Østberg Diakité, Ruby Mariama Laura Andersen Ndoye, Noah Umur Kanber, Wael Toubaji, Liv Latricia Habel, D.N.A.

CURATOR:
Feminist Collective With No Name (FCNN)



FLOOR -1

ARTISTS:
Karim Boumijmar, Young Boy Dancing Group, (Performance 30 Sep and 1 Oct)

CURATOR:
Mette Woller

Exhibition:
17 Sep –
31 Oct 2021
Thu – Sun
13:00 – 18:00



Art Hub Copenhagen

Thoravej 29

(DANSK)

FORORD

af Lars Bang Larsen
& Jacob Fabricius

Bygningen på Thoravej 29 i Københavns Nordvestkvarter er bygget i 1967 og tegnet af den forholdsvist ukendte, men ganske aktive arkitekt Erik Stengade. Den store bygning blev opført til industri for Danske Pelsauktioner (i dag Kopenhagen Fur), senere ombygget til at huse laboratorier for Danske Geologiske Undersøgelser, og senere igen blev det hjemsted for Københavns Kommunes handicapforvaltning (nu Borgerservice Handicap).

Inden længe vil bygningen undergå endnu en forvandling, når Bikubefonden igangsætter en gennemgribende renovering for at skabe et samlingssted for billedkunst, scenekunst og sociale projekter, som også bliver det kommende hjem for Art Hub Copenhagen (AHC).

I sommeren 2021 så vi en mulighed for at anvende den gamle, tomme bygning til et større udstillingsprojekt og inviterede fem kuratorer til hver især at skabe en udstilling. Hver kurator fik stillet én etage og et budget til rådighed og havde i øvrigt frie hænder. I løbet af få, intensive måneder rykkede værker af 23 kunstnere ind fra parkeringskælder til kvist.

AHC arbejder for at give tid, rum og sprog til det kunstneriske eksperiment. Det gør vi blandt andet ved at tilbyde kunstnere, kuratorer og skribenter forskellige muligheder for at udvikle deres praksis i så frie rammer som muligt. I eksperimentet er der potentiale, her bor det ukendte, men det kan også slå fejl. I begge tilfælde findes der oplevelse, erfaring og læring. Vi tror på, at det usikre og

besværlige er nødvendigt – for at gøre jorden bedst muligt for en levende og divers kunstscene.

Thoravej 29 var AHC's første regulære udstillingsprojekt, og det er blevet en slags læresætning for vores fremtidige kuratoriske arbejde. Formålet var at bruge AHC's kommende rammer til at give plads til nogle markante stemmer på den aktuelle danske kunstscene – samtidig med at de kunne lade sig udfordre af den korte tid og de store rum, der var givet. Bygningen og dens forfatning var til tider en modstander, der indbød til en frustrerende, men også charmerende kamp med uforudsete hændelser, manglende lys, en masse støv og alt det andet, der findes – eller ikke findes – i gamle, forladte bygninger. Men som en løbeild kom udstillingen hurtigt til at inkludere en række kunstnere, skribenter og tekniske assistenter, der alle med hver deres faglighed bidrog til, at eksperimentet lykkedes.

Den samlede titel var *Thoravej 29*, mens de fem udstillinger havde hver deres individuelle titler: *Det hele er enkelt og smukt og du er min ven (en udstilling for børn)* var kurateret af Institut Funder Bakke, *As I write, I am lying, I hope* blev kurateret af Kristian Vistrup Madsen, *We are not Myths: Opacity across Difference*, kurateret af Culture Art Society (CAS), *Elitism sucks* af Feminist Collective with No Name (FCNN) og *Alien Water*, kurateret af Mette Woller. Adskillige af de udvalgte kuratorer har tidligere været en del af AHC's netværk eller deltaget i vores programmer. Andreas Führer, som til dagligt leder Institut Funder Bakke, har givet talks hos AHC; Awa Konaté,

som er leder af Culture Art Society (CAS), var et af jurymedlemmerne i vores residencyprogram i 2021; FCNN var i residency hos AHC i foråret 2020, og Mette Woller arbejdede som kunstnerisk rådgiver for AHC i 2021. Alle er talentfulde kuratorer og kunstnere, som vi gerne ville tilbyde en anden platform end dem, de tidligere har haft i AHC-regi. Kun samarbejdet med Kristian Vistrup Madsen var nyt. Da vi inviterede den dygtige forfatter til at deltage i udstillingen, havde han netop åbnet sin første udstilling som kurator i Prag.

Et af AHC's formål er at skabe møder mellem forskellige publikumsgrupper og de kunstprofessionelle – møder og dialoger, som vi gestalter ud fra et holistisk blik på kunstscenen. Vores engagement med kunstnere og formidlere bygger i høj grad på tilbagevendende samarbejder som en måde at bygge og dele erfaring ved at følge hinanden over tid og ad den vej bidrage til kunstscenens fortsatte udvikling.

Til *Thoravej 29* var hver udstilling ganske forskellig fra hinanden. Hver kurator havde sin tilgang og agenda og sin egen signatur. Ikke desto mindre kunne man på tværs af etagerne finde fællesnævnerne som spørgsmål om køn, etnicitet og subjektformer, kulturelle tilhørsforhold og eksklusionsmekanismer, (selv) institutionel praksis og stedsspecificitet. Store og komplekse temaer, der også indeholder konfliktstof og samfundsrelevante diskussioner. Vi er glade for her at kunne præsentere tekster – skrevet af kuratorerne selv eller af skribenter, de har udvalgt – som hver især udvider de samtaler og emner, udstillingerne

FORORD

FORORD

påbegyndte. Kuratorerne og kunstnerne, som skabte *Thoravej 29*, har alle bidraget til kunstens problematisering af sin samtid, inklusive temaer vi i fremtiden vil beskæftige os med i AHC, herunder fokus på kunstnerdrevne og selvorganiserede initiativer, diskussioner om identitetspolitik, og hvordan man former en kunstnerisk, kuratorisk eller teoretisk praksis.

Udstillingskataloger plejer at udkomme, så de ligger klar på åbningdagen, og derfor hører det til undtagelserne, at man i forordet kan kommentere på det, som er sagt og skrevet om udstillingen. Men det har vi chancen for nu med denne udgivelse post festum – og det er en vigtig øvelse at gøre, idet en udstilling ikke mindst er resultatet af det nærvær og den opmærksomhed som publikum, kritikere og medier tilføjer den: Det er, hvad der gør en offentlig begivenhed til netop dét, og hvad der udgør den fælles læring, som findes i et sådant projekt.

For at starte i den positive ende erklærede Pernille Albrethsen i Weekendavisen *Thoravej 29* for en "skiftedag i dansk kunst". Hun sammenlignede med *Update* i 1996 og andre projekter, der i dansk sammenhæng har været med til at bane vej for den eksperimenterende del af samtidskunsten. Albrethsen skriver blandt andet: "Lidt fritidsklub er der over det, i bedste, upolerede og inkluderende forstand. Forskellighederne ud i det åbne, uden omsvøb."

I *kunsten.nu* konkluderede Kristian Handberg, at hvis man som besøgende anerkendte projektets "forsøgsræsmæssige præmis", var der

"masser af forskelligartede udstillingsoplevelser og nye navne fra nær og fjern at hente." Han kunne dog godt have tænkt sig, "at den diskret generøse vært Art Hub havde præsenteret sine kriterier for udvælgelsen af de fem udstillinger, så man som publikum kunne følge overvejelserne bag og det fremadrettede mål med tiltaget."

I sin diskuterende anmeldelse i *Kunstkritikk.dk* berørte Nanna Friis også projektets diskrete vært. Hun var dog mere ambivalent end Handberg i sin vurdering og mente, at *Thoravej 29* på samme tid var "kunstnerisk generøs og institutionelt dovent." Friis roste den overordnede vilje til "flerstemmighed" i AHC's oplæg til kuratorerne, og hun beskrev "ømheden og skønheden og skarp-heden" i visse værker, eksempelvis Lydia Östberg Diakités video *Cry Baby* (2020) og Noah Kanbers installation *NOAHSARK 2* (2021). Omkring den "institutionelle dovenskab" skriver Friis:

"Man kan støde ind i alt mulig godt på den krævende tur gennem de fem etager, selvfølgelig, og det er altid en smagssag om kvantitet er skønt eller uoverskueligt at kaste sig ud i. Alligevel er det svært at slippe fornemmelsen af noget institutionelt ansvarsfralæggende under den umiddelbart flotte gestus, det er at give fem unge kuratorer hver deres budget og masser af plads." Der eksisterer således "hele tiden følelsen af, at noget mangler."

Friis argumenterer for, at denne institutionelle mangel har sin årsag i udstillingsprojektets "kvantitets-hengivenhed", altså en slags 'more is more'-logik, som ikke er nødvendig gjort af de kunstneriske og kuratoriske udsagn, det hele burde handle

om, men som kompenserer for den omstændighed, at AHC endnu ikke for alvor er kommet i gang og dermed besidder et slags offentlighedsunderskud i forhold til sin funktion og profil.

Friis' anmeldelse er nok den, vi har diskuteret mest, og uden at vi vil erklære os helt enige i den, er vi lydhøre over for kritikken. Det er vigtigt, at Friis insisterer på ikke bare at diskutere *Thoravej 29*, men også udstillingens baggrund og kontekst, herunder forholdet mellem institutionel legitimitet og institutionel magt. I vores tilfælde bor dette forhold blandt andet i den omstændighed, at AHC er en institution, som er startet af en af landets største, kultur-støttende fonde.

Bikubenfonden og AHC er ikke to sider af samme sag, men alligevel tæt forbundne. Derfor er det ikke overraskende, at Friis – og flere med hende – spekulerer over AHC's relation til vores filantropiske moderskab og vores mandat i det hele taget. Bortset fra, at AHC er en relativt nystartet institution (vi åbnede i 2019), er vi både i vores mission og vores organisation også en ny type kunstinstitution. Det er vi i vores mission, fordi vi hverken er en kunsthøjskole eller et udstillingssted – men har interesser, der både er kuratoriske og tager sigte på kunstnerisk udvikling og forskning. Og i vores struktur, fordi vi er en selvstændig organisation, som er både oprettet og støttet af en fond (omend vi også modtager støtte og finansiering fra andre bidragsydere end Bikubenfonden). Man kan vælge at se AHC som et kunstfagligt eksperiment og Bikubenfondens AHC-initiativ som udtryk for en vilje til at udvikle en anden og mere proaktiv form for fondsvirksomhed end de gængse typer. I hvert fald er

begge dele 'works in progress', hvor både Bikubenfonden og AHC med åbne øjne træder nyt terræn og gør nye erfaringer og eksperimenter.

Institutionsopbygning er en lang proces, som til tider vender energien i en organisation indad. Og Nanna Friis har ret i, at i hvert fald idéen til udstillingen skulle ses på den ovenstående baggrund, at vi ønskede at 'gøre' AHC i stort format – som et forsøg på at få kunstscenen i tale ved at give krop til idéen og til nogle af de formål, som vores institution bygger på. Alt i alt håber vi, at *Thoravej 29*, og reaktionerne på udstillingen, kan bidrage til den selvrefleksion, som må være en del af enhver kulturinstitutions virke. Dette er nok i det hele taget en af lektionerne af den verserende kulturdebat: At institutioner på mange fronter bør deltage mere ihærdigt i en sådan – i bred forstand – institutionskritisk selvovervejelse.

AHC er lige nu ikke en institution med udstillingsplads – det får vi, når vi flytter ind på *Thoravej*. Ud over værksteder og atelierpladser vil vi her også komme til at råde over en 'white cube', som bliver omdrejningspunktet for vores kuratoriske program, på hvilket *Thoravej 29* var en forsmag. Da vi selv passede *Thoravej*-udstillingen, havde vi mulighed for at møde vores publikum. Det var, mente vi at kunne konstatere, en blandet gruppe af mennesker. Der var fagfællerne, selvfølgelig, og udstillernes venner samt professionelle gæster fra udlandet, men også kommende naboer til det nye initiativ på *Thoravej* benyttede sig af muligheden for at få et indtryk af, hvad der forberedes her. Dermed skal det også være sagt, at det er vigtigt for os at skabe et socialt rum

i og omkring bygningen på Thoravej. Dette arbejde vil i de kommende år være en væsentlig del af indsatsen for at skabe et samlingssted i et kvarter, som heldigvis stadig er et af de mere kulturelt og socialt mangfoldige i København.

Vi vil gerne takke følgende medvirkende kunstnere for deres engagement og utrolige indsats: Mia Edelgart, Sebastian Hedevang, Michala Paludan, Spaghetti Clurb, Paul McCarthy, Thomas Winding / Finn Bentzen, Violetta Parra, Tiddy (Nadia Tehran), Vera Palme, Rochelle Goldberg, Tolia Astakhishvili, Nikhil Vettukattil, Santiago Mostyn, Jeannette Ehlers, Jelsen Lee Innocent, D.N.A. (Dina El Kaisy Friemuth, Neda Sanai, Anita Beikpour), Noah Umur Kanber, Aysha Amin v. Andromeda 8220, Lydia Östberg Diakité, Ruby

Mariama Laura Andersen Ndoye, Liv Latricia Habel, Karim Boumjimar og Young Boy Dancing Group.

Og så er vi meget taknemmelige og imponerede over kuratorernes ideer og hårde arbejde med *Thoravej 29*: Institut Funder Bakke, Kristian Vistrup Madsen, Culture Art Society, Feminist Collective with No Name og Mette Woller. Tak til alle jer for at tage imod invitationen.

Udstillingen blev til i samarbejde med Bikubenfonden og var støttet af Statens Kunstfond, Pro Helvetia, DR og Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk.

Vi glæder os meget til at byde jer velkommen, når Thoravej 29 åbner igen!

FORORD

(ENGLISH)

FOREWORD

By Lars Bang Larsen
& Jacob Fabricius

The building at Thoravej 29, in the heart of Copenhagen's Nordvest neighbourhood, was designed in 1967 by Erik Stengade, a relatively unknown but prolific architect. Originally built for Danske Pelsauktioner (now Kopenhagen Fur), this large industrial building was later converted into laboratories for the Geological Survey of Denmark and Greenland, and subsequently housed Copenhagen's municipal office of disability services.

Soon, the building will undergo another transformation when the Bikuben Foundation kicks off a comprehensive renovation to create a centre of visual and performing arts and social projects that will also be the future home of Art Hub Copenhagen (AHC).

In the summer 2021, we eyed an opportunity to use the vacant building for a major exhibition project, and invited five curators to organize an exhibition. Each curator was assigned a separate floor and budget, and otherwise had a free hand. Over a few intense months, works by 23 artists filled the building from parking basement to attic.

AHC strives to give time, space and a voice to artistic experimentation, offering artists, curators and writers the opportunity to develop their practice within the freest possible framework. In experimentation lies possibility, the unknown, but also potential failure. Whatever the outcome, it provides experience and learning. We believe in creating space for the uncertain and the difficult, to seed the ground for a vibrant and diverse art scene.

Thoravej 29 was AHC's first major exhibition project and has become an object lesson for our future curatorial efforts. The aim was to use AHC's future framework as a space for distinct voices on the current Danish art scene, while presenting them with the challenges of a short time frame and vast spaces. The building and its condition did, at times, pose a frustrating yet ultimately charming struggle with unforeseen events, insufficient lighting, tonnes of dust and everything else that comes with an old, abandoned building. In no time, however, the exhibition included a host of artists, writers and technical assistants

FOREWORD

applying their skills to make the experiment a success.

Under the collective title of *Thoravej 29*, the five individual exhibitions were: *Everything is simple and beautiful and you are my friend (an exhibition for kids)*, curated by Institut Funder Bakke; *As I write, I am lying, I hope*, curated by Kristian Vistrup Madsen; *We are not Myths: Opacity across Difference*, curated by Culture Art Society (CAS); *Elitism sucks*, by Feminist Collective with No Name (FCNN); and *Alien Water*, curated by Mette Woller.

