

Freja Sofie Kirk



Pastimes

OOOOO
RGA DEN

ISBN: 978-87-94311-34-2
EAN: 9788794311342

Freja Sofie Kirk
Pastimes

Udstillingsperiode: 21.02.2026 – 03.05.2026

O – OVERGADEN
Overgaden nedan Våndet 17, 1414 København K,
overgaden.org

O

INTRODUKTION

Det er en stor fornøjelse at introducere denne publikation, der udkommer i forbindelse med Freja Sofie Kirks soloudstilling *Pastimes* på O – Overgaden. Over de seneste år har O – Overgaden med generøs støtte fra Augustinus Fonden produceret en publikationsrække, der udgives i forbindelse med kunsthallens soloudstillinger. Målsætningen med denne serie er at mangfoldiggøre samtalerne under og efter udstillingerne og åbne op for, at nyt materiale kan udspringe heraf.

I dette tilfælde har kurator og skribent Elisa R. Linn og kunstkritiker og redaktør for denne publikation Nanna Friis bidraget med hver sin tekst om lagene af skud i Freja Sofie Kirks arbejde – og de skal begge have en stor tak. Derudover vil jeg gerne takke hele O – Overgadens team for den store indsats i forbindelse med udstillingen, og naturligvis også fanfare, vores grafiske designere, for deres dedikerede arbejde på denne publikation. Sidst, men ikke mindst, en særlig tak til Freja for at dele sit materiale – fra koncept til udvidede samtaler – med os alle sammen, både gennem udstillingen og denne publikation.

Den foruroligende sammenfiltrering af begær og død i underholdningsindustriens billedsprog er central for Freja Sofie Kirks udstilling på O – Overgaden.

I et nyt videoværk udføres den ældgamle krigsmanøvre, der består i at falde af sadlen og lade, som om man er død – et stunt, der er blevet en fast bestanddel af nordamerikanske rodeoshows – af en professionel, kvindelig 'trick rider', som filmes close-up. Scenens dels voldelige, dels hypnotiserende rus flettes sammen med billeder af arbejdere i beskyttelsesdragter, der står ubevægelige midt i oprydningen af skinnende, gyldne patronhylstre på en forlystelsesskydebane, samt fundne optagelser af amerikanske soldater, der poserer for sjov med koste i stedet for pistoler i en såkaldt Mannequin Challenge, som var de frosset midt i kamp.

Kameraet cirkulerer rundt i disse statiske scener: en hængende kvindekrop, stillestående rengøringspersonale og stivnede soldater. Alt sammen er del af en underholdningsindustri, hvor der både leges med døden og 'spilles' død – hvor både kameraet og pistolen skyder. Samtidig holder det korte, sømløse filmloop med dets lydspor af trommende hestehove os fanget i en tilstand, som, i modsætning til billedernes umiddelbart forførende kvalitet, peger på gentagelsen, vedligeholdelsen, udmattelsen og en stille, mindre spektakulær dragning mod døden.

Ligesom filmens kontinuerlige gentagelse reflekteres en serie nye fotografier i udstillingens spejlbeklædte søjler. Dette skaber en spejlsalseffekt, hvor beskueren selv indgår i udstillingens billedverden. Motiverne, som er inspireret af skydebanernes selvpromovering på sociale medier, viser en kop kaffe og, ved siden af, de synlige kanter af et håndvåben samt, i de fleste billeder, en småkage. Billederne, der forener koffein, småkagens sukker og skydningens dopamin, fastholder således et rum, hvor fritid, nydelse og potentiel vold eksisterer side om side.

Både i dele af filmen og i fotografierne strækkes og forvandles de oprindelige todimensionelle billeder til et tredimensionelt rum via et computergenereret blik. Denne forunderlige, syntetiske effekt – hvor vi pludselig kan træde ind i billedets flade og for eksempel cirkulere rundt om kaffekoppen eller rundt om hesten og stuntkvinden, der er frosset midt i luften – gør fotografiet 'levende' og omdanner de fotografiske dokumenter til rum, vi kan bevæge os rundt i.

Rhea Dall
Leder og chefkurator på O – Overgaden,
marts 2026

HVIS DET BLØDER, SÆLGER DET

Elisa R. Linn

Den gungrende lyd af hestehove antyder ikke kun forfølgelse – det er en lyd, der også peger på det anspændte ved afstand, der kolliderer, og den faretruende vished om, at nogen, den jagende eller den jagtede, er ved at blive indhentet. I Freja Sofie Kirks videoværk glider en kvinde på hesteryg pludselig ned fra sadlen, hun nærmest kæntrer i et horisontalt kollaps med overkroppen livløst hængende ned, mens arme og grundigt manicurerede hænder slæber gennem arenaens støvede sand. Kaskader af dramatisk hår blaftrer som et slør om hendes ansigt, som var hun blevet ramt og besejret af sin modstander i en scene, der minder om klassiske westerns. Det er svært ikke at give sig hen til, hvad Laura Mulvey er blevet berømt for at kalde ‘det voyeuristiske blik’ – der netop fastholder og fetischerer rytterens krop, som den hænger ned langs hesten og skaber en æstetisk, nærmest erotiseret og intim fornemmelse med et strejf af *guilty pleasure*: Den kvindelige rytter ligner et spektakulært offer, tilsyneladende bortført, såret, slæbt hen over jorden. Er vi medskyldige?

Faktisk er det ikke et rigtig styrt, vi ser, men et kontrolleret trick-riding-stunt med den sigende titel: Death Drag. Rytteren fastgør sit ben i en løkke eller et håndtag på hestens seletøj – en diskret, men vigtig forankring. Mens hesten holder eller øger sit tempo, åbner rytteren sin krop udad eller til siden – en bevægelse, der ligner en langsom overgang fra kontrollerede stadier til noget, der ligner illusionen om overgivelse. Men Kirks slowmotion-nærbilleder blotlægger selve stuntets mekanismer: Rytterens hænder er tydeligt spændte, hun trækker af og til sine fingerspidser gennem sandet for at stabilisere positionen og balancen. I sidste ende er et Death Drag ret langt fra ‘jomfru-i-nød’-tropen, snarere er det en koreograferet form for overgivelse, der stammer fra en praksis, hvor man rider, mens kroppen dasker langs hestens ene side: i så lav en position, at rytteren er svær at få øje på eller ramme i kamp. Det er netop meningen, at man skal kunne “undvige kugler og pile”.

Denne praksis stammer fra kavaleriets militærtræning, hvor rytterne opøvede ekstreme manøvrer i fuld galop for at blive mobile, kampklar og svære at angribe – akrobatiske rideteknikker, der sidenhen blev adopteret af eksempelvis det moderne cirkus’ grundlægger Philip Astley, som skabte et underholdningsformat, hvor tidligere soldater optrådte med militære versioner af trick-riding i spektakulære shows. I dag er stuntet ikke blot en del af en popmættet og romantiseret (og hvid) Vilde Vesten-ikonografi, der er et symbol på det nationalt idealiserede fri-fugl-agtige ved den arketypiske helt, det har også rødder i militære undvigelses- og overraskelsesmanøvrer fra den såkaldte Dzhigitovka-tradition. En form for trick-riding fra Kaukasus-regionen, som senere blev formaliseret af kosakkernes kavalerikultur – men ikke desto mindre er der tale om en afstammingslinje, der for længst har vejet pladsen til fordel for den misforståelse, at trick-riding er noget “vestligt og autentisk amerikansk”¹.

