

SPRING16

Janne Kruse
Karen Gamborg Knudsen
Søren Krag

Janne Kruse

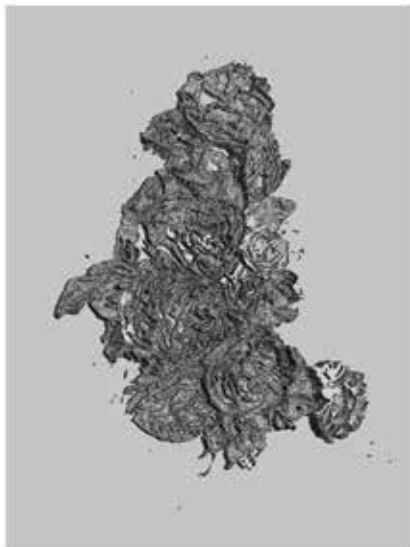




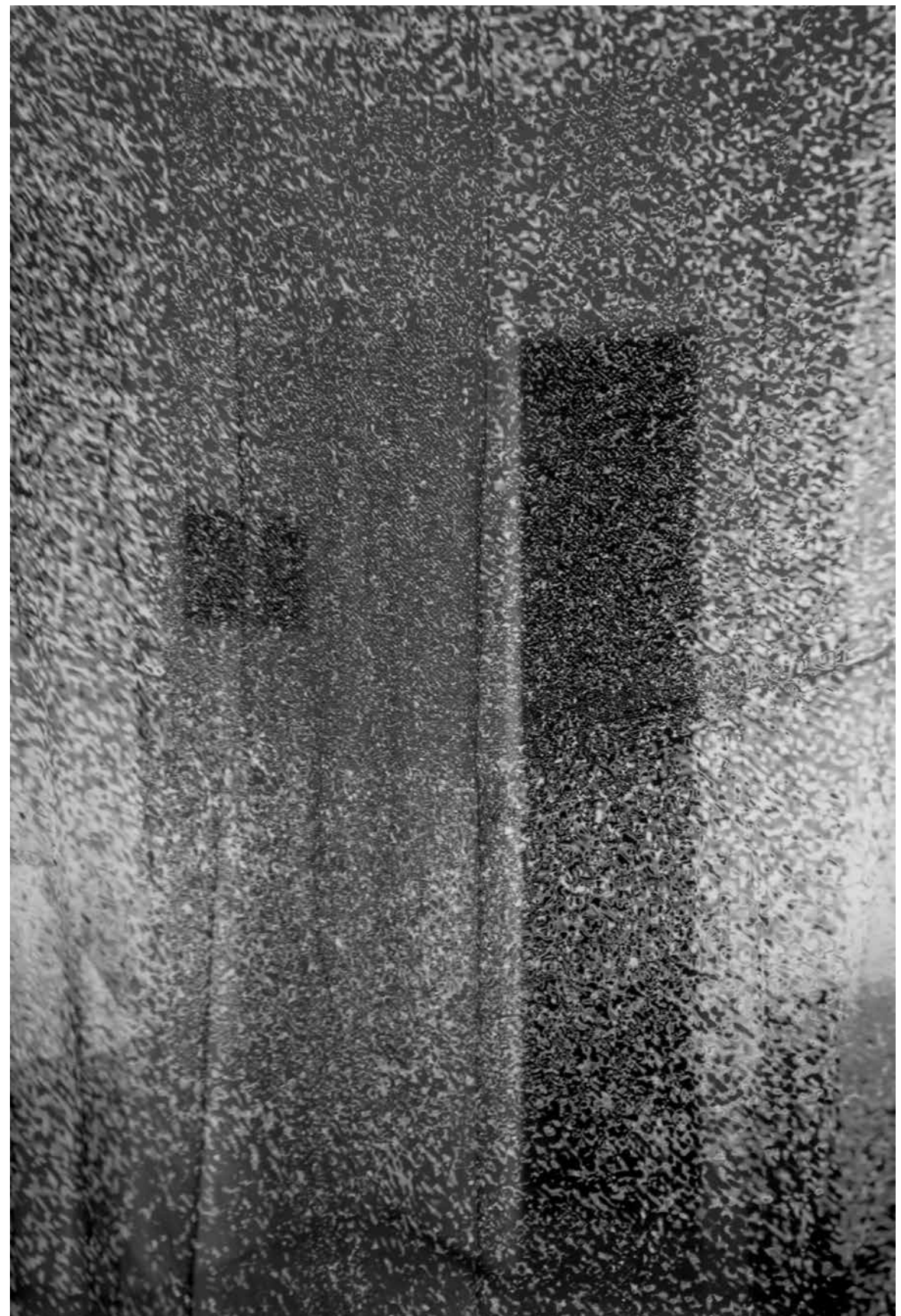




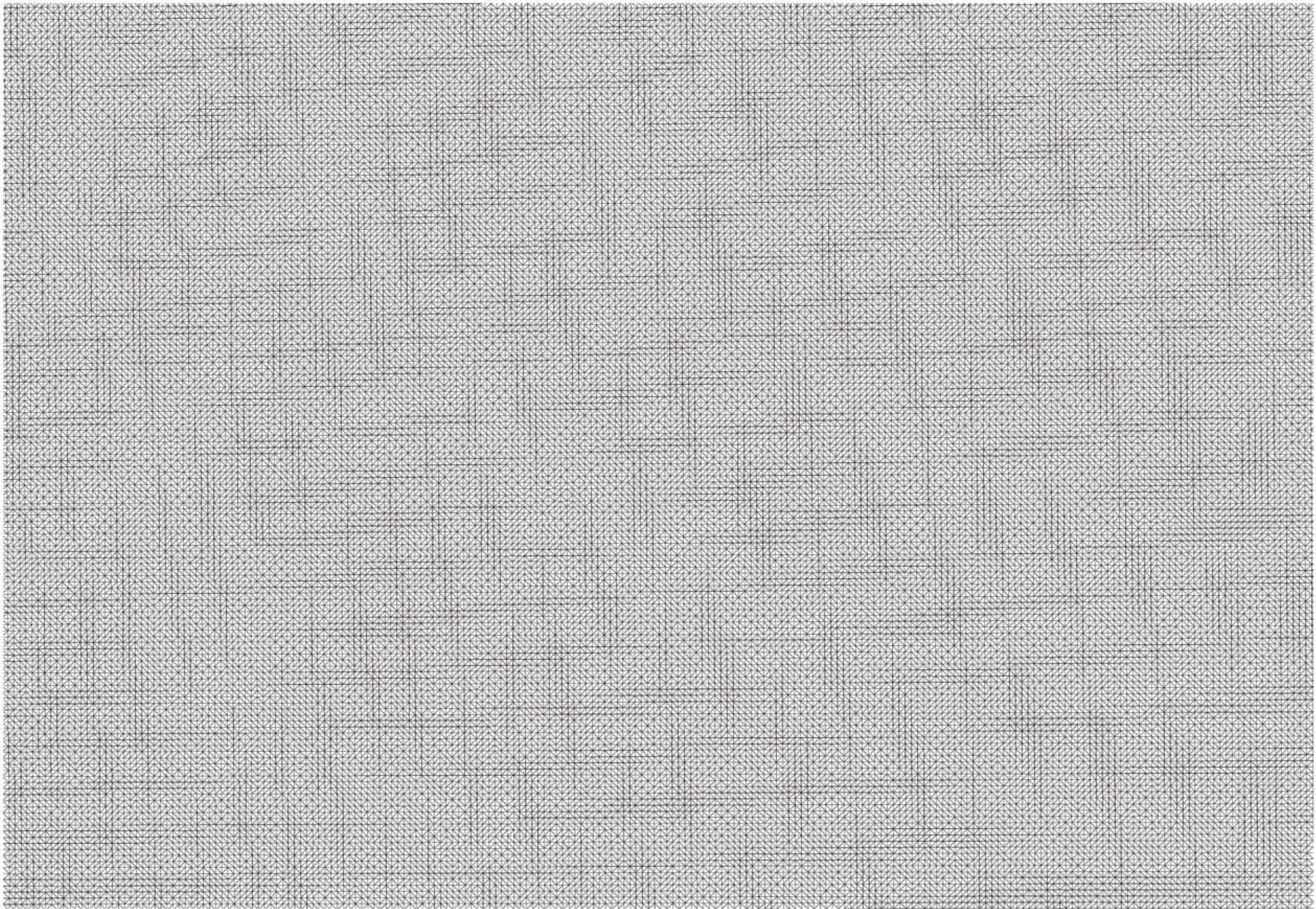
Karen Gamborg Knudsen

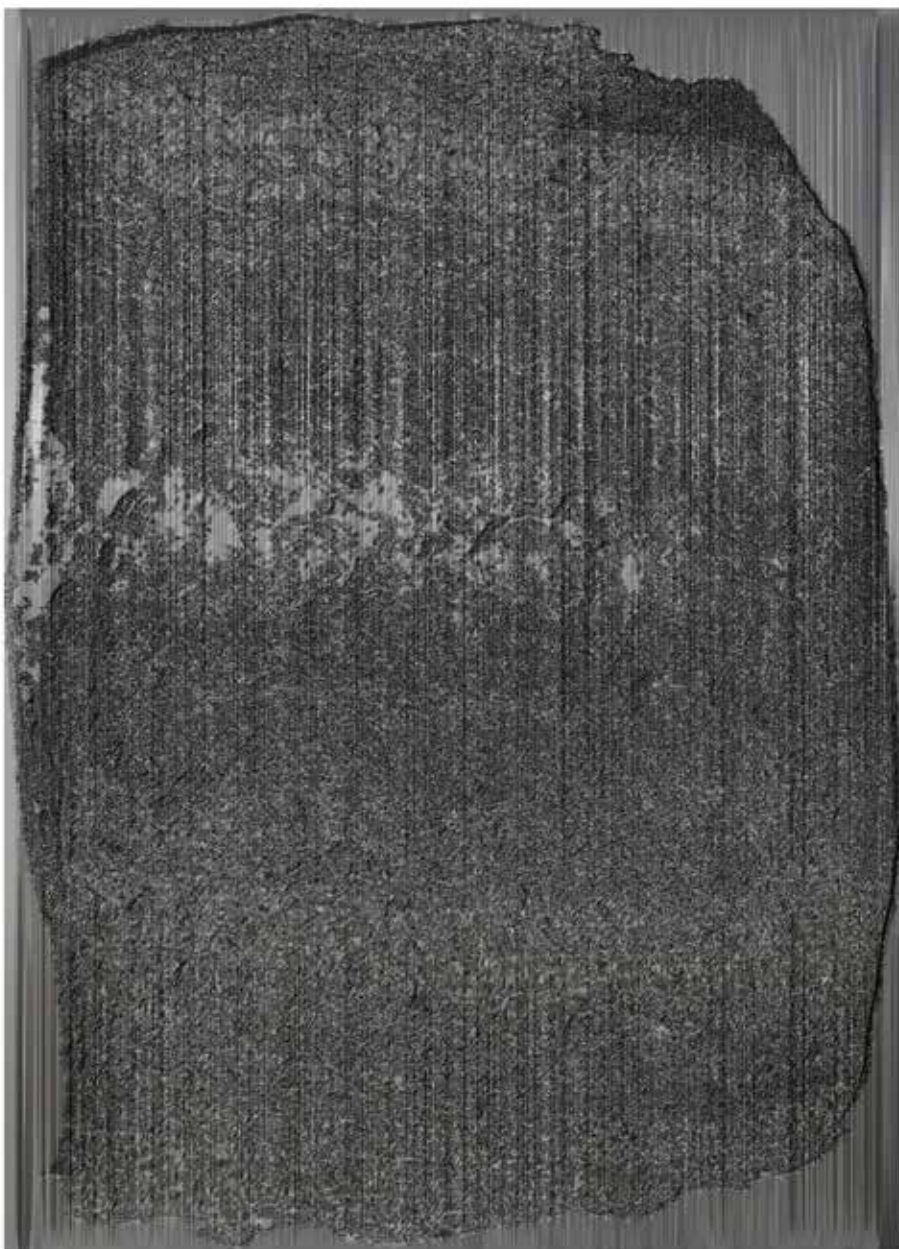


Provinsroser (til Olga), (Anna Syberg, Provinsroser i en Krukke, 1909), cad-tegning, 2016
 Provincial roses (to Olga), (Anna Syberg, Provincial roses in a jar, 1909), cad-drawing, 2016



Interiør, silke, rum, fotografi, 2016
 Interior, silk, room, photograph, 2016





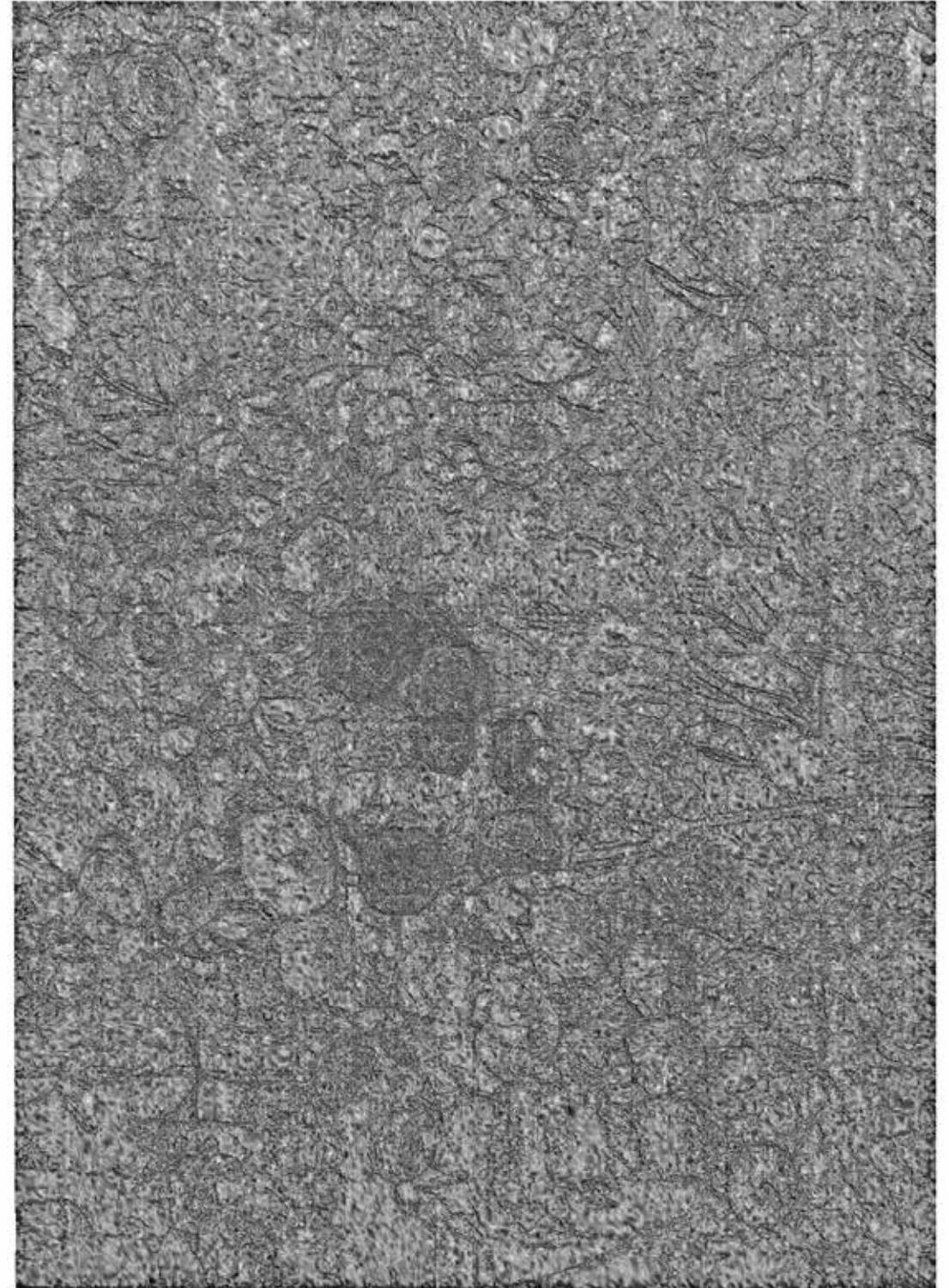
Gips skaller, tre tegninger lagt i lag, 2015/ 2016
Gypsum shells, three drawings layered, 2015/ 2016



Træpanel, cad-tegning, 2016
Wood panel, cad-drawing, 2016



Interiør, silke, rum, fotografi, 2016
Interior, silk, room, photograph, 2016



Roser, (Anna Syberg, Roser, 1909), cad-tegning, 2016
Roses, (Anna Syberg, Roses, 1909), cad-drawing, 2016

Søren Krag



Nontocrator #1



Nontocrator #2



Nontocrator #3



Nontocrator #4



Nontocrator #5



Nontocrator #6



Nontocrator #7



Nontocrator #8

Af Tanja Nellemann Poulsen
Vejleder på SPRING16

‘Hvad er en begyndelse?’ Dette spørgsmål stiller blandt andre Janne Kruse, en af årets SPRING-kunstnere i sine værker. Hvornår begynder noget? Hvor(når) starter værket?