Several of the curators were already part of AHC's network or had participated in our programs. Andreas Führer, general manager of Institut Funder Bakke, has given talks at AHC. Awa Konaté, who heads Culture Art Society (CAS), served on the jury of our 2021 residency program. FCNN did a residency with AHC in spring 2020. And Mette Woller served as AHC's artistic advisor in 2021. All are talented curators and artists, and we wanted to offer them a different platform than their previous ones at AHC. Only our partnership with Kristian Vistrup Madsen was new. When we invited the accomplished writer to participate in the exhibition, he had just curated his first exhibition in Prague.

One of AHC's goals is to create encounters between audiences and artists – encounters, and dialogue, structured according to a holistic view of the art scene. Our engagement with artists and art communicators is largely built on recurring partnerships as a way to share and gain experience by following each other over time and, in turn, contributing to the continued development of the art scene.

The *Thoravej 29* exhibitions were very different from each other. Each had its own approach, agenda and signature. Nonetheless, common denominators were identified across all five floors. They include issues of gender, race and pronominal forms, cultural affiliations and exclusion mechanisms, (self-)institutional practice and site-specificity – big, complex themes embracing potentially controversial issues and socially relevant discussions. We are delighted that the many following pages of texts, by the curators themselves or writers of their choice, expand on topics and dialogue sparked by the exhibition. The curators and artists who created *Thoravej 29* have all contributed to art's questioning of the times we live in, including themes we will be dealing with in the future at AHC – among them, a focus on artist-run and self-organized initiatives, discussion of identity politics and how to shape an artistic, curatorial or theoretical practice.

Exhibition catalogues are usually available on opening day. To be able, in a foreword, to comment on what has been said and written about the exhibition is an exception. We have the opportunity to do so now in this *post-festum* publication. It's a valuable exercise, because an art exhibition is, not least, the product of the presence and attention that visitors, critics and media bring to it. It's what makes the event a public one and constitutes the shared learning inherent in such a project.

To start with the positive feedback, Pernille Albrethsen, writing in *Weekendavisen*, called *Thoravej 29* a "day of transition in Danish art". Comparing the exhibition to the

1996's *Update* and other projects that, in a Danish context, helped pave the way for the experimental variety of contemporary art, Albrethsen writes, "There's an air of after-school project about it, in the best unpolished and inclusive sense. Diversity out in the open, point-blank."

In *kunsten.nu*, Kristian Handberg concluded that, if the visitor acknowledged the "experimental premise" of the project, there were "lots of varied exhibition experiences and new names from near and far to be taken in." He would, however, have liked to see "the discreetly generous host, Art Hub, present its criteria for choosing the five exhibitions, enabling visitors to follow the thinking behind, and the aim of, the initiative."

In a polemical review in *Kunstkritikk.dk*, Nanna Friis also touched on the project's discreet host. More ambivalent than Handberg in her assessment, she contended that *Thoravej 29* was both "artistically generous and institutionally lazy." Praising the overall will to "diversity" in AHC's proposal to the curators, she described the "tenderness and beauty and incivility" of specific works, including Lydia Östberg Diakité's video *Cry Baby* (2020) and Noah Kanber's installation *NOAHSARK 2* (2021). About the "institutional laziness", Friis writes,

"There are all kinds of things to stumble on, on the trek across the five storeys, of course, and whether plunging into quantity is amusing or confusing is always a matter of taste. It is, however, hard to shake the sense of an institutional abdication of responsibility behind the ostensibly impressive gesture of giving five young curators separate budgets and

oodles of space." There is a "constant sense of something missing."

Friis argues that this institutional deficiency is rooted in the exhibition's "commitment to quantity", a more-is-more logic, not necessitated by the artistic and curatorial statements it should really be about, which compensates for the fact that AHC is still in the start-up phase and so possesses a deficit of public exposure regarding its function and profile.

Friis's review is probably the one we have discussed the most and, without completely agreeing with it, we are receptive to the critique. It's important that Friis insists on discussing not just *Thoravej 29* but also its background and context, including the relationship between institutional legitimacy and institutional power. In our case, this relationship is predicated on the fact that AHC is an institution started by one of the nation's biggest culture-supporting foundations.

The Bikuben Foundation and AHC are not two sides of the same coin, yet we are closely linked. Hence, it is not surprising that Friis – and others – have speculated about AHC's relationship to our philanthropic mother ship and our mandate in general. While AHC is a relatively new institution (we opened in 2019), in our mission and organization we are also a new *type* of art institution. As our mission states, we are neither an art school nor an art space. Our interests are both curatorial and aimed at artistic development and research. Structurally, we are an independent organization established and endowed by a foundation (we also receive support and funding from donors other than the Bikuben Foundation). AHC can

be viewed as an experiment in the arts, and the Bikuben Foundation's AHC initiative can be construed as expressing a will to develop another, more proactive form of funding activity than the conventional ones. In any event, both aspects are "works in progress", as the Bikuben Foundation and AHC, with open eyes, blaze new trails, making new experiences and experiments.

Building an institution is a lengthy process which sometimes turns the organization's energy inwards. Friis is correct that the exhibition's concept, at any rate, should be viewed against the backdrop that we wanted to "do" AHC on a large scale, attempting to engage the art scene in dialogue by giving body to the ideas and objectives on which our institution is built. All in all, we hope that *Thoravej 29*, and the reactions to it, will aid the self-reflection that should be an integral part of the work of any cultural institution. A general takeaway from the current cultural debate is that institutions on many fronts should engage more diligently in such institution-critical self-examination.

At the moment, AHC is not an institution with an exhibition space – we will be when we move into Thoravej 29. In addition to workshops and studios, we will have a "white cube" as the centrepiece of our curatorial program, of which *Thoravej 29* provided a taste. Staffing the *Thoravej 29* exhibition gave us an opportunity to meet our audience. A mixed bunch, they included, of course, our professional colleagues, friends of the artists and art-world denizens from abroad. Meanwhile, future neighbours of the new initiative on Thoravej also

seized the opportunity to get an impression of what was in the offing. Indeed, we put a premium on creating a social space in and around the building on Thoravej. In the years to come, that will be a major part of the effort to create a gathering meeting place in a neighbourhood that, thankfully, is still one of the most culturally and socially diverse parts of Copenhagen.

We wish to thank the participating artists for their engagement and outstanding effort: Mia Edelgart, Sebastian Hedevang, Michala Paludan, Spaghetti Clurb, Paul McCarthy, Thomas Winding / Finn Bentzen, Violetta Parra, Tiddy (Nadia Tehran), Vera Palme, Rochelle Goldberg, Tolia Astakhishvili, Nikhil Vettukattil, Santiago Mostyn, Jeannette Ehlers, Jelsen Lee Innocent, D.N.A. (Dina El Kaisy Friemuth, Neda Sanai, Anita Beikpour), Noah Umur Kanber, Aysha Amin v. Andromeda 8220, Lydia Östberg Diakitè, Ruby Mariama Laura Andersen Ndoeye, Liv Latricia Habel, Karim Boumjimar and the Young Boy Dancing Group.

We are deeply grateful and impressed by the curators' ideas and hard work for *Thoravej 29*. Thank you, Institut Funder Bakke, Kristian Vistrup Madsen, Culture Art Society, Feminist Collective with No Name and Mette Woller for answering our call.

This exhibition was organized in partnership with the Bikuben Foundation, and was supported by the Danish Arts Foundation, Pro Helvetia, DR (Danish Broadcasting Corporation) and the Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk.

We look forward to seeing you when Thoravej 29 reopens in the near future!



TITEL / TITLE:

Everything is simple and beautiful,
and you are my friend
(En udstilling for børn / An exhibition for children)

KUNSTNERE / ARTISTS:

Bamses Billedbog, Mia Edelgart / Sebastian Hedevang,
Paul McCarthy, Michala Paludan, Spaghetti Clurb,
Tiddy (Nadia Tehran)

KURATOR / CURATOR:

Institut Funder Bakke

(DANSK)

Tekst af
Andreas Führer

SANSESTIMULI

1970'erne blev begrebet 'Snoezelen' opfundet af de hollandske pædagoger Jan Hulsegge og Ad Verheul. Udtrykket er en sammentrækning af de hollandske ord 'snuffelen' (at snuse) og 'doezelen' (at døse) og bruges om et rum, der er indrettet med det ene formål at stimulere sanserne.

Snoezelen-begrebet blev oprindeligt opfundet med henblik på at skabe aktiviteter og drømmeagtige sanseoplevelser for svært handicappede, og tilgangen bruges stadig inden for området. De første Snoezelen-rum havde ikke noget underliggende terapeutisk formål ud over at berolige og stimulere sanserne. Det kunne ske på en række forskellige måder, ofte ved hjælp af lys, lugte og forskellige taktile

oplevelser, hvoraf den bedst kendte nok er kuglerummet. Kuglerum har siden vundet større udbredelse og kan nu opleves på beskyttede legepladser, i IKEA, hos McDonald's og andre steder, der specialiserer sig i at stimulere de menneskelige sanser.

Den underliggende pointe er her, at der er en sært stimulerende sammenhæng mellem på den ene side Snoezelen-tankegangens helt åbenlyse fokus på ren sanseoplevelse uden nogen yderligere målsætning om terapeutiske fremskridt, og på den anden side den lignende, men alligevel perverst dekadente værd-sættelse af kunst for kunstens skyld inden for den vestlige tradition.

AT PEGE ER AT NAVNGIVE
– GRISEN –
DOBBELTJÆSET

Den østrigske filosof Ludwig Wittgenstein påpegede engang, at når ganske små børn er i gang med at tilegne sig et talesprog, peger deres forældre eller lærere ofte på en genstand, samtidig med at de siger, hvad den hedder. Han fremførte også den tanke, at man – når man er vokset op i et samfund, hvor det at bruge fingrene til at pege er en del af den sociale konstruktion – vil være ude af stand til forstå sprog, der er skabt inden for en anden social konstruktion; eksempelvis samfund hvor man i stedet for fingrene bruger albuen til at pege med.

Hvorvidt filosofen rent faktisk har ret i, at folk ikke vil kunne forstå hinanden afhængigt af brugen af enten fingre eller albue, er endnu ikke afklaret. Men på alle mulige måder har den trefoldige handling med at pege på et billede, mens man laver den medfølgende lyd (man kunne kalde det en slags 'Bermuda-trekant'), vundet fast indpas. Det oplagte eksempel er den slags billedbøger til børn, som på dansk endda kaldes pegebøger.

Kunstneren Michala Paludan (f. 1983) viste i denne udstilling et værk, inspireret af *Børnenes Billedbog*, som blev udgivet i 1975 af den danske fotograf Jesper Høm og den kulinariske iværksætter og filmproducent Sven Grønlykke. Bogen følger det generelle mønster for børnebilledbøger ved at vise generiske fotos. Her er ingen tekst, men billede efter billede af dyr, mad, mennesker, planter, instrumenter osv. Uanset hvor banal og

hverdagsagtig bogen som udgangspunkt kan forekomme, antyder billedsprogets poetik og den måde, montagen udfolder sig på, at der kan findes en skjult fortælling her. Men bedst som man tror, man har forstået det hele, får den blotte mængde af fotografier (der er 450 sider af dem) og deres usædvanlige sammensætning også én til at miste overblikket. Som forfatteren Fred Moten har sagt i anden sammenhæng: "Jeg vil sige, at der foregår ét eller andet mellem dem. Jeg kan ikke sige hvad, men noget sker der!"

Michala Paludans fotografier har til formål at være sjove for børn at se på og lægger sig dermed i forlængelse af *Børnenes Billedbog* og hele pegebogstraditionen. Det kan for eksempel dreje sig om billeder af et smukt æble, en sjov maskine eller en sød gris. Men billederne er dobbelttydige på mere end én måde. Tag for eksempel den meget søde gris, der optræder på et af billederne: Denne særlige gris tilhører en race af klone-grise, der er produceret med det formål at forstå Alzheimers sygdom bedre.

Alzheimers er en sygdom, der får hjernen til at skrumpes og hjernecellerne til at dø, og den er den hyppigste årsag til demens. Med andre ord fungerer denne lille gris dels som et billede på nuttetid, og dels – på et sprogligt gadeplan – peger den på den noget usandsynlige, men forhåbentlig ikke umulige forestilling om en sød politimand (på engelsk er 'pig' et nedsættende slangord for politi). Samtidig rummer fotografiet også et løfte om en fremtid, hvor vi ikke længere er i fare for at miste hukommelsen. Men selvom disse forestillinger om både fremtid og tab af hukommelse er spændende i sig

selv, indebærer de også den åbenlyse naturlige konsekvens, at grisen vil miste sin hukommelse og blive reduceret til et rent instrument: "Grisen er en ren maskine" (Descartes).

Den tvetydighed, der er på spil i fotografiet af grisen, går igen i de andre fotografier. Æblet er ikke kun et billede af et æble; majsen er ikke kun et billede af majs og så videre. Strategien forstærkes og fordobles yderligere af den montage, som fotografierne skaber sammen. Således kan Michala Paludan siges at klare den svære opgave at pege med både fingrene og albuen samtidigt.

HER KOMMER
DEN REVOLUTIONÆRE,
DEN SOCIOPATISKE BJØRN,
MALEREN OG TIDDY

I 1962 skrev den chilenske sangerinde, kunstner og aktivist Violetta Parra (f. 1917) sangen *Volver a Los 17*. Den blev første gang indspillet i 1966 og udgivet som en del af hendes sidste album *Las últimas composiciones*. Sangen blev en klassiker blandt latinamerikanske folkesangere og forbudt under Augusto Pinochets diktatur (1973–1990).

I 1982 blev sangen brugt, med en ny dansk tekst, i et dansk børnetv-program, der hed *Døren går op, hvem kommer ind* – forløberen for det, der senere skulle blive til *Bamses Billedbog* (1983–2008). Bamse var ikke oprindeligt hovedpersonen, men figurens enorme popularitet blandt børn gjorde, at han kom til at spille hovedrollen i sin egen serie.

Bamses Billedbog er en serie om en bamse, der bor alene i et lille hus "i den hemmelige skov". Han

er generelt en ret glad og afslappet bjørn – sådan som man forventer, en bamse vil være. Bamse elsker honning, og Bamse elsker sine venner, men hans venner synes også at være indsat i et bestemt hierarki i Bamses hoved, og Bamse lider af en ret slem og ikke særlig charmerende opblæst selvfølelse, især når han er i selskab med sin ven Kylling.

Adspurgt om, hvorvidt Bamses adfærd kan siges at tyde på en decideret diagnose, peger en psykolog på, at den megalomani, som Bamse synes at lide af, ikke længere er en diagnose i sig selv, men betragtes som en potentiel bivirkning eller et ledsagende symptom ved narcissistisk personlighedsforstyrrelse eller sociopati. Megalomani ses også nogle gange i forbindelse med skizofreni, bipolar lidelse og svær depression.

Maleren i Paul McCarthys (f. 1945) videoværk *Painter* (1995) lider også! Denne lidelse er ikke navngivet, men er meget nærværende gennem hele filmen. Det er en slags depression, der på den ene eller den anden måde har plaget den hvide mandlige maler mere eller mindre kontinuerligt op gennem den vestlige kunsts historie. Denne form for depression synes ofte at ramme den hvide mandlige maler, når han begynder at sammenligne sit eget arbejde med kunstneriske forgængere. For maleren i dette videoværk er det den hollandsk-amerikanske maler Willem de Koonings værk, der hjemsøger ham og synes at gøre ham nedtrykt.

Ligesom det var tilfældet med Bamse, manifesterer denne sindstilstand sig som megalomani. Kunstneren stræber efter at gøre hævde på en endnu større originalitet og endnu mere uspoleret kreativitet

end den, man så blandt hans forbi-
leder. Dette er naturligvis en meget
vanskelig opgave. Kunstneren bliver
hele tiden smidt af hesten og ned i
egoets mørke afgrund.