Som taget ud af Astleys hverdagsamfiteater og katapulteret ind i nuet er det nu sådan, at den ene medierede kropspostur overtager den anden i Kirks film – kontrol er maskeret som tab af kontrol. Death Drag-scenariet bliver efterfulgt af en sekvens, hvor en gruppe mænd performer militariseret forsvarsmaskulinitet bevæbnet med rengøringsudstyr. Nogen er klædt i t-shirts med gule ARMY-bogstaver, andre i undertøj og sokker, atter andre har camouflaageovertøj og solbriller på. De er frosset i kampstillinger, der ikke er spontane, men omhyggeligt arrangeret, som om de med kameraet kredsende rundt om sig over sig på den slags trummerum, der hviler over rigtige butiksvindues-mannequiner. Som Foucault allerede bemærkede om sådanne føjelige kroppe i *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1975): “Soldaten er frem for alt en, der kan genkendes på lang afstand”²; hvilket ikke kun har at gøre med uniformer og krig, men også med kontekster, hvor militære logikker normaliseres gennem leg. Her bliver den berygtede Bullet Time ikke blot et billede på den digitale kontrol af tid og bevægelse³ – der, hvor filmmediet bryder den indeksikale forbindelse mellem tid og bevægelse – men en simuleret og tidsligt manipuleret undvigelse af kuglen. Før eller siden vil scener som disse ikke kun vække kollektive associationer til højreekstrem mobilisering – såsom Stormen på Kongressen den 6. januar 2021 – men også aktualisere det, som Klaus Theweleit kaldte “den armerede krop”⁴ (Körperpanzer) i sin nærstudering

1. Se Neil Campbell, *The Rhizomatic West: Representing the American West in a Transnational, Global, Media Age* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008).

2. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, overs. Alan Sheridan (New York: Vintage Books, 1977), 155–36.

3. Lev Manovich, “What Is Digital Cinema?”, in *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, red. Shane Denson og Julia Leyda (Falmer: ReFRAME Books, 2016), 3–11.

4. Klaus Theweleit, *Male Fantasies: Volume 1: Women, Floods, Bodies, History*, overs. Stephen Conway, Erica Carter og Chris Turner (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

af mellemkrigstidens Freikorps som en slags psykisk infrastruktur i proto-fascistiske sammenslutninger. Fantasien om hårdhed, forseglede grænser og defensiv usmidighed, der skal forblive intakt overfor mulige trusler om opløsning (ofte kodet som feminine, flydende eller kaotiske).

Som kontrast hænger Kirks serie af glatte, livsstilsagtige fotografier i udstillingsrummet og ligner umiddelbart billeder af genkendelig morgenrutinekliché, som man så kan projicere et begær i retning af. Ikke på trods af, men netop på grund af deres højt almindelige og tillokkende forbrugsæstetik. Den generiske kaffekop, præcis som gennemsnitsforbrugeren kender den: standardporcelæn, en halvspist kiks liggende på underkoppen, en lille ske på en rød serveringsbakke eller en LED-oplyst, ridset bardisk – uden overflødigheder og langt fra det kuraterede og trendy ved third wave-kaffekultur. Et kort øjeblik kan man forestille sig at befinde sig inde i fotografiets sceneri, romantisk opslugt af ‘mig-tid’, alt imens en flygtig fornemmelse af stabilitet opstår midt i en ellers foruroligende, fremmedgjort verden. Ikke desto mindre er billedet uadskilleligt fra den historiske omstændighed, at kaffe blev den moderne, arbejdende verdens drik – en selvoptimerende stimulans i en borgerlig, militærindustriel orden. I begyndelsen af det moderne Europa blev kaffe en erstatning for alkohol som foretrukken social drikkevare, fordi den skærpede opmærksomheden, bidrog til rationaliteten og frem for alt kultiverede disciplinen.⁵ Ved nærmere eftersyn udløser Kirks fotografier med deres lidt surrelle skævvridninger dog en slags metaforisk “opvågning”. Man kommer til at tænke på agent Dale Cooper, der igen og igen erklærer, at “that is a damn fine cup of coffee” i David Lynchs *Twin Peaks*, hvori sætningen fungerer som et tilbagevendende symbolsk normalitetsanker holdt op imod det bagtæppe af uvirkelig rædsel, der har med stedet og situationen at gøre. Også i Kirks værker fremstilles det tilsyneladende banale og harmløse motiv som et subilt og perifert, men stadig faretruende optrin. Koppen flankeres af et beskåret, funkklende pistolgreb og et magasin, der, ligesom cheesy 007-teaser-æstetik, ikke straks, men mere henkastet fanger blikket. Våbnet er til stede selv i kaffepausen, hele tiden lige ved hånden. Som Karl Marx for længst har bemærket: varefetishismen fremmedgør produkter fra deres faktiske brugsværdi og lægger dem i stedet med underliggende sociale, økologiske, økonomiske forbindelser til selve produktionen af dem.⁶

Ligeledes er pistolen på billedet løsrevet fra sin funktion og sine produktionsomstændigheder, men den præsenteres på en måde, der peger på de trusler,

5. Se Wolfgang Schivelbusch, *Tastes of Paradise: A Social History of Spices, Stimulants, and Intoxicants*, overs. David Jacobson (New York: Pantheon Books, 1992).

6. Se Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, Volume I, overs. Ben Fowkes (Harmondsworth: Penguin Books, 1976), 163–77.

som er indlejret i dens dramaturgi. En dramaturgi, der også tjener som subtil påmindelse om Kenneth Angers *Kustom Kar Kommandos* fra 1965, hvor forkromede overflader, malerarbejde og andre tegn på pleje isoleres og underreges; Angers bil afbildes aldrig som funktionelt transportmiddel, men er ren overflade, rent begærsobjekt. Og det er netop, hvad disse fotografier – taget fra SoMe-reklamer for skydebaner – påpeger: markedsføringen af skyderi som rekreativ eller social oplevelse, ikke blot som træning og faciliteter. De tilbyder besøgende at prøve pistoler eller semi-automatvåben, mens man “i ro og mag kan tilbringe tid med familie og venner”. Det er derfor ingen overraskelse, at de to figurer i Kirks film, klædt i hvide beskyttelsesdragter og gummihandsker, ikke er kriminalteknikere, der undersøger et gerningssted, men derimod er strukturelt indvævet i selve processen i deres funktion af personale, hvis opgave er at fjerne usynligt blystøv fra gulv og gennemhullede vægge, hver gang denne trivialiserede caféagtige fornøjelseskrig er overstået.