Jeg er valgt af bestyrelsen til at vejlede de udvalgte SPRING-kunstnere, og det er spændende at lære deres processer og metoder at kende og følge dem hele vejen fra ide til endelig fernisering. I skrivende stund er det få af værkerne, der er færdiggjorte, og således bliver denne tekst mere en tekst om kunsternes metoder og arbejdsprocesser.

Janne Kruse, Søren Krag og Karen Gamborg Knudsen er årets SPRING-kunstnere. De har alle tre en metodisk tilgang til deres værkproduktion. Konceptet bliver ikke presset ned over et materiale, men udviklingen af værket sker i mødet, modstanden og samarbejdet med materialet. Håndens arbejde og de digitale spor sløres og skjules ikke, men bliver en del af værket selv. På trods af deres forskellige udtryk er den digitale billedkonstruktion, maskinen, som en forlængelse af hånden, dialog mellem det 2- og 3-dimensionelle og transformation nogle fællesnævner. Udover det kan deres værkproduktion sammenlignes, netop fordi den er båret af metode og af en langsommelig og tidsbundet proces.

‘Bound together for a destination’

I flere af Janne Kruses værker bliver kropstung, bstant metal pludselig let. Det føles ubesværet og enkelt som i et haiku-digt. Efter lang tids søgen falder brikkerne på plads mellem krop, sprog og handling. Noget sker og er sket. Kroppen er altid tilstede i hendes værker. Kroppen som målestok og navigator, både for hende selv og for beskueren.

Barnett Newman er citeret for at have sagt: ‘Sculpture is what you bump into when you back up to see a painting’. I Jannes verden er sætningen

imidlertid omformet til: ‘Sculpture is something you bump into when you step away from a painting’. Sådan giver det mening; for her er det skulpturelle dét, du møder, når du går ud af billedfladen.

Tit optræder metal i Janne Kruses værker, hvor formsproget opererer med den modernistiske tradition. Men her bruges modernismen til at lægge spor ud for beskueren og sende os et andet sted hen. Vi accepterer ideen om en skulptur, men får i tillæg en omskrivning som indgang til et mentalt rum.

Janne Kruses nye værker til SPRING16 består af 3 dele. En digitalbearbejdet fotocollageserie, små vægskulpturer og jernskulpturer på gulvet. I fotocollageserien med dobbelt eksponeringer placerer hun to rum oven på hinanden – en passiv hånd i et sort/hvidt billede og en skrællet appelsin i farver. To verdner støder sammen og kan kun mødes via den digitale behandling. Appelsinen er skrællet, en handling er sket og stoppet op. Samtidig er skrællen en potentiel flade, der kan indeholde – og har indeholdt en krop. Der skabes et mellemrum mellem det todimensionelle og det tredimensionelle.

Det passive er egentlig ikke passivt, men snarere en tilstand som lægger op til og fører til en handling. En potentiel energi ligger på lur og venter på det rigtige øjeblik at gå i aktion. Med den rette modstand, det rette ‘drive’, og den rette metode kan begyndelsen starte. Eller starten kan begynde. Janne Kruses værker kalder på og undersøger energi mellem former. Passivitet og aktivitet veksler. Janne læser sig frem til værkerne. Hun søger efter det, der allerede ligger der i forvejen, så værket bliver en mulig materiel læsning af mødet med noget immaterielt; sådan udtrykker hun det.

Bound together for a Destination består af de metaltråde, som holder materiale (metalstænger)

sammen, når det fragtes til hendes atelier. *Bound together for a Destination* er en ready made. Der er tale om mere end afstande og mellemrum og de potentielle muligheder, der forefindes i det produktionsmateriale, der er blevet fragtet. Vi skal samme sted hen. Ja. Vi er her af samme grund. Måske. Men lige nu findes vi i dette mellemrum, der har samme endestation. Det er poetisk, relationel realisme, Janne udsætter os for.

Janne Kruse sagde i en samtale, at arbejdsprocessen og værket vil undslippe konceptet eller bevæge sig videre end det. På den måde vægter værkerne materialet og materialets tilbagemeldinger således, at vi når forbi konceptet, ud over det konceptuelle alene. Det konceptuelle modificeres af praksis. I teorien er der ikke forskel på teori og praksis. I praksis er der.

’Jeg er ikke interesseret i det perfekte’

At tage fejl - at nå til en grænse og finde det smukke i en konstrueret virkelighed, der næsten er naturlig. Karen Gamborg stresser maskinen til noget menneskeligt. Maskinens tolerance udfordres, og således forsøger hun at menneskeliggøre maskinen. Vi kontrollerer, hvad den skal gøre, og samtidig refererer maskinens aflejringer tilbage til håndens tegning og giver den samme menneskelighed, når denne bruges som forlængelse af hånden. Hånden der tegner. Karen Gamborg bruger maskinens oversættelser - det skalaløse rum - og registrerer nøgternt, hvad der sker i transformationen fra 2D til 3D. Fra analog til digital, flade til rum, fra forside til bagside, fra mikro til makro og vice versa, så denne sansning af maskinfejl og den ’skæve’ oversættelse bliver noget i sig selv. Bliver til mere end en oversættelse og rykker os ind i et andet rum. Sender os ud og hjem med ny bagage.

En del af Karens totale tegningsinstallation til SPRING16 bærer titlen *Husk sprækkerne, Se Ind i Det* og består af digitale print på silke. Disse danner en halvgennemsigtig ’væg’ i installationen, en ramme for Karens installation, som giver os referencer til interiør.

Et af disse silkeprint har et mønster, der ligner en indgang, en lysning i et landskab eller et interiør. Når man bevæger sig tættere på, kan man se maskinbearbejdningen. Som om hun usprogligt vil sige: vi har stadigvæk kontrol over maskinen. Se det smukke i dens fejl og aftegningen. Se det smukke i de rester, maskinen efterlader og forskyder værket til. Maskinen fejler, som mennesker også fejler, og når vi presser dens tolerancetærskel, opstår der nyt.

Maskinen, ikke som R2-D2 – figuren fra Star Wars - med den forjættende relationelle-hukommelses-bevidstheds-menneskelig-gjort-hed, i en sådan grad at vi snarere tror på den som væsen end som maskine. Men det er den vej Karen vil. Hun udfolder sin metode som en intim udveksling mellem sig selv, computeren, printeren, 3Dprinteren og materialet, og hendes kunstneriske sprog bliver en intuitiv kommunikationsproces og et mellemværende med materialet som materiale, gennem en digital mediator. Computerens landskaber overføres til skrøbelige og porøse 3D landskaber i værket *Tegning*, (4 dele, 3D print, blandede materialer). Karens værker ender ud i ukurante størrelser, med forskudt skalaforhold og med en digital opløsningsgrad og et materiale, der er ikke nødvendigvis kan linkes til ophavet, men mere taler om oversættelse, blik og horisonter.

Flere steder har Karen referencer til Anna Sybergs kunstproduktion, den fynske maler og tegner der mest malede hjemlige interiører og blomster. En af Karens titler hedder *Provinsroser*. Og er en direkte en parafrase, en oversættelse, af Anna Sybergs tegning med samme titel. Karen flytter roserne i eksil, og således bliver provinsroserne udsat for ikke alene en parafrase, men også en anderledes digital oversættelse med henvisninger til perifer skønhed og underspillede referencer til samtidsproblematikker.