Tiddy (fødselsdato ukendt) er
også en bamse, og hun er med i ud-
stillingen. Tiddy er kunstner, og hun
har set mange ting og mødt en mas-
se mennesker. Til daglig er Tiddy en
del af Nadia Tehrans (f. 1991) isce-
nesættelse. Tiddys kamp er mindre
egoistisk i sit udspring end Bamses
eller Paul McCarthys. Man kan kal-
de hende en mere nutidig, inklude-
rende bjørnekunstner end hendes
mandlige modstykker. Som sådan
er hun nok lidt mindre optaget af
forestillinger om stor originalitet og
uspuleret kreativitet.

Den store originalitet og uspo-
lerede kreativitet, der er knyttet til
forestillingen om kunstneren som
'fri agent', er egenskaber, der ofte
er blevet tillagt barnet som figur. Derfor
stræbte mange kunstnere fra det 20.
århundrede efter en særlig 'barn-
lighed' i deres kunstneriske udtryk,
med den danske maler og multi-
kunstner Asger Jorn som et frem-
trædende eksempel.

Man kan sige, at alle kunstnere
bedriver en slags 'method acting',
i og med at der sjældent kan drages
en reel skillelinje mellem deres
arbejdsliv og deres privatliv, så det
kommer ikke som nogen overraskel-
se, at den stærkt eftertragtede uspo-
lerede kreativitet og uansvarlighed,
som synes at være 'den frie agents'
adelsmærke, også siver ind i deres
hjemmeliv. Igennem de 28 år, hvor
Bamses Billedbog blev sendt, var
det dag for dag, uge for uge, meget
svært at finde en episode, hvor
Bamse rent faktisk tog opvasken.

Den frie agent sejrede. Hermed
menes ikke én enkeltstående per-
son, men selve tanken om den frie
agent. Det er en forestilling, der fin-
des over hele kloden, og figurens
langvarige alliance med ideen om
uspuleret kreativitet opretholdes i
de mange rum, der er helliget børn
på forskellige museer. Om det sker
af hensyn til selve ideen, af hensyn
til den socialdemokratiske vægt på
koblingen mellem kunst og børn el-
ler for at tiltrække bedsteforældrenes
penge, er stadig ikke helt afgjort.

TRAGEDIE, EKSTASE, UNDERGANG OG SÅ VIDERE

Spaghetti Clurb er en børnekunst-
klub, der er grundlagt i London af
Michael Crowe. Her har man opgivet
tanken om uafhængig, uspuleret
kreativitet og undergraver derved
myten om kunstneren som geni.
Klubben hæver sig op over skellet
mellem fin- og lavkultur og vender
sig i stedet mod en instrumentali-
sering af sig selv, for eksempel ved at
bruge såkaldte 'instruktionsværker'
som en hjælp til i fællesskab at
besvare nogle af livets mere presse-
rende og dybe spørgsmål. Herved
falder de ofte over ting, der er så op-
lagte, at vi andre slet ikke har lagt
mærke til det – for eksempel hvor-
dan Mark Rothko forudså den kø-
benhavnske burgerdille. I denne
udstilling viste værket *Spaghetti
Clurb* en række instruktionsværker
placeret på borde rundt omkring i
udstillingen. Folk i alle aldre opfor-
dredes til at bidrage til dem, og de
deltagerskabte værker blev løbende
installeret i udstillingen.

FUNNY MONEY

'Penge er ret sjove i sig selv – i fysisk
form. Tag nu for eksempel en dansk
'guld'mønt – de gyldne er bedre end
de sølvfarvede. På den ene side har
man et billede af den symbolske
magt; monarken. På den anden side
har man møntens reelle magt; dens
værdi. Størrelsen spiller mærkeligt
nok ikke ind. Min langt ældre bror
overtalte mig engang til at bytte min
10-krone-mønt for hans 5-krone med
det argument, at hans mønt var stør-
re end min. Jeg led dengang under
den misforståelse, at 'større' også
betød 'bedre', men jeg lærte da min
lektie lige dér.

Hvis man ser nærmere på penge
– hinsides møntens taktilitet og
stærke symbolik og mere på, hvordan
penge fungerer i den digitale verden
– bliver det kun endnu sjovere. Og
samtidig kommer penge til at virke
endnu mere magiske! En økonom
sagde engang: "Den proces, hvorved
banker skaber penge, er så enkel,
at den er virkelig svær at få ind i
hovedet."

Det er den lethed, hvormed ban-
ker tjener penge, der får den græske
økonom Yanis Varoufakis til at sam-
menligne skabelsen af penge med
sort magi og bankfolk med superhel-
tes assistenter. Den eneste ulempe
er, at bankfolk, ligesom superhelte,
måske nok gør det muligt at rejse i
tiden, men de kan trods alt ikke være
overalt på én gang.

Til udstillingen *Det hele er enkelt
og smukt og du er min ven* skabte

Mia Edelgart (f. 1984) og Sebastian
Hedevang (f. 1985) et skulpturelt
værk med titlen *Hvad er Penge?*
Værket består af møbler lavet af
gips, og det er aldeles ligeglad med,
om det enkelte møbel er et bord el-
ler en stol eller begge dele. Ganske
ligesom mange af de flotte designs,
der er gået forud for dette værk, er
dette møbel i langt højere grad inter-
esseret i sit eget slægtskab med an-
dre materialer – som i dette tilfælde
er cremefraiche og marengs – end i
at definere sin specifikke anvendel-
se. Legetøjskasseapparater stikker
ud af møblet, og heri ligger forskel-
lige værdigenstande; valuta, pen-
gesedler og andet. *Hvad er Penge?*
giver børnene mulighed for at hæn-
ge ud omkring værket og udveksle
og opdele disse værdigenstande på
den måde, de nu måtte finde pas-
sende og retfærdig.

Hvis kapitalismens og pengenes
tyngde ikke helt opvejes af værkets
opfordring til leg, kan man altid ven-
de tilbage til møblernes vægt på
deres slægtskab med andre mate-
rialer og stole på, at det vil føre dig
nye steder hen. Lidt ligesom når du
sidder i et fly, der lige er lettet og her
først ser jorden opbrudt i trivielle,
vansirende, men alligevel visuelt
stimulerende små stykker ejendom,
hvorefter du bryder op gennem
skydækket, der ligner det rene fløde-
skum, og solen skinner så kraftigt,
som den overhovedet kan.

Text by
Andreas Führer

STIMULATION OF THE SENSES

In the 1970s, the term 'Snoezelen' was coined by the Dutch pedagogues Jan Hulsegge and Ad Verheul. The term is a contraction of the Dutch words 'snuffelen' (to sniff) and 'doezelen' (to daze) and refers to a room arranged for the sole purpose of stimulating the senses.

Snoezelen was initially, and still functions as a way to create activities and dreamlike sensory experiences for disabled people.

There was no other underlying therapeutic aim or goal for the Snoezelen room than to calm the senses. These stimulations are produced in a variety of ways, often

using lights, smells and various tactile sensations, best known of which is the ball bath.

The ball bath has since seeped into society at large and can now be enjoyed at such places as soft playgrounds, IKEA, McDonald's, and other venues specialising in the stimulation of the human senses.

The underlying point here is that there is a strangely stimulating correlation between, on the one hand, the unapologetic focus on pure sensory experience with no additional aim of therapeutic progress in the Snoezelen philosophy and, on the other hand, the similar yet perversely decadent appreciation of art for art's sake within a Western tradition.

TO POINT IS TO NAME – THE PIG – TWO FACED

The Austrian Philosopher Ludwig Wittgenstein once pointed out that when infants are in the process of acquiring language, their parents or teachers point at an object, while simultaneously uttering the sound of the name given to that object. He also suggested that by growing up in a social construct that utilises fingers to point, it will be impossible for anyone raised in such a regime to comprehend the language of a social construct that, instead of fingers, uses the elbow as the pointing tool. Whether or not the philosopher is right about people being unable to comprehend each other depending on the use of either finger or elbow as a pointing tool remains unresolved.

But, in all sorts of ways, the trinity or 'Bermuda triangle' of pointing to an image while making the accompanying sound has prevailed. One iconic manifestation is children's picture books which in Danish are called 'pegebøger' – 'pointing books'.

The artist Michala Paludan (1983) presented a work for this exhibition informed by *Børnenes Billedbog (The Children's Picture Book)*, published in 1975 by the Danish photographer Jesper Høm and the film producer/culinary entrepreneur Sven Grønlykke. This book follows the general example of the children's picture book by presenting generic photos – with no text, but with photo after photo of animals, food, humans, plants, instruments etc. However, initially mundane the book may appear,

the poetics of the imagery and the way in which the montage unfolds suggest that there may be a hidden narrative. But just as you think you have understood it, the volume of photographs (450 pages of them) and the eclectic way the montage has been constructed make you lose track, and the words of the writer Fred Moten resonates "I was gonna say there is something going on between them, but I can't say that there is just something going on!"

Michala Paludan's photographs aim to be enjoyable for children to look at – much in the tradition of the *Children's Picture Book* – for example, a lovely-looking apple, a funny machine or a cute piggy. However, they are two faced in more than one way. Take for example the very cute piggy that appears in one of the photographs. This particular pig belongs to a breed of cloned pigs produced for the purpose of understanding Alzheimer's disease.

Alzheimer's is a disease that causes the brain to shrink and brain cells to die, and is the most common cause of Dementia. In other words, this little pig poses as a representation of cuteness, and – on a linguistic street level – the quite unlikely, but hopefully not impossible, scenario of a sweet policeman. This photograph also holds the promise of a future without loss of memory. However, while the notion of future and loss of memory is intriguing in itself, the obvious natural consequence is that the pig will lose its memory and be reduced to a pure instrument: "The pig is pure mechanics" (Descartes).

The ambiguity at play in the photograph of the pig reappears in the other photographs. The apple is not

only an image of an apple; the corn is not only an image of corn and so on. This strategy is further enforced and doubled by the montage the photographs create together. In other words, in these works Michala Paludan is somehow performing the very difficult task of simultaneously pointing with both her finger and her elbow.

HERE COMES THE
REVOLUTIONIST,
THE SOCIOPATHIC BEAR,
THE PAINTER AND TIDDY

In 1962 the Chilean singer, artist and activist Violetta Parra (b. 1917) wrote the song *Volver a Los 17*. It was first recorded in 1966 and released as part of her last album *Las últimas composiciones*. The song went on to become a classic among Latin American folk singers and was banned during the Augusto Pinochet dictatorship (1973-1990).

In 1982, with new Danish lyrics, the song featured on a Danish TV show for children called *Døren går op, hvem kommer ind*, the forerunner of what later became the children's TV series *Bamses Billedbog* (*Bamse's Picture Book*) (1983-2008). Bamse, a teddy bear, was not originally the main character, but eventually, due to enormous popularity among kids, he was given the leading role.

Bamses Billedbog is a show about a teddy bear who lives alone in a small house "in the secret forest". He is a fairly happy-go-lucky kind of bear – as any good teddy bear would be. Bamse loves honey and Bamse loves his friends, but his friends also seem to have been hierarchically ordered in Bamse's mind, and Bamse

suffers from a rather terrible and not very sympathetic inflated sense of self-importance, especially when he is in the company of his friend the chicken, Kylling.

When asked whether Bamse's behaviour could be clinically diagnosed, a psychologist pointed out that the megalomania from which Bamse seems to suffer is no longer in use as a diagnosis in its own right but is regarded as a potential by-product or accompanying narcissistic personality disorder and sociopathy. However, it does sometimes accompany schizophrenia, bipolar disorder and severe depression.

The painter in Paul McCarthy's (b. 1945) video work *Painter* (1995), also suffers! This suffering is not named but is very present throughout the film. It is a kind of depression that has somehow plagued the white male painter more or less continuously throughout the history of Western art. This kind of depression often seems to overtake the white male painter when he starts to compare his own work to the work of an artist who came before. In the case of the painter in the video work it is the work of the Dutch American painter Willem de Kooning that haunts him and seems to bring the painter down.

As in the case of Bamse, this state of mind manifests itself as megalomania. The artist strives to elevate himself into a state of greater originality and an even more unspoiled creativity than what came before. This is obviously a very difficult task. The artist constantly gets thrown off his horse into the dark abyss of the ego.

Tiddy (DOB unknown) is also a teddy bear, and she is in the show.

Tiddy is an artist, she has seen many things and met a lot of people. On a day-to-day basis, Tiddy is part of the stage design of Nadia Tehran (b. 1991). Tiddy's struggle is less egoistic than that of Bamse or Paul McCarthy. You could call her a more contemporary, inclusive bear artist than her male counterparts. As such, she may also be slightly less caught up in questions relating to great originality and unspoiled creativity.

The great originality and unspoiled creativity that accompany the notion of the artist as a 'free agent' are qualities that have often been attributed to the child. Accordingly, many 20th-century artists aspired to this 'childish quality' in their artistic expression, a prime example being the Danish painter and multi artist, Asger Jorn.

When considering the 'method acting' of artists - in that there is rarely a real division between their working lives and their private lives – it comes as no surprise that the desirable qualities of un-spoiled creativity and unaccountability, which seem to be the by-product and nobility mark of the 'free agent', have seeped into their domestic lives as well. Throughout the twenty-eight years during which *Bamses Billedbog* aired, day by day, week by week, you had a very difficult time finding an episode in which Bamse is actually doing the dishes.

The free agent triumphed. Not the singular free agent of course, but the idea of the free agent. This idea is championed around the globe and the long-lasting alliance with unspoiled creativity is upheld in the many rooms devoted to children in various museums. Whether this

is done for the sake of the idea, the sake of the social democratic emphasis on art and children, or for the sake of the grandparents' money remains to be seen.

TRAGEDY, ECSTASY, DOOM,
AND SO ON

The London based children's art club, Spaghetti Clubb, founded by Michael Crowe, abandons the idea of unspoiled creativity, thereby subverting the mythology of the 'artistic genius'. The club rises above the division between high and low culture and turns towards an instrumentalisation of itself, deploying, for example, the 'instruction piece' as a way to try and collectively answer some of life's more urgent and profound questions. In doing so they often stumble upon things so evident that the rest of us haven't noticed: for instance, Mark Rothko foreseeing the Copenhagen burger craze. In this show, the work *Spaghetti Clubb* presented featured a set of instruction pieces placed on tables around the show. People of all ages was invited to fill them in and these participatory pieces were then installed in the show on a continuous basis as they got filled in.

FUNNY MONEY

Money, in its physical form, is already funny. Take, for example, a Danish "gold" coin – the gold ones are better than the silver ones. On one side, you have an image of the symbolic power; the Monarch. On the other side, you have the actual power of the coin; its value. The size oddly enough does not come into play. My much older brother

once persuaded me to exchange my 10-kroner coin for his 5-kroner coin, arguing that his coin was bigger than mine. I was then under the misconception that bigger was better, but I learned my lesson right then and there.

Taking a closer look at money – beyond the tactile sensation and great symbolism of the coin and more at how money for all practical purposes functions in the digital realm – the fun simply increases, and along with it, so does the magic! An economist once said: “The process by which banks create money is so simple that the mind is repelled.”

It is the ease with which banks make money that makes the Greek Economist Yanis Varoufakis compare the creation of money to black magic, and bankers to superhero assistants. The only downside is that, like superheroes, bankers might enable time traveling, but even if they would like to, they can't be everywhere at once.

For *Everything is simple and beautiful and you are my friend*, Mia Edelgart (b. 1984) and Sebastian Hedevang (b. 1985) created a sculptural work entitled *Hvad er Penge? (What is Money?)*.