Kirks udstilling kulegraver ikke blot den såkaldte ‘militainment’-industri – hvor volden siver ind i banaliteten ved hverdagsfornøjelser – men også måderne, hvorpå selve blikket bliver ‘logisticeret’, altså adopterer militæroptikkens geometri, som eksempelvis Paul Virilio udtrykker det: hvordan blikket skifter fra at observere til at angribe. Cockpittets perspektiv eller kameraet, der stiller skarpt, er ikke blot strukturerende for militære praksisser; de former en visuel kultur som sådan. Billedet bliver et kontrolværktøj til at skabe mellemrum mellem strategiske overflader, hvor modstanderen er en markeret silhuet. Beskueren bliver på alle måder placeret i en rolle, der minder om en operatør.⁷ Denne virkelighed underreges i *Pastimes* gennem spejlpaneler, der er monteret på søjlerne i rummet: fragmenter, der ikke blot tjener som model for måden, hvorpå subjekter skaber sig selv gennem billeder, men også fremkalder netop den slags processer og blikke, som Kirks arbejde undersøger. I takt med, at netop beskueren i stigende grad opfattes som en del af et apparatdrevet system i vores moderne techno-militære tidsalder. At se er ikke længere blot lig med at opfatte; det har snarere at gøre med at foregribe, at regne ud og projicere frem i tiden – at se er allerede at angribe.

I vores scrollende, digitalt overvågende æra – hvor linjer som “Have you ever tried this one?” fra Sabrina Carpenters tilsyneladende uskyldige pophit *Juno* faktisk anvendes til SoMe-propaganda for ICE-deportationer, og hvor videoer af virkelig og brutal og racistisk vold cirkulerer som en strategi til både rekruttering og billedcirkulation – må man til sidst spørge, i hvor høj grad det er et etisk problem for billedproduktionen. Som Susan Sontag diskuterer i sit sidste essay *Regarding the Pain of Others* (2003): Voldens moralske tyngde

7. Se Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, overs. Patrick Camiller (London: Verso, 1989), 69–70, 73.8. Ibid, 163.

fremstilles aldrig råt, men medieres altid og findes ikke blot i billedet alene. Den findes også i kraft af den måde, hvorpå indlejringen i medierne og i forskellige visuelle udtryk både skaber empati og afmontering; der sker en slags empatiudmatning, når vi engagerer os i den.⁸

Før eller siden tvinger Kirks udstilling os til ikke blot at se igennem den forførende normalisering og gnidningsfrie absorbering af militariseret voldsæstetik inde i underholdningens baner, men også til at anerkende, at etikken hverken bor i selve billedet eller i dets katarsis-opbygning. Derimod findes den i bevidstgjort engagement med billedets cirkulering og performativitet. I kravet om et reflekteret ståsted, hvad angår ens eget blik – en etik i det at kigge, der destabiliserer det ideologisk konstruerede beskuer-vi. Eller med Georges Didi-Hubermans ord, dialektikken i “det vi ser, det, der kigger på os” – altså: Man kigger ikke derhen, hvor man gør, for at modtage, men for at konstruere mening – og den kunne næppe være fjernere fra det barske nyhedsmantra: “Hvis det bløder, sælger det”:

Breakfast where the news is read
Television, children fed
Unborn living, living dead
Bullet strikes the helmet's head
The Doors, “The Unknown Soldier”, 1968

O (SHOTS

Nanna Friis

Kameraet filmer, pistolen skyder. Mennesket spiller, kameraet skyder. Kuglen skydes, mennesket skydes og bliver til et dødt menneske eller et påtaget dødt menneske eller et billede.

Det er altid en hårfin balancegang, den, der balancerer, hvor langt ned ad en pun-agtig ordspilstangent man kan gå uden at sætte sin seriositet for meget over styr. Sproget kan netop være meningsfuldt som indpakning og udpakning af billeder, fordi ord besidder nuancer af betydning, der i bedste fald kan gøre billeder større, bredere, dybere. Freja Sofie Kirks billeder er i forvejen store og dybe, ikke nødvendigvis hvad skala angår – selvom det er de nogle gange også – og så findes der i selve billederne en ophobning af lag, der både har med motivets præcision og sprogets flertydighed at gøre.

Shoot, shot, skyde, skud. Enkle ord, men også handlinger og situationer og ting, der peger på noget så væsensforskelligt som pistol og kamera, vold og forfængelighed, virkelig død og fiktivt liv og omvendt, kaffe og patroner. At alt dette flettes sammen i Kirks billeder til en usædvanlig formfuldendt helhed, ubesværet og elegant og kunstigt, som var der tale om et virkelig vellykket stunt, føles på en gang som et mysterium og en selvfølge. En ung kvinde har perfektioneret evnen til at slynge sig selv ned over en galopperende hest og se livløs ud, hænge og daske som et lig, mens dyret tordner afsted og gør situationens simulerede fare ganske virkelig. Der skal sandsynligvis ikke mere end et uforudset fald og galopperende hove i kraniet til, før en rigtig død kan indtræffe. Hesten og kvinden er skudt med Kirks kamera. I samme video har samme kamera skudt et gulv på en skydebane, det er oversået med patronhylstre, det vil sige dækket af et så godt som poetisk gulddrys. Pistolskuddets efterladenskaber ligger der og stråler som skatte og slagmark, sådan en klirren som af automatvåben eller smykkeskrin, de skal fejes væk, så nye rester af nye fornøjelsesskud kan gøre gulvet gyldent igen. Formummene skikkelser udfører dette oprydningsskud, indsvøbt i dragter, som skulle de håndtere en smitsom epidemi. Kameraet bevæger sig helt tæt på dem, det svælger i nærbilleder af gyldne hylstre mellem fingrene på en ansat, og jeg tænker på, hvilket skud der er kraftigst, mest virkeligt: kuglens eller linsens. Bliver vold tydeligst, når den filmes eller når den praktiseres?

Det siger sig selv, at kameraskuddene kommer senere end våbnenes skud. Lige siden spidse pinde og små sten viste sig at være velegnede projektiler, har mennesker skudt mod hinanden og omverdenen, og at et kamera siden har fået tildelt samme handlingsvokabular, er egentlig bemærkelsesværdigt. Man kan sige: Når noget skydes, holder det af og til

op med at bevæge sig. Bliver livløst, stillestående, et billede. Så langt deles kameraet og våbnet ganske bogstaveligt om skuddets anatomi. Men der er unægtelig stor fysisk forskel på, hvad en optik og en kugle kan gøre ved eksempelvis den menneskekrop, de hver især skyder. I sin for længst kanoniserede tekst *On Photography* skriver Susan Sontag “to photograph someone is to violate them” og kalder senere fotografiet for et “soft murder” på den fotograferede. At tage nogens billede er, som sagt, at tage noget. Fra dem? Det er klart, at fotografiets og filmens allestedsnærværelse i denne tids skærmvirkelighed mildest talt har kompliceret for ikke at sige omstødt Sontags 1977'er-pointe. Vi er så at sige forbi fotografiets kränkelsespotentialer. Vi er allerede langt ude over afgrunden, og der er helt sikkert ingen vej tilbage. Millioner af mennesker begår soft murders på sig selv dag ud og dag ind, hele verden er fotos, hele verden er volden og billederne af den. Susan Sontag har stadig ret, selvom billedet for længst har invaderet virkeligheden, erstattet den, om man vil, men måske kan man sige: Linsens vold er selvforskyldt, vi er masochister.