’Hvis gud ikke eksisterede, ville det være nødvendigt at opfinde ham’

Søren Krag arbejder med samplingen via ’tæppeikoner på SPRING16’ og veksler mellem betydnings-tillæggelse og fralæggelse, distance og ophøjning. Når Søren er i gang, er han på én gang nede i detaljen og på samme tid ude i distance-view.

Køns-tvivlsomme figurer træder frem på Sørenes to billedtæpper. Figurer, der mimer stereotype ikonfigurer. Krigeren og Munken får et twist og bevæger sig væk fra det oplagte. Der foreligger en abstrakt detaljerigdom i dekorationen uden om figuren, og de samlede tæpper får et poppet farverigt udtryk, hvor det digitale er tydeligt, og der forefindes en næsten ydmyg tålmodighed i arbejdsprocessen.

I Søren Krags samlede tæppe-ikoner, som han viser på SPRING16, fremgår der en komisk sammenstilling mellem det profane og det spirituelle. Jeg oversætter. Der fremgår en komisk sammensmeltning mellem tæppet og det digitale billede. Og jeg oversætter igen. Der fremgår en sammenstilling mellem den praktisk anvendelige tæppe-måtte, som i andre kontekster bruges til at aftørre fødderne i, og

det konstruerede billede med tydelige referencer til fortidens ophøjede religiøse ikoner. Jeg oversætter igen. Der sker nemlig det med oversættelse, at vi aldrig kan oversætte 100% fra 1 til 1. Der sker altid en forskydning. Gennem translatøren bliver oversættelsen tilnærmet - forskubbet - mere eller mindre bevidst forskudt og fortolket. Gennem translatøren står vi med en transformation, der ikke blot er en kopi. Mellem kunstner og beskuer, mellem formidler og beskuer, mellem dig og mig. Translatøren hoster Voltaires sætning igen: ’Hvis gud ikke eksisterede, ville det være nødvendigt at opfinde ham’, og Søren oversætter sætningen videre i vores samtale: ’Hvis han virkelig fandtes, ville det være nødvendigt at destruere ham....’

Titlen på værket er *Jeg er den jeg er* og refererer direkte til det sted i biblen, hvor gud viser sig for Moses for første gang. Herved får vi konfirmeret den dobbelttydighed, som findes i værket - selv i den sætning der er taget fra bibelkonteksten.

Sørenes værk her i kataloget, *Nontocrator*, er en serie ens billeder, hvor kun farven er forskudt og rykket rundt. Her får vi givet tydelige referencer tilbage til popkultur og Andy Warhol. Prints, hvor der ligeledes jongleres rundt med farverne på det samme motiv. Ligesom Janne, bruger Søren referencerne, i det her tilfælde popkulturen, til at gå beskueren i møde og invitere inden for men til en anden kompleksitet.

Loss of narratives? Næh, nok snarere ser jeg Sørenes produktion som en fin gestus og en balance mellem at give noget betydning simpelthen ved at give sig i kast med det, altså den gentagende minutiøse arbejdsproces med sampling, og en samtidig undersøgelse af den ophøjede status. Idet du tillægger noget betydning, får det betydning. Idet du bruger tiden på det, får det betydning. Og et ’både og’ fremtræder i forhold til distance og intimitet.

Oversætter jeg korrekt? Jeg prøver igen? Måske er det i bevægelsen rundt om og ind i værkerne, i Sørenes gentagelse i detaljen, i Karens 2D- og 3D-oversættelser og i Jannes (meta)værker over form og indhold, i ’samtaen’ med kunstværkerne, i forsøget på at forstå værkernes sammenstillinger ved fysisk tilstedeværelse, at oversættelsen gør sit yderste. Når jeg ser detaljerigdommen og taktiliteten i Sørenes samlede værker, Karens skæve tegningsunivers og Jannes enkle og præcise skulpturer, får jeg en kropslig oversættelse, som jeg ikke ville have fået, hvis jeg blot fik beskrevet værkerne som ide. Beskrevet, hvad jeg skal erfare. Men netop erfare værkerne med kroppen, blikket og tilstedeværelse i

udstillingen. Som film skal ses i biografen, skal værker ses og erfares i udstillingskonteksten.

Vi er nået til enden – i alle fald enden på papiret og enden på min tekst. ’Hvad er en slutning?’ Jeg hader, når noget ender. Der er altid en hvis ’tristesse’ over et farvel. Men det behøver ikke være et farvel, slet ikke et endeligt. En slutning er blot en ny begyndelse. En pause før en ny proces starter. Personligt glæder jeg mig til at møde mange flere værker af Janne Kruse, Karen Gamborg Knudsen og Søren Krag, og jeg er sikker på, at I beskueere vil komme til at se meget mere til de her tre kunstnere, der har en masse på færde. De tør lade materialet tale med!

Det fordrer en insisteren på metode og et mod at nå langt som billedkunstner med ambitioner på fagets vegne. Det har I. Jeg glæder mig til at se de færdige værker og den færdige udstilling. Tillykke til jer og held og lykke med jeres fremtidige værkproduktioner.

CONSIDERING MICRO-LANDSCAPES AND MACRO-RELATIONS

By Tanja Nellemann Poulsen
SPRING16 supervisor

‘What constitutes a beginning?’ This question is central to the work of Janne Kruse, one of this year’s SPRING-artists. When does something start? Where (and when) does the artwork begin?

I have been asked by the Board of KP to guide the selected SPRING-artists through the process of showing their work. I am excited by this opportunity to get to know more about their individual practices and by the prospect of following their development all the way from their initial ideas to the opening of the exhibition itself. At the point of writing, however, few of the artworks have been completed and what follows, therefore, is mainly about the artists’ methods and general ways of working.

Janne Kruse, Søren Krag and Karen Gamborg Knudsen are this year’s SPRING-artists. All three have a methodical approach to artistic production. Here, concepts are not superimposed or forced onto the material. Instead, the artwork is born out of the meeting between different materials, by considering the ways certain media might resist and give in to manipulation. Manual labour and digital traces are not blurred, obscured or hidden, but remain visible within the final work. Despite their difference in expression, these artists have several things in common: an interest in the construction and design of the digital image, the machine as an extension of the hand, the dialogue between 2D and 3D, and the transformation between different material states. On top of that, their works are all outcomes of a dedicated, time-consuming process.

‘Bound together for a destination’

In several of Janne Kruse’s artworks, massive pieces of metal suddenly seem light. The whole thing has an air of effortlessness about it. It is as simple as a haiku. After a while, the relation between body, language, and action becomes apparent. Something

has happened and is happening. The body is always present in Janne’s work, even when seemingly absent. It serves as a physical measure, a navigation tool, a way of comparing one’s own presence and scale to the work, not only for artist but also for the viewer.

Barnett Newman once said, ‘Sculpture is what you bump into when you back up to see a painting’. However, in Janne’s world, this sentence is transformed into: ‘Sculpture is something you bump into when you *step* away from a painting’. Here, you encounter ‘the sculptural’ as you move *from* the surface of the image *into* the room.

Metal often occurs in Janne Kruse’s works, which seem to echo the modernist tradition. But this is no ordinary artistic appropriation. Here, the modernist aesthetic is used as a ruse, a means of luring in the spectator by laying out a false track. That is, we accept the idea of ‘sculpture’. We recognise it as something familiar. Yet, we are taken on a detour and directed elsewhere, into a different mental space.

Janne Kruse’s contribution to SPRING16 consists of three parts: a digitally manipulated photo collage series, some small wall sculptures, and some iron sculptures on the floor. In the photo collages, she uses double exposure to layer two spaces on top of each other. Here, a hand is depicted in a black and white image. The peel of an orange appears in colour over the hand. Two worlds collide and meet through digital processing. The orange is peeled. An action has taken place. At the same time, the peel is a surface, another layer of skin that once contained a body. The work points to a gap between the two-dimensional and the three-dimensional.

What appears to be passive is not really passive; but rather, a manifestation of a condition that may

lead to an action. We could say: a potential energy lurks. Something may be waiting for the right moment to happen. Given the right circumstances, a beginning might occur. Janne Kruse's works address and examine the difference in energy between forms. Notions of passivity and activity continue to switch places. Janne 'reads' her way to the works. She searches for what is already there. The work becomes a reading of the meeting with something beyond the material itself. This is how she expresses it.