This work takes on the form of furniture made from plaster. The work is indifferent to whether it is a table or a chair or both. Like many other great designs that came before it, this furniture is much more interested in its kinship with other materials – in this case sour cream and meringue – than in determining its specific use. From within the furniture pops out various Fisher Price cash registers who on their side contain different objects of value – currencies – tender and or otherwise. The work allows for the children to hang out around it and exchange and compartmentalize these objects of value in a manner that they see fit and just.

If the dense, sober gravity of capitalism and money is not balanced out by the work's invitation to play, you may return to the furniture's emphasis on materialistic kinship and rely on it to transport you. Like when you take off in an aeroplane and see the devastating sight of the earth trivially divided into scarring, yet visually stimulating strips of individual property, and then you break through the clouds, so reminiscent of whipped cream, and the sun is as bright as it ever will be.

FLOOR 3



FLOOR 2

TITEL / TITLE:
As I write, I am lying, I hope

KUNSTNERE / ARTISTS:
Tolia Astakhishvili, Rochelle Goldberg, Vera Palme

KURATOR / CURATOR:
Kristian Vistrup Madsen

FLOOR 2

(DANSK)

INTRO

Tekst af
Kristian Vistrup Madsen

As I write, I am lying, I hope er en udstilling om forholdet mellem en tekst og et liv, sandhed og begær. Dens titel er en sætning fra den franske forfatter Hervé Guiberts dagbøger, samlet under titlen *Le Mausolée des amants*: en begravelsesplads til elskere.

Det at skrive kan her forstås i den videst mulige forstand som de spor, man afsætter i verden; de tegn og figurer, der udgår fra et liv. Det er en ekstatisk proces, som gør individet, den skrivende, bevidst om sig selv og dermed også om deres altid smuldrende grænser. Det græske ord 'existanai' betyder "at være ude af sig selv", som når man mister grebet om sit eget jeg eller går fra forstanden. Det er en proces, der bereder os om at forstå eksistensen som

en form for forsvinden, og det at skabe noget, skrive noget eller være nogen som løgne, der er nødvendige for, at livet kan fortsætte.

As I write, I am lying, I hope viste værker af tre kunstnere: Tolia Astakhishvili, Rochelle Goldberg og Vera Palme. De besidder alle en særlig fornemmelse for krydsfeltet mellem tilfældighed og orden, og for hvordan en fortælling finder sin form i samme øjeblik, som den underordnes af rum, materialer og i mødet med andre mennesker. Man kan spørge sig selv: Hvori består forfatterens autoritet, deres autenticitet? Og hvad er faktisk forskellen på at skrive, lyve og håbe?

FLOOR 2

(DANSK)

Tekst af
Nina Koch

Vær opmærksom på dine fødder. En cirkel ved hvordan den skal følge sig selv. Mærk hvordan luftens temperatur er præcis den samme som din huds. Du er varm, omsluttet, ligeglåd med hvor du skal hen. Der er ingen omkring dig. Du kører stærkt, ikke fordi du vil hjem, men for at udmatte dig selv. Milde tvangstanker: hvis du ikke når forbi det hjørne inden det bliver rødt / inden den sky er gledet forbi månen, så -- men der er ingen røde lys, det hele er én lang tunnel af fart og bevægelse, som bolsjemasse eller smeltet glas. Flydende i kroppen og glat i tanken. Vær ligeglåd med bilerne.

Du kommer hjem, forpustet og fuld af en hurtig uforstyrret energi i hele kroppen, og sætter nøglen i døren og drejer den, og den drejer hele

vejen rundt om sig selv inde i låsen, og i et kort øjeblik har du uendelige kræfter, som om din krop glider ind i din hånd og din hånd glider ind i nøglen og ind i døren hvor den smelter, eller knækker. Følelsen af at kunne cykle igennem alt bliver virkelig i et kort sekund, som om det bløde metal er en direkte forlængelse af den flydende cykeltur.

Det er det du gør. Træder ud af dig selv. Det er derfor du cykler midt om natten, stærkt og uden mål, for at komme af med energi eller tættere på, du ved det ikke men det er bedst at være i bevægelse.

*

Vi passerer hinanden og vores fart i hver sin retning gør at

billederne svæver ind i hinanden som når et kamera filmer for hurtigt, svimmelt.

Han vender sig mod mig, mekanisk og præcist som om han har ventet, og gør tegn til at jeg skal følge efter. Indholdet på hans håndflade er helt mørkt, næsten sort. Han stikker en finger ned i det og hæver den mod mig mens han ser mig i øjnene. Er det ikke stærkt spørger jeg. Nej siger han uden at se væk. Pludselig kan jeg se hvor ung han er.

Jeg får den tanke at jeg er solen. I hvert fald optræder solen som en tanke jeg skal forfølge.

Måske er det at være som solen, varm og rund og ude af stand til at begribe sig selv. En kraft der kun viser sig via ydre ting, ved at lyse op.

Jeg panorerer rundt med et glat blik, rammer forskellige øjne, stopper ikke op men ser alligevel ind. Vi har allesammen det samme blik, men jeg vil bare være her, alene, tættest på varmen.

Der er ingen afstand, alt er tykt og levende som når solen kaster varmebølger på en væg, selv dine pupiller flyder sammen med resten af øjet.

Solen har ingen form, det er bare ilden der dør udad.

*

Han sad i sofaen med en pige og vinflasken var næsten tom. Der stod to plastikglas på bordet. Nå hej sagde jeg. Pigen havde et rart smil, nogle mennesker smiler nærmest med hele ansigtet, jeg tænkte: sådan smiler jeg aldrig. Han kendte hende. Hun gik og jeg satte mig ved siden af ham. Har du drukket al den vin selv spurgte jeg, pigens glas så uberørt ud. Ja sagde han.

Se om der er øl i køleskabet. Jeg gik derhen og tog to og åbnede dem med en lighter. Da jeg kom tilbage havde han spildt det ene glas vin på gulvet. Han lagde sig med benene over mig og tændte en cigaret. Ej det kan jeg altså ikke lide sagde jeg og han sagde: her er jo ingen. Vi delte den.

Jeg har tænkt over noget sagde han. Der er dem der ser alt gennem et slør, og dem der føler alting direkte. Selvom de har følt en smerte ni gange før føles tiende gang lige så stærk. Det er sådan min bror er. Han er følsom. Selvom nogen har sagt noget ni gange bliver han lige ked af det hver eneste gang. Det er den slags mennesker man elsker mest. Fordi de har brug for det. Sådan er jeg også. Jeg er ikke som dig. Jeg har brug for at der er nogen. Jeg havde mere brug for dig end du havde for mig. Nu kan jeg godt se det hele klart sagde han, at det ikke duede mellem os til sidst. Men dengang. Jeg var så ked af det.

Han sagde ikke noget og blev ved med at kigge op i loftet. Jeg sagde ikke noget og lagde mig ned og holdt om ham. Kan du huske dengang jeg ringede helt desperat til dit arbejde og begyndte at græde? Dengang jeg

hørte i radioen at en eller anden gal mand var gået amok med et over-skåret gevær og en ung mand var blevet såret. Det var din rute, og det kunne have været det tidspunkt om morgenen du gik der. Han grinede. Ja sagde han, det var fuldkommen åndssvagt af dig.

Vi havde drukket fire øl og der lå skodder på bordet. Jeg kunne sove her sagde han, skal vi gå. Ja sagde jeg. Vi rejste os og jeg begyndte at rydde op. Altid skal du være så artig sagde han. Han gik over til køleskabet og begyndte at tage øl ned i min taske. Ej sagde jeg, men der var ingen.

Vi gik ud ad døren med tasken fuld af øl og jeg kiggede ned i den, da vi var kommet lidt væk. Hvorfor har du kun taget åndssvage cidere! sagde jeg. I toget faldt han i søvn med det samme. Vi kom til stationen og han vågnede med et sæt, helt søvn-tyk i ansigtet. Kom sagde jeg, jeg følger dig hjem.

Jeg tog alle cidere ud af min taske og stillede dem i køkkenet. Han lagde sig på sin seng og jeg pakkede ham ind i dynen. Læg dig her sagde han. Jeg lagde mig ved siden af ham. Din dyne er ny sagde jeg, hvor er den gamle. Den er væk sagde han.

Jeg vidste pludselig ikke hvorfor jeg lå der. Jeg sagde: nu skal jeg gå og kysede ham på kinden. Lig her lidt mere sagde han. Jeg stirrede op i loftet. Nu går jeg sagde jeg og rejste mig. Han sagde: gid du kunne blive. Ja sagde jeg. Farvel. Jeg rev mig ligesom ud af værelset og lukkede døren bag mig, ned ad trappen, hoveddøren, åbnede den, lod

den smække. Jeg vidste at han hørte lydene på samme måde som mig, i tredje-person. Hun kommer ikke tilbage.

*

Du kender tegnene, kender dem ud og ind.
En lyst til at køre stærkt.

Varm, ligeglad med hvor du skal hen.

Noget der breder sig i kroppen,
Noget der ikke er dit eget.

Det cirkel-hurtige der pludselig bliver cirkel.
Det inderlige ved fart.

Kantstenen som en lysende linje jeg skal køre parallelt med.
At være dybt inde i det bestrålende.

Det er lyset der laver solen, ikke solen der laver lyset.

(ENGLISH)

INTRO

Text by
Kristian Vistrup Madsen

As I write, I am lying, I hope is an exhibition about the relationship of writing to life, to the concept of truth, and to desire. Its title is a line selected from the journals of Hervé Guibert, collected under the title *The Mausoleum of Lovers*.

Writing is understood here in the broadest sense as making marks on the world, spinning signs and form from existence. It is an ecstatic process in which the individual, the one who writes, becomes aware of themselves, and, in that same moment, of their always crumbling boundaries. The Greek word 'existanai' means "to put out of place", used in a phrase meaning: "to drive someone out of his or her mind." It is a process that asks us to understand coming into being as

a form of disappearance: to build something, write something, be someone as forms of lying that allow things to go on.

The exhibition brought together three artists: Tolia Astakhishvili, Rochelle Goldberg, and Vera Palme. They share a heightened sensitivity to the space between deliberation and chance, the weaving of a narrative and that narrative's sudden submission to the internal logics of spaces, materials, and other people. One wonders: What really ties authorship to authority, to authenticity? What is actually the difference between writing, lying and hoping?

Text by
Nina Koch

Pay attention to your feet. A circle knows how to follow itself. Feel how the temperature of the air is exactly the same as your skin. You're warm, enclosed, indifferent to where you're going. There's no one around you. You drive fast. Not because you want to go home, but to exhaust yourself. Mildly obsessive thoughts. Like, if you don't reach that corner before it turns red / before that cloud has passed the moon, then -- but there are no red lights, it's just one long tunnel of speed and movement, like pliant candy mass or molten glass. Liquid in the body and smooth in the mind. Don't care about the cars.

You come home, out of breath and brimming with this fast, uninterrupted energy throughout your body,

and you put the key in the door and turn it, and it turns all the way around itself inside the lock, and for a brief moment you have infinite powers as if your body dissolved into your hand and your hand into the key and into the door where it melts or breaks. The feeling of cycling through everything becomes real for a second, as if the soft metal is a direct extension of the liquid bike ride.

That's what you do. Step out of yourself. That's why you ride your bike in the middle of the night, fast and without aim, to get rid of energy or closer to it, you don't know, but it's best to be in motion.

*

We pass each other
and our speed in each direction
causes the images to float into each
other
like when a camera pans too quickly,
dizzying.

He turns to me,
mechanically and precisely as if he's
been waiting,
and signals that I should follow.
The substance in his palm is
completely dark, almost black.
He puts a finger into it and raises
it towards me while looking me in
the eye.
Isn't it strong? I ask.
No, he says, without looking away.
Suddenly I see how young he is.

I get the idea that I'm the sun.
Or the sun appears as a thought I
should follow.

Maybe to be like the sun,
warm and round and unable to
comprehend itself.
A force that manifests only through
external things,
by illuminating.

I pan around with a smooth gaze,
across different eyes,
not stopping, but still looking inside.
We all have the same eyes,
but I just want to be here, alone,
close to the heat.

There's no distance,
everything is thick and alive, like
heat waves from the sun cast onto
a wall,
even your pupils merge with the rest
of the eye.

The sun has no shape,
it's just fire dying outwards.

*

He was sitting on the sofa with a girl
and the wine bottle was almost empty.
There were two plastic cups on
the table. Well hello, I said. The girl
had a nice smile, some people smile
with their whole face, I thought: I
never smile like that. He knew her.
She left and I sat down next to him.
Did you drink all that wine on your
own, I asked, the girl's cup looked
untouched. Yes, he said.

See if there's beer in the fridge. I
went over and took out two and
opened them with a lighter. When I
returned, he had spilled one glass of
wine on the floor. He lay down with
his legs over me and lit a cigarette.
No, I don't like that, I said, and he
said: no one is here. We shared it.

I've been thinking about something,
he said. There are people who see
everything through a veil and others
who feel everything directly. Even
though they've felt something nine
times before, the tenth time feels
just as strong. That's how my brother
is. He's sensitive. Even if someone
has made a hurtful comment nine
times, he gets sad every time. Those
are the people you love the most.
Because they need you to. I'm the
same. I'm not like you. I need some-
one to be there. I needed you more
than you needed me. Now I see
everything clearly, he said, that it
didn't work between us towards the
end. But back then. I was so sad.

He said nothing and kept looking
at the ceiling. I said nothing and lay
down and held him. Do you remem-
ber that time I called you, desperate,
at work and started crying? The time

I heard on the radio that some mad man had run amok with a sawed-off shotgun and a young man had been injured. It was your route and it could have been that time in the morning that you were there. He laughed. Yes, he said, it was a ridiculous thing to do.

We had drunk four beers and there were cigarette butts on the table. I could sleep here, he said, do you want to leave. Yes, I said. We got up and I started cleaning. So well-behaved always, he said. He went over to the fridge and started putting beer into my bag. No, I said, but no one was there.

We walked out of the door with the bag full of beers and after a while I opened it and looked. Why have you only taken ciders! I said. On the train he immediately fell asleep. We got to the station and he woke up with a start, his face swollen with sleep. Come, I said, I'll walk you home.

I took out all the ciders from my bag and put them in the kitchen. He lay down on his bed and I wrapped the duvet around him. Lie down, he said. I lay down next to him. Your duvet is new, I said, where's the old one? It's gone, he said.

I suddenly didn't know why I was there. I said: I have to go now and I kissed him on the cheek. Lie here a little longer, he said. I stared at the ceiling. Now I'm leaving, I said, and got up. He said: I wish you could stay. Yes, I said. Goodbye. I kind of tore myself out of the room and closed the door behind me, down the stairs, the front door, opened it, let it slam. I knew he heard the sounds in the same way as me, in

the third person. She's not coming back.

*

You know the signs, know them inside out.
A desire to drive fast.

Warm. You don't care where you're going.

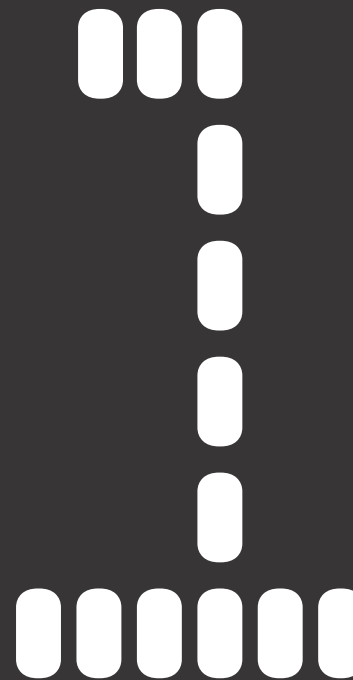
Something that spreads through the body,
something that is not yours.

A circling speed that suddenly becomes circle.
The intimacy of speed.

The curb as a luminous line I have to be parallel to.
A sensation of radiance and depth.

It is the light that makes the sun, not the sun that makes the light.