Jeg ser ikke Freja Sofie Kirks arbejde som en artig illustration af Susan Sontags pointe, tværtimod, jeg ser det som en raffineret udvidelse, en vrangvending eller en genforhandling af, hvad kameraet er, hvad billedet er, hvad skuddet er, hvad volden er. At noget ligefrem er en signatur for et kunstnerskab, der er så ungt som Kirks, vil måske være en tilsnigelse, men hendes kunstige håndholdthed er om ikke andet i gang med at blive karakteristisk. Med sådan et nærgående fokus, der får billederne til at føles udsøgte og øjeblikagtige som perfekt modne frugter, arbejder kameraet sig ind på motivet, så det på en gang ligner ubegribelig fiktion og noget, du kigger på med dit eget blik. Ufiltreret stof, der ikke har været gennem en maskine. Et tempo, der igen og igen gennembrer virkeligheden på projektilagtige måder – men netop ikke for at gøre vold på nogen virkeligheder, snarere for at anskueliggøre virkelighedernes iboende vold. Samtidig er billederne langsomme. Ikke teatralisk slowmotion som hos Anne Imhof, gudskelov, Kirks langsomhed er på en måde det modsatte af kunstig, selvom skuddene har noget næsten robotdigitaliseret over sig. Det bliver en tand sværere at afgøre, hvad der er kamera, og hvad der er computer, og i forlængelse deraf: hvad der er virkelighed, og hvad der er fiktion. Hvad gør virkeligheden virkelig, fiktionen fiktiv? Ingen er døde, ingen er som sådan i fare, ingen er ægte brutale i Freja Sofie Kirks billeder. Og stadig er de gennemsyret af en faretruende atmosfære. Skydebaner og stunts findes, fordi vold er betagende og mainstream.

I det hele taget er der hele tiden ret komplekse forskydninger på spil, lag af virkelighed er elegant stablet og elegant kollapsede. En virtuos og levende kvinde spiller død, AI spiller stilbilleder, skydebanen spiller vold, et slæng af soldater spiller et slæng af soldater. Svært – og underordnet – er det at afgøre, hvilke af Kirks billeder der indeholder det mest

8. Se Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003).

spektakulære fiktionspotentiale, men noget ekstra grotesk klistrer sig til tanken om en kommende hær, der fordriver tiden med en Mannequin Challenge på kasernen: stå helt stille og lave angrebsformationer med kosterkafter og fejebakker og sko og pap. Velsagtens er det sådan, at jo mere noget fryser, jo mere det bliver et tableau, desto tydeligere står alting frem. Soldatmændene fryser, billedet af deres optrin gør helheden endnu mere frossen og detaljeret, jeg tænker: Hvad i alverden laver de?

Og det groteske, det grænsende til uvirkelige ved faktisk alle scenarierne i Kirks video, bliver også forstærket af hendes intenst æstetiserede skud; alting er hæsblæsende smukt. Hestens muskler under luksuriøst seletøj, en pulserende mennesketorso, der lader, som om den er ved at styrte i døden, den lækre lille værdigenstand, et patronhylster ligner, når der dvæles ved det mellem et par gummihandskeklædte fingre. Den her delikatisering (nej, det er ikke et ord, men hvorfor ikke!) af nogle grundlæggende ret grusomme foretagender, ikke for at forskønne dem, men for at fremhæve absurditeten. Pege på den virkelighedsfjerne og fuldstændig reelle omstændighed, at der er tale om en palette af fornøjelser. Fritidsaktiviteter, simpelthen. Trickriding er en muligvis nichet, men velkendt og yndet showdisciplin, folk strømmer til skydebanen for at hænge ud, tage på date, sludre, chill.

Fritiden er underholdningens tid, en ubekymret modgift til arbejdsvirkeligheden. Læne sig tilbage, lade sig bedøve eller stimulere lidt af fiktionerne. Menneskerne har for en kort bemærkning fri fra samfundet, tager hen og lejer en pistol, køber en kaffe, ser et show. Skud i koppen, skud i magasinet, skud, der hænger på væggen. Når et billede forvrænges, bliver det så mindre realistisk? Stækkes repræsentationen en anelse? Fotos af kaffekopper, der er blevet strakt i en digital efterbehandling, er vel en lillebitte smule mindre genkendelige end ikke-strakte fotos af kaffekopper. Motivet bliver ikke ligefrem fiktivt, men Kirks beslutning om at strække kaffebillederne føles som en teknisk variation af den virkelighedsforskydning, der er på spil i arbejdets indhold. Motiverne, det *vanilla*-krigeriske, en showgørelse af død. Spænde sine store arme, knytte sine med tiden dræbende hænder for at *lade, som om* de skal i kamp.

Maskuline associationskæder mellem soldater og våben, lyden af galop og alle skuddenes udgaver er indlysende og nedslående. Det føles unødvendigt at bruge for mange tanker på pistolen som fallos, krigen som mandeleg. Misogyni er og bliver en sandhed i verden, og en dødt udseende kvinde på en hest er selvfølgelig ikke dens *poster girl*, hun er også alle mulige andre ting, men måske et skævvredet begær klistrer lidt/meget til begge dele. Forsimplet og desværre sandt kan man sige, at misogynien er den dødsensfarlige konsekvens af uforløst, udueligt maskulint begær – og uden at objektivere trickrytteren, vil et måske beslægtet begær formentlig

kunne opstå i kombinationen af hest og ridning og kvinde. Og skævvrides i det faktum, at hun spiller død, døende. Hvad der er på færde her, føles absolut ikke entydigt eller overhovedet dechifrerbart, som sædvanlig er Freja Sofie Kirks arbejde subtilt krypteret, men rytterens hengivelse – halvåbne hænder, blafrende hår, spredte ben, en udstrakt krop – forekommer forbundet til noget erotisk og noget voldeligt og myriaderne af overlap herimellem.

Og det fortsætter. Fart og kamp og skyderi og begær er kommet for at blive. Ude i virkeligheden og inde i fiktionen, i verden og i kunsten. Jeg opfatter ikke Freja Sofie Kirks arbejde som repetitivt eller cyklisk, hun bevæger sig mellem de tre scenarier, de tre skud, med en feberagtig fremdrift, der minder om den faktiske tid. Virkeligheden farer afsted, den er smuk og ødelagt og død og livgivende, og fra tid til anden vil noget – det kunne være kunstværker – få os til at gå lidt i stå, fryse, kigge. Lægge mærke til en detalje, der får fornuften til at bryde sammen eller krystalliseres. At mennesker betaler penge for at skyde dræbende enheder gennem papskiver. At mennesker former pistoler med deres foldede hænder eller andre pegende genstande og lader, som om de slår ihjel. En stærk mand i en meget stram sort t-shirt med påskriften ARMY og et smalt sort slips om halsen. At den kunstige døds kvindehånd er perfekt manicureret. Alle de måder, vi tror virkeligheden ser ud på, og som den også ser ud på. Jeg googler, hvorfor stunt hedder stunt, og bliver klar over en af ordets betydninger: 'to bring to an abrupt halt'.

