

DET_FREMMER_

THE_STRANGER_

INDHOLDSFORTEGNELSE INDEX

Forord Foreword	3 4	Martha Hjorth Jessen	8	Marianna Mørkøre	32
QR-koder / QR Codes	6	Jacob Sikker Remin	12	Jan Esmann	36
Udstillingens tema Theme of the Exhibition	6 7	Martin Oluf Thaulow	16	Ane Fabricius Christiansen	40
		Ole Tersløse	20	Sigrid Espelien	44
		Jakob Stig Isaksen	24	Barry Pringle	48
		Maj-Britt Zelmer	28	Dygong	52
				Billedeinfo Picture Info	56

TRYK / PRINT
Chronografisk A/S, oplag: 1000 stk.

LAYOUT
Jacob Halkjær, grafisk designer MDD
© 2011 Halkjær Design

FOTOGRAFI / PHOTOGRAPHY
Ole Akhøj, fotograf
www.oleakhoej.dk



Forord / Foreword
Alexander Carnera, filosof
© 2011 Alexander Carnera

OM QR-KODER / ABOUT QR CODES
Maj-Britt Zelmer

KATALOGTEKST / CATALOGUE TEXT
Karen Lisa Salamon, ph.d og skribent
www.etnograf.dk

OVERSETTELSE / TRANSLATIONS
Karen Lisa Salamon, ph.d og skribent
www.etnograf.dk

FONDE / FUNDS
Knud Højgaards Fond
Bornholms Kunstråd

SPONSORER / SPONSORS
Carlsberg
À DEUX MAINS FILM

TAK TIL / THANKS TO
Karen Lisa Salamon, Christopher Sand-
Iversen, Alexander Carnera, Jacob Halkjær,
Ole Akhøj, Carlsberg, Mono Teamet, SOHO
Kontorhotel, Skilla, Ragna Gornitzka Fjeld,
Dygong, Anita Saij, Kunst og Kultur Center
Bækkelund, Nordic School of Butoh, Frits
Thaulow, Chronografisk A/S, URBAN HELP,
Rune Merlach Lauritzen og Lars Kjørulf.

DET FREMMEDE

Der er en leg hos barnet og en mutation i naturen, som i sig indoptager det fremmede som et livgivende og forvandlende element, der accepterer sig selv, dyret og naturen som et ubrudt kontinuum, hvis midte hvori vi lever.

Da jeg var lille, løb jeg og legede i engen tæt på mine forældres sommerhus. En dag gik jeg mellem blomsterne, der næsten gik mig til skuldrene. Jeg standse-
de op, mens jeg nøje fulgte retningen og bevægelsen hos en stor, grøn græshoppe, der fløj rundt mellem de nærmeste blomster og planter. Men lige med ét kunne jeg ikke få øje på den mere. Jeg satte mig på huk og bøjedede hovedet frem mod den nærmeste store gruppe af blomster omringet af noget grønt, og fik først øje på græshoppen, da jeg stak hovedet helt hen til planten, hvor den sad på et grønt blad næsten øverst oppe. En stor hestebremse summede rundt omkring planten. Græshoppen blev siddende helt stille, umulig at se, nu da dens krop ikke adskilte sig fra bladets tætte, grønne farve med de fine lyse striber. Da lettede græshoppen fra bladet og fløj af sted. Hestebremsen fulgte efter i samme retning, men græshoppen havde allerede et stort forspring. Jeg frydede mig over dette syn. I skolen havde jeg lært, at de dyr der overlever, er dem som kan camouflere sig og på den måde gøre sig usynlige for andre stærkere skabninger. Men denne dag forstod jeg, at dyr ikke kun camouflerer sig for at smelte sammen med de former naturen allerede har skabt, men at de her træder ind i et andet og fremmede rige, for græshoppens vedkommende, en kampzone af konkurrerende krigere og kæmpere. Hvad de kan være og hvad de kan blive, er ikke bestemt på forhånd. De ernærer sig af det helt fremmede, ikke fordi de ønsker at være



DF-1

THE STRANGE

det samme, at kopiere bladets struktur og form, men fordi de gennem det fremmede får nye kræfter til at gøre noget andet, til at kæmpe, forsvare, omdanne sig, snyde fjenden, og dermed ændre på relationen mellem det genkendelige og det fremmede.

Vi har formentlig aldrig talt så meget om det fremmede, men vi har formentlig heller aldrig været så uvillige til at blive til noget andet. Til stadighed taler vi i termer af ligheder og søger at henføre det fremmede til en målestok af normalitet. På en vis måde rummer mange udtryk i dag om det fremmede et tydeligt træk af endimensionalisering, gennem sin lighed af det forskellige. Bagved lurer blindheden for det mellemrum, som ligger mellem det egne og det fremmede, og frem for alt også allerede inden for det egne og det fremmede. Udfordringen for det fremmede er at måtte undgå at gøre det fremmede objekt bekendt, men snarere gøre det allerede kendte fremmed for sig selv. Her opstår nye sprækker, nye historier, der udfordrer os og som fordrer en indsigt om den verden, vi lever i. Den franske forfatter Maurice Blanchot har kaldt kunstværket for det sted, hvor vi opdager, at vi ikke kun er en gæde for den anden, men også en gæde for os selv. Fremmedhed er ikke det samme som den enkeltes fremmedgørelse over for en uforståelig og stadig mere kompleks verden, men en form for længsel, som på én gang undslipper os og driver os frem. Kunstværket kan gennem det uventede, gennem den intelligente komposition og den lyriske intensitet skabe den rystelse, hvori vi overskrider os selv og bliver intime med det andet, det fremmede.

Alexander Carnera, filosof

In the child's game and in nature's mutation the strange may be incorporated as an invigorating and transformative element, accepting itself as situated in the middle of an unbroken continuum with the animal and with nature.

When I was little, I ran around playing in the meadow near my parents' summer cottage. One day I strolled amongst flowers almost as tall as my shoulders. I stopped whilst carefully following the direction and movement of a large, green grasshopper, which flew around in the flowers and plants closest to me. But all of a sudden I could not see it any more. I squatted down and bent my head down towards the nearest large group of flowers. Surrounded by greenery, and only as I put my head very close to the plant, I spotted the grasshopper as it sat on a green leaf almost at the top of the plant. A large horsefly buzzed around the plant. The grasshopper was sitting perfectly still, now impossible to see, as its body didn't differ from the leaf's dense, green color with fine, pale stripes. Then the grasshopper took off from the leaf and flew away. The horsefly followed in the same direction, but the grasshopper was already far ahead. I took immense delight in this sight. At school I had been taught that those animals, which survive are the ones able to disguise themselves, making themselves invisible to other, stronger creatures. But this day I understood that animals don't just camouflage themselves in order to blend in with already existing natural forms. They also enter into a different and strange realm. In the case of the grasshopper this realm was a battle zone of rivaling warriors and fighters. It isn't predetermined what animals may be or become. They live of the totally strange – copying the structure and shape of a leaf – not in order to become identical with it, but because this strangeness lets them gain accesses to new strength for doing something different; for fighting, defending, transforming themselves,

deceiving the enemy, and thereby altering the relationship between the recognizable and the strange.

We have probably never spoken as much about strangeness as we do today, but at the same time we have probably never been so unwilling to take in the different. We constantly speak in terms of similarities, and seek to relate the strange to a scale of normality. In a sense, many contemporary expressions relating to the strange contain a remarkable feature of one-dimensionalisation, through assimilation of the different. Behind this tendency lurks a blindness to the gap between what is our own and what is strange, and – most of all – to the cracks which exists inside the similar and the strange. The strange is challenged with having to avoid familiarizing the strange object, but rather must strive to make the already known alien to it self. This

allows for an emergence of new cracks; new stories that challenge us and demand that we gain insight into our life world. The French author Maurice Blanchot described the artwork as a place where we discover that we not only are a mystery to the Other, but also an enigma to ourselves. Strangeness is not the same as the individual's alienation from an incomprehensible and ever more complex world. It is rather a kind of longing which at one and the same time escapes us and drives us forward.

Through the unexpected, through intelligent composition and lyrical intensity, the art work may create a trembling by which we exceed ourselves and become intimate with the Other, the strange.

Alexander Carnera, philosopher



DF-2

QR-KODER

I takt med at digitalisering bliver en større del af hverdagen, virker det naturligt at implementere dette i formidlingen af kunst. Ved at benytte QR-koder som direkte links til små audio-visuelle film på internettet om hver enkelt kunstners værker fra udstillingen, får kataloget en yderligere dimension. Det giver mulighed for at forevige værkerne, herunder især installationer, der kræver interaktion fra beskueren, samtidig med at der gives en mere nuanceret og levende visuel formidling af værkerne.

Vi håber, du vil benytte dig af muligheden for at finde ud af endnu mere om de enkelte værker og kunstnere ved at skanne QR-koderne på de følgende sider med din smartphone.

Alle værkerne bliver præsenteret af Christopher Sand-Iversen og er filmet, klippet og produceret af Å DEUX MAINS FILM.

QR CODES

As digitalisation becomes a larger part of everyday life, it seems natural to implement it in the presentation of art. By using QR codes as direct links to short audio-visual films on the internet about each artist's exhibited work, the catalogue gains an added dimension. It makes it possible to immortalise the works, in particular the installations, which require the interaction of the viewer, at the same time as a more nuanced and vivid visual presentation of the works is attained.

We hope you will make use of the possibility of finding out even more about the individual works and artists by

scanning the QR codes on the following pages with your smartphone.

All the works are presented by Christopher Sand-Iversen and filmed, edited and produced by Å DEUX MAINS FILM.

UDSTILLINGENS TEMA

Det fremmede er udstillingens samlende tematik, valgt af kunstnerne selv for at skabe sammenhæng mellem værkerne – men også for at udfordre den enkelte kunstner.

Temaet griber tilsvarende mangfoldigt an, og adresseres psykologisk, kommunikativt, kulturelt eller forstået som eksistentielt eller science-fiction inspireret begreb.