FLOOR 2



FLOOR 1

TITEL / TITLE:

We are not myths: Opacity across difference

KUNSTNERE / ARTISTS:

Jeannette Ehlers, Santiago Mostyn, Nikhil Vettukattil,
Jelsen Lee Innocent

KURATOR / CURATOR:

Culture Art Society (CAS)

(DANSK)

Tekst af
Awa Konaté

På tværs af forskelle:
På vej mod en ny
nordisk kuratorisk praksis

I Norden er der kun begrænset plads – om nogen overhovedet – til ikke-hvide nordiske kunstnere. Hvis en sort kunstner eller en PoC-kunstner udstilles i et nordisk galleri, bor de typisk uden for de nordiske landes geografiske grænser – i USA, i Storbritannien eller et andet sted i Europa. Derfor har det hvide nordiske kunstpublikum opfattelsen af, at 'postkoloniale' kulturhistoriske fortællinger kun eksisterer uden for Norden. *We are not Myths: Opacity across Difference*, kurateret af Awa Konaté, som er grundlægger af Culture Art Society (CAS), søger at påvise, at der rent faktisk produceres en bred vifte af kunstværker lavet

af ikke-hvide kunstnere, som er født eller bor i Norden.

Men *We are not Myths* er ikke kun et udstillingsvindue for mangfoldighed. Tværtimod er formålet med udstillingen at træde ud af de repræsentationsparadigmer, der kun kan visualisere racialiserede mennesker, når de anskues gennem logikker, der handler om respektabilitet og høflig civilisation eller om noget oprindeligt og magisk. Udstillingen taler ikke direkte til hvidheden – til dens vold og forestillingsverdener – som dens primære publikum, men derimod ind i de historier, minder og relationer, der angår sorte intimiteter og andre tværgående geografiske forbindelser. Værkerne af kunstnerne Nikhil Vettukattil, Santiago Mostyn, Jeannette Ehlers og Jelsen Lee

Innocent markerer tilsammen et brud med den europæiske, civiliserende, myteskabende konvention. Her lægger man principper om oprindelse, identitet og ejendom bag sig og åbner sig for en ny form for uigennemsiagtighed – en relationalitet, der ligger hinsides den vestlige oplysningstids vidensproduktion.

Udstillingstitlens 'opacity' – uigennemsiagtighed – er et begreb skabt af den martinikanske digter og akademiker Édouard Glissant. Det handler ikke om obstruktion, om noget, der standser blikket, men om det, der ikke kan reduceres, gribes og indfanges. I sit arbejde med caribisk poesi og filosofi brugte Glissant begrebet om uigennemsiagtighed til at beskrive sorte samfunds historiefortælling i form af denne uigennemsiagtighed, en inkommensurabel usammenlignelighed ved det sorte samfund og sociale liv – men vel at mærke på en ikke-essentialistisk måde, idet denne uigennemsiagtighed kan optræde inden for alle typer og former for liv. Det er denne filosofi, der styrer de kuratoriske rammer for *We are not Myths*. Hvad enten det drejer sig om Ehlers' protestgreb, Vettukattils litterære assemblager, Mostyns arkivudklip eller Innocents ubevægelige strukturer, nægter de udstillede værker ikke blot adgang til en tilstedeværelse, der altid har været undertrykt af nordisk kolonial og global vold, men forstyrrer selve ønsket om en sådan tilstedeværelse og dens dialektiske forhold til fraværet.

De nordiske offentlige sektors programmer for assimilering af migranter, flygtninge og mennesker fra andre grupper stempler – i samspil med udgrænsende og straffende

velfærdstiltag såsom ghettolovene den nordiske erhvervssektors udbytteri, den globale kapitalis vold og diverse sociopolitiske fortællinger (det hele i et kontinuum med slaveiets og den vestlige imperialismes stadige efterdønninger) – racialiserede mennesker som 'bådfolk', 'bandemedlemmer', 'terrorister' og 'seksuelt farlige'. Sådanne patologiske fortællinger bestemmer de etiske grænser for de nordiske samfunds kontrol over mennesker, der betragtes som fremmede – som nogle, der hører andre verdener til. Ikke-hvide mennesker gøres til nogle, der kan bruges og smides væk, men fungerer alligevel som ressourcer i det omfang, de har værdi, der kan udvindes, udnyttes og drages fordel af. Således er især sorte mennesker placeret i en paradoksal position: De er fraværende i såvel de historiske som kunstneriske fortællinger, men alligevel til stede i deres underliggende urgrund.

De her viste kunstnere lader sig ikke trække ind i en diskurs om inklusion, hvor kunstnerisk synlighed er betinget af liberale normative værdier, der handler om lydighed, pligt og rationalitet. I stedet viser de, forestiller sig og praktiserer de en lydæssig og visuel tilgang, der afslører det unikke ved den nordiske racialiserede vold, men samtidig centrerer de ikke-hvides fremførelser, minder og intimiteter, der leger med og forstyrrer enhver forestilling om en stabil og ren bestemmelse af nærvær og fravær; ejendom og ting; lighed og forskel. Mainstream-medierne og de store kunstinstitutioner i de nordiske lande hopper med på forestillingen af, at Norden består af godhjertede og renfærdige lande.

Dermed er disse institutioner både interesserede i, engageret i og forbrugere af nationale historier om racisme, hvor problemet reduceres til noget personligt.

Individuel smerte, offentlig lidelse og kollektive traumer forårsaget af verbale eller fysiske overgreb er de gængse udtryksformer, som det hvide nordiske samfund lader enhver anerkendelse af racisme finde udtryk gennem, men det resulterer ofte i en genforståelse af hvidheden, hvor den hvide person med magt i den aktuelle situation omskrives og fremstilles som en frelserskikkelse, en forkæmper for social retfærdighed eller endda for offeret. Dette behov for at danne og uddanne den hvide nordiske befolkning betyder, at sorte og PoCs nødvendigvis må være sårbare, rimelige og gennemskuelige. Det er netop disse indlærede forestillinger om den (vestlige) menneskelighed, der fanger racialiserede mennesker i roller som 'udelukkede', 'glemte' og 'ofre'.

At blive gjort forståelig er at blive reduceret til en essens, en identitet, en egenskab. Men som *We are not Myths* viser, genopfinder og genskaber sorte og brune mennesker i Norden hele tiden både liv, minder og historier (fortid, nutid og fremtid). Udstillingens kunstnere praktiserer en sammenvævning, en formgivning, en støbning, der fokuserer på materialet, teksturen og stoffet i de sanselige og sensuelle forbindelser af forskellighed. Deres arbejde har ikke til formål at komme til bunds i, finde ind til kernen af eller oprindelsen bag vold, tab eller omsorg, men angår, føler og rører derimod ved sporene, sammenføjningerne og

omfavnelserne af slægtskab, kærlighed og solidaritet.

Netop denne tilgang gennemsyrrer Santiago Mostyns skulpturer *Stamp* (2014). De ligner relikvier eller ældgamle marmorværker, men den historie, de er skabt ud fra, er ikke blot fra en svunden tid, men altid til stede i form af aftrykkene af de hænder, der formede dem. Disse skulpturer rummer et forhold mellem hånden og kroppen, håndværkerens taktile og haptiske oplevelse. Et stempel er noget, der præger et tydeligt og klart identificerbart mærke på en given genstand, men her drejer det sig om mere end én enkelt myndighed eller identitets signatur; der er i stedet tale om en flerstemmig indoptagelse af de mange håndflader, fingre og tommelfingre, der har strøget, gledet hen ad og klappet en rytmisk berøringssang ud på værket. Ordet 'stamp' kan også bruges om at klemme noget sammen og sammenføje det, hvilket er en praksis, man ser anvendt i Mostyns værk *Red Summer Edit* (2019). I denne fortløbende visuelle forskningsramme afsøger kunstneren sorte maskuliniteter i to meget forskellige politiske rum: på den ene side USA's kapitalisme, på den anden den postkoloniale populisme i det sydlige Afrika og Caribien. Det sker gennem et rammeværk – altså en værkmæssig omarbejdning af rammen – der omkalfatrer positioner, repræsentationer og grænser for sorthed, maskulinitet og nationalisme. I videoen *Altarpiece* fra 2019 opbyrder og samler Mostyn på tilsvarende vis rammer i en meditativ overvejelse over forbindelserne mellem præsidentindsættelsesceremonierne i USA og Zimbabwe, ledsaget af scener af J'ouvert-

fejringer og en historie om det mytiske væsen Soucouyant fra Trinidad, her sat sammen med Malcolm X, der tørrer sved af panden, samt et interview med en sort rhodesiansk soldat. Det hele afsluttes med optagelser af en barndomsvens første søn. Disse optagelser, disse stumper, sammenfletter det personlige og det historiske, folder tidsfæstede kulturelle og politiske begivenheder sammen og byder hverken på stikord eller svar. Igennem hele Mostyns arbejde dokumenterer han den sorte diasporas færd, rejse og valfart.

Dette bevægelsesaspekt forstærkes yderligere og går lige i maven i den Oslo-baserede kunstner Nikhil Vettukattils video *Fremmedgjøring – Alienation* (2021). Her spiller billede og musik sammen. Vi ser glimt af scannede gengivelser af anerkendte og/eller velkendte fotografiske værker fra slutningen af 1980'erne og begyndelsen af 90'erne, der skildrer arbejde, afindustrialisering og arbejdsforhold. De vises tydeligvis lige præcis i det øjeblik, der er tiltænkt, men samtidig virker de også ude af takt med rytmen fra lydsideens hardcore techno. Pludselig flimrer de voldsomt forstørrede negativer af arbejdere, maskiner og kvinder, der arbejder i markerne, ind og ud af fokus, alt imens projektionen sætter sit spor på den sorte baggrund. Alligevel er det ikke så meget redigeringen og musikken, der skaber fornemmelsen af en sanssemæssig overbelastning, men selve den visualisering som kolonialismen, imperialismen og den globale kapital gør sig så overdådigt og overdrevent i. Bearbejdningen af denne tekno-historiske optegnelse skubber til selve det optiskes grænser:

synlighed, genkendelse og billedmæssig mætning. Det er, som om den globale kapital ikke kan indfange sig selv. En tilsvarende deformation af information ses også i værket *Biography* (2021). På lang afstand ser kunstværket ud til at være en strekkode i et forløb af hvide og sorte blokke. Ved nærmere eftersyn er der tale om bøger, der står arrangeret på en bogreol. Hver eneste bogryg er unik og har sit eget binære mønster, og det sort/hvide tekstil synes at pege på censur, på slettet skrift. Dog drejer det sig ikke om, at bøgerne er læselige, men snarere at de fordrejer og forvirrer selve den tekstlige konstitution for den kulturelle og individualiserende institution, som litteraturen i bogform er.

Det usete og det ufuldendte markeres i randområderne af haitisk-amerikanske Jelsen Lee Innocents *Faces At The Bottom Of The Well II* (2021). Her møder vi endnu et eksempel på uigennemsigtheden, hvor overfladen og dybderne under den er ubestemmelige. Der er ingen synlige ansigter i nogen antropocentrisk forstand, men alligevel består vandmassen – der igen hverken er dyb eller det modsatte – af mange ansigter, der måske nok er skjult, men ikke usete for dem selv. Det overstrømmende sorte rum bevæger sig i mange retninger og skubber til det specifikt vandrette og lodrette. Det er sorthedens flydende, plastiske, formbare træk, der gør den til en ressource for hvidheden og den globale kapital. Brønden, en slags skakt, der fører ned til værdifulde aflejringer under jorden, har lighedspunkter med huset som et arsenal, der opbevarer den ammunition, som ender i sorte menneskers kroppe.

As If Our Bodies Were Built To House Your Bullets II (2021) viser et arkitektonisk diagram over et massedrab – med skæve, skrånende afgrænsninger. Væggen er gennemhullet af hvide pletter, mens hylstrene ligger spredt på gulvet nedenunder. En konstellation af tabte og huskede liv, gemt i et andet sortgjort rum, der hverken er helt indenfor eller udenfor. Hvor vidt rækker denne vold? Hvor langt ud rækker denne baggrund? Denne grund – der også her handler om eksil, migration og tvangsfordrivelse, om at blive rykket op med rode og tvunget bort fra sit hjem – sker alligevel gennem forskellige uigennemsigtheder, der giver liv til et nyt, genskabt hjem.

Jeannette Ehlers' *The Gaze* (2018) konfronterer synlighedens hvide optik. Men at sige, at værket udfordrer det hvide blik med et omvendt sort blik, ville være at hive denne optagelse af en performance ind i en begribelig forståelsesramme og ned på den sunde fornufts plan. Værket handler lige så meget om, hvad der ikke kan ses i krydsfeltet mellem betragteren og den betragtede.

The Gaze forestiller sig synet af at blive set på; altså at det usete ser sin egen usynlighed. Selvom dette blik metafysiske vold ikke fuldstændig ophæver sorthedens befriende kraft til at se hinsides øjet. Som en af iagttagerne/de iagttagede siger: "Jeg er her, fordi du var der," med henvisning til aktivisten og forfatteren Ambalavaner Sivanandans berømte udsagn. På ét niveau er der tale om en pegen på kolonial vold, erobring og slaveri, men på et andet niveau – det uigennemsigtige – taler dette udsagn om forskelle, der går på tværs af transnationale, transgeografiske og generationsbestemte historier. Her og der er ikke fast bestemmelige punkter og kan ikke forstås i modsætning til eller sammenligning med hinanden. Desuden er det ikke det sted, man måtte befinde sig, der definerer ens selvfølelse, men bevægelserne, rejserne og krydsningerne mellem disse punkter der forskyder de rumlige og tidsmæssige punkter 'her' og 'der'. Krydsninger, der altid går på tværs, frem og tilbage, over og igennem, som stræber efter at vende tilbage, men altid ligger forude.

Text by
Awa Konaté

Across difference:
Towards another
Nordic curatorial praxis

In the Nordics there are limited space, if not no space at all, for non-white Nordic artists. If a Black artist or an artist who is a person of colour is exhibited in a Nordic gallery, typically they reside outside the Nordic geographic borders – in the USA, in the UK, or somewhere else in Europe. Thus, to white Nordic art going audiences the perception is that 'post-colonial' cultural-historical narratives only exist outside the Nordic region. *We are not Myths: Opacity across Difference*, curated by Awa Konaté, founder of Culture Art Society (CAS), sought to demonstrate that there is a wide range of artwork made by non-white artists

who were born or reside in the Nordics.

However, this is not merely a showcase of diversity. On the contrary, the aim of this exhibition was to depart from representational paradigms that can only visualise racialised people when through the logics of respectability and civility or the primordial and magical. *We are not Myths* spoke not directly to whiteness – to its violence and imaginary – as its primary audience, but to the histories, memories, and relations of Black intimacies and other trans-geographical connections. Together, the work of artists Nikhil Vettukattil, Santiago Mostyn, Jeannette Ehlers, and Jelsen Lee Innocent, break away from the European civilising convention of mythmaking, unbounded

to principles of origin, identity and property, and open us to opacity – a relationality that is beyond the Enlightenment programme of knowledge production.

Opacity, a concept of Martinican scholar and poet Édouard Glissant, refers not to obstruction but that which cannot be reduced, grasped, and captured. In his study of Caribbean poetry and philosophy, Glissant described the storytelling of Black communities in terms of this opacity, an incommensurability of Black social life – yet, non-essentialist in that this opacity is a possibility within all types and forms of life. It is this philosophy that guided the curatorial framework of *We are not Myths*. Whether it is Ehlers' act of refusal, Vettukattil's literary assemblage, Mostyn's archival cuttings, or Innocent's unmovable structures, the works on display did not simply deny access to a presence that was always repressed by Nordic colonial and global violence but disrupted the very desire for presence and its dialectical relation to absence.