Bound together for a Destination consists of the wires that hold together a certain material, i.e. metal rods, when these are normally shipped to the artist's studio. It is a readymade. Gaps, distances, and the potential use value of a commodity that is no longer present - these all play a role in this work. We are all searching, maybe even for the same place. Yes. We are here for the same reason. Perhaps. But for now, we are just here. Janne's engagement with the materiality of the wires introduces a poetic, relational realism.

During one of our conversations, Janne Kruse noted how she aims to escape the notion of the concept or move beyond it. In this way, her works take their cue from the medium she is working within and push the material engagement beyond the idea of the piece itself. The conceptual is thus continually influenced by practice. In theory, there is no difference between theory and practice. In practice, there is.

'I am not interested in perfection'

To make mistakes. To reach a limit and discover beauty within a constructed reality that appears almost natural. Karen Gamborg Knudsen challenges a machine to perform actions that look human. She tries to humanise the machine, challenging its tolerance by pushing it to the limits of its own performance. As humans, we usually control what machines do. In Karen Gamborg Knudsen's work, the traces left by the machine echo the hand that draws. The machine plays the role of an extension of the hand. Karen uses these 'translations' generated by the machine to create spaces without consistent scale and to quietly register what happens in the transformation from 2D to 3D, from analogue to digital, from surface to space, front to back, micro to macro, and vice versa, so that the failures of the machine, i.e., the crooked 'adaptations' of the 3D printer, become something in their own right. This extends the boundaries of the translation itself, and sends us on a journey from which we return with new experiences.

Part of Karen's total installation for SPRING16, titled *Remember the Cracks, Look Into It*, consists of a series of digital prints on silk. Together, these line up as a semi-transparent 'wall' within the gallery space, creating the outer frame for Karen's installation. Other parts of the installation make reference to different interior objects.

One of these prints has a pattern that resembles an entrance, a clearing in a landscape or a home interior. As you move closer, the work reveals the workings of the machine. It is as if Karen wants to remind us that we still have control over it: let us examine the beauty of its errors; see the beauty in the debris the machine leaves behind. The centre of the work starts to shift. Mistakes begin to occur as we push the machine beyond the threshold of its abilities; something new appears in the process.

The machine is not like R2-D2, the character from Star Wars, with the captivating memory-consciousness, anthropomorphised to such a degree that we think of it more as a living being than a robot. Yet, Karen treats her machine as if it was also somehow alive. Her method consists of an intimate dialogue between her computer, her 2D and 3D printers, and the material itself. Her artistic language is the result of an intuitive communication process and an engagement with the material *as material* through a digital mediator. In the work, *Drawing* (4 parts, 3D printing, composite material), digital landscapes on the computer are translated into fragile and porous 3D landscapes in the room. Karen's work is characterised by skewed proportions and a distortion of scale, which together with the chosen material and digital resolution make the final pieces disconnect from their original starting point. Instead, her work speaks of translation, the gaze and different horizons.

From time to time, Karen makes reference to the artistic production of Anna Syberg, the Funen painter and illustrator who mostly chose her motifs among domestic interiors and flowers. One of Karen's works is called *Province Roses*. It is a direct paraphrase, a translation of Syberg's drawing of the same name. Karen, however, moves the roses into 'exile'. Thus the province roses are not merely subjected to paraphrasing; they are also the victims of a different kind of translation. The understated beauty of the marginal mixes with subtle references to contemporary issues.

'If god did not exist, it would be necessary to invent him'

In his 'tapestry icons', Søren Krag uses sampling to both ascribe and detract meaning to and from the image. When Søren is working, he pays meticulous attention to detail without losing sight of the overall impression. His view is cool, even distanced; yet, the works carry a sublime quality.

Gender-ambiguous characters adorn Søren's two tapestries for SPRING16. The characters are reminiscent of stereotypical icon figures, The Warrior and The Monk. Here, however, these are reinterpreted so they appear in new ways. Furthermore, there is a high level of detail in the bright and colourful ornamentation surrounding the figures, and the work process is revealed as characterised by humble patience.

Søren Krag's sampled tapestry icons juxtapose the profane and the spiritual. I translate. The result is a comic fusion between the tapestry and the digital image. I translate again. This time, the result is the apparent opposition between something like a rug or a mat, which in other contexts may be used to wipe one's feet on, and the constructed image with clear references to religious icons of the past. I translate once more. We can never translate something with 100% accuracy. Something always changes in the process. A translation is an approximation and interpretation. It is a transformation, not just a copy. It takes place between artist and viewer, between the critic and the spectator, between you and me. The translator coughs out Voltaire's phrase again, 'If God did not exist, it would be necessary to invent him', and Søren translates the sentence once more in our conversation: 'If he really existed, it would be necessary to destroy him...'

The title of the work, *I am who I am*, refers directly to the place in the Bible where God appears to Moses for the first time. The title thus reveals an ambiguity that already exists in the work, as well as in the original phrase.

Søren's contribution to the catalogue, a work titled *Nontocrator*, is a series of similar pictures where the alteration of colours is the only difference between the individual images. Here, there are clear references back to pop culture and the work of Andy Warhol, not least his silkscreen prints and his use of different colours to interpret the same motif. Like Janne, Søren quotes other traditions in order to meet the viewer halfway and open up to a different complexity.

Loss of narratives? No, instead I see Søren's work as a gesture, a way of giving importance to something by engaging with it through a repetitive and meticulous process of manipulation and sampling. But it is also an investigation into the nature of the exalted status of the image. When you attach significance to something, it becomes significant. When you dedicate time to it, it becomes meaningful. It is a relation, which involves both intimacy and distance.

Am I translating this correctly? I could try again. Perhaps the clue is in the movement around and into the works. In Søren's detailed repetitions, Karen's 2D and 3D translations, or maybe in Janne's (meta) investigations of the relationship between form and content. Or is it in the conversation with the artworks, in the physical meeting of viewer and work, that I might begin my process of translation? When I look at Karen's quirky drawing universe, Janne's simple and precise sculptures, and the richness of detail and the tactile qualities in Søren's sampled images, it is as if a translation begins to take shape. A translation that entails more than a mere description of the conceptual framework surrounding the works; something that does not prescribe or reduce my experience, but is born out of the coming together of body, gaze, and presence in front of these works. Just as films should be seen in the cinema, these artworks need to be seen and experienced in the context of the exhibition.

We have reached the end. At least the end of my text. 'What is an ending?' I hate it when something ends. There is always a certain sadness in a farewell. But this need not be a final goodbye. An ending is just a new beginning. A pause before a new process starts. Personally, I look forward to seeing many more works by Janne Kruse, Karen Gamborg Knudsen, and Søren Krag, and I am sure that you, the spectators, will get to see much more of these three artists in years to come. There is a lot at stake in their works. They give voice to the material, to the materiality of the artwork, and they express ambitions on behalf of art itself.

It requires courage and perseverance to go far as a visual artist. And that is something you all have. I look forward to seeing the finished works and the finished exhibition. Congratulations to you and good luck in your future practice.

5 OBSERVATIONER OMKRING KUNST SOM OVERSÆTTELSE

Af Rikke Hansen
Forfatter og kunstkritiker

Ifølge filosoffen og litteraturkritikeren Walter Benjamin er oversættelse en kunst. Men kan kunst også være oversættelse? Kan man oversætte et billede? Kan det vristes fri fra sin historiske kontekst og oversættes til et nyt billedsprog? Og hvad med et materiale eller et formsprog? Hvordan oversætter man en tegning? Kan man tage noget fladt og oversætte det til noget flerdimensionelt? Lade strengen vandre bort fra papiret? Og hvad med en krop? Kan en krop blive til kunst, når den oversættes til et andet materiale? Kan den for eksempel oversættes til stål? Ikke så den fremstår som repræsentation, som noget der 'ligner' en krop. Men som en *tilsynekomst* af kroppen *i* stålet?

Oversættelse, transformation, bevægelsen over i noget andet. Dette er nogle af de ting, jeg kommer til at tænke på, når jeg kigger på dette års SPRING-udstilling. Her finder vi blandt andet Søren Krags vægtæpper, der tager udgangspunkt i en traditionel ikonografi, men hvor kunstneren vælger at fortolke denne i nye materialer og farver. Også Karen Gamborg Knudsens 3D-prints er en art 'oversættelsesværker', der lader tegninger folde sig ud og blive til genstande i rummet. Og så er der Janne Kruses skulpturelle undersøgelser, hvori hun lader håndens arbejde aftegne sig i metallets bearbejdning. Noget vi også finder i hendes fotografier, hvor samme hånd 'oversættes' til en anden manuel handling: Dét at skrælle en appelsin.