Trods spændvidden går enkelte træk igen i mange af værkerne. Dette gælder blandt andet flere af kunstnernes bevidste arbejde med det fremmede forstået som en fremmedgørelsesproces. Flere værker kan opleves i resonans med det groteske eller bizzarre som fremmedgørelsesfaktor, der skaber distance til Selvet og det normalt selvfolgelige.

Fremmedgørelsesfaktoren benyttes dels for at fremme (selv)refleksion og erkendelse, dels også for at åbne rum for nyskabelse, fantasier, leg og eksperimenter. Dette afspejles i udstillingens mange referencer til kroppen som det fremmede, blandt andet udfoldet ved inddragelsen af butoh dansens levende

og monstrøse billedverden. Her berøres tabuemner og kropslighedens ekstremer af bøjelighed, stivhed, kontrol og kontroltab. Social fremmedhed, ensomhed og dysfunktionalitet fornemmes også, og reflekteres i værkernes påfaldende individualiserede præg. Fraværet af grupper, interaktion eller fællesskab er tydeligt, og motiver og former etableres i absurd eller helt manglende kontekst. Den tematiserende kunstnersammenslutning RIMBAUD gør i udstillingens værker det fremmede til et eksistentielt anliggende. Dette sker i værkernes eget formsprog inden for et bredt spektrum af medier, der taler for sig selv.

THEME OF THE EXHIBITION

The Strange is the unifying theme of this exhibition. The topic was chosen by the artists themselves in order to establish a common context for the artworks – but also to challenge each individual artist.

The theme is accordingly addressed in diverse ways. It is interpreted in psychological, communicative, cultural and existential terms – or inspired by science fiction.

In spite of the interpretive span, a number of similar thematic elements are found in several artworks. The visitor might note a widespread preoccupation with the strange understood in terms of processes of alienation. A number of artworks resonate with the grotesque or bizarre as an alienation factor, creating distance from the Self and common sense.

This factor of alienation is used partly to encourage (self-) reflection and realization, and partly also to open up space for innovation, imagination, playfulness and experimenta-

tion. This is reflected in the exhibition's many references to the strangeness of the body, notably represented by the inclusion of the playful and monstrous imagery of bhuto dance. Here taboos and bodily extremes of flexibility, stiffness, control and lack of control are touched upon. Social alienation, loneliness and dysfunction are also felt and reflected in the remarkably individualized quality of most of the artworks. The absence of group interaction or community is evident, and the contexts of motives and forms are absurd or completely absent. In this exhibition, the thematising artists' association RIMBAUD transforms The Strange into an existential matter. This transformation takes place in each of the individual artworks, working in their different idioms, within a broad spectrum of media – and speaking for themselves.

MARTHA HJORTH JESSEN

Installationskunstner

“Det er basalt at klemme til på noget, for at få magt over det og for at bruge det. Bare at klemme til...”, forklarer Martha Hjorth Jessen, og slår hermed den lidt uhyggelige tone an, som også kan fornemmes i hendes installation. “Værket tager udgangspunkt i mit ældste og mest magtfulde mareridt, og jeg gør her et terapeutisk forsøg på at alliere mig med min egen angst, og gennem leg og system at placere ‘uhyret’ uden for mig selv, så jeg kan opnå en slags billed-kurering for det mareridt, som er mit ultimative bud på det fremmede i mig selv.”

Mareridtet rummer et statisk billede af en tyk hånd, der klemmer en tynd hånd med lange spinkle knogler, som knuses. Knogletemaet og hænderne fornemmes i værkets “håndaftryk i negativ”, afsat i håndklemt, lyst fimo-ler. Resultatet bringer mindelser om knoglefossiler eller forvitrede ledelementer fra rygsøjlen på en fremmed dyreart, lagt systematisk og sekventielt til rette på en hylde. “Hylden er som et arkiv, til opbevaring af noget, man ikke skal bruge mere og lægger væk”, forklarer Hjorth Jessen. Hyldens arkiv af varierede, men gentagne former, spejler også håbløsheden i mareridtet evige gentagelse, “det bliver ved og ved og ved”, hvilket repræsenteres i formernes sekventialitet i opstillingen, og svarer til en næsten industriel gentagelse; “noget næsten digitalt”.

Træhylden er mørk og aftrykkene lyse i forskellige hud- eller knoglefarvede varianter. Hermed opstår et spil mellem positiv og negativ, som i spillet mellem sort og hvid, men her med kunstnerens egen hånd som positivet, mens dens aftryk i leret udgør negativet. Negativet fremstår dog ikke som

modsætning eller kontrast til håndens formende kropslighed, men skaber derimod associationer til en helt anden og fremmed kropslighed. Denne anden kropslighed fremstår som det uafslæseligt fremmede. Som morsetegn på række, på et helt fremmed sprog med en fremmed notation.

I sin forvrængning af det nære og velkendt kropslige fremtræder den fremmedgjorte udsondring fra kunstnerens egen krop nu som monstrøs og flertydig. Martha Hjorth Jessen mener selv, at “kunst i dag er at lede i sig selv efter det fremmede. Kunsten i dag er mindre optaget af noget ydre – politisk – men mere af noget ‘i os selv’: Det fremmede i os selv... som min søgen ind i håndaftrykket; der hvor kunsten kommer fra, og hvorfra energi bliver overført til tingene”.

MARTHA HJORTH JESSEN

Installation Artist

“It’s a basic thing to squeeze something to get power over it and to use it. Just squeeze...”, explains Martha Hjorth Jessen, and thus sets the slightly eerie tone that can also be sensed in her installation. “The work is based on my oldest and most powerful nightmare and I have done this in a therapeutic attempt to ally myself with my own anxiety, and through play and system to place the ‘monster’ outside of myself, so I can achieve a kind of image-cure of the nightmare, which is also my ultimate version of the stranger in myself.”

The nightmare consists of a static image representing a fat hand squeezing and crushing a thin hand of long, slender bones. The bone theme and the hands are reflected



in the artwork's "handprint negatives", pressed by hand in skin-colored Fimo clay. The result evokes images of fossilized bones or crumbling vertebrae from the spine of a strange species, systematically and sequentially ordered on a shelf.

"The shelf is as a repository for storing anything you no longer need, and which can be put away," explains Hjorth Jessen. The shelf's archive of varied but repetitive forms, also reflects the hopelessness of the nightmare's eternal recurrence, "it goes on and on and on," which is represented through the sequentiality of the presentation, corresponding to an almost industrial repetition; "something almost digital."

The wooden shelf is dark and the small, sculpted "hand imprints" are in bright colors of various skin or bone-colored variants. This triggers an interplay between positive and negative, dark and light, where the artist's own hand functions as the positive, whereas its imprint in the clay acts as a negative. This negative does not appear in opposition or contrast to the hand as an acting, physical appearance, but evokes a completely different and alien embodiment. This other embodiment appears as an undecipherable strangeness. As Morse signals in a sequence, in a completely foreign language and with a strange annotation.

In its distortion of the close and familiar body, the alienated secretion from the artist's own body now appears as monstrous and ambiguous. Martha Hjorth Jessen herself believes that "art today is a search for the strange within ourselves. Today art is less concerned with something external – political – but rather with something 'within ourselves': The strange within ourselves... such as my quest into the imprint of the hand; which is where art comes from, and from where energy is transferred to things".



MJH2



JACOB SIKKER REMIN

Installationskunstner og ingeniør

En skulptur af lysstofrør kan skabe visuel forvirring, fordi de lyser kraftigt, og dermed gør det umuligt at fornemme lysindfald og skygger på konstruktionen. Det er blandt andet denne effekt, der har fået Jacob Sikker Remin til at udforme sin slangelignende installation i lysstofrør, og dermed skabe visuel usikkerhed om, præcis hvor værket befinder sig i rummet. "På grund af lyseffekterne ser man kun et 2D billede af objektet, der reelt er en 3D struktur. Det skaber forvirring omkring dimensionerne, og kan resultere i en overvirkelig, fremmed oplevelse. Det kan virke som en dekonstrueret rumlighed, der driller den menneskelige fatteevne, og som rammer lige ind i spørgsmålet om, hvordan vi forholder os til det fuldstændigt fremmede. Når noget bliver projiceret fra en højere dimension til en mindre – f.eks. fra 3D til 2D – kan det skabe mystiske og nærmest magiske sanseoplevelser".

Netop projektion fra højere til lavere dimensioner bruges ifølge Sikker Remin som populær forklaringsmodel på visse uforklarlige fænomener, så som UFO sightings, hvor teorien går på, at energier fra højere dimensioner projiceres ind i vores sanseapparat – f.eks. fra 4D til 3D. Installationen Light Prolapse leger med disse forestillinger og fænomener, og fabulerer omkring mødet mellem intelligensformer eller civilisationer, og med det fremmede i den mere nære dagligdag, som de mikroorganismer og cellestrukturer vi lever med, men alligevel slet ikke kender. Lyseffekternes æteriske fremmedartethed tilføjes desuden et mere jordnært element i form af dét, Sikker Remin selv kalder for ledningernes "beskidte virkelighed", og som forekommer helt organisk op imod lysstofrørene rene former.

Jacob Sikker Remin har i arbejdet med værket også været optaget af det forhold, at "mennesker har en tendens til at projicere menneskelige intentioner ind i al ting, og derved opleve det som antropomorft". Denne tilbøjelighed udnytter han i et bevidst arbejde med effekter, der hos beskueren kan vække animistiske forestillinger om, at installationen er besjælet eller på anden vis levende. Dels søger en motor og snoretræk for, at lysslangen holdes i langsom bevægelse, så beskueren kun lige anerkender bevægelsen som en slags puls eller åndedragsmotorik. Dels følges bevægelsen i Light Prolapse' krop af et lydspor med lyden af puls. Der er tale om lyden fra en uregelmæssig hjerterytme, som stammer fra et hjerte med såkaldt mitralprolaps. Det vil sige en deformitet i hjertet, der påvirker hjertet til at slå uregelmæssigt. Lysslangens langsomme bevægelser suppleres af denne uregelmæssige pulslud, og spiller beskuerens opfattelse endnu et kognitivt puds, idet puls og bevægelser giver indtryk af at følges synkront i det levende væsen. Værket etablerer hermed et møde mellem beskueren og noget andet, der ikke er af denne verden: Et kraftigt lysende, ikke-jordisk og skrøbeligt væsen, skabt af glas, men i bevægelse og med en lydelig puls. I dette møde med det fremmede opstår en forbindelse, der på en og samme tid er elektrisk, farlig og skrøbelig.