Nordic civic programmes for the assimilation of migrants, refugees, and othered communities, in conjunction with punitive welfare regimes such as the Ghetto Laws, and concurrent with the extractive industries of the Nordic business sector, the violence of global capital and socio-political narratives, in continuum with the afterlife of slavery and Western imperialism, subjugate racialised people as 'boat people', 'gang members', 'terrorists', 'sexually dangerous'. These pathological narratives determine the ethical limits of Nordic society's control over

people regarded as foreign, alien and other-worldly. Non-white people are rendered as disposable yet resourceful insofar that they have value to be extracted, exploited, and profited from. Thus, Black people, in particular, are placed in a paradoxical position: absent from both historical and artistic narratives yet present in its foundation.

Forgoing a discourse of inclusion, where artistic visibility is conditional on liberal normative values of obedience, duty and rationality, the artists of this group show, imagine, and practice an auditory and visually that exposes the uniqueness of Nordic racial violence yet centres the performances, memories, and intimacies of non-white people that play and trouble any notion of a stable and pure determination of presence and absence; property and thing; same and difference. Complementing the representation that the Nordic region is comprised of benevolent countries, the mainstream media and major art institutions within this region are interested and invest in as well as consume national stories of racism where it is reduced to the personal. Individual pain, public suffering, and collective trauma from verbal or physical abuse is the common register that white Nordic society extends any recognition of racism, yet often this results in the recapitulation of whiteness where the white person in authority is recast as a saviour for social justice or even the victim. This demand to explain, tell, and educate the white Nordic populous requires black people and people of colour to be vulnerable, reasonable, and transparent. It is precisely these

precepts of (Western) humanity that apprehends, interdicts, and captures racialised people as merely 'excluded', 'forgotten', and 'victims'.

To be made understandable is to be reduced to an essence, an identity, a property. But as *We are not Myths* showed, Black and Brown people in the Nordics are constantly reinventing and remaking lives, memories, and histories (past, present, and future). Each artist practices a weaving, a shaping, a moulding, that focuses on the material, the texture, and fabric of the sensorial and sensual connections of difference. Their work does not aim to get to the bottom, to the nature, to the origin of violence, loss, or care, but feels and touches the traces, the joins, and the embraces of kinship, love, and solidarity.

This is precisely imbued with Santiago Mostyn's sculptures *Stamp* (2014). They appear to stand as relics or ancient marbles, yet the history they are moulded from is not simply of a bygone era but ever present of the impressions made by the hands that shaped them. These sculptures hold a relationship between the hand and the body, the tactile and haptic experience of the craftsperson. A stamp is that which imprints a distinguishable mark yet here it is more than a signature of a single authority or identity but a polyvocal recording of the multitude of palms, fingers, and thumbs that have brushed, glided, and patted a rhythmic song of touch. Another sense of *Stamp* is to stick and join, which is a practice seen in Mostyn's artwork *Red Summer Edit* (2019). This on-going visual research

framework considers Black masculinities in two distinct political spaces: capitalism in the United States and post-colonial populism in Southern Africa and the Caribbean. Yet it does this through a frame-work – that is a reworking of the frame – restructuring the positionalities, representations, and borders of blackness, manhood, and nationalism. In the video *Altarpiece* (2019), Mostyn also breaks and joins frames together in this meditation on the connections between the presidential ceremonies in the United States and Zimbabwe, accompanied with scenes of J'ouvert celebrations and a story about a soucouyant from Trinidad, alongside Malcolm X wiping away perspiration and an interview with a Black Rhodesian soldier, ending with the visual record of a childhood friend's first son. These footages, these pieces, interweave the personal and the historical, folds temporal cultural and political events, and suspends the cue to answer. Throughout Mostyn's work, he documents a passing, a travelling, an errantry of the Black diaspora.

This aspect of movement is heightened to a visceral effect in Oslo based Nikhil Vettukattil's video *Fremmedgjøring - Alienation* (2021). Image and music interplay with flashes of scanned reproductions of acclaimed or well-known photographic works from the late 80s and early 90s that depict themes of labour, deindustrialization, working conditions coming right on time yet seemingly to also miss the beat of the hardcore techno soundtrack. In a blink of an eye the blown-up negatives of workmen, machinery, and women labouring in agriculture

fields flicker on and off, the image of their projection leaving its trace on the black background. Yet it is not so much the editing and the music that is a sensory overload but the very visualisation that colonialism, imperialism, and global capital excels and exceeds in. The processing of this techno-historical record pushes the limits of the optical: visibility, recognition, and saturation. It is as though global capital cannot capture itself. This deformation of the informational reoccurs with *Biography* (2021). From afar, the artwork appears to be a barcode in a sequence of white and black blocks. On closer inspection, they are books rearranged on the bookshelf, each spine unique with its own binary pattern. The textile of black and white seems derivative of censure and redaction. Although it is not so much that they are devoid of legibility, rather they distort and unsort the very textual constitution of what makes that cultural and individuating institution, that is literature in its book form.

The not-seen and not-seen-through is marked in the zonal area of Haitian American Jensen Lee Innocent's *Faces At The Bottom Of The Well II* (2021). Here we encounter another example of opacity, where the surface and its depth is indeterminable. There are no discernible faces in any anthropocentric sense, yet the body of water – again, neither voluminous nor thin – is of many faces, hidden but not unseen to themselves. This overflow of a black(ened) space is multi-directional and displaces the horizontal and vertical. It is the fluidity, plasticity, and fungibility of lackness that is resourceful to whiteness and global

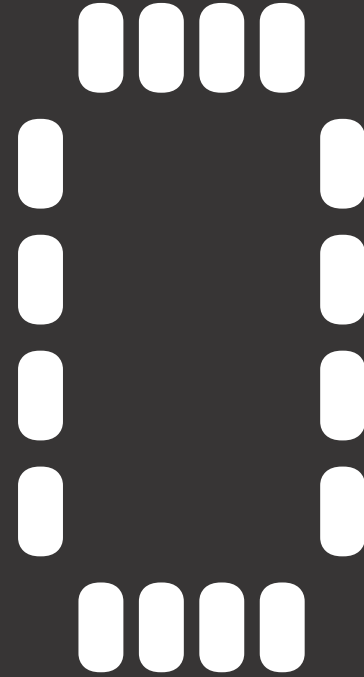
capital. The well, this shaft to a mineral rich deposit, is similar to the house, the arsenal that stores the ammunition that is discharged to the bodies of Black people. *As If Our Bodies Were Built To House Your Bullets II* (2021) marks the architectural diagram of a mass killing – its boundaries, bent and slopped. The wall is punctured with white spots, with its shells scattered on the floor below. A constellation of lives lost and remembered, holed in another black(ened) space that is neither completely inside nor outside. How far does this violence go? How far does this background go? This ground that is a backing; a ground that backs, around? Again, exile, migration, and forced displacement, these violent uprootings displace home – and yet, through opacities, another ground is (un)covered and another sense of home is (re)made.

Jeannette Ehlers' *The Gaze* (2018) confronts the white optics of visibility. Yet, to suggest, it challenges the white gaze with an inverted Black gaze would be to bring this recorded live performance within a perception of understanding and to the level of common sense. This work is as much about what cannot be seen in the sight between the on-looker and the looked-at. *The Gaze* envisions the sight of being seen, that is to say, the unseen sighting one's own invisibility. Although, the metaphysical violence of this gaze does not completely negate the liberatory power of blackness to see beyond the eye. As one of the viewers/viewed states, "I am here because you were there", citing activist and writer Ambalavaner Sivanandan's famous saying. On one level this is an

attestment to colonial violence, of conquest and slavery. In addition, on another level, if heard for its opacity, this statement speaks of difference that transverses across trans-national, trans-geographical and inter-generational histories. Here and there are not determinable points and cannot be understood in opposition or comparison to one another. Moreover, it is not the

place where one is situated that is definable to a sense of self but the passages, travels, and crossings between these points that dislocate the spatio-temporal points of here and there. Crossings that move no less than across, moving back and forth, over and through, seeking to return yet always yet to come.

FLOOR 1



FLOOR 0

TITEL / TITLE:
Elitism sucks

KUNSTNERE / ARTISTS:

Aysha Amin v. Andromeda 8220, Lydia Östberg Diakité,
Ruby Mariama Laura Andersen Ndoye,
Noah Umur Kanber, Liv Latricia Habel, D.N.A.

KURATOR / CURATOR:

Feminist Collective With No Name (FCNN)

(DANSK)

Tekst af
Claudine Zia

Siden kunstnergruppen FCNN (Feminist Collective With No Name) blev dannet i 2016, har kunstnerne Anita Beikpour og Dina El Kaisy Friemuth, i samarbejde med adskillige internationale og danske kunstnere, kulturarbejdere og aktivister, gennem film, fotografi, skulptur og performance, undersøgt emner som globale klimaforandringer, kunstinstitutioners forankring af hvid kunsthistorie og akademiseringen af den, såvel som repræsentation og (u)synliggørelse af racialiserede kroppe i hvide rum.

I FCNN's egne værker såvel som i deres kollaborationer, særligt med kunstner og musikproducer Neda Sanai under navnet D.N.A., formidles de tematiske rammer ikke blot som udstillingsoverskrifter, men som

reklameslogans på plakater, billboards, t-shirts og stickers, der skal ses som en intervention i kunstens hierarkier. Tag eksempelvis *Fuck Your Eurocentric Worldview*, *Cancel Curators* eller *Research is a Dirty Word* fra FCNN's udstilling på Berlin Biennalen i 2020: På overfladen ligner det almindelige reklameslogans, men der ligger subversive udsagn i titlerne, som beskueren skal forholde sig til og forlige sig med. Ifølge FCNN skal emner som kunstens fastlåste blik på Vesten eller kulturinstitutioners fortsatte koloniale mentalitet – på trods af deres forsøg på at inkludere racialiserede kunstnere – ikke altid udpensles og intellektualiseres, men formidles i korte og klare sætninger. På samme måde er det kunstneriske arbejde også båret frem af en bevidst positionering

som anti-elitært og kan læses som værende i opposition til det akademiske.

Denne udstilling, som bærer titlen *Elitism Sucks*, ligger i slipstrømmen af FCNN's førnævnte sideprojekt D.N.A. Under Berlin Biennalen kuraterede D.N.A. udstillingen *Hydrocapsules.love*, der med både en digital og fysisk tilstedeværelse udgjorde et hydro-feministisk projekt, som handler om, hvordan vi alle er kroppe bestående af vand og vores forhold til dette.¹ Projektet bestod af samarbejder, samtaler og læsegrupper tiltænkt racialiserede personer. I deres læsegruppe fandt D.N.A. frem til teksten "ELITISM SUCKS: BLACK INTELLECTUALISM SHOULD EMBRACE THOSE WHO HAVE LOWER LEVELS OF EDUCATION"² af kulturkritiker Sherronda J. Brown, der blev publiceret på onlinemediet Afropunk i 2017, og som har givet denne udstilling sin titel.

I teksten argumenterer Brown for, at mennesker fra den globale majoritet skal have adgang til det postkoloniale akademiske felt, så det kan anvendes som et magtfuldt redskab til at konfrontere de politiske virkeligheder, som mange racialiserede oplever i institutionelle og offentlige sfærer. Ifølge Brown er det derfor nødvendigt at udfordre og afvikle de ekskluderende intellektuelle rum, som kun en mindre gruppe af racialiserede kunstnere og akademikere har adgang til, og som stadig domineres af hvide stemmer.

I udstillingen *Elitism Sucks* var det netop denne eksklusion, der undersøgte: Hvem er kunstens rum egentlig tilgængelige for? Hvilken

kunst er udstillingsværdig? Og hvilken plads indtager racialiserede kroppe i dette rum? Selvom folk fra den globale majoritet er blevet mere synlige inden for kunstens institutionelle felt i de senere år, reproduceres det hvide hegemoni fortsat. Dette kommer eksempelvis til udtryk gennem det, man kan betegne som kosmetisk diversitet, hvor institutioner – for eksempel af den slags, som også denne udstilling udspiller sig inden for – viser racialiserede kunstnere og omfavner en dagsorden om diversitet, men grundlæggende bevarer en overvejende hvid og homogen struktur, hvilket for eksempel kommer til udtryk i, hvem der er ansat som ledere og kuratorer. Kunstnerne i denne udstilling blev valgt på baggrund af en fælles erfaring af at agere i hvide rum, men med meget forskellige perspektiver og praksisser. Gennem udstillingen vævedes 'healing communities', livet i almene boligblokke, sorte kroppe plads og agens i hvide rum, afrofuturisme, tilhørsforhold og kulturelle koder sammen i video, installation, tekstil og fotografi.

- 1 Her inspireret af den australske køns- og miljøforsker Astrida Neimanis' tekst "Hydrofeminism: Or, on Becoming a Body of Water" (2012).
- 2 <https://afropunk.com/2017/11/elitism-sucks-black-intellectualism-embrace-lower-levels-education/>

Lydia Östberg Diakité
Cry Baby (2020), video (20 min.)
og installation

Gråd er omdrejningspunktet i danser og koreograf Lydia Östberg Diakités videoværk *Cry Baby*, der udgøres af 11 sammensatte GIFs. Med naturen som kulisse performer Diakité sit alter ego i skiftende udtryk, mellem det grædende, det meditative og det dansende, mens hun med egen stemme fortæller om grådens kompleksiteter og dens helende kraft. *Cry Baby* åbner for spørgsmål om, hvad der sker med kroppen, når der gives slip på tårerne, og hvordan denne frigørelse forbinder og healer kollektive traumer, som for Diakité knytter sig til den sorte krops fælles forhistorie.

Noah Umur Kanber
NOAHSARK 2, (2021),
installation

Fotograf og kunstner Noah Umur Kanber har skabt en installation, der består af en række glasskulpturer lavet af gamle antikke glasobjekter, hvor både religiøse referencer og tyrkisk kultur blandes med readymade-æstetik og giver associationer til det globale overforbrug. Titlen *NOAHSARK 2* henviser til den udvælgelse, hvor igennem objekter fra én virkelighed bringes med over i en anden og tilegner sig nye betydninger.

Aysha Amin v. Andromeda 8220
Demolition Tour_a Sonic // Virtual Walk to Gellerup (2020),
video, (27 min.)

Kunstner, arkitektur/byrumsresearcher og skribent Aysha Amin har i videoværket *Demolition Tour_a Sonic // Virtual Walk to Gellerup* skabt en virtuel guidet tur til Gellerup i det vestlige Aarhus. Værket er et oplæg og en mapping af Gellerups historie samt en montage af euforiske og næsten drømmende øjeblikke i form af arkiverede videoklip fra fester, events og dagligdagen. Det er en hyldest til det at gøre modstand og sige fra over for en politisk stigmatisering, der martrer et helt lokalsamfund, og et eksempel på, hvordan landskabet og byrummet opleves tæt på, når man er opvokset i en konstant politisk, social og fysisk midlertidighed.

Liv Latricia Habel
Årgang 2125 (2021),
fotografi

Årgang 2125 er et portrætfotografi af to studerende på Den Danske Filmskole; Keiria Hissabu og Stine Likodelle. Skolen har i en lang årrække optaget en position som en af de førende institutioner i dansk kulturproduktion, men er samtidig præget af overvejende homogene miljøer. Det afføder spørgsmål om repræsentation, og hvad det betyder at indtage sådanne rum som sort kvinde. Keiria Hissabu er 21 år og optaget på dokumentarinstruktørlinjen. Stine Likodelle er 25 år og optaget på manuskriptlinjen.

Ruby Mariama Laura
Andersen Ndoye
Night Ruby (2021),
tekstil og illustration
Lamba (2020), tekstil og keramik
Jambaar (2019), tekstil og keramik

Designer og kunstner Ruby Mariama Laura Andersen Ndoye undersøger forskellige former for identitet og roller i et legende univers, hvis fortællinger fremtræder i stofflige materialer. Til denne udstilling skabte kunstneren tre farvestærke tekstilværker, akkompagneret af keramik og illustration, der med et kritisk blik undersøger nye politiske virkeligheder ud fra et afrofuturistisk perspektiv. Teknologi, historie og science-fiction væves sammen med afsæt i den afrikanske diaspora, i en generobring og genfortolkning af fælles arv.