Men hvad vil det egentlig sige at tænke kunst som en art oversættelse? Herunder søger jeg at indkredse feltet gennem fem observationer omkring kunst som oversættelse, men også omkring begrebet oversættelse i bredere forstand.

1. Oversætterten er flyttemand

'Vi er oversatte mennesker,' siger Salman Rushdie et sted. Derved spiller han på etymologien af det engelske ord *translation*, der i sin oprindelige latinske form refererer til 'noget som flyttes fra ét sted til

et andet'. Ord er altså ikke det eneste, der lader sig oversætte. Også mennesker kan flyttes og flytte sig, indgå i nye sammenhænge og slå sig ned nye steder. Man er stadig den samme. Alligevel har noget ændret sig. Ingen oversættelse er fuldkommen. Man har mistet noget på rejsen. Men også vundet noget, påstår Rushdie.

Kan man forestille sig en bog, der vinder noget ved at blive oversat? En bog der måske virkede fremmed på originalsproget, men som i oversættelsen fandt et hjem? Enhver oversættelse er en fortolkning, siger man. Men kan man også forestille sig, at det er muligt at nå tættere på bogens essens gennem en sådan 'flytning' i sprog? De af os, som eksisterer mellem sprog, ved, hvorledes vores andetsprog får os til at bemærke modersmålets særegne poesi. Noget vi først bemærker, når ordene trækkes ud af deres oprindelige kontekst for at lade sig presse ind i det nye sprog. Vi elsker at forklare vores ordsprog. 'Nu skal du høre, hvad man siger på dansk!' klukker vi begejstret. Og det er, som om ordene bliver endnu smukkere, når de oversættes.

Når oversættelse benyttes som metode i værkfrembringelsen, er det også, fordi dele af den kunstneriske proces består i at flytte noget fra ét sted til et andet. Gennem dette arbejde opstår der noget nyt. Der indfinder sig 'fejl'. 'Oversættelse er det mislykkedes kunst,' bemærker semiotikeren Umberto Eco. Noget glipper. Der er støj på linjen. Noget uventet fremkommer.

2. En oversættelse er ikke en kopi, men en passage

En oversættelse er ikke bare en kopi af originalen. Den er ikke en evig gentagelse af det samme. Den er en bliven-til-noget-andet. Den er noget, der er i gang med at tage form. Bøger udkommer af og til i ny oversættelse. Vi piller ikke ved originalen, men i oversættelsen erkender vi, at sproget ikke er statisk.

Benjamin skrev om oversætterens opgave, men han skrev også om arkaderne i Paris. Han bevægede

sig gennem byen og oversatte den urbane oplevelse til skriftlige fragmenter. Det blev til en gigantisk og ufuldstændig samling af observationer. I den posthumt udgivne bog *Passagenwerk*, passerer han gennem den urbane tekst. Men han er ikke det eneste, der bevæger sig: Oplevelserne passerer over på siden. Læseren passerer over i en anden tilstand. Gribes og lader sig føre med.

En oversættelse er også en slags passage. Oversætterten har passeret gennem bogen. Har læst den før os. Og omsætter den nu til et sprog vi kan forstå, til noget vi kan forholde os til. Det er hendes opgave at danne bro mellem her og der. Samtidig kræver det oversatte værk, at vi har tillid til oversætterten. Når kunst handler om oversættelse, har vi dog en anden situation. Her bliver både udgangspunkt og slutprodukt underordnede. I stedet sættes der fokus på selve oversættelsen som *proces*. Værket er i sig selv en passage, materialemæssigt såvel som mentalt.

3. Kunst, der beskæftiger sig med oversættelse, skrives og læses samtidig

Kunst handler om at skabe. Det ligger i selve ordet kreativitet. En kunstner er kreativ qua sin evne til at skabe noget. Men værket er ikke født ud af intet. Det rejser sig fra en verden fyldt med billeder. Det lægger sig op ad disse billeder. Det eksisterer ikke i et billedløst vakuum.

Når jeg her taler om kunst som oversættelse, er det som nævnt også, fordi jeg tænker på en særlig kreativ praksis, der tager udgangspunkt i noget eksisterende, i et billede, en genstand, et materiale eller lignende, og som herefter transformerer dette på én eller anden vis. En anerkendelse af det faktum, at vi taler, skriver og agerer i en verden, der allerede er sammensat af sproglige og visuelle udtryk. Hermed handler værkerne i SPRING16 også om læsningens æstetik.

I bogen *L'espace littéraire*, 1955, skelner den franske litteraturteoretiker Maurice Blanchot mellem det skrevne og det læste. I læsningen frisættes værket. Det vandrer fra forfatterens verden over i tingenes verden. Men på dette års SPRING ser vi noget andet. Her er forfatter og læser én og samme person. Vi er vant til, at forfatteren skriver, og læseren læser. Men i disse 'oversættelsesværker' skriver og læser kunstneren samtidig. Og når vi ser på værkerne, stiller kunstnerne sig op ved siden af os. De ser sammen med os. De er lige så meget beskuer, som vi er. Hos Blanchot kan forfatteren ikke selv læse sit værk. Sådan forholder det sig ikke her på udstillingen. Her er selve den kunstneriske udførelse af værket som nævnt en slags læsning. En læsning der samtidig er en oversættelse af noget andet.

Læsningen er en metamorfose. Læsningen er værk.

4. En oversættelse er en slags kontamination af teksten

'Hvad handler det om?' Det er et spørgsmål, vi tit får lyst til at stille, når vi står over for et kunstværk, som vi ikke umiddelbart forstår. Selve spørgsmålet er dog forståeligt, for der er noget ubehageligt over ikke at vide, hvor man har tingene. Og på en måde beder vi jo netop her kunstneren eller formidleren om at oversætte værket for os. Fortælle os budskabet i et sprog, vi føler os hjemme i. Samtidig kan resultatet ikke være andet end ufuldstændigt. For et godt værk lader sig sjældent reducere på denne måde.

Dog kan det ofte virke, som om vor tids kunst alt for nemt lader sig indfange af ideer. Det er en arv, der løftes fra 60'ernes konceptkunst. Et åg der bæres. Et generelt vilkår for den kunst, der skabes i dag. Og samtidig også en mulighed, der opstår på et tidspunkt, hvor kunsten tillader sig at rette sine spørgsmål indad. Sætte spørgsmålstegn ved sin egen eksistensberettigelse. Hvorfor laver vi kunst, og hvad laver kunsten i verden? Disse er interessante undersøgelser, men det helt store spørgsmål er, hvordan vi kommer videre med kunsten derfra? Hvordan bygger vi videre oven på konceptkunstens ruiner? For vi kan vel ikke blive ved med at spørge ind til selve kunstens væsen? En dag må vi vende spørgsmålene udad igen. Og det gør kunsten også. Den bliver til kunst 'om' noget. Men den bliver også til mere end det. Den skærer gennem sociale kontekster. Den kommenterer på forskellige situationer. Den inviterer os til at se verden på en ny måde.

Men hvor figurerer 'kunst som oversættelse' i alt det her? For en oversættelse 'handler' vel ikke om så meget andet end dét at være en oversættelse? I bøgernes verden hører meningen og budskabet hjemme i den originale tekst. Oversættelsen er som bekendt højst en fortolkning. Og dog sker der jo netop noget i selve oversættelsesarbejdet. Betydninger forskydes. Og heri ligger selve oversættelseskunstens styrke. Den handler ikke om koncepter som sådan, men om en *konceptualisering* af en proces. Og selvom den måske tager udgangspunkt i en oprindelig ide, bevæger den sig hastigt videre. Vi taler om, at ideer tager form, og egentlig mener vi jo bare, at de vokser. Men i værkerne på SPRING16 tager de form i helt konkret forstand. For her vandrer tanker gennem stål og plastik, mens ideerne sætter sig i uld og stof. Der er en genstridighed i materialet. Nogle gange vil det ikke, som kunstneren vil. Så må man tænke om.