O – OVERGADEN
Overgaden neden Vandet 17, 1414 København K
overgaden.org

Freja Sofie Kirk
Pastimes
Udstillingsperiode: 21.02.2026 – 03.05.2026

Freja Sofie Kirk (f. 1990, DK) er billedkunstner bosat i København og Berlin. Hun er uddannet fra Det Kongelige Danske Kunstakademi (2024) og har udstillet på blandt andet Von der Hoeden Contemporary, Hamborg (2025); NEVEN Gallery, London (2025); Inter.pblc, København (2024); Simian, København (2024); 5555, Istanbul (2025) og Copenhagen Contemporary (2022). Kirk har modtaget Niels Wessel Bagges Kunstfonds Hæderslegat (2024) og Poul Erik Bech Fondens Kunstpris (2024).

ISBN: 978-87-94311-34-2
EAN: 9788794311342

Redaktør: Nanna Friis
Tekst: Rhea Dall, Elisa R. Linn, Nanna Friis
Oversættelse: Nanna Friis
Korrektur: Sofie Vestergaard Jørgensen
Foto: David Stjernholm

Denne publikation er støttet af Augustinus Fonden.

Freja Sofie Kirks udstilling har modtaget støtte fra Statens Kunstfond, Birgit Vibeke Tofts Mindefond, Fake Foundation, Knud Højgaard's Fond, Beckett-Fonden, Blix Fonden, 15. Juni Fonden

Grafisk design: fanfare
Typografi: Glossy Magazine, Bold Decisions
Trykt hos: Raddraaier, Amsterdam

Trykt i 150 eksemplarer







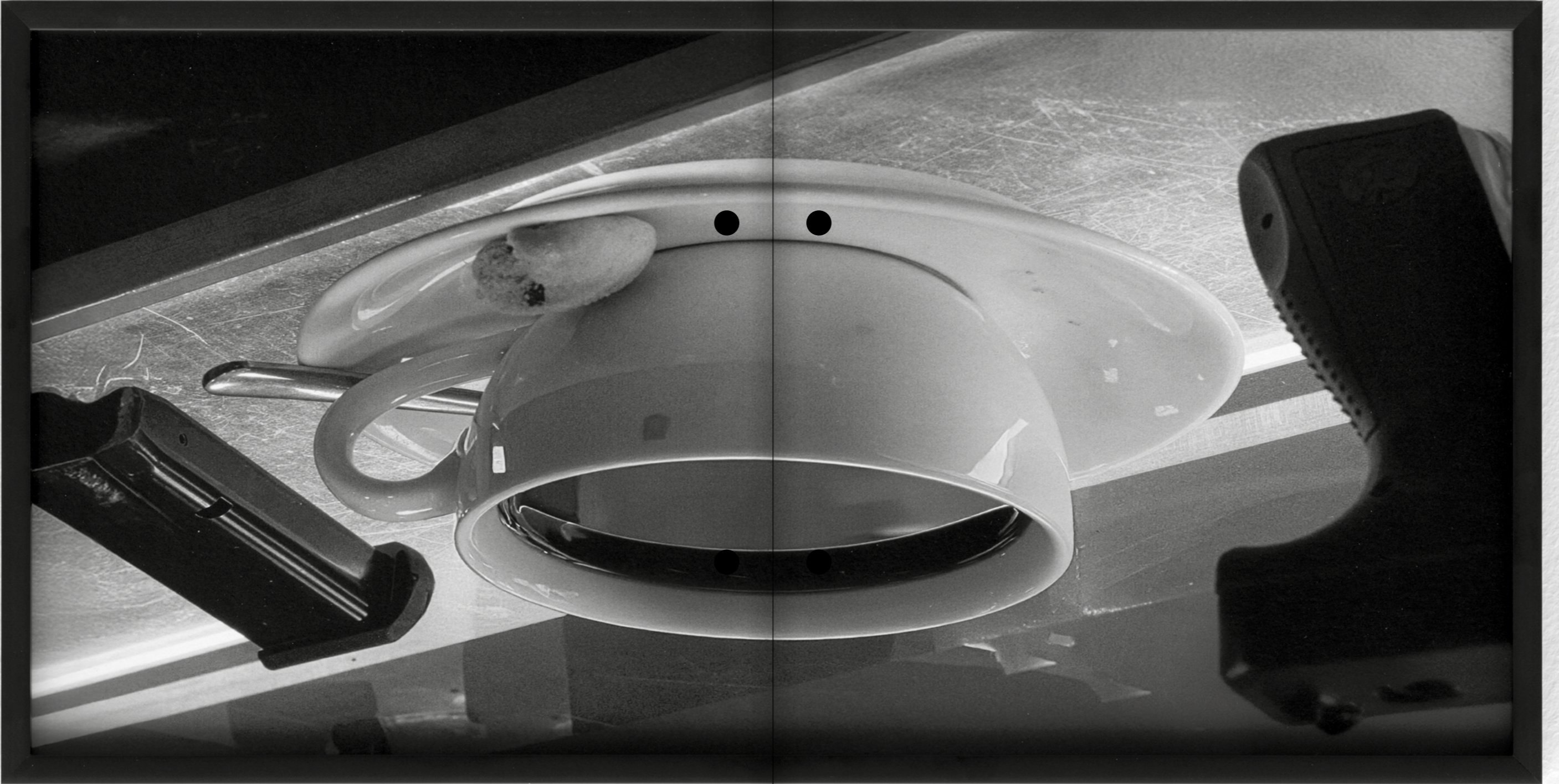












Generally, and constantly, a range of quite complex displacements are at play. Layers of reality are elegantly stacked and collapsed. A virtuous and living woman is acting dead; AI is acting still photographs; the shooting range is acting violence; a gang of soldiers is *acting* a gang of soldiers. It is difficult, and irrelevant, to decide which of Kirk's images possess the most spectacular potential for fiction, but something extra grotesque sticks to the thought of an army killing time with a "mannequin challenge" in the barracks: stand very still and create attack formations with broomsticks, dustpans, shoes, and cardboard. The more something freezes, the more it becomes a tableau, and the clearer everything appears. These soldiers are freezing. The image of them makes the scene's entirety even more frozen and detailed—and I'm thinking: What on earth are they doing?

The bordering-on-unreal quality that features in every scenario in Kirk's video is enhanced by her intensely aestheticized shots; everything is staggeringly gorgeous. Horse muscles beneath a luxurious harness; a pulsing human torso pretending to be plunging to certain death; the delicious little treasure of a cartridge case between rubber-clad fingers. This "exquisite-zing" of some fundamentally horrible practices does not beautify them but rather enhances their absurdity. It points towards the unreal and the actual circumstances that we're dealing with: a palette of amusements. Leisure activities, simply. Trick riding is niche, but also a well-known and cherished discipline, while people rush to shooting ranges to hang out, go on dates, chat, and chill. Free time is a time of entertainment; labor's unconcerned antidote. Lean back, immerse in a bit of sedation or stimulation through fiction. Momentarily, people take some off-time from society, go and rent a gun, buy a coffee, see a show. Shots in the cup, shots in the magazine, shots hanging on a wall. When an image is warped, does it then become less realistic? Is representation slightly inhibited? Photos of coffee cups that have been digitally stretched are probably less recognizable than non-stretched photos of coffee cups. The motif is not exactly turning fictitious, but Kirk's decision to stretch the coffee images feels like a technical variation of the displacements of reality generally at play in the work. The motif, the vanilla-war-like atmosphere, a show-ification of death. Flexing one's big arms, clenching one's eventually deadly fists to pretend they're going into battle. It is evident and disheartening to note all the masculine associations between soldiers and weapons, the sound of the galloping horse, and all these different types of shots. It feels unnecessary to waste too many words on the gun as a phallus or war as a man's game. Misogyny is, and will be, a worldwide truth and a dead-looking girl on a horse is obviously not its poster girl. She is a lot of other things, too, but perhaps a distorted form of desire clings to both woman and horse. You could say that

misogyny is the lethal consequence of unresolved and inept masculine desire; and without objectifying the trick rider, a kindred desire could arise from the combination of horse and riding and woman. And then there's the fact that she's acting dead, or dying. What's happening here doesn't feel unambiguous or even decipherable. Kirk's work is subtly encrypted, as usual, but the rider's devotion—her half-open hands, fluttering hair, legs apart, a stretched-out body—appears connected to something erotic and violent, and the myriad overlaps between those.