D.N.A.
– Dina El Kaisy Friemuth,
Neda Sanai, Anita Beikpour
Elitism Sucks (2021),
tekstil og stencils

FCNN's sideprojekt D.N.A. blev initieret i 2020, da kunstnerne udstillede og kuraterede en gruppeudstilling ved Berlin Biennalen 2020 under titlen *Hydrocapsules. love*. Det tværfaglige kunstprojekt udfolder en hydrofeministisk kritik, der italesætter globale kriser gennem et intersektionelt perspektiv. Dét har bl.a. tilkendegivet sig i form af trykte t-shirts, stickers, posters og billboards, hvor sætninger som "Research is a Dirty Word", "Fuck Your Eurocentric Worldview" og "Cancel Curators" er korte og fængende, som dem vi kender fra reklameslogans. Til denne udstilling producerede D.N.A. t-shirts med ordene "Elitism Sucks" og "Cancel Curators", som kunne købes ved åbningen.

Text by
Claudine Zia

Ever since the artist group FCNN (Feminist Collective With No Name) was formed in 2016, artists Anita Beikpour and Dina El Kaisy Friemuth have – in collaboration with several international and Danish artists, cultural workers, and activists – used film, photography, sculpture and performance to explore topics such as global climate change, the art institutions' anchoring and academisation of white art history, as well as the representation and (in)visibility of racialised bodies in white spaces.

In FCNN's own works as well as in their collaborations, especially with artist and music producer Neda Sanai under the name D.N.A., the thematic framework is conveyed not only as exhibition headlines, but as advertising slogans on posters,

billboards, T-shirts, and stickers that should be regarded as interventions in the hierarchies of art. Examples include *Fuck Your Eurocentric Worldview*, *Cancel Curators* or *Research is a Dirty Word* from FCNN's exhibition at the Berlin Biennale in 2020. On the surface, they resemble straightforward advertising slogans, but the titles contain subversive statements that viewers must relate to and reconcile with. According to FCNN, topics such as art's fixed gaze on the West or the continued colonial mentality of cultural institutions – despite their attempts to include racialised artists – should not always be wrapped up in intellectual, academic posturing, but be conveyed in short and clear sentences. In the same way, the group's artistic work is

carried forward by a deliberately anti-elitist position and can be read as being in opposition to the academic approach.

Called *Elitism Sucks*, this exhibition places itself in the wake of FCNN's aforementioned project D.N.A. During the Berlin Biennale, D.N.A. curated the exhibition *Hydrocapsules.love*, encompassing digital as well as physical aspects combined in a hydro-feminist project addressing how we are all bodies of water and how we relate to this.¹ The project consisted of collaborations, conversations, and reading groups intended for racialised people. In their reading group, D.N.A. discovered the text "ELITISM SUCKS: BLACK INTELLECTUALISM SHOULD EMBRACE THOSE WHO HAVE LOWER LEVELS OF EDUCATION"² by cultural critic Sherronda J. Brown, published on the online media *Afropunk* in 2017, which has given this exhibition its title.

In the text, Brown argues that people from the global majority should have access to the postcolonial academic field so that it can be used as a powerful tool for confronting the political realities that many racialised people experience in institutional and public spheres. According to Brown, it is necessary to challenge and dismantle the exclusionary intellectual spaces to which only a small group of racialised artists and academics have access, and which are still dominated by white voices.

The exhibition *Elitism Sucks* explored such exclusion: To whom is art and the spaces of art actually

accessible? Which art is worthy of public display? And what place do racialised bodies occupy in this space? Although people from the global majority have become more visible in the institutional field of art in recent years, white hegemony continues to be reproduced. For example, this finds expression in what can be described as 'cosmetic diversity' where institutions – such as the one in which this exhibition takes place – show racialised artists and embrace an agenda of diversity, yet basically retain a predominantly white and homogeneous structure evident in aspects such as who is employed as directors and curators. The artists in the exhibition were chosen based on a shared experience of acting in white spaces, but from positions of very different perspectives and practices. In the exhibition, many factors were interwoven – 'healing communities', life in social housing, the agency of black bodies in white spaces, Afrofuturism, belonging, and cultural codes, all expressed in media that include video, installation art, textiles, and photography.

- 1 Inspired by the Australian gender and climate researcher Astrida Neimanis' text "Hydrofeminism: Or, on Becoming a Body of Water" (2012)
- 2 <https://afropunk.com/2017/11/elitism-sucks-black-intellectualism-embrace-lower-levels-education/>.

Lydia Östberg Diakité
Cry Baby (2020), video (20 min.)
and installation

Crying is the recurring theme and focal point of dancer and choreographer Lydia Östberg Diakité's video work *Cry Baby*, which consists of eleven composite GIFs. With nature as a backdrop, Diakité performs her alter ego across a range of changing modes of expression, poised between crying, meditation, and dancing, all while speaking in her own voice about the complexities of crying and its healing power. *Cry Baby* paves the way for questions about what happens to the body when tears are released and allowed to gush forth, and how this liberation connects and heals collective trauma, which for Diakité are associated with the collective prehistory of the black body.

Noah Umur Kanber
NOAHSARK 2 (2021), installation

Photographer and artist Noah Umur Kanber has created an installation consisting of a series of glass sculptures made from antique glass objects. Here, religious references and Turkish culture are mixed with a readymade aesthetic, evoking associations to global overconsumption. The title *NOAHSARK 2* refers to the selection process through which objects from one reality are transposed into another, taking on new meanings.

Aysha Amin v. Andromeda 8220
Demolition Tour_a Sonic // Virtual Walk to Gellerup (2020), video,
(27 min.)

In the video work *Demolition Tour_a Sonic // Virtual Walk to Gellerup*, the artist, writer and theorist on architecture/urban spaces Aysha Amin has created a virtual guided tour to Gellerup, a district in Western Aarhus. The work is a presentation, a mapping of the area's history and a montage of euphoric and almost dream-like moments in the form of archived video clips from parties, events, and everyday life. It is a tribute to resistance, to speaking out against politically determined stigma that torment an entire community, and an example of how a given landscape and urban space is experienced up close when one has grown up in a never-ending state of political, social, and physical indeterminacy.

Liv Latricia Habel
Årgang 2125 (2021),
photograph

Årgang 2125 (Class of 2125) is a portrait photograph of two students at the National Film School of Denmark: Keiria Hissabu and Stine Likodelle. For many years, the school has occupied a position as one of the most prominent institutions in Danish cultural production, yet it is a place of predominantly homogeneous communities. This raises questions about representation and what it means to enter and occupy such spaces as a black woman. Keiria Hissabu is 21 years old and admitted to the documentary directing programme. Stine

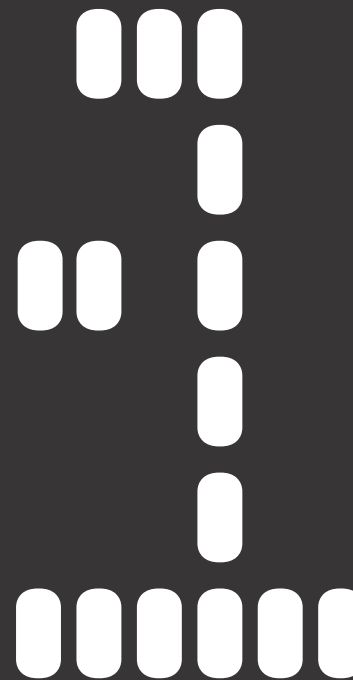
Likodelle is 25 years old and admitted to the script writing programme.

Ruby Mariama Laura Andersen Ndoye
Night Ruby (2021), textile and illustration
Lamba (2020), textile and ceramics
Jambaar (2019), textile and ceramics

Designer and artist Ruby Mariama Laura Andersen Ndoye explores different forms of identity and roles in a playful universe whose narratives appear in tactile materials. For this exhibition, the artist created three colourful textile works, accompanied by ceramics and illustration, which take a critical look at new political realities from an Afro-futuristic perspective. Technology, history and science fiction are interwoven, taking the African diaspora as a springboard for reclaiming and reinterpreting a common heritage.

D.N.A.
– Dina El Kaisy Friemuth, Neda Sanai, Anita Beikpour
Elitism Sucks (2021), textile and stencils

FCNN's side line project D.N.A. was initiated in 2020 when the artists exhibited at and also curated a group exhibition for the Berlin Biennale 2020 under the title *Hydrocapsules. love*. The interdisciplinary art project unfolds a hydro-feminist critique that addresses global crises through an intersectional perspective. Among other things, it manifests itself in the form of printed T-shirts, stickers, posters, and billboards featuring phrases like "Research is a Dirty Word", "Fuck Your Eurocentric Worldview" and "Cancel Curators", emulating the short and catchy format familiar from advertising slogans. For this exhibition, D.N.A. produced T-shirts emblazoned with the words "Elitism Sucks" and "Cancel Curators", available for purchase at the opening.



TITEL / TITLE:
Alien Water

KUNSTNERE / ARTISTS:
Karim Boumjimar, Young Boy Dancing Group

KURATOR / CURATOR:
Mette Woller

FLOOR -1

(DANSK)

Tekst af
Mette Woller

KAPITEL 1:
I RUMMET BLIVER STØVKORN
TIL ISTERNINGER

Jorden er en verden af vand.
Men Jordens vand kom fra rummet.
I begyndelsen af vores planets historie var verdens overflade tør som støv.
Et vulkansk landskab med et jordisk skelet, der flød rundt som en skarp
rygrad og skar sig gennem planeten mellem kogende, smeltet magma – et
uigenkendeligt helvede.

Vores oceaner ankom som frosne klumper fra rummet.
I planettågenes betagende, disede landskab flød ingredienserne til
vores have rundt og mødte hinanden tilfældigt, som i ethvert andet
kærlighedsforhold.

Støvkorn af kærlighed tumlede gennem rummet, som flydende frugtbar-
hed kolliderede de med andre våde stjernefrø, mens lag af is lagrede sig
på deres flader. Disse støvkorn forenedes med andre isbelagte partikler og
voksede sig større. De blev til små sten, siden klippesten, kampesten og til
sidst asteroider. Da de opdagede en planet, der havde brug for kærlighed,
begyndte de at bevæge sig mod vores verden.

Som en Fugl Fønix dansede asken fra en stjerne således rundt og fik
Jordens oceaner til at falde ned som frosne klumper fra rummet og fyldte
planeten med det ukendtes vand.

Med lån fra Alok Jhas Alien origin of Earth's oceans (2015)

FLOOR -1

KAPITEL 2:
SALTE VÆSKER I VORE ÅRER

Livet fødtes i havene
Salte væsker strømmer gennem vores årer
Og minder os om vort vandige ophav
Havene er i vores blod, aliens er vores forfædre

Vi er vokset ud af væske, af alien vand sendt fra rummet
Ukendte efterkommere på bunden af det dybe hav
Kønsneutrale væsener
Havguder fra havets bund, som indgår i flydende forhold, der har udviklet sig lysår før os,
en kontrast til de vulkanske stadier af menneskets forståelse på land

Alt liv har brug for flydende vand. Fostervandet er en evig påmindelse
Fast materie, der flyder i væske. Hudskaller, der bærer svajende oceaner indeni
Sved og tårer drypper saltvand gennem fortidens følelser
En frygt for havet forårsaget af hemmeligheder fra dets ukendte dybder
En fremmedgørelse fra den natur, vi stammer fra, som druetang uden stængler

Vi deler kropslige forbindelser gennem vandet i vores kroppe
Men alligevel deler vi os op
Laks koges i havets varme
Plast er blevet en del af vores børns porer
Oversvømmelser raser gennem landområder og sluger menneskeskaller som hvaler, der filtrerer deres føde
Havet er kilden til vores skabelse, og dog har det slugt så mange liv
Mennesker som bæreposer fyldt af had, bærende på ødelæggelsens frø som flyder videre til ukendte lande

Svaret kan ligge under os
I vandet mellem flydende og fast form
Isen på jorden bærer vidnesbyrd om vor historie gennem tusinder af år
Som træstammernes årringe
Vi vil højst sandsynligt finde udenjordisk liv under os, før vi finder det i rummet
I det ukendtes vand
Hvordan kan vi finde tilbage til os selv uden at folde?

Inspireret af Astrida Neimanis' tanker og af dem, der kom før hende.
Sidste sætning er lånt fra Ocean Vuong.

KAPITEL 3:
ANKOMSTENS MAGI

Betongulvet sitrer op gennem kroppen
Kvantegelé der glider gennem rummet
Akavede vibrationer der forstyrrer fremtoningen af coolness som smelter ned i afløbet
Når den hårde overflade møder føddernes kød går hudens ro over sine bredder og efterlader den rystende krop i en unaturlig rytme af hoppende, bøjede knæ, der modsætter sig rampen

I den glidende bevægelse ned ad arkitekturens hældning dukker et farverigt landskab op mellem det grå
En lystfuld have af seksuelle hybrider
insekter, blomster og mennesker i ét
Fingre i huller, presset mod hud
kratere af lyst og sitrende begær

De dryppende tegninger lækker kropslige væsker ud over deres tørre huds grænser
Glider ind i kroppe og deler væsker
Forbereder sindet på et darkroom i det ukendte

Som en rampe til havet, lokker det dybe hav under overfladen
Et lavloftet mørke der sluger neutrale vægges værdier

Dryppende vand. Som fra et fremmed væsen foroven
Dryppende trance af rytmisk liv
Alienvand. Ukendte væsker
Glider ned ad din hud og søger dine porer
Ind i din vådhed

Safter som livgivende kilder
Kærtegnende hænder, og hud mod hud
Vand fra munden. Drypper ned i din
Flydende kærlighed
Kropsvæsker som en livstruende deling
Dryppende næser
Vener af saltvand, der sveder ud gennem huden
Flydende privatliv skjult mellem stof, mens tårer forsøger at komme tilbage til fortiden

Dryppende lofter. Tårer fra oven. Spildt vand
Alienhale serverer tegninger som anrettede tallerkener
De rækker ud efter kroppen som en overvældende andethed

Minder os om, at rum ikke ligger uden for kroppen
men er som en anden hud, der udfolder sig i kroppens folder
Ved at glide ind i rummet gennem tidligere oplevelser, navigerer kroppen i
det ukendte
forsøger at gøre det til en bekendt partner af tabt kærlighed, tabt rum

Et springvand rejser sig. Dryppende gennem genstande
Velkendte former forvandlet til den Anden
Tasker og jeans som alternative væsener
En gennemblødt skulptur, der svæver i din hjerne og forsøger at nå dit
hjerte

Livsformer i dybe oceaner i fremmede verdener dukker op
en mystisk, geleagtig klump af kroppe i bevægelse
Ligesom salperne, der lever på dybt vand, ændrer gruppen sig som var den
kædet sammen
Suger vand ind i den ene ende og spytter det ud igen gennem en anden
Kæden samles i formationer og skubber kroppe ind og ud i forsøget på at
nå sine omgivelser
Nye medlemmer til hver lokation
Som en amøbe, der ændrer sin form. Opsluger nye dele og indoptager dem
for deres særegenhed.
Et skulpturelt design, der bebod rummet og tilpasser sig dets vært

Pulserende ind og ud glider kroppene rundt på gulvets våde flader
Vandpytter. Dunkende techno
Billeder der reflekteres i de glasagtige overflader
Huller at dykke ned i
Lad fingerspidserne danse hen over overfladerne eller glid helt ned i dybet
Koldt vand søger din hud for at gøre dig våd
Som en legende finger, der rører dig blidt

Luftfugtigheden stiger
Gennemblødt sind
Kroppe mødes i en ekstase af intimitet og kaos
Et kollektivt samvær af fysisk intensitet
Sensualitet og absurditet bølger gennem rummet
Et alienhav af et fremmed væsens koreografi
Et hysteri af bevægelser, der efterligner catwalken på rampen

Og således møder indgangens begyndelse ankomsten i rummet
Der har aldrig været nogen slutning
Glid mellem verdener
Retninger handler om ankomstens magi

Afsnit 8 er inspireret af Sara Ahmed.
Sidste sætning er lånt fra Sara Ahmeds *Queer Phenomenology* (2006)

Text by
Metter Woller

CHAPTER 1:
IN SPACE, DUST GRAINS
BECOME ICE CUBES

Earth is a world of water.
But Earth's water came from space.
In our planet's early history, the surface of our world was dry as dust.
A volcanic landscape of earthly skeleton, floating as a sharp spine through
the planet between boiling, molten magma – like an unrecognizable hell.