JACOB SIKKER REMIN

Installation Artist and Engineer

A sculpture of fluorescent light-tubes may create visual confusion, because these light up very brightly, and thus make it impossible to get a true sense of light and shadows on the structure. This is one of the effects, which made Jacob



Sikker Remin decide on designing a snake-like installation of fluorescent tubes, and thereby create visual uncertainty about the location of the artwork in the room. "Because of the light effects you only see a 2D image of an object, which actually is a 3D structure. This creates confusion about the dimensions, and might result in a hyper-real, strange experience. It may seem like a deconstructed spatiality, which teases human comprehension and starkly addresses the question of how we relate to the completely strange. When something is being projected from a higher dimension to a lower – e.g. from 3D to 2D – it might create mysterious and almost magical sensory experiences."

According to Sikker Remin, this projection from higher to lower dimensions is used as a popular explanatory model for certain unexplainable phenomena, such as UFO sightings. The theory goes that energies from higher dimensions are projected into our sensory apparatus – e.g. from 4D to 3D. The installation *Light Prolapse* plays with these ideas and phenomena, and fantasizes about the meeting between different forms of intelligence or civilization – and about the strangeness which exists in our more immediate daily lives, where we live with microorganisms and cell structures of which we know next to nothing. The installation also has a less ethereal, more down to earth element in what Sikker Remin himself calls the "dirty reality" of the messy, electrical wires connecting the tubes. These seem almost organic against the pure, fluorescent forms of the tubes.

In his development of the artwork, Jacob Sikker Remin has also been preoccupied by the phenomenon that "people have a tendency to project human intentions into everything, and thus experience it as anthropomorphic". He exploits this tendency by deliberately using effects, which might awaken animistic sensations in the viewer, and

make him or her imagine that the installation is animated or otherwise alive. A motor and pulleys keep the light tubes in slow motion so that the viewer barely recognizes the movement, experiencing it as a kind of pulse or movement of breath. The movement in *Light Prolapse*'s body is supplemented with a soundtrack of the sound of a pulse. This is the sound of an irregular heartbeat that originates from a heart in so-called mitral valve prolapse. This is a deformity in the heart which causes the heart to beat irregularly. The slow movement of the *Light Prolapse* is supplemented by the irregular rhythm of this pulse, and thus plays a cognitive trick on the viewer. Since the heartbeat and movement of the tubes create an impression of synchronicity, they are together perceived as deriving from a living being. The work hereby establishes a meeting between the viewer and something of an otherworldly nature: A bright, non-earthly and fragile creature, created in glass, but in motion and with a loud pulse. In this encounter with the strange a relationship emerges: A meeting which at one and the same time is electric, dangerous and fragile.



MARTIN THAULOW

Kunstmaler og videokunstner

“De fleste af os havner i jorden” fastslår Martin Thaulow, som kommentar til at store mængder sort pottemuld indgår i hans multimedie installation. Den sorte muldjord dækker gulvet inde i et rum, dannet af en lukket 9-kant, bestående af ni døre placeret side om side. Alle dørene har ens mål og er malet sorte. De kan åbnes og lukkes udad, så man kan træde ind i ni-kanten. Eller man kan blot nøjes med at åbne en dør og kigge ind. De sorte døre udgør dermed en barriere. Som besøgende skal man derfor selv vurdere, om man kan, tør eller må åbne dørene, og om man da i givet fald tør og ønsker at træde ind i selve det ni-kantede rum. Ethvert besøg i rummet efterlader sig spor i jorden på gulvet. I midten af rummet er placeret en ophobning eller et tårn af gamle TV skærme, hvor filmoptagelser med butoh-dans afspilles simultant. Dansen er koreograferet af Anita Saij og opført af 5 internationale dansere. Filmoptagelserne er sammenklippet af fragmenter, som varierer i totalbilleder, halvtotal og close-up i syv forskellige variationer, der tilsammen udgør én helhed. I skærmenes høretelefoner høres forskellige lydbilleder, blandt andet med spor af hjertepuls.

Installationen rummer en række elementer og virkemidler, som ofte forbindes med døden og de levendes forhold til denne. Martin Thaulow forklarer selv, at “jeg har bevidst gjort brug af – og taget stilling til symbolværdierne i – den sorte farve, talværdierne og butoh-dansens udspring, karakter og udtryk. Det handler om død – og også seksualitet – men også mere generaliseret om metamorfose og forandring fra en tilstand til en anden. Jeg har tilsigtet en dialog og fysisk interaktion med

beskueren, hvor der psykologisk arbejdes på mange forskellige planer. For eksempel afbilder jorden på gulvet en bevægelse, som konstant er i forandring”. I dette memento mori mødes det fremmede gennem arbejdet med konstant forandring og ny form, hvor det er en forudsætning, at noget i en vis forstand forbliver det samme, men dog også samtidig transformeres til noget ganvskt andet og fremmed. Det gådefulde Andet mødes i de måske hellige tal, som også går igen i mange kultur- og religionstraditioner, og det opleves også i kontrasterne mellem rummets mørke og skærmenes lys, den organiske muld og fjernsynenes teknologiske evighedsmaskine; mellem døden og det dansende liv. Bag de sorte døre, i det lukkede rums hemmelige mørke møder beskueren det fremmede i eget liv; døden og seksualiteten, som ganske vist er universelle menneskelige eksistensforhold, men som for mange er tabuiserede, og som vi er fremmedgjorte overfor.

MARTIN THAULOW

Painter and Video Artist

“Most of us end up in the ground” Martin Thaulow states, as a comment to the large quantities of black potting soil which makes up part of his multimedia installation. The dark soil covers the floor inside a room enclosed by an enneagon – a nine-sided polygon, each side featuring a door. All doors have similar measures and are painted black. They can be opened and closed, allowing for entrance – or just a peek – into the enneagon. Each black door thus constitutes a barrier. Visitors must consider if they dare – and wish – to open the doors, and if they then want to step into the angular space. Every visit in the room leaves traces on the soil-covered floor. A heap or tower of old



TV screens is located in the middle of the room. These display a synchronized video recording of butoh dance. The choreography is by Anita Saij and performed by 5 international dancers. Footage is cut together from film fragments that alternate between full-body, half-body and close-up screens in seven different variations. Together these make up a unity. Various sounds capes, such as traces of a heartbeat, may be heard in earphones connected to the screens.

The Metamorphosis installation includes a number of elements and affects often associated with death and how the living relate to it. Martin Thaulow himself explains, which "I have deliberately made use – and considered the symbolic values – of the color black and of specific numerical values. I have looked into the origins of butoh dance, its character and expression. It's about death – and sexuality – but also more generally about metamorphosis and transformation from one state to another. In this installation, I have sought a dialogue and physical interaction with the viewer, working with psychology on many different levels. For example, the soil on the floor absorbs and reflects a movement of continuous change." In this memento mori the strange is encountered through work with constant change and new form, where it is a prerequisite that something in a certain sense remains the same, but also – simultaneously – is transformed into something quite different and strange. The enigmatic Other is encountered in the possibly sacred numbers, which recur in many different cultural and religious traditions. This Other is also

experienced in the contrast between the darkness of the room and the light of the monitors; between the organic soil and the technological machines of perpetual motion, and between death and dancing life. Behind the black doors, in the secret darkness of the closed room, the viewer encounters the strangeness of his own life, death and sexuality. These are admittedly universal human conditions of existence, but to many they still remain taboos and lead to alienation.



MOT-2



OLE TERSLØSE

Fotokunstner og animator

Ved et første blik bærer de tre digitale inkjet prints mindelser om romantiske landskabsmalerier med storladne skildringer af mødet mellem natur og menneske. Ved nærmere eftersyn viser de tre værker sig at være absurde, computergenererede situationsbeskrivelser fra en bizar verden af fremmedgjort kommunikation mellem menneske og natur.

For Ole Tersløse er det netop en pointe, at disse værker i kraft af deres medie er "digitale konstruktioner, og derfor gennemført unaturlige, da der ikke indgår realoptagelser i dem. De er modeller af verden snarere end analoge afbildninger. Herved forøges distancen mellem mennesket og den natur, vi forgæves forsøger at forstå". Serien Talking to Animals fremstiller barokke øjebliksbilleder af møder mellem mennesker og dyr i et hyperrealistisk, men drømmelignende univers, hvor virkeligt møder uvirkeligt, kliché møder klichébrud, og unaturligt bliver naturligt. I billedernes univers forsøger mennesker at spejle og kommunikere med dyrene og deres verden: En kvinde vil interagere med en stor fisk som interview-subjekt, mens samme fisk gøres til fangstobjekt for fiskeren i kvindens båd. En ensom Freud-figur forsøger at psykoanalyser en somatisk syg fugl. Dette er dømt til at mislykkes, da analysen betinges af adgangen til patientens underbevidsthed, netop gennem sproget. En nøgen mand forsøger gennem ejakulation på stranden at spejle hvalens udåndingssøjle af vanddamp for derved at kunne signalere til havets hvaler, men også dette fremstår blot som absurd tragedie.