And it continues. Speed, battle, shooting, and desire have come to stay. Out in reality and inside the fictions, in the world and in the arts. I don't see Kirk's work as repetitive or cyclical; she moves between the three scenarios, the three shots with a feverish drive to time, something—it could be art—will make us halt for a bit, freeze, look, notice a detail that makes reason collapse or crystallize. The fact that people pay money to shoot killing units through sheets of cardboard. That people shape their hands or other pointed objects into guns and pretend to kill. A strong man in a very tight black T-shirt with "ARMY" written across his chest and a narrow black tie around his neck. The perfectly manicured artificially dead female hand. The ways we think reality looks, and how it actually looks. I google why a stunt is called a stunt, and find out that one meaning of the word is "to bring to an abrupt halt."

O

O

O

O

O

O—OVERGADEN
Overgaden nedden Vandet 17, 1414 København K,
overgaden.org

Freja Sofie Kirk
Pastimes

Exhibition period: 21.02.2026 – 03.05.2026

Freja Sofie Kirk (b. 1990, DK) is a visual artist based in Copenhagen and Berlin. She graduated from the Royal Danish Academy of Fine Arts (2024) and has exhibited at venues including Von der Hoeden Contemporary, Hamburg (2023); NEVEN Gallery, London (2023); Inter.pblc, Copenhagen (2024); Simian, Copenhagen (2024); 5533, Istanbul (2023); and Copenhagen Contemporary (2022). Kirk has been awarded the Nils Wessel Bage Art Foundation Honorary Grant (2024) and the Poul Erik Bech Foundation's Art Prize (2024).

ISBN: 978-87-94311-34-2
EAN: 9788794311342

Editor: Nanna Frits
Text: Rhea Dall, Elissa R. Linn, Nanna Frits
Translation: Nanna Frits
Copy editing: Susannah Worth
Photo: David Sjöermholm

This publication is funded by The Augustinus Foundation.

Freja Sofie Kirk's exhibition has received support from The Danish Arts Foundation, Birgit Tøft's Mindfond, Fake Foundation, Knud Højgaard's Fond, Becker-Fonden, Blix Fonden, 15. Juni Fonden.

Graphic design: Fanfare
Typography: Glossy Magazine, Bold Decisions
Printed at: Raddraaier, Amsterdam

Printed in edition of 150 copies

In this context, the question of how we see—and what seeing does to us—becomes urgent beyond the gallery walls. In today's scroll-rhythm era of digital witnessing, the image is a weapon of a different kind. Lines such as "Have you ever tried this one?" from Sabrina Carpenter's seemingly innocent pop song *Junjo* (2024) are recorded and instrumentalized for ICE deportation propaganda on social media, while videos depicting real, brutal, racist violence circulate as strategies of image cultivation and recruitment. This demands that we ask something beyond the ethics of image production, as Susan Sontag addressed in her final essay, *Regarding the Pain of Others* (2003). She argued that the moral weight of violence, which never appears raw but always mediated, does not reside solely within the image itself as a visual event, but in how its media embedding and modes of presentation produce both empathy and detachment, a state of compassion fatigue, in our engagement with it.⁸

Kirk's exhibition compels us not only to see through the seductive normalization of militarized aesthetics of violence—their seamless absorption into the circuits of entertainment culture—but to recognize that ethics do not reside in the image itself, nor in its cathartic build-up and release. They reside in conscious engagement with the image's circulation and performativity: in the demand for a reflective stance toward one's own act of seeing. This is an ethics of looking that destabilizes the ideologically constructed "we" of the spectator. It finds a theoretical echo in philosopher and art historian Georges Didi-Huberman's dialectic of "what we see, what looks at us": the recognition that to look is not to receive but to construct meaning. This could hardly stand further from the crude newsroom mantra: "if it bleeds, it leads."

Breakfast where the news is read
Television, children fed
Unborn living, living dead
Bullet strikes the helmet's head
—The Doors, "The Unknown Soldier" (1968)

8. See Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003).

Needless to say, camera shots came after shots from weapons. Ever since pointy sticks and small stones turned out to be well-suited as projectiles, humans have shot at one another and their surroundings. That a camera has later been granted a similar vocabulary is remarkable. When something is shot, it often stops moving; turns lifeless, still, into an image. The camera and the weapon share the anatomy of shots thus far. But certainly, there is a major physical difference between what a lens and a gun can do, for instance, to the human body at which they're both shooting.

In her long-canonical text *On Photography*, Susan Sontag writes "to photograph someone is to violate them" and later she labels the photograph a "soft murder" of the photographed person. Taking someone's photo is to take something. From today's omnipresence of photos and film in today's screen reality has, to say the least, complicated, if not overturned, Sontag's argument from 1977. We are long past the photograph's offence potential, so to speak. We're already far out into the abyss, and surely there is no way back. Millions of people are softly murdering themselves, day in and day out. The whole world is photographs; the whole world is violence and its images. Sontag is still right, even though images have fully invaded reality, replaced them if you will, but perhaps you can say that the violence of the lens is self-induced—we're masochists.

I don't see Frja Sofie Kirk's work as a well-behaved illustration of Sontag's argument. On the contrary, I see it as a sophisticated expansion, a reversing or renegotiation of what the camera is, what the image is, what the shot is, what the violence is. To name something signature-like of an artistic practice as young as Kirk's is probably an exaggeration, but her artificial hand-heldness is becoming characteristic. With an intrusive focus that makes the images seem exquisite and momentary, like perfectly ripe fruits, the camera makes its way towards the motifs so that they appear both like incomprehensible fiction and like something real that you are gazing at with your own eyes. Unfiltered matter, unprocessed by machines.

Over and over again, the filmed tempo pierces reality in projectile-like ways—not to violate any realities, but rather to make their inherent violence become clear. At the same time, the images are also slow, though not a theatrical slow-motion. Kirk's slowness is somehow the opposite of artificial, although the shots do have a robotic digitalized quality to them. It becomes more difficult to determine what is camera and what is computer, and therefore what is reality and what is fiction. What makes reality real, fiction fictional. No one is dead, no one is in any particular danger, no one is actually brutal in Kirk's images. And yet, they're imbued with this dangerous atmosphere. Shooting ranges and stunts because violence is seductive and mainstream.