De gentagne undersøgelser åbner op for en anden måde at tænke på. Her printes der til værket udtømmes for mening. Her lægges et billede oven på et

andet. Lag på lag. Gang på gang. Oversættelsen bliver en kontamination af den oprindelige tekst. Kilden forurenes. Værket muterer. Igen og igen. Konceptets renhed går tabt. Tilbage står tilblivelsen.

5. Rose er en rose er en rose... men ikke altid en rose

I Gertrude Steins digt 'Sacred Emily', 1913, støder vi på den berømte sætning: 'Rose is a rose is a rose is a rose'. Kort fortalt refererer den til, hvorledes et navn, i dette tilfælde 'Rose', ved sin blotte tilstedeværelse fremkalder andre kvaliteter associeret med ordet 'rose', såsom lugt og farve. Rose ER en rose, fordi ordet bærer andre roser i sig. Det er ikke så meget en oversættelse fra én slags Rose (kvinden) til en anden (blomsten), men mere et spørgsmål om materialitet og sprogets evne til at fremtrylle den fysiske fornemmelse af en genstand. Men samtidig er en rose jo også et symbol. Et koncept. Selve rosen forsvinder. Ordets abstraktion sletter den. Og her er det så, at Stein med sin gentagelse forsøger at fremkalde rosens duft på ny. At give den rødde og plante den i verden.

Sig noget mange gange, og det er, som om det bliver til noget andet. Kvinden Rose bliver til blomsten rose. Og denne rose bliver igen til stængel, torne, blade, kronblade og støvdragere. Men så sker der noget andet. Sætningen bliver til en remse. Rose er en rose er en rose er en rose er en rose er en rose. Det er svært at sige hurtigt uden at reducere det til lyd og rytme. Til fejl i talen. Men også lyde, rytmer og talefejl er levende i verden. De ligger og fylder i munden. Bispens gipsgebis. Gentag det, og det bliver til noget andet.

I Steins digt returneres navnet til sin oprindelige betydning. Men i værkerne på SPRING16 bliver gentagelsen fremadrettet. Den åbner sig mod noget ukendt. En tegning er en tegning. Men en tegning er også en digital kode, som igen er et print, et stykke plastik, en genstand. Og en krop er en krop. Men en krop er også en hånd eller en beholder. Og en hånd et redskab. Og et ikon er et religiøst billede. Men ikonet lader sig også oversætte og transportere ind i popkulturens verden med henvisning til vor tids idollbilleder. Og derved er et ikon ikke længere 'bare' et ikon.

Et billede er et billede er et billede. Der ser ud, som om der er stor afstand mellem Steins digt og SPRING-kunstnernes værker. Og dog er der ligheder. Hos Stein bliver gentagelsen en måde at vriste rosen fri af konceptets snerrrende bånd. At give den en materialitet som ellers let går tabt i det litterære sprog. Værkerne på SPRING16 søger som nævnt også bort fra konceptet. Her gentages noget så mange gange, at mening og ide ikke længere fremstår

som fuldstændige størrelser. Gentagelsen er også en måde at tilegne sig noget på. Gøre verden til sin egen. Tænke med tingene og lade sig opsluge af materialet.

5 OBSERVATIONS REGARDING ART AS TRANSLATION

By Rikke Hansen
Writer and art critic

According to the philosopher, Walter Benjamin, translation is an art form. But may art itself be considered a translation? Is it possible to translate an image? Can it be wrested from its historical context and translated into new imagery? And how about a certain material or a mode of expression: how does one translate a drawing? Can you take something flat and translate it into something multidimensional? Allow the line to wander off the paper? And what about a body: can a body become art when it is subjected to translation? May it, for example, be translated into metal, into steel? Not to turn it into representation, creating something that 'looks like' a body, but to allow the body to come forth, to be present *in* the steel as *appearance*?

Translation, movement, transformation into something else. These are some of the things I cannot help thinking about when I look at this year's SPRING exhibition. Here we find, among other works, Søren Krag's tapestries, all based on traditional iconography, but reinterpreted by the artist using new materials and colours. Karen Gamborg Knudsen's 3D prints are also a kind of 'translation works', allowing the concept of drawing to grow beyond its boundaries and become an object in space. And then there are Janne Kruse's sculptural investigations, in which she lets her physical encounter with the metal remain visible within the final product as traces of manual labour. This is something we also find in her photographs, where the actions of the same hand become 'translated' through the artistic depiction of yet another manoeuvre: that of peeling an orange.

But what does it really mean to think about art as a kind of translation? In the following, I seek to narrow down this field through five observations regarding 'art as translation', as well as the concept of translation in more general terms.

1. Translation is about moving things

'We are translated people,' Salman Rushdie writes,

thus playing on the etymology of the word *translation*, which in its original Latin form refers to something that is 'moved from one place to another'. Words are not the only things that can be translated. People also move, forge new relationships and settle in new places. We are still the same. Yet, something has changed. No translation is perfect. We have lost something on our journeys. But could we perhaps also have gained something, Rushdie asks.

Is it possible to imagine a book that might gain something in translation, a book that seemed odd or out of place in its original language, but found a home once translated? It is said that every translation is an interpretation. Might it then be possible to get closer to the essence of a book through such a 'movement' in language? Those of us who exist between languages know how it is often our second language that makes us notice the peculiar poetry of our native tongue. Something seems clearer to us when words are pulled out of their original context and squeezed into a new language. We love to explain our expressions: 'Now listen to how we say that in Danish!' It is as if the words are even more beautiful when translated.

When translation is central in the production of the artwork, it is because part of the artistic process consists of moving something from one place to another. Through this action something new appears. 'Error' slips in. 'Translation is the art of failure,' notes semiotician Umberto Eco. Something betrays the original. There is noise on the line. Something unexpected happens.

2. A translation is not a copy but a passage

A translation is not just a copy of the original. It is not the repetition of the same. It is a becoming-something-else. It is something starting to take shape. Books sometimes appear in new translations. We tend not to alter the original, but in the act of translation, we recognise that language is not static.

Benjamin wrote about the task of the translator, but he also wrote about the arcades in Paris. He moved through the city and translated urban experience into written fragments. The result was a gigantic and incomplete collection of observations. In the posthumously published book, *Passagenwerk*, he passes through the urban text. But he is not the only thing that moves: experiences are passing from the city onto the page. At the same time, the reader is transported into a different state, carried along by the words.

A translation is also a kind of passage. The translator has passed through the book. She has read it before us. Now she translates it into a language we can understand, something we can relate to. It is her job to become a bridge between here and there. Therefore, we must trust the translator. When art is about translation, however, we have a different situation. Here, both starting point and end product are of less importance. Instead, focus is shifted to the *process* of translation itself. The work is a passage-way, a path, a route, a channel, an opening – materially as well as mentally.

3. Art that deals with translation is written and read at the same time

Art is a creative activity. An artist is creative by virtue of her ability to create something. Yet, the work is not born out of nothing. It rises from a world filled with images. It lives alongside these images. It does not exist in an imageless vacuum.

When I am talking about ‘art as translation’, it is, as previously mentioned, because I am thinking of a particular creative practice that is based, not on a new idea, but on something already existing: an image, an object, a material or the like, which then becomes transformed one way or another. It is a recognition of the fact that we speak, write and act in a world that is already composed of linguistic and visual expressions. This is why the works in SPRING16 are also about the aesthetics of reading.

In the book *L’espace littéraire*, 1955, the French literary theorist Maurice Blanchot distinguishes between writing and reading. Reading releases the work. It allows the book to migrate from the world of the author and move into the world of things. But at this year’s SPRING exhibition, we become witnesses to something else. Here, the writer and the reader have merged into one. Usually, a writer writes and a reader reads. But in these ‘translation works’, the artists are writing and reading simultaneously. Furthermore, when we as spectators look at these works, the artists seem to stand beside us. They share our gaze. They are as much viewers as we are. According to Blanchot, an author is unable to read

his own work. This is not the case in this exhibition. Here, reading is an integral part to the very execution of the work. Reading is also a translation. Reading is a metamorphosis. Reading is work.

4. Translation is a contamination of the text

‘What is that about?’ It is the kind of question we often get the urge to ask when faced with an artwork we do not immediately understand. The question itself is understandable, however. For is there not something truly uncomfortable about not knowing how to place things within our system of understandings and beliefs? What we are really asking the artist or the interlocutor to do here, is to translate the work for us. Tell us its ‘message’ in a language we feel at home in. At the same time, the result cannot be anything but incomplete. A disappointment. For a good work rarely allows itself to be reduced in this way, to be about little more than a theme or an idea.