Ole Tersløse forklarer, at "vi føler os forbundne med dyrene, da de er levende organismer som os selv, men vi er ude af stand til at forstå dem, da de ikke har noget sprog. Netop derfor kan vi aldrig holde op med at forsøge at nå dem alligevel – at finde en sjæl i den natur, der ikke kan betegnes og derfor forbliver en gåde. Dyrenes charme er deres tavshed. De er 'de fremmede', som vi aldrig bliver i stand til at integrere i vores bevidsthed." I dyrene møder menneskene altså det ultimativt fremmede – nemlig dét, der ikke har noget sprog. Tersløse skaber gennem overdrivelse, omvendingsstrategier (hvor menneske agerer som dyr; dyr som menneske) og andre carnevalesque forvrængninger, billeder på en fremmedgjort menneskeverden, der ikke kan forholde sig til en sprogløs natur. Menneskene begærer en kommunikation med dyrene, som de ikke kan gennemføre. I dette begær efter at tale med dyrene findes også et begær efter at overskride grænsen til det radikalt fremmede, og gennem sprog eller tegn, at kunne gøre dette fremmede til "eget". I Ole Tersløses digitale værker skildres dette begær som grotesk, mens naturen forbliver fremmed.

OLE TERSLØSE

Photographic Artist and Animator

At a first glance the three digital inkjet prints carry reminiscences of romantic landscape paintings with grandiose depictions of man meeting nature. Upon closer inspection the three works turn out to be absurd, computer-generated representations from a bizarre world of alienated communication between man and nature.



For Ole Tersløse, it is significant that these works in terms of their media are “digital constructions, and therefore thoroughly unnatural, as no real recordings appear in them. They are models of the world rather than analog images. This increases the distance between man and that very nature, which we so vainly attempt to understand”. The inkjet series Talking To Animals depicts bizarre snapshots of encounters between people and animals in a hyper-realistic but dreamlike universe where the real meets the unreal, where cliché meets the break up of cliché, and where the unnatural becomes natural. In this universe human beings try to mirror and communicate with animals and their world: A woman wants to interact with a large fish in its capacity of interviewee, while that very same fish is the hunted object of the fisherman in the woman's boat. A lonely Freud figure tries to psychoanalyze a somatically ill bird. This is doomed to fail, as analysis must be done via access to the patient's subconscious – which can only happen through meaningful language. A naked man is caught in absurd tragedy as he tries to mirror the whale's spout by ejaculating on a beach, in a vain hope that his ejaculation will be perceived as a communicative signal by the sea whales.

Ole Tersløse explains, that “we feel connected with the animals, as they are living organisms like ourselves, but we are unable to understand them because they have no language. That's why we never stop trying to reach them anyway – in the hope of finding a soul in that very nature, which can't be defined in our terms and therefore remains an enigma to us. The charm of the animals is their silence. They are ‘the strangers’, whom we never shall be able to integrate into our consciousness.” When meeting animals, human beings meet the ultimately strange – namely that which does not have any language. Through effects of



exaggeration, strategies of inversion (where people act like animals, and animals as humans) and other carnivalesque distortions, Tersløse creates images of an alienated human world, which cannot relate to a wordless nature. Humans desire communication with animals, which they cannot accomplish. In this desire to talk with the animals also hovers a desire to cross the border into the radically strange

and foreign, and through language or signs; to be able to transform this strangeness into something of our “own”. In the digital artworks of Ole Tersløse this desire is portrayed as grotesque, whilst nature remains strange.



JAKOB STIG ISAKSEN

Eksperimenterende keramikker

Et system af 111 tynde, røde tråde udgør en strukturel installation, der udforsker rum og grænsedragning. Værket ændrer karakter i skiftende belysninger og synsvinkler, og de ellers stramt opspændte og stabile tråde fremstår dynamisk sitrende i lyset. Jakob Stig Isaksen forklarer selv, at han har ønsket at eksperimentere med definitionen og skabelsen af rum og rumoplevelser i forlængelse af tidligere keramiske installationsværker, han ligeledes har udført med ophængninger i system. I det aktuelle værk har han valgt, at materialet alene skulle udgøres af "en masse tråde", hvormed han ville skabe "et rum, hvor man føler sig lidt klemt". En udfordring lå her i at kunne skabe rum og afgrænsning alene med rød tråd og lys, og uden at opføre eller indtage vægge.

Isaksens "blodrøde streg" udgør både en grænse og en selvstændig form. Som grænse transformerer installationen velkendt rød snor om til en spærende bræmme. Den fremstår som en netliggende barriere for et bagvedliggende rum, der opstår i kraft af afgrænsningen. Dette hinsides rum opstår i kraft af selve beskuerens blik gennem installationen, og vil dermed uanset iagttagelsespunktet altid udgøre det fremmede rum på den anden side af afgrænsningen: Et rum, som det i princippet er umuligt at trænge frem til, og som defineres af iagttagers eget blik og egen placering. Beskueren fristes til at berøre installationen: Er formen mon fleksibel? Kan trådenes netdannelse forceres, og kan det fremmede rum mon indtages? Herved opstår en interaktiv relation mellem beskuer og værk. Anskuet som selvstændig form udgør "den blodrøde streg" ikke så meget en rumlig grænse,

som en fyldig, 3-dimensionel størrelse, skabt ud af kun tynd, rød snor. Ifølge kunstneren selv et "noget, der transformerer sig til noget andet ukendt, når man kommer tættere på," og derved pirrer nysgerigheden til fysisk oplevelse og sanselighed. Med installationen skabes et rum, men samtidig også en overskridelse af dette rum. Beskueren møder og udforsker ikke alene selve den blodrøde tråd i dens netprægede mangfoldighed, men også rummet omkring den. Hermed opstår en ny opmærksomhed på rumlighed og proportioner, og det bliver muligt at beskue også velkendt rumlighed og form som noget nyt, særpræget og fremmed. Værkets titel refererer endvidere til krigen som tema og grænse: "At her er en streg, som man godt kan overskride, men netop ikke behøver at overskride", som Jakob Stig Isaksen formulerer det.

JAKOB STIG ISAKSEN

Ceramic Artist

One hundred and eleven thin, red threads, systematically organized and suspended, constitute a structural installation named The Thin Red Line, which explores space and borders. The artwork changes its character in accordance with light and angles, and the otherwise tightly laced and stable threads appear to quiver dynamically in the changing light. Jakob Stig Isaksen himself explains that he wanted to experiment with the definition, creation and experiencing of space. This work is developed in continuation of previous ceramic installation works, in which he also manipulated suspensions into a system. In the current work, he decided that he would have "a lot of thread" as his only medium, and from this create "a space where you feel a little squeezed." He saw a challenge in being able to cre-



ate the experience of space and boundaries purely from red thread and light, and without building or involving walls.

Isaksen's *Thin Red Line* represents both a boundary and a separate form. As boundary the installation transforms familiar red string into a blocking ridge. It appears as a net-like barrier barricading the access to space, which, as it were, arises by virtue of the delimitation. This space emerges from the viewer's gaze through the installation, and will thus always remain as a strange space on the other side of the delimiting structure, regardless of changing observation points: It will remain a space which it – per definition – remains impossible to ever reach, but which is always defined by the observer's own gaze and location. The viewer is tempted to touch the installation: Would the mounting possibly be flexible? Can the barrier be overcome and the alien space conquered? This produces an interactive relationship between viewer and work. Seen as an independent form, the *The Thin Red Line* represents not so much a spatial boundary as a rich, three-dimensional body, made of only thin red string. The artist himself hopes that it will be experienced as a "something that transforms into something else and unknown when you move closer," and thereby excites curiosity for physical experience and sensuality. The installation creates a space, but also a breach of that space. The viewer meets and explores not only the actual blood-red thread in its rhizomic diversity, but also the space around it. This triggers a new awareness of space and proportions, and facilitates the contemplation of even familiar spatiality and form as something new, unusual and strange. The work's title also refers to war as a theme and a limit: "The fact that here is a line which might be overstepped, but which you just don't have to cross", as Jakob Stig Isaksen puts it.



MAJ-BRITT ZELMER

Glas- og lyskunstner

“Vi har alle brug for spejle til at minde os om, hvem vi er,” forklarer Maj-Britt Zelter, der ud af mere end 100 bakspejle fra gamle, skrottede biler har skabt en væginstallation. De mange spejle er fæstnet direkte på væggen i en opsætning, der kan minde om opmurede mursten. Spejlformationen udgør en slags forlængelse af det rå udstillingsrum, og på afstand fremtræder de tætsiddende spejle som et uregelmæssigt mønster af lysrefleksion i noget, der ikke umiddelbart kan afkodes.

Installationen er monteret i et halvdunkelt hjørne af udstillingshallen, hvor tilgangen af lys styres ved hjælp af en enkelt, stærk lyskegle, der bryder ind i halvmørket og rammer spejlene. Disse reflekterer lyset videre; hen på en tilstødende væg. Refleksionen standser ikke her, men opsamles af et kamera, der er indstillet med fokus netop på denne væg med dens skygge- og lysmønstre. Kameraet er styret af en sensor, der reagerer så snart nogen træder ind foran lyskeglen, og dermed bryder eller ændrer refleksionerne på væggen. Sensoren reagerer også, hvis en besøgende berører og flytter på de opmonterede spejle således, at der sker ændringer i de vilkårlige lyskonstellationer på væggen. Bakspejlenes justerbare funktion er bevaret, således at beskueren kan justere dem efter eget ønske: “Min intention har været at skabe en analog installation, hvor beskueren er med til at bestemme, hvordan det visuelle udtryk bliver. Udstillingens besøgende kan aktivt røre, flytte eller dreje på dele af spejlinstallationen, og kan samtidig følge, hvordan disse handlinger får konsekvenser. Når sensoren registrerer ændringer i lysmønsteret på væggen, optager kameraet en 5-10 sekunders sekvens, mens mønsteret stadig er i be-

vægelse. Sekvensen bliver dernæst gemt digitalt, og føjet til et forløb af andre, allerede gemte sekvenser. De udgør sammen en film, der hele tiden ændres og bliver længere og længere.”