SHOTS

Nanna Friis

The camera is shooting, the gun is shooting. The human acts, the camera shoots. The bullet is shot, the human is shot and becomes a dead human or a fictionally dead human or an image.

It's always a fine line: how far down a pun road you can walk without jeopardizing your seriousness. Language can be meaningful exactly as this wrapping and unwrapping of images, because words possess shades of meaning that, in the best cases, are able to make images larger, wider, deeper. Frja Sofie Kirk's images are already large and deep and wide, not necessarily in terms of scale—although, sometimes that too. Then, within the images, an accumulation of layers is at play; one that has to do with both the motifs' precision and the ambiguity of language.

Shoot, shot, shooting. Simple words but also actions and situations and things that point to things as disparate as guns and cameras, violence and vanity, coffee and bullets, real death and fictional life and the other way around. That all of this is woven into an unusually flawless totality in Kirk's images—stunt—simultaneously feels like a mystery and a given. A young woman has perfected the skill of hurling herself down from a horseback and appearing lifeless, dangling like a corpse while the animal tunders along, making the simulated danger of the situation quite real. It wouldn't take more than an unexpected crash and some galloping hooves in the skull to cause a real death. The horse and the woman are shot with Kirk's camera.

In the same video, the same camera has shot the floor of a shooting range; it is scattered with cartridges, that is, covered in poetic sprinkles of gold. The remains of the gun shot lie there and shine like treasure and a battlefield, creating a clinking sound like automatic guns or a jewelry box. They must be swept away so that new residues of leisure shots can make the floor golden again. Concealed figures conduct this cleaning work, wearing those suits for handling hazardous, contagious material. The camera moves in very close to them, reveling in close-ups of golden cases between the fingers of an employee, and I'm thinking about which shot is more powerful, more real: the bullet's or the lens's. Is violence more evident when it is filmed or when it is practiced?

IF IT BLEEDS, IT LEADS,

Elisa R. Lim

The practice originated in Dzighitovka, the military training of light cavalry, in which riders executed extreme maneuvers at full gallop in order to remain mobile, combat-ready, and difficult to attack. This traditional style of trick riding originated in the Caucasus region and was later formalized within the Cossack cavalry culture of the Russian Empire. Such acrobatic riding techniques were later adapted by, for example, the founder of the modern circus, Philip Astley (1742–1814), into entertainment performances, where former soldiers staged militarily inflected vaulting and trick-riding skills in spectacular theatrical shows. Today, the stunt is not only part of a pop-culturally charged, romanticized (white) Wild West iconography, symbolizing the idealized free spirit of archetypal heroes, but also an expression of its roots in military evasion and surprise maneuvers—a lineage subsequently overwritten by the misconception of it as “western and authentically American.”

In the film presented in Freja Sofie Kirk’s exhibition, someone, hunter or hunted, is about to be overtaken. The steady drumming of hooves on sand signals more than pursuit; it carries the tightening tension of distance collapsing and the looming certainty that someone, hunter or hunted, is about to be overtaken. In the film presented in Freja Sofie Kirk’s exhibition, a woman on horseback suddenly slips from the saddle, tilting from upright command into horizontal collapse, her upper body dangling as if lifeless for a moment, her arms and carefully manicured hands dragging through the fine, dusty sand. Her long cascading mane, dramatically caught in the rush of movement, veils her face as if she had been struck and overcome by her opponent, reminiscent of scenes from classic Westerns. One cannot help but surrender here to what Laura Mulvey has famously called the voyeuristic gaze, which fetishizes the rider’s body as it hangs alongside the horse, transforming it into an aesthetic, almost eroticized, intimate spectacle tinged with guilty pleasure. Abducted, injured, and dragged along the ground, the female rider is rendered a victim for our viewing—spectacularized and put on display. Are we complicit?

In fact, what we are seeing is not a fall, but a controlled slide as part of a popular trick-riding stunt with the telling name Death Drag. The rider hooks her leg into a retention loop or secures it to a handle, an inconspicuous yet crucial act of anchoring. As the horse maintains or increases its speed, the rider’s body opens outward to the side—a slow tipping, it seems, from control into surrender, though what reads as surrender may itself be an illusion. Here, Kirk’s slow-motion close-up lays bare the very mechanisms of the stunt: The trick rider’s hands are held in controlled muscular tension; her fingertips occasionally brush through the sand to stabilize her position and fine-tune her balance. Ultimately, such a performance of the Death Drag is far removed from any damsel-in-distress trope. It is instead a choreographed technique rooted in a principle of strategic self-concealment: by suspending the body low and laterally along the horse’s side, the rider becomes difficult to detect or strike in combat. The vulnerability on display is, in this sense, a calculated one—the body yielded not in defeat, but in order to “dodge bullets and arrows.”

Caraputed into the here and now, like acts in one of Astley’s circus shows, Kirk’s film stages a succession of mediated bodily arrangements, in which control masquerades as loss of control. The death-drag riding scene is followed by men performing a militarized hypermasculinity of defense with a household brush. Some are dressed only in shirts bearing yellow “ARMY” lettering, underwear, and socks; others are masked in camouflage outerwear and sunglasses. They remain frozen in combat poses that are not spontaneous but meticulously arranged, rehearsing an embodied drill, like shop-window mannequins as the camera circles them.

As philosopher Michel Foucault observed in *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1975) with regard to docile bodies (bodies that are pliable, useful, obedient, trainable), “the soldier was someone who could be recognized from afar.”² This applies not only to uniforms and the army, but also to contexts in which military logics are normalized through the mechanics of play. Here, the infamous “bullet time” (a visual effect in film and media that slows down or freezes time for subjects while allowing the camera to move around them at normal speed) becomes not merely an expression of the digital control of time and movement,³ where digital cinema breaks the indexical link between time and movement, but a simulated and temporarily manipulated bullet-dodging maneuver. Eventually these scenes evoke not only the collective imagery of contemporary far-right mobilizations, such as the January 6, 2021 attack

1. See Neil Campbell, *The Rhythmic West: Representing the American West in a Transnational, Global, Media Age* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008).
2. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, translated by Alan Sheridan (New York: Vintage Books, 1977), pp.135–36.
3. Lev Manovich, “What Is Digital Cinema?” in Shane Denson and Julia Leyda (eds), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film* (Palmer: REFRAAME Books, 2016), pp.3–11.

on the US Capitol, but also what sociologist and writer Klaus Thewlelt theorized as the “armored body” (Körperpanzer).⁴ Developed through his close readings of the interwar Freikorps (German paramilitary units) in *Male Fantasies* (1987), this concept describes the psychic infrastructure of proto-fascist formations: a fantasy of hardness, sealed boundaries, and defensive rigidity that must be kept intact against perceived threats of dissolution—threats typically coded as feminine, fluid, or chaotic.

Contrasting with Kirk’s film are the sleek lifestyle photographs arranged along the gallery’s wall. Seemingly images familiar from the everyday cliché of the “morning routine,” onto which one projects desires, not despite, but precisely because of, their utterly ordinary and alluring commodity aesthetic. The generic coffee cup, exactly as any average consumer knows it: standard porcelain, a half-eaten cookie resting on the rim of the saucer, a small spoon placed beside it on a red serving tray or an LED-lit bar counter etched with traces of wear—no frills, and far removed from the curated trendiness of third-wave coffee culture. For a moment, one might imagine oneself within this photographic scenery, romantically immersed in “me time,” as a fleeting sense of autonomous stability seems to arise amid a disquieting, alienated world.