Our oceans arrived in frozen lumps from space.
In the breathtaking, foggy, dusty landscape of planetary nebula, the ingredi-
ents for our oceans were floating around, randomly meeting each other, like
any other love relationship.

Dust grains of liquid love tumbled through space, fluid fecundity colliding
with other wet star seeds, while acquiring successive layers of ice. Uniting
with other ice-encrusted particles, the dust grains grew. They became tiny
stones, then rocks, boulders, and asteroids. Looking down to a planet that
needed love, they started making their way to our world.

Like a phoenix, the random dance of the ashes of a star caused earth's
oceans fell as frozen lumps from space, filling it with alien water.

Borrowing from Alok Jha's *Alien origin of Earth's oceans* (2015).

CHAPTER 2:
SALTY FLUIDS IN OUR VEINS

In oceans life was born
Salty fluid courses through our veins
Reminding us of our watery origins
The oceans are in our blood, the aliens our ancestors

We grew out of liquid from alien water sent from space
Unknown descendants on the bottom of the deep sea
Genderless beings
Sea gods from the oceans' floors in queer relations developed light years
ahead
a contrast to the volcanic stages of human understandings on land

All life needs liquid water. The amniotic fluid is a constant reminder
Solids floating in liquid. Skin shells carrying swaying oceans inside
Sweat and tears dripping salt water through past emotions
The fear of the sea based on secrets from its unknown depths
Alienation from the nature we stem from, like Sea grapes without stems

We share bodily connections of carrying water inside
And yet we divide
Salmons boiled in the heat of the ocean
Plastic as part of our children's pores
Floods running through lands, swallowing human shells like whales
filtering prey
The ocean is our creation and yet it has swallowed so many lives
Humans as carrier bags of hate with seeds of destruction
Floating to unknown lands

The answer might lie below
In the water between liquid and solid phases
The ice on earth carries our history from thousands of years
Like tree trunks' annual rings
We will most likely find extraterrestrial life below before finding it in space
The water with them is alien
How else do we return to ourselves but to fold?

Inspired by the thinking of Astrida Neimanis and the ones before her. Last
sentence is borrowed from Ocean Vuong.

CHAPTER 3:
THE MAGIC OF THE ARRIVAL

The concrete floor bounces up through the body
Quantum jelly moving through space
Awkward vibrations disturbing the appearance
of coolness that melts down the drain
When the hard surface meets the flesh of the feet
the calmness of the skin floats over its barriers
leaving a shaking body in an unnatural rhythm
of bouncing, bending knees avoiding the slope

Sliding down the gradient of the architecture
a colorful landscape between the grey appears
A lustful garden of sexual hybrids
insects, flowers, and humans becoming one
Fingers in holes, pressing against skin
craters of lust and trembling desires

The dripping drawings leak bodily fluids
beyond the boundaries of their dry skin
Gliding into bodies and sharing liquids
Preparing the mind for a darkroom of the unknown

Like a ramp to the ocean, the deep sea lures below
A low-ceilinged darkness swallowing values of neutral walls

Water dripping. Like an alien from above
Dripping trance of rhythmic life
Alien water. Unknown liquids
Sliding down your skin and seeking your pores
Into your wetness

Juices as life-giving sources
Caressing hands, and skin against skin
Water from the mouth. Dripping in yours
Liquid love
Bodily fluids turned into life threatening sharing
Nose dripping
Veins of saltwater sweating through the skin
Liquid privacy hidden between fabric while tears trying to get back to the
past

Dripping ceilings. Tears from above. Wasted water
Alien tales serve drawings like dishes on platters
Reaching for the body like an overwhelming otherness

Reminding us that space is not exterior to bodies
but like a second skin unfolding in the folds of the body
Sliding into the space on past experiences, the body navigates in the
unknown
trying to make it an acquainted partner of lost love, lost space

A fountain arises. Dripping through objects
Familiar forms turned into the Other
Bags and jeans as alternative beings
A soaked sculpture floating in your brain, trying to reach your heart

Life-forms in the deep oceans on alien worlds appear
a mysterious, gelatinous blob of bodies moving
Like sea salps living in deep waters, the group change as linked together
Sucking in water from a siphon on one end and spitting it back through
another
The chain gathers in formations, pushing bodies in and out like limbs trying
to reach its surroundings
New members for every location
Like an amoeba, altering its shape. Swallowing new parts and consuming
them for its traits
A sculptural design inhabiting the space, adjusting to its host

Pulsating in and out, the bodies glide around in the wetness of the floor
Puddles of water. Pounding techno
Images reflected in the glassy surfaces
Holes to dive into
Skim your fingertips across surfaces or slip entirely into the depths
Cold water seeking your skin to make you wet
Like a playful finger touching you gently

Humidity is rising
Soaking wet
Bodies meet in an ecstasy of intimacy and chaos
A collective togetherness of physical intensity
Sensuality and absurdity waving through the space
An alien ocean of a creaturely choreography
Hysteria of movements mimicking the catwalk on the slope

And so, the beginning of the entrance and the arrival meet
There was never an ending
Walk between worlds
Directions are about the magic of arrival

Paragraph 8 is inspired by Sara Ahmed. Last sentence is borrowed
from Sara Ahmed's *Queer Phenomenology* (2006).

FLOOR -1

UDSTILLINGSBILLEDER / INSTALLATION VIEWS



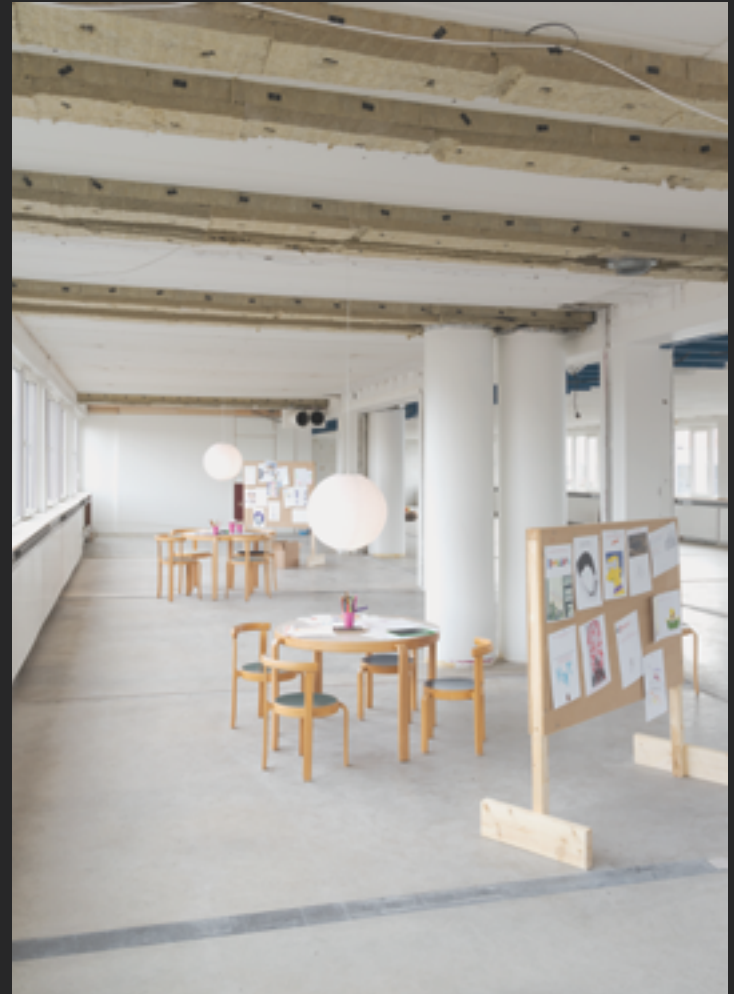
FLOOR 3



Mia Edelgart & Sebastian Hedevang: *Hvad er Penge? / What is Money?*, 2021. Photo: David Stjernholm



Michala Paludan: *No Future (photos for toddlers)*, 2021. Photo: David Stjernholm



Michael Crowe: *Spaghetti Clurb*, 2021. Photo: David Stjernholm.



Paul McCarthy: *Painter*, 1995. The curator has installed *Painter* in a ball bath. Courtesy: Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk. Photo: David Stjernholm



Paul McCarthy: *Painter*, 1995. The curator has installed *Painter* in a ball bath. Courtesy: Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk. Photo: David Stjernholm



(Right) Thomas Winding & Finn Bentzen: *Døren går op og hvem kommer ind*, 1982. Courtesy: Danmarks Radio. (Left) Nadia Tehran, *Tiddy*. Photo: David Stjernholm



Mia Edelgart & Sebastian Hedevang: *Hvad er Penge? / What is Money?*, 2021.
Photo: David Stjernholm

UDSTILLINGSBILLEDER /
INSTALLATION VIEWS



FLOOR 2



Tolia Astakhishvili: *(Throughout) As I write, I am lying, I hope*, 2021. Photo: David Stjernholm



Rochelle Goldberg: *If I left a message on her answering machine, she said she would heal me*, 2021. Photo: David Stjernholm



Tolia Astakhishvili: *(Throughout) As I write, I am lying, I hope*, 2021. Photo: David Stjernholm



Vera Palme: *SOS (1)*, 2020 / *Peak Promise or Die Crying*, 2021.
Photo: David Stjernholm

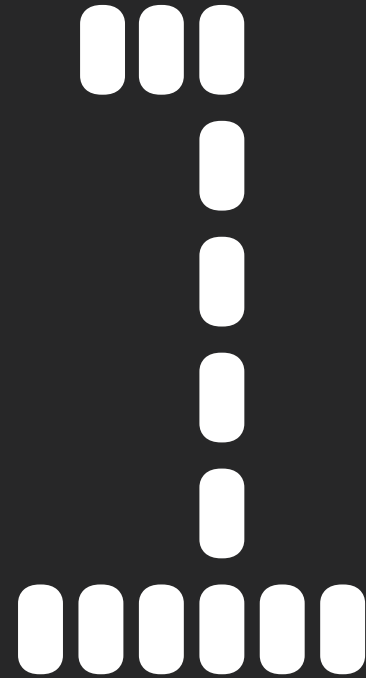


Tolia Astakhishvili: *(Throughout) As I write, I am lying, I hope*, 2021.
Photo: David Stjernholm



Rochelle Goldberg: *In soft agreement, hello, finally a feeling*, 2021.
Photo: David Stjernholm.

UDSTILLINGSBILLEDER /
INSTALLATION VIEWS



FLOOR 1



Jeannette Ehlers: *The Gaze*, 2018. Photo: David Stjernholm



Jelsen Lee Innocent: *As If Our Bodies Were Built To House Your Bullets*, 2021. Photo: David Stjernholm.



Jelsen Lee Innocent: *Faces At The Bottom Of The Well II*, 2021. Photo: David Stjernholm.



Nikhil Vettukattil: *Biography*, 2021. Photo: David Stjernholm

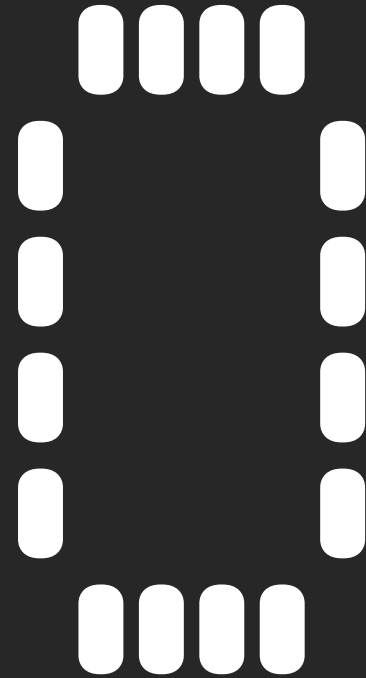


Jeannette Ehlers: *Whip It Good*, 2014
(Photo: Casper Mare). Photo: David Stjernholm.



Santiago Mostyn: *Altarpiece*, 2019.
Photo: David Stjernholm.

UDSTILLINGSBILLEDER /
INSTALLATION VIEWS



FLOOR 0



Aysha Amin v. Andromeda 8220: *Demolition Tour_a Sonic // Virtual walk to Gellerup*, 2020. Photo: David Stjernholm.



D.N.A. (Dina El Kaisy Friemuth, Neda Sanai, Anita Beikpour): *D.N.A. pop-up shop*, 2021. Photo: David Stjernholm.



Ruby Mariama Laura Andersen Ndoye: *Oblation 6 / Oblation 7* (as part of *Night Ruby*), 2021. Photo: David Stjernholm.



Liv Latricia Habel: *Årgang 2115*, 2021 / Ruby Mariama Laura Andersen Ndoye: *Night Ruby*, 2021. Photo: David Stjernholm.



Lydia Östberg Diakité: *Cry Baby*, 2020.
Photo: David Stjernholm.



Lydia Östberg Diakité: *Cry Baby*, 2020.
Photo: David Stjernholm.



Noah Umur Kanber: *NOAH'SARK 2*, 2021.
Photo: David Stjernholm.

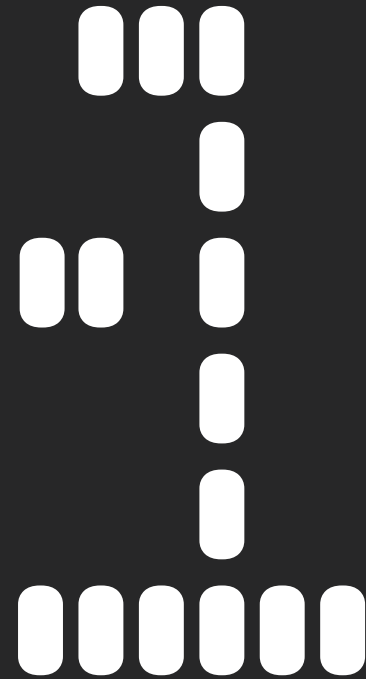


Noah Umur Kanber: *NOAHSARK 2*, 2021.
Photo: David Stjernholm.



FCNN [Feminist Collective with No Name]: *Elitism Sucks / Cancel Curators*, 2021. Photo: David Stjernholm.

UDSTILLINGSBILLEDER /
INSTALLATION VIEWS



FLOOR -1



Alien water, kurateret af Mette Woller.
Photo: David Stjernholm.



Young Boy Dancing Group: *Untitled*, 2021.
Photo: David Stjernholm.



Karim Boumjimar: *Para ganar no tengo que pelear*, 2021.
Photo: David Stjernholm.



Young Boy Dancing Group: *Untitled*, 2021.
Photo: David Stjernholm.



Young Boy Dancing Group: performance 30 September, 2021.
Photo: Frida Gregersen.



Young Boy Dancing Group: *Untitled*, 2021.
Photo: David Stjernholm.



Young Boy Dancing Group: performance 30 September, 2021.
Photo: Frida Gregersen.



Young Boy Dancing Group: performance 30 September, 2021.
Photo: Frida Gregersen.



Young Boy Dancing Group: performance 30 September, 2021.
Photo: Frida Gregersen.



Young Boy Dancing Group: performance 30 September, 2021.
Photo: Frida Gregersen.