Denne sidste digitale spejling af lysrefleksionerne på væggen kan løbende følges som film-loop på en computerskærm lidt væk fra spejlene: “På den måde kan de mange lysrefleksioner og den digitale registrering fungere engagerende, og bevidstgøre beskueren om sammenhængen mellem handling og udtryk. Både i overført og faktisk betydning. Og til sidst, når værket en dag er pillet ned, kan film-loopet udgøre en slags fingeraftryk, efterladt af installationen,” håber kunstneren.

Netop sammenhængen mellem handling, konsekvens og refleksion er central for Maj-Britt Zelters værk, og hænger nøje sammen med valget af just bakspejle som reflektorer: “Bakspejle har jo en helt specifik funktion. De hjælper dig med at se, hvad der er bag ved, når du kører bil. Viderefortolket kan man sige, at du ser, hvad der er bag ved dig. Måske kan du se bag facaden, eller du kan se bagud i tid og sted, og måske i bagklogskabens lys erkende, at du ikke er den person, du troede, du var.”

Zelters installation af bakspejle gør det muligt for beskueren at se sig selv i øjnene – eller at se sig over skulderen og kigge tilbage i tid og sted. Når beskueren justerer på et eller flere spejle – som når man sætter sig ind i en ny bil – bliver konsekvensen, at såvel lysmønster som refleksioner ændrer sig. Kameraets registrering af lysmønsteret bliver dermed en visualisering af det øjeblik, hvor beskueren stiller



skarpt på enten sig selv eller en begivenhed i sin fortid. Den digitale repræsentation spejler samtidig også de refleksive konsekvenser af den selvspejlen- des objektivering af egen person og identitet. Set i bakspejlet er man i stand til at skabe distance til sig selv og opnå selvrefleksion. Set i bakspejlet bliver man en fremmed for sig selv, og kan måske se sig selv i et nyt lys.

MAJ-BRITT ZELMER

Glass and Light Artist

“We all need mirrors to remind us of who we are,” notes Maj-Britt Zelmér, as she explains how more than one hundred rearview mirrors from scrapped cars have been transformed into an art installation. The many mirrors are mounted directly on the wall in a setup that resembles the structure of a somewhat uneven brick wall. The formation of mirrors seems to extend the raw exhibition space, and from a distance the closely spaced mirrors appear as irregular flashes of light reflected in something that cannot be readily recognized.

The installation is mounted in a rather dim corner of the exhibition hall, where the flow of light is controlled by a single, powerful beam, breaking the dimness to hit the mirrors. These reflect back and throw the light further onto an adjacent wall. Reflection does not stop here, but is captured by a camera; set to focus precisely on this wall and its patterns of shadow and light. The camera is controlled by a sensor which reacts as soon as someone steps in front of the beam, thus breaking or changing the reflections on the wall. The sensor also reacts if a visitor touches and moves the mounted mirrors so that changes occur in the arbitrary light constellations on the wall. The adjustable function of

the rearview mirrors has been preserved, so that the viewer can move them as desired: “My intention was to create an analogue installation, where the viewer assists in determining its visual expression. Exhibition visitors may actively touch, move or turn parts of the mirror installation, and can also follow the consequences of these actions. When the sensor detects changes in the light pattern on the wall, the camera records a sequence of 5-10 seconds whilst the pattern is still in motion. The sequence is then stored digitally and added to a sequence of other, previously stored sequences. Together they make up a movie which constantly changes and grows longer and longer.”

This last digital reflection of the reflections of light on the wall can be followed as a film loop on a computer monitor next to the mounted mirrors, and thus makes up part of the installation: “In this way, the light reflections and the digital registration become engaging, and might make the viewer conscious of the relationship between action and expressive outcome. Both in figurative and literal terms. And finally, one day when the piece has been taken down, the film loop will still constitute a kind of fingerprint left by the installation,” hopes the artist.

This connection between action, consequence and reflection is central to Maj-Britt Zelmér's artwork, and is closely related to her choice of using rearview mirrors as reflectors: “Rearview mirrors have a very specific function. They help you see what's behind when you drive a car. Further interpreted, one might say that you see what's behind you. Maybe you look behind the facade, or you might look back in time and place, and maybe in hindsight realize that you're not the person you thought you were.”



Zelmér's installation of mirrors allows the viewers to look themselves in the eyes – or to throw a glance back over the shoulder and achieve a perspective on time and space. When a viewer adjusts one or more mirrors – like when getting into a new car – the consequence is that both the pattern of light and its various reflections change. The camera recording of the light pattern thus becomes a visualization of the very moment when a viewer focuses on him- or herself or on an event in his or her past. At the same time, the digital representation also reflects the reflexive implications of the self-reflecting individual's objectification of his or her own personality and identity. Seen in the retrospective view of a rearview mirror, it is possible to create distance to oneself and thus achieve self-reflection.



MARIANNA MØRKØRE

Filminstruktør og visuel kunstner

Alene i det store tomme rum. Sådan fremstår hver af de 12 sort-hvide motiver, der først er udført som pennetegninger, og dernæst forstørrede og screenprintede. Marianna Mørkøre forklarer selv, at “de surrealistiske motiver er udført under en slags ‘stream of unconsciousness’, hvor det ene pennestrøg tager det andet”. De kontrastfyldte værkers leg med antropomorfe motiver placeret på store, hvide flader, kan ses som eksperimenter med temaer, der også gør sig gældende i kunstnerens arbejder indenfor filmmediet.

Marianna Mørkøre arbejder også med fotografi og sort-hvide, drømmelignende eksperimentalfilm, hvor hendes interesse for bevægelse, iscenesættelse og kropslighed blandt andet afspejles i koreograferede, surrealistiske optrin. Disse elementer kan genfindes i printserien Opus, hvor motiverne forekommer at udspringe af et flertydigt univers, hvor grænserne mellem plante, dyr, menneske, genstand – og udenjordisk alien – er opløst. Spøgel-sesagtigt transparente svæver og balancerer de rent sort af tegnede figurer som kontekstløse væsener i et stort, hvidt intet.

Mørkøre fabulerer med fylde og tomhed – og leger med det absurde – i denne sære og yndefulde gestaltning af det fremmede: Spinkelt alene i tomhed, og henvist til egen form. I dette fremmede univers kan beskueren finde mange kendte elementer – konturer af ansigter, kronblade, øjne – men ingen kendte subjekter. Trods ansatser til genkendelighed forbliver motiverne mysteriøse, som ekstraterrestrials fra fremmede multiverser, der bærer på tavse hemmeligheder om andre mulige eksistensformer.

MARIANNA MØRKØRE

Film Director and Visual Artist

Alone in the vast, empty space. This might be a general description of each and every one of the twelve black and white, different motifs, which first were made as pen drawings, then enlarged and screen printed. Marianna Mørkøre herself explains that “the production of the surrealistic motives is conducted in a sort of stream of unconsciousness, where one stroke of the pen leads to the next”. The contrasting works play with anthropomorphic motifs placed on large white surfaces, and may be viewed as experiments with themes that also pervade the artist's works in film.

Marianna Mørkøre also works in photography and with black and white, dream-like, experimental films, where her interest in movement, staging and physicality is reflected in choreographed, surreal, panoramic performances. These elements may also be identified in the print series Opus, where the motifs appear to arise out of an ambiguous universe, in which boundaries between plant, animal, human, object – and extraterrestrial alien – are dissolved. Ghostly transparent, the black-delineated creatures float and balance without any context in a big white nothingness.

Mørkøre fantasizes with fullness and emptiness – and plays with the absurd – in this bizarre and graceful manifestation of the strange: flimsily alone in emptiness, and referring only to their own shapes. In this strange universe, the viewer can find many familiar elements – the contours of faces, petals, eyes – but no known subjects. Despite the rudiments of something recognizable, these motives remain mysterious, as extraterrestrials from strange multiverses, silently carrying secrets about other possible forms of existence.

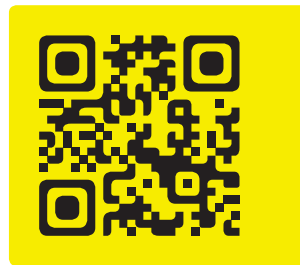




MM-2



MM-3



JAN ESMANN

Figurativ kunstmaler

I hvert af de syv figurativt hyperrealistiske malerier mødes beskueren af detaljerede skildringer af nøgne menneskekroppe i fremmedartede stillinger. Jan Esmanns fotorealistiske detaljerigdom er i dialog med clairobscur mestrene, men stræber efter en anden stoflighed og poesi i billederne. Det er malerens udgangspunkt, at kroppen er en illusion om personen: "Vi er ikke vore kroppe; kroppen er en fremtrædelsesform, som man identificerer sig med. Kroppen er det fremmede, som vi antager for at være Selvet". Kroppen fremhæves, og dens dele og elementer tydeliggøres i egen perfektion, hvor det fjerne gøres nært, mens nærheden bliver fremmed. Hver detalje – hårstrå, ring, rynke, stoflighed – tæller i denne udstilling af menneskekroppen som fremmed, flertydig skønhed. På én og samme tid er den perfekt, men også akavet, knudret, bizar. Gennem præcist fokus og forstørrelse fremmedgøres det nære og kan aflæses som noget grotesk, der åbner blikket for kroppen som fænomen og udfordrer normaliteten. Som mennesker er vi til stede i kraft af kroppen, som vi identificerer os med.

Jan Esmann vælger at placere denne krop i fremmedartede stillinger, hvorved han søger at vanskeliggøre beskuerens umiddelbare identifikation. Den hyperrealistiske krop fremtræder teatralisk; ikke længere som et selv, men som objekt for maleren som voyeur. Hos Esmann er det et bevidst virkemiddel, at "maleren står overfor modellen både som fremmed krop og som velkendt person. Personen frigøres qua det fremmede, mens maleren står tilbage med den tomme krop og må gengive den omhyggeligt for at indfange friheden".