Yet the image is inseparable from the historical reality that coffee became the drink of the modern working world, the self-optimizing stimulant of an emerging bourgeois and industrial-military order, displacing alcohol in early modern Europe as the dominant social beverage because it sharpened alertness, fostered rationality, and, above all, cultivated discipline.⁵ Upon closer inspection, the slightly surreal distortions and elongated details of this motif reveal themselves as a metaphorical “waking up” or reality check. One might think of Agent Dale Cooper repeatedly declaring, “That is a damn fine cup of coffee” in David Lynch’s *Twin Peaks* television series, where the phrase functions as a recurring symbolic anchor of normalcy and orientation against a backdrop of the surreal horror of identity and place. Here in Kirk’s exhibition, the cup is flanked by the faintly cropped, gleaming handle and magazine of a pistol, which, like in a periously chexsy 007 teaser aesthetic, does not immediately catch the eye, but only casually. The weapon remains present even during the coffee break,

4. Klaus Thewlelt, *Male Fantasies: Volume I: Women, Floods, Bodies, History*, translated by Stephen Conway, Erica Carter, and Chris Turner (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).
5. See Wolfgang Schivelbusch, *Tastes of Paradise: A Social History of Spices, Stimulants, and Intoxicants*, translated by David Jacobson (New York: Pantheon Books, 1992), 6. Ibid., p.167.
Volume 1, translated by Ben Rowkes (Harmondsworth: Penguin Books, 1976), pp.163–77.

always ready at hand. As Karl Marx observed, commodity fetishism alienates products from their actual use value, symbolically charging them while obscuring the underlying social, ecological, and economic relations of their production.⁶

The pistol in the image is detached from its conditions of manufacture and actual functional use, while its presentation points to the threats embedded within its own dramaturgy—a dramaturgy that subtly recalls Kenneth Anger’s 1965 short film *Kustom Kar Kommandos*, which isolates chrome surfaces, paintwork, and gestures of carss. In the film, the car is never shown as functional transportation; it is pure surface, pure object of desire. This is precisely what these photographs suggest—images based on real social-media advertising for popular shooting ranges marketed as experiential leisure destinations. These venues position themselves not merely as training facilities, but as recreational and social experiences, inviting visitors to try pistols or semi-automatic weapons in settings where, as one advertisement puts it, “you can happily and safely spend time with friends and family.” It comes as no surprise, then, that the two figures dressed in white protective suits and disposable gloves who appear in another sequence of Kirk’s film are not, as one might assume, forensic investigators examining a crime scene. They are, rather, cleaning personnel, tasked with removing lead dust from the floor and bullet-scarred walls; rendering invisible the material traces of what has been packaged as casual, trivial, café-style entertainment.

Kirk’s exhibition probes not only the ethics of this “militainment” industry, in which violence seeps into the banality of everyday entertainment, but also the way perception itself is “logisticized,”⁷ adopting the geometry of military optics, as theorist Paul Virilio, for instance, emphasized: namely, how the gaze shifts from observing to targeting. The perspective of the cockpit or the aiming camera does not merely structure military practice; it shapes visual culture as a whole. The image becomes an instrument of control, space a strategic surface, the opponent a marked silhouette. Indeed, the viewer is positioned in a role akin to that of the operator.⁸ This reality is further underscored by the mirror panels mounted on columns in the gallery. These fragmented mirrors work on two levels: they literalize the way while simultaneously implicating the very act of perception as an object of inquiry—because under modern techno-military conditions, the viewing subject is increasingly understood as one component within a larger apparatus-driven system. Seeing, here, no longer means merely perceiving. It entails anticipating, calculating, and projecting ahead. To see is already to target.

7. See Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception* (London: Verso, 1989), pp.69–70, 73. (translated by Patrick Camiller)

(O-O)VE

O-OVERGADEN
Overgaden neden Vandet 17, 1414 København K,
overgaden.org

Freja Sofie Kirk
Pastimes
Exhibition period: 21.02.2026 – 03.05.2026

ISBN: 978-87-94311-34-2
EAN: 9788794311342

It is a great pleasure to introduce this publication accompanying Freja Sofie Kirk's solo exhibition *Pastimes* at O-Overgaden. Throughout recent years, O-Overgaden has, with generous support of the Augustinus Foundation, published a monographic series in conjunction with our large-scale solo exhibitions, aiming to expand the conversations around each show and produce new, offspring material.

In this instance, curator and writer Elisa R. Linn, and writer and publications editor at O-Overgaden Nanna Friis, have each contributed a text each on the layering of footage in Freja Sofie Kirk's work. A warm and heartfelt thank you to both contributors. I further wish to thank the whole team at O-Overgaden for their efforts in realizing the exhibition, as well as the graphic design team at fanfare for their always dedicated work, and of course not least the artist, Freja, for generously sharing conceptualizations and co-thinking with all of us, through both the exhibition and this publication.

The unsettling, intertwined spin of desire-and-death in entertainment industry imagery is central to Freja Sofie Kirk's exhibition at O-Overgaden.

In a new video work, the ancient war trick of falling from the saddle pretending to die—a stunt that has become a staple of North American rodeo shows—is performed by a female professional trick rider, filmed close-up. The violent, yet mesmerising thrill of the scene interlaces with images of workers in Hazmat suits, frozen mid-task while cleaning shiny, golden bullet cases from an amusement shooting range, as well as found footage of U.S. Army soldiers jokingly posing with brooms in place of rifles, in a so-called Marnecquin Challenge.

Dizzily, the camera circulates in these static scenes: a dangling female body, frozen sanitation workers, and motionless troopers. All are part of an entertainment industry in which playing dead and playing with death coexist—where both the gun and the camera shoot. Meanwhile, the seamless, circular looping of the film, haunted by the soundtrack of drumming horse hooves, keeps us captive in a suspended time that, contrary to the images' immediate seductive quality, carries an imprint of maintenance, repetition, exhaustion, and a quieter, less spectacular, drag of death.

Like the film's rerun, a series of photographs is reflected in the mirror-clad columns, creating a "hall of mirrors" effect where the spectator is included in the exhibition's imagery. The motifs—quoting the shooting range's own promotional images on social media—zoom in on a cup of coffee, the visible edges of a gun, and in most images, a cookie. Combining caffeine, the cookie's sugar, and the dopamine of shooting, the images thus capture a space where *pastimes*, pleasure, and the potential of violence exist side by side.

Both in parts of the film and in the photographs, the original two-dimensional still image is stretched and transformed into a three-dimensional space via a computer-generated eye. This otherworldly, synthetic effect—whereby we can suddenly step into the image, circulate around the coffee cup or walk around the running horse and stuntwoman arrested in mid-air—makes the photograph "come alive," turning the photographic documents into a space in which we can wander.

Rhea Dall,
Director and Chief Curator at O-Overgaden,
March 2026

INTRODUCTION

O