For Jan Esmann er det kun en fotorealisme, der kan indfange denne fremmedgørelse fra kroppen og modellens frihed i det teatraliske øjeblik, "hvor modellen bliver bevidst om sig selv som bevidsthed og beboer af kroppen, mens maleren bliver bevidst om kroppen som iscenesættelse". Esmann arbejder med fremmedgørelseseffekten på flere niveauer. Mens personen som selviscenesætter træder frem i selve modellens ageren foran maler-fotografen, forføres beskueren af maleriet til at deltage i malerens voyeurisme, og herved fremstår selve maleriet som fremmedgjort og bizart i sin plastiske, detaljemættede, teatraliske forstørrelse af virkeligheden.

JAN ESMANN

Figurative Painter

In each of the seven hyper-realistic figurative paintings the viewer is confronted by detailed depictions of naked human bodies in strange postures. Jan Esmann's photo-realistic detail is in dialogue with the grand masters of chiaroscuro painting, but strive for a different texture and poetry. The painter is convinced that understanding the person as body is illusory: "We are not our bodies. The body is a form of appearance, with which we identify. The body is strangeness, which we assume to be the Self". The body is highlighted and its parts and components are accentuated each in their own perfect right: The inconspicuous is exposed in every detail, whilst the intimate turns alien. Every detail – hair, ring, wrinkle, body texture – counts in this exposure of the human body as strange, ambiguous beauty. At one and the same time both perfect, but also awkward, rugged, bizarre. Through precise focus and magnification, the intimately known is alienated and may be perceived as something grotesque. The observer is visually invited to



reconsider normality and contemplate the body as phenomenon. As humans, we are present through the body, which we identify with.

Jan Esmann has chosen to place this body in strange postures, whereby he seeks to complicate the viewer's immediate identification. The hyper-realistic body appears theatrical; no longer a Self, but now the object of the artist as voyeur. Esmann deliberately accentuates this effect, so that "the painter faces the model both as a foreign body and as an individual. The personality is released by the defamiliarizing effect, whilst the painter is left with the empty body and must reproduce it carefully to capture the freedom."

For Jan Esmann, only photo-realism may capture this alienation from the body and the freedom of the model in the very theatrical moment, "when the model becomes conscious of itself as consciousness and inhabitant of the body, whilst the painter becomes conscious of the body as staging". Esmann works with alienation effect on several levels. Whereas the self-staging aspect of the person is made conspicuous by the model's behavior in front of the painter-photographer, the viewer of the painting is seduced into participating in the painter's voyeurism, and thus the painting itself appears alienated and bizarre in its plasticity, rich detail and theatrical magnification of reality.



JE-2



ANE FABRICIUS CHRISTIANSEN

Installationskunstner og keramikker

Skrøbelighed, sårbarhed og hudløshed er temaer i Ane Fabricius Christiansens værker i keramik, træ og video. I videoinstallationen Holzklotz følger betragteren et stykke afhugget træstamme, der – stadig med bark og strittende grenansatser – hvirvles rundt i en uendelig og larmende vandstrøm. Træklodsens befinder sig med Fabricius Christiansens egne ord “i trædemøllen: Indimellem er kævlen ved at drukne, når den bliver trukket med ned. Indimellem ligger den helt stille. Den er blevet slidt på hjørnerne af at dreje rundt... Vand og træ virker som fremmedelementer for hinanden”. Det antropomorfe spores tydeligt i denne beskrivelse, hvor træ Kroppen kastes værgeløst rundt af de fremmede omgivelser.

Tilsvarende menneskelig sårbarhed findes også i endnu et af Ane Fabricius Christiansens værker, der desuden kan betragtes i samspil med videoinstallationen. Her drejer det sig om to næsten identiske, keramiske skulpturer, der fremstår som afskårne, glatte og noget deforme træstammer. De to hudfarvede keramiske “stammer” er placeret liggende, på afstand og lidt forskudt af hinanden. De er ifølge kunstneren selv “ligesom kold, glat hud at røre ved. De er nærmest bare skal; barken er skrækket af, og der er tomt derinde. De ser på en måde industrielt producerede ud, og er lidt køns- og identitetsløse, men samtidig er de meget kropslige.”

Også i Ane Fabricius Christiansens tredje værk adresseres det skrøbelige og fremmedgjorte, her i form af 13 krykkelignende, ligeledes hudfarvede skulpturer, udført i træ og keramik. “Krykkerne”, der er i overnaturlig størrelse, læner sig op ad et

hjørne – og ad hinanden – samtidig med, at de i varierende grad fremstår som forvitrende – angrebet af tiltagende ormehuller. Og så står de hver især på noget, der ligner en maskinelt fremstillet støttefod eller krykkesko. De 13 krykker – hvoraf 12 har ormehuller – er fra kunstnerens side bevidst opstillet, så forvitringen fremtræder i udvikling “indefra og ud”. De overdimensionerede, lidt rørende kluntede former har et humoristisk præg, der dog absolut ikke er uproblematisk muntert, men bærer en undertone af sårbar bitterhed. Krykkeformen er ambivalent i sine referencer til både industriproduktion og organisk krop, funktionelt redskab og organisk kropslighed. Værket rummer såvel sårbarhed som potentiel instrumentel kapacitet – som støtte eller våben.

Ane Fabricius Christiansens værker udtrykker flertydighed omkring nærhed, distance, ufuldkommenhed og styrke. De har samtidig antropomorfe træk af kropslig monstrositet og fremmedgørelse. Disse former, der skaber mindelser om noget organisk levende og velkendt, og som beskueren får lyst til at berøre, fremstår samtidig som utilnærmelige og fremmede.

ANE FABRICIUS CHRISTIANSEN

Installation and Ceramic Artist

Frailty, vulnerability, and naked, sore skin are themes in Ane Fabricius Christiansen's artworks in ceramics, wood, and video. In the video installation Holzklotz the viewer follows a piece of severed tree trunk, which – still with bark and spiky stumps of branches sticking out – is being whirled around in an endless and noisy flow of water. In



Fabricius Christiansen's own words the log is trapped "in a treadmill: Sometimes drowning when dragged down. Sometimes very still. It is worn on the corners from all the tossing and turning... Water and wood seem alien to each other." Anthropomorphism is clearly present in this description, where the wooden body of the log is defenselessly manipulated by the unfamiliar surroundings.

Similarly, human vulnerability is also found in another of Ane Fabricius Christiansen's artworks, which may also be viewed in tandem with the video installation. Here two almost identical, ceramic sculptures resemble chopped, smooth and somewhat deformed trunks. These two skin-colored ceramic "logs" are placed supinely on the floor, at a distance and slightly offset from each other. According to the artist herself, they are "like cold, smooth skin to the touch. They are almost just skin and hide; their bark is peeled away, and they are empty inside. In a way they seem industrially produced, and without traits of gender or identity, but they have a lot of body".



Also in Ane Fabricius Christiansen's third work the fragile and alienated are addressed, here in the form of thirteen, crutch-like and also skin-colored sculptures made out of wood and ceramics. These slightly oversized "Crutches" all lean against a corner – and against each other – while in varying degrees appearing to be in the process of crumbling under the attack of a growing number of wormholes. They rest individually on something that looks like a machine made support-foot or stud. The thirteen crutches – twelve of which have wormholes – are intentionally placed in such a manner that the weathering appears to develop "from the inside out". The large and touchingly clumsy forms have a humorous touch, though they certainly aren't gay. They rather have an undertone of vulnerable bitter-

ness. The shape of the crutches is ambiguous in its references to both industrial production and organic bodies, functional tools and organic physicality. The pieces exude vulnerability as well as instrumental capacity, the potential to be used as tools – or weapons.

Ane Fabricius Christiansen's artworks express ambiguity about closeness, distance, imperfection and strength. They possess anthropomorphic features of bodily monstrosity and alienation. These shapes, creating memories of something organic, living and familiar, move the viewer to desire to touch them, but at the same time appear unapproachable and strange.



SIGRID ESPELIEN

Eksp eksperimenterende keramikker

Sigrid Espeliens uglaserede objekter i rød- og sortler er rustikt udformet, alle mærket med tre definerede cirkler, og kontrastfyldt placeret på en søvglinsende, nopret skulptur med fordybninger og indhak. Værket vækker en vag genkendelse, som dog ikke kan forankres præcist. Sommerstrandens eroderede sandslotte med tilhørende redskaber, kagekonstruktioner, Babelstårne, uvejsomme bjerge, fremmede landskaber, mytiske huler – og vækker følelsen af, at vi kan forstå, men dog ikke kan afkode det.

De fremmede ler-genstande forekommer funktionelle, men har ingen aflæsbar funktionalitet. De lægger op til brug, men funktionen er uvis. Hvad skal objekterne bruges til, og hvor befinder de sig? Uoverensstemmelsen mellem noget tilsyneladende genkendeligt, der forbliver uforståeligt og fremmed, kan både pirre og skræmme beskueren. Det fremmede fremstår som det groteske, med disproportion og proportionsforvrængning af noget, vi ikke engang kender proportionerne af, og med indbygget "grotte" – et ord, der sproghistorisk kan forbindes netop med det groteske.

Ifølge Sigrid Espelien befinder værket sig dermed så at sige "i en parallel virkelighed, hvor der foregår en kamp mellem det genkendelige og det abstrakte". Et forhold som også kunne betegnes med det freudianske begreb *das unheimliche* – det uhyggelige, der netop er skræmmende, fordi det minder så meget om det hjemligt kendte, men dog slet ikke er det, og som på et sprogligt plan hænger sammen med, at "heimlich" jo ikke blot betyder "hjemlig", men også "hemmelig" – og det hemmelige opleves ofte som uhyggeligt. Ud fra en psykoanalytisk

betragtning er det uhyggelige ikke nødvendigvis noget fremmed, men noget, som er blevet fortrængt og dermed fremmedgjort. Det uhyggelige er det fortrængtes tilbagevenden, som når vi opdager, at det fremmede måske stammer fra os selv. Ved sin både hjemligt kendte og fremmede karakter skaber Espeliens værk mindelser om dette forhold. Hun forklarer selv, at værket spejler vor tendens til ud fra uvidenhed at danne os forestillinger om, hvad det fremmede er, og at disse ikke stemmer overens med virkeligheden. "Måden vi lever på er så selvfølgelig, at det er vanskeligt at forestille sig noget andet. Det fremmede i det forhistoriske, verdensrummet og fremmede, nutidige civilisationer har været min inspiration for en intuitiv måde at arbejde på, hvor jeg har brugt materialer, der henryder til noget forhistorisk, nutidigt og fremtidigt, som både er naturligt og samtidig menneskeskabt." Mødet med det tilsyneladende nære og kendte, som ikke kan afkodes, men forbliver gådefuldt fremmed, skærper blikket for at opdage, at også resten af den verden, vi tror, vi kender, kan fremtræde med bizarre, uafslæselige træk.

SIGRID ESPELIEN

Ceramic Artist

Sigrid Espelien's unglazed objects in red and black clay appear rustic, and are all marked with three defined circles. They are placed on an uneven, silvery sculpture, marked by grooves and notches. The work awakes a vague reminiscence, which is difficult to ascertain. Eroding sand castles and the tools left behind on a summer beach, layered cakes, towers of Babel, rugged mountains, strange landscapes,



mythical caves. A feeling that we understand, but cannot decode.

The strange clay objects appear functional, but have no decipherable functionality. They appear to be made for use, but their functions remain uncertain. What are the objects used for and where are they located? The discrepancy between something seemingly recognizable, which still remains incomprehensible and alien both titillates and frightens the viewer. The strange appears grotesque, with disproportion and proportional distortion of something we do not even know the proportions of. The sculpture even has its built-in grotto – a word linked etymologically to the grotesque.

According to Sigrid Espelien the work so to say exists “in a parallel reality where a contest between the recognizable and the abstract takes place.” A phenomenon which could also be described by the Freudian term *das Unheimliche* – the Uncanny, which is scary exactly because it so much resembles the known and cosy, whilst still not being at all thus. On a linguistic level this known, cozy and homely quality is associated with the term for secret in both Freud’s German and in the Nordic languages – and secrets are often experienced as uncanny. From a psychoanalytical point of view, the Uncanny is not necessarily something alien, but something which has been repressed and thus alienated. The scary thing is when the repressed returns, as when we discover that the strangeness may derive from ourselves. By its both well known and strange character, Espelien’s installation reminds us of that relationship. She explains how the work reflects our tendency to perceive the foreign or alien in ignorant ways, which do not correspond to reality. “We regard our own life as so self-evident that it is difficult to imagine anything else. The unknown which

hovers in prehistory, in outer space and in foreign but modern civilizations has been my inspiration for an intuitive way of working, where I have used materials alluding to something prehistoric, present and futurist, which is both natural and man-made.” Meeting the apparently close and familiar, which can not be decoded but remains enigmatic, sharpens our perception of the world which we think we know so well, so that it can be seen to contain bizarre, undecipherable traits.



SE-2



BARRY PRINGLE

Fotograf

De 28 fotografiske billeder viser hver især nøgne - eller næsten nøgne - menneskekroppe i bizarre positioner, skildret alene eller sammen, og alle omringet af mørke. Farverne er grå- og bruntoner i hudens mæthed, foruden sort mørke i baggrund og skygger, kun afbrudt af et sjældent lysglimt fra en perle. Figurerne befinder sig så at sige alene i rummet, uden nogen anden kontekst end den, de selv skaber i mørket. De nøgne kroppe fremstår udsatte og blotlagte for beskuerens blik. I kontrast til dette er figurernes ansigter skjult bag masker. Barry Pringle forklarer selv, at "masken er et kunstigt ansigt, bag hvilket man kan skjule sig, og fotografierne afslører en række udefinerlige tilstande, hvor grænserne mellem dyr og menneske sløres. Det er tilstande af drøm og virkelighed, hvor ingen forklaringer gives, og hvor enhver selv kan digte videre". Kunstneren lægger dermed selv vægt på det kontekstløse, legende og flertydige i billederne, hvor den enkelte beskuer selv må danne sin egen oplevelse og fortolkning.

Denne åbenhed og leg med grænser og betydning afspejles også i fotografiernes carnevalesque overdrivelser, der blander det groteske med det humoristiske. De maskerede kroppe er i billederne frataget en aflæselig personlighed, og deres akavede kropslighed og rigor mortis-strittende hænder bidrager til fornemmelsen af en monstrositet, der kan opleves som radikalt fremmed eller dyrisk. Selv når Barry Pringles figurer mødes i samme billedramme, i noget, der kunne minde om stiliseret dans eller sex, fastholdes de manieret stive positioner og fraværet af menneskelig personlighed. De forbliver

distanceret fremmede for hinanden – uden relationelitet eller interaktion.

Pringle beskriver selv de "mærkværdige stillinger og den skjulte identitet som udtryk for sårbarhed, men også en form for dyrisk stolthed. Det er en kombination af det genkendelige og det ukendte – en gådefuld fantasiverden..." I kropssprogets flertydighed og forvrængelse gestaltes noget ukendt og måske dyrisk, der samtidig fremhæver selve kropsligheden og livet i den. Det skønne og det frastødende ved kroppen trækkes helt nært på: muskler, rynker, hår, uregelmæssigheder, hudfolder og indgroet kropsholdning. Så nært – og dog så fremmed.

BARRY PRINGLE

Photographer

The twenty-eight photographic images each show naked – or nearly naked – human bodies in bizarre postures, portrayed alone or together, and all surrounded by darkness. The colors are gray and brown tones in the dullness of skin, besides black and dark backgrounds and shadows, only interrupted by the rare flash of light from a pearl. With few exceptions, the characters are alone, without any other context than the one they create for themselves in the darkness. The naked bodies appear vulnerable and exposed to the viewer's gaze. In contrast to this exposure, the figures' faces remain hidden behind masks. Barry Pringle himself explains that "the mask is an artificial face, behind which you may hide, and the photos reveal a series of indefinable conditions, where the boundary between animal and man is blurred. These are states of dream and reality, where no explanations are provided and where we



each may continue fantasizing for ourselves". The artist thus emphasizes the context less, playful and ambiguous aspects of these images, where each viewer must form his or her own experience and interpretation.

This openness and play with boundaries and their significance is also reflected in the carnivalesque exaggerations of the photos, mixing the grotesque with the humorous. The masked bodies in the images are deprived of a recognizable personality, and their awkward physicality and hands, stiff with rigor mortis, contribute to a sense of monstrosity that might be perceived as radically alien or animalistic. Even when Barry Pringle's characters meet in the same picture frame in something reminiscent of stylized dancing or sex, they are maintained in mannered and rigid postures and lack traits of individual, human personality. They remain distant strangers to each other – without relation or interaction.

Pringle describes the "strange positions and the hidden identity as expressions of vulnerability, but also of a kind of animalistic pride. It is a combination of the recognizable and the unfamiliar – a mysterious fantasy world..." By the ambiguity and distortion of the body language something unknown and perhaps animalistic is manifested, something which simultaneously highlights the body and the life with it. The bodily beauty and repulsiveness come acutely close: muscles, wrinkles, hair, anomalies, folds of skin and deep-seated, habitual posture. So close – yet so strange.



DYGONG

Eksperimenterende komponistgruppe

En eksperimenterende komponistgruppe, der til den aktuelle udstilling består af Nicolai Worsaae og Christian Winther Christensen, er gæsteudstillere med et visuelt lydværk, komponeret specielt til udstillingen. Gruppen arbejder særlig med grundelementerne puls, intensitet og timing, og inddrager værker fra deres egen generation af komponister – født mellem ca. 1973 og 1985. Udover musikken indgår også videosekvenser, lys og rumlighedsskabende elementer, som indsættes eller udtages af en given kontekst. Eksempelvis indgår en forvrænget sekvens fra Johann Sebastian Bach i værket, som også arbejder med ændret hastighed og rytme, samt brud med forestillinger om traditionel klassisk musik.

Som gæstende, henholdsvis musiker og komponist, indgår også Rasmus Schjærff og Ylva Lund Bergner i Dygongs udstillingsbidrag, der blandt andet indbefatter en multimediale installation med levende musikalsk performance i en skæbnemåttet atmosfære af skyggespil. Musikken spilles i et lille rum, badet i blåt og lilla lys, og bag klinisk hvide badeforhæng, der frister til smugkig og vækker mindelser om såvel dukketeater som laboratorier og slagtehaler.

Dygongs musikalske performance inddrager en række gotiske virkemidler, i form af blandt andet skyggespil, forvrænget lyd, mysteriøse åndedrag, ændret tempo og menneskeskikkelser, der bevæger sig som mekaniske voksdukker – alt sammen kendte repræsentationer af noget unheimlich, fremmed.

DYGONG

Group of Composers of Experimental Music

A special, visual sound installation has been composed for the exhibition by Dygong, a group of composers known for arranging and producing untraditional music events and often performing in collaboration with musicians, dancers and other artists from the experimental art scene. The group has been invited to contribute to the Rimbaud exhibition, and work in particular with the basic elements of pulse, intensity and timing. The installation by Dygong includes pieces from their own generation of composers (born between ca. 1973 and 1985). Besides the music, it also includes video sequences, light and reverb elements, which are put into – or removed from – a given context. For instance, a scrambled sequence of music composed by Johann Sebastian Bach is included in the artwork, which also works with changing speed and rhythm, and thus breaks with traditional approaches to classical music.

Dygong's contributions to the exhibition have also included a multimedia installation with live musical performance in a fatalistic atmosphere of shadow play. Accordion music was played in a small room, with the performing musician bathed in blue and purple light behind a clinic-like white shower curtain, reminiscent of puppet theatre as well as laboratories and abattoirs.

The musical performance involved a number of Gothic elements, such as shadows, distorted sound, mysterious breath, frozen gazes and peeking eyes, changed tempo and human figures moving like mechanical wax dolls – elements often used in representations of something uncanny and strange...



D-1



BILLEDEINFO PICTURE INFO

DET FREMMEDE / THE STRANGE

DF-1 Kvinde og mand, der ser på billedet "Dialog med dyr – Freud analyserer fugl" af Ole Tersløse

Woman and man looking at "Talking to Animals – Freud Analysing Bird" by Ole Tersløse

DF-2 Detalje fra udstillingen "Det fremmede" i Ny Tap, Carlsberg Byen, 2011
Detail of the exhibition "The Strange" in Ny Tap, Carlsberg Byen, 2011

DF-3 Mand og barn, der interagerer med installationen "We All Need Mirrors to Remind Us Who We Are" af Maj-Britt Zelmer
Man and child interacting with the installation "We All Need Mirrors to Remind Us Who We Are" by Maj-Britt Zelmer

MARTHA HJORTH JESSEN

MHJ-1 Unlock Untie Untangle, 2011 (Detalje)
H: ca. 7 cm b: ca. 7 cm l: ca. 700 cm.
Fimoler, træ
Unlock Untie Untangle, 2011 (Detail)
H: ca. 7 cm w: ca. 7 cm l: ca. 700 cm.
Fimo clay, wood

MHJ-2 Unlock Untie Untangle, 2011 (Detalje)
H: ca. 7 cm b: ca. 7 cm l: ca. 700 cm.
Fimoler, træ
Unlock Untie Untangle, 2011 (Detail)
H: ca. 7 cm w: ca. 7 cm l: ca. 700 cm.
Fimo clay, wood

JACOB SIKKER REMIN

JSR-1 Light Prolapse, 2011
H: 5 m b: 3 m l: 10 m.
Lysstofrør, elektronik, snoretæk, computer, lysfader

Light Prolapse, 2011
H: 5 m w: 3 m l: 10 m.
Flourescent lights, electronics, pulleys, computer, light fader

JSR-2 Light Prolapse, 2011
H: 5 m b: 3 m l: 10 m.
Lysstofrør, elektronik, snoretæk, computer, lysfader

Light Prolapse, 2011
H: 5 m w: 3 m l: 10 m.
Flourescent lights, electronics, pulleys, computer, light fader

Med støtte fra: Statens Kunstråd
Supported by: Statens Kunstråd

MARTIN OLUF THAULOW

MOT-1 Metamorfose, 2011 (Detalje)
Polygon (9-kant),
hver side: h: 215 cm b: 132,5 cm.
Døre, jord, film, TV'er
Metamorphosis, 2011 (Detail)
Enneagon (ninesided polygon),
each side: h: 215 cm w: 132,5 cm.
Doors, soil, films, TVs

MOT-2 Metamorfose, 2011
Still fra film
Metamorphosis, 2011
Still from film

Film: Martin Thaulow
Koreografi: Anita Saij
Dansere: Sinéad Conway, Katya Buchleitner, Cláudio de Almeida Vidal, Maria Matinmikko and Lucile Floreal.
Komponist / lyddesign: Andreas Nilsson

Lyddoptagelser: Ane Fabricius Christiansen, Jakob Stig Isaksen, Martin Thaulow
Dir. / edit: Martin Thaulow
A-kamera: Martin Thaulow
B-kamera: Kasper Kristensen

Film: Martin Thaulow
Choreography: Anita Saij
Dancers: Sinéad Conway, Katya Buchleitner, Cláudio de Almeida Vidal, Maria Matinmikko and Lucile Floreal.
Composer / sound design: Andreas Nilsson
Sound recordings: Ane Fabricius Christiansen, Jakob Stig Isaksen, Martin Thaulow
Dir. / edit.: Martin Thaulow
A-camera: Martin Thaulow
B-camera: Kasper Kristensen

Med støtte fra: Kunst og Kultur Center Bækkelund, Nordic School of Butoh, www.nordicbutoh.dk, Kulturhuset FREM i Svaneke

Supported by: Kunst og Kultur Center Bækkelund, Nordic School of Butoh, www.nordicbutoh.dk, Kulturhuset FREM in Svaneke

OLE TERSLØSE

OT-1 Dialog med dyr – Mand imiterer hval, 2011 (Beskåret)
H: 115 cm b:165 cm. Inkjet print

Talking to Animals – Man Imitating Whale, 2011 (Cropped)
H: 115 cm w:165 cm. Inkjet print

OT-2 Dialog med dyr – Kvinde interviewer fisk, 2011, Dialog med dyr – Freud analyserer fugl, 2011, Dialog med dyr – Mand imiterer hval, 2011
H: 115 cm b:165 cm. Inkjet print

Talking to Animals – Woman Interviewing Fish, 2011, Talking to Animals – Freud Analysing Bird, 2011, Talking to Animals – Man Imitating Whale, 2011
H: 115 cm w:165 cm. Inkjet print

JAROB STIG ISAKSEN

JSI-1 Den blodrøde tråd, 2011 (Detalje)
H: ca. 500 cm b: ca. 20 cm l: ca. 10 m.
Rød snor

The Thin Red Line, 2011 (Detail)
H: ca. 500 cm w: ca. 20 cm l: ca. 10 m.
Red string

JSI-2 Den blodrøde tråd, 2011 (Detalje)
H: ca. 500 cm b: ca. 20 cm l: ca. 10 m.
Rød snor

The Thin Red Line, 2011 (Detail)
H: ca. 500 cm w: ca. 20 cm l: ca. 10 m.
Red string

MAJ-BRITT ZELMER

MZ-1 We All Need Mirrors to Remind Us Who We Are, 2011
H: 6 m b: 6 m l: 6 m. Bakspejle, projektor, computer, webkamera

We All Need Mirrors to Remind Us Who We Are, 2011
H: 6 m w: 6 m l: 6 m. Rearview mirrors, spotlight, computer, webcam

MZ-2 We All Need Mirrors to Remind Us Who We Are, 2011 (Detalje)
H: 6 m b: 6 m l: 6 m. Bakspejle, projektor, computer, webkamera

We All Need Mirrors to Remind Us Who We Are, 2011 (Detail)
H: 6 m w: 6 m l: 6 m. Rearview mirrors, spotlight, computer, webcam

Sponsoreret af: Bornholms Produkthandel
Sponsored by: Bornholms Produkthandel

MARIANNA MØRKØRE

MM-1 Opus 1, 2011
H: 55 cm b: 75 cm. Screen print

Opus 1, 2011
H: 55 cm w: 75 cm. Screen print

MM-2 Opus 2, 2011 (Beskåret)
H: 55 cm b: 75 cm. Screen print

Opus 2, 2011 (Cropped)
H: 55 cm w: 75 cm. Screen print

MM-3 Opus 3, 2011
H: 55 cm b: 75 cm. Screen print

Opus 3, 2011
H: 55 cm w: 75 cm. Screen print

JAN ESMAN

JE-1 Uden titel 3, 2011 (Beskåret)
H: 130 cm b: 100 cm. Olie på lærred

Without title 3, 2011 (Cropped)
H: 130 cm w: 100 cm. Oil on canvas

JE-2 Uden titel 1, 2011, Uden titel 2, 2011, Uden titel 3, 2011, Uden titel 4, 2011, Uden titel 5, 2011, Uden titel 6, 2011, Uden titel 7, 2011
H: 130 cm b: 100 cm. Olie på lærred

Without title 1, 2011, Without title 2, 2011, Without title 3, 2011, Without title 4, 2011, Without title 5, 2011, Without title 6, 2011, Without title 7, 2011
H: 130 cm w: 100 cm. Oil on canvas

ANE FABRICIUS CHRISTIANSEN

AFC-1 13, 2011 (Detalje)
H: 210 cm b: 90 cm. Keramik, træ
Holzklotz, 2011
H: 100 cm b: 100 cm d: 40 cm.
TV, DVD-afspiller, høretelefoner

13, 2011 (Detail)
H: 210 cm w: 90 cm. Ceramic, wood
Holzklotz, 2011
H: 100 cm w: 100 cm d: 40 cm.
TV, DVD-player, headphones

AFC-2 Spooky Action at a Distance, 2011
H: 90 cm b: 25 cm d: 25 cm. Keramik

Spooky Action at a Distance, 2011
H: 90 cm w: 25 cm d: 25 cm. Ceramic

AFC-3 Spooky Action at a Distance, 2011
H: 90 cm b: 25 cm d: 25 cm. Keramik

Spooky Action at a Distance, 2011
H: 90 cm w: 25 cm d: 25 cm. Ceramic

Med støtte fra: Statens Kunstfond og L. F. Foghts Fond
Supported by: Statens Kunstfond and L. F. Foghts Fond

SIGRID ESPELIEN

SE-1 De, 2011 (Detalje)
H: 100 cm b: 140 cm d: 50 cm.
Ler, flamingo, plastik, byggeskum, gips, sølvspray, fundet glaskuppel, lyskæde

They, 2011 (Detail)
H: 100 cm w: 140 cm d: 50 cm.
Clay, styrofoam, plaster, spray paint, found glass dome, angel lights

SE-2 De, 2011 (Detalje)
H: 100 cm b: 140 cm d: 50 cm.
Ler, flamingo, plastik, byggeskum, gips, sølvspray, fundet glaskuppel, lyskæde

They, 2011 (Detail)
H: 100 cm w: 140 cm d: 50 cm.
Clay, styrofoam, plaster, spray paint, found glass dome, angel lights

BARRY PRINGLE

BP-1 Uden titel 1, 2010 (Beskåret)
H: 45 cm b: 30 cm. Digital foto
Without title 1, 2010 (Cropped)
H: 45 cm w: 30 cm. Digital photo

BP-2 Uden titel 2, 2010 (Beskåret)
H: 45 cm b: 30 cm. Digital foto
Without title 2, 2010 (Cropped)
H: 45 cm w: 30 cm. Digital photo

DYGONG

D-1 Still fra live-performance af Dygong
Still from live performance by Dygong

Med støtte fra: Statens Kunstråd, Dansk Komponist Forening
Supported by: Statens Kunstråd, Dansk Komponist Forening