And yet, it often seems that contemporary art too easily gets caught up in fabric of ideas. This is one of the great inheritances from the conceptual art of the 1960s. At the same time, it is a burden of sorts, a yoke to be carried. It is nonetheless a unifying notion for a lot of art being created today. With the advent of conceptual art arises the opportunity for art to question the conditions of its own existence. Why do we make art and what is the function of art in the world? These are interesting investigations but the big question is how to proceed from there? That is, how do we build on top of the ruins of conceptual art? For surely we cannot continue to make enquiries into the nature of art itself. One day we must turn the questions outwards again. And this is what art does. It becomes art ‘about’ something other than itself. But it also becomes more than that. Art cuts through social contexts. It comments on various situations. It invites us to see the world in a new way.

Where does ‘art as translation’ figure in all of this? A translation does not appear to be ‘about’ much else than being a translation. In the world of books, both message and meaning seem to belong in the original text. A translation is, as mentioned, at most an interpretation, not an original statement. Yet, something happens in the act of translation. Meanings shift. Herein lies its strength. Art as translation is not about concepts as such, but about the *conceptualization* of a process. Here, an idea is not a permanent thing; it develops in tandem with the work; it moves forward. We say that ideas take shape, and what we mean is that they grow. But in SPRING16, ideas are taking on form in very specific, very physical ways. Here, thoughts are wandering through steel and plastic, while ideas sink into wool and fabric. Sometimes the chosen materials

behave in ways beyond the control of the artist’s intentions. Sometimes the materials become recalcitrant. Then it is time to rethink the outcome.

These continued investigations open up to a different way of thinking. 3D printing becomes a process that goes on until the work itself is emptied out of meaning. Elsewhere, an image is put on top of another, layer upon layer, again and again. And so, translation becomes a contamination of the original text. The source is polluted. The work mutates, repeatedly. The concept of purity is lost. All that remains is a becoming.

5. Rose is a rose is a rose... but not always a rose

In Gertrude Stein’s poem ‘Sacred Emily’, 1913, we find the famous phrase: ‘Rose is a rose is a rose is a rose’. In short, it refers to how a name, in this case ‘Rose’, by its mere presence evokes other qualities associated with the word ‘rose’, such as odour and colour. Rose is a rose, because the word carries the memory of other roses within it. It is not so much a translation from one type of Rose (the woman) to another (the flower), but more a question of materiality and the ability of language to conjure up the physical sensation of an object. At the same time, a rose is of course also a symbol. A concept. The rose disappears. The abstraction of language deletes it. This is why Stein uses the act of repetition against language to bring back the scent of the rose once more. To give roots to the flower. To plant it in the world.

Saysomethingmanytimesanditisasifitturnsinto something else. The woman Rose becomes the flower rose. And this rose again becomes stem, thorns, leaves, petals and stamens. But then something else happens. The sentence becomes a tongue twister. Rose is a rose is a rose is a rose is a rose is a rose. It is difficult to say quickly without reducing it to sound and rhythm, or maybe even to errors in pronunciation. However, sounds, rhythms and speech errors are also actual things in the world. They take up space in your mouth. Peter Piper picked a peck of pickled peppers. Repeat it and it becomes something else.

In Stein’s poem, the name is returned to its original meaning. But in the artworks in SPRING16 the repetition opens onto something unknown. A drawing is a drawing. However, a drawing is also a digital code, which in turn becomes a print, a piece of plastic, an object. And a body is a body. However, a body is also a hand or a container, and a hand is a tool. An icon is a religious image. Yet, the icon is translatable; it allows certain connotations to be carried into the world of pop culture, thus commenting on the role of contemporary idol images. And so, an icon, in its traditional sense, is no longer ‘just’ an icon.

An image is an image is an image. It seems as though there might be a great distance between Stein’s poem and the works of the SPRING-artists. There are nevertheless similarities. Stein uses repetition as a way of wresting the rose from the snarling ties of its conceptual prison, to reinvest the word with a materiality that might otherwise get lost in some forms of literary language. The works in SPRING16 also look towards something beyond the concept. Here, something is repeated so many times that meaning and idea no longer appear complete. Repetition becomes a way of acquiring something. Of making the world one’s own. Of allowing oneself to be absorbed by the material and to think, not ‘about’ things, but ‘together with’ things.

Janne Kruse
f. 1979, Aarhus
Bor og arbejder i Oslo

krusejanne@hotmail.com
www.jannekruse.com

Uddannelse
Kunsthøgskolen i Oslo
Central Academy of Fine Art, Beijing

Værkerne i dette katalog er digitale fotocollager taget fra serien
Positions (2015/2016)

Tak til
Helge Hovland (Studio Technika), Norsk Kulturråd og Nordisk
Kunstnarsenter Dale

Janne Kruse
b. 1979, Aarhus
Lives and works in Oslo

krusejanne@hotmail.com
www.jannekruse.com

Education
The National Academy of Art and Design, Oslo
Central Academy of Fine Art, Beijing

The works in this catalogue are digital photo collages from the
series *Positions* (2015/2016)

Thanks to
Helge Hovland (Studio Technika), Arts Council Norway and
Nordic Artists Centre Dale

Karen Gamborg Knudsen
f. 1978, Odense
Bor og arbejder i København

www.theblackbeargroup.org
theblackbeargroup@gmail.com

Uddannet arkitekt i 2005 ved Kunstakademiets Arkitektskole i København

Mit arbejde er under indflydelse af de samarbejder og kollektive projekter, jeg
er en del af parallelt med min tegnings-praksis. Henholdsvis arbejder med
Kasper Magnussen i Gamborg/ Magnussen og Anne Friis. Der er i særdeles-
hed to projekter jeg vil kreditere: Kålhovedbladene, som vises på udstillingen.
De er forstudier til projektet Kålhovedet af Gamborg/ Magnussen. Anne Friis,
i forhold til fremstillingen af en gips skal, jeg har brugt som forlæg for digi-
tale tegninger og silketryk. Gips-skallen blev lavet i forbindelse med tidslige,
materielle og konstruktive studier af mikro-landskaber.

I forbindelse udviklingsarbejde og produktion vil jeg gerne takke:
Grosserer L. F. Foghts Fond, Statens Kunstfond Billedkunstudvalget, Dreyers
Fond, Statens Værksteder for Kunst

Karen Gamborg Knudsen
b. 1978, Odense
Lives and works in Copenhagen

Educated from The Royal Danish Academy of Fine Arts, School of
Architecture in 2005

My work is influenced by collaborative and collective projects parallel to my
drawing practice. Respectively work with Kasper Magnussen in Gamborg/
Magnussen and Anne Friis. There are two projects in particular that I will
credit: The Cabbage Leaves, on display at the exhibition. These are pre-
liminary studies for an architectural project, The Cabbage, by Gamborg/
Magnussen. Anne Friis, in relation to the making of a gypsum shell used as
base and modulation for digital drawings and silk prints. The gypsum shell is
an injection molding of a jar and made as temporal, material and structural
studies of micro-landscapes.

I would like to thank: Grosserer L. F. Foghts Foundation, Danish Arts founda-
tion, The Dreyer Fond Foundation, Danish Art Workshops

Søren Krag

f. 1987

drfrass@hotmail.com
sorenkrag.tumblr.com

Uddannelse

2010-2015 Det jyske kunstakademi(DJK). Aarhus, Danmark

2013-2014 Srishti School Of Art, Design and Technology. Bangalore, Indien

Værkerne er fremstillet i tegneprogrammet MSpaint som digitale billedfiler og siden overført til to velour måtter/tæpper af 2.6 x 1.3 m. Begge tæpper viser en oprejst menneskelig figur.

Søren Krag

b. 1987

drfrass@hotmail.com
www.sorenkrag.tumblr.com

Education

2010-2015 Jutland Academy Of Fine Arts(DJK). Aarhus, Denmark

2013-2014 Srishti School Of Art, Design and Technology. Bangalore, India

The work is produced using the image-software MSpaint, the image files have since been transferred to two velour mats/carpets. Both carpets show a human figure standing erect.

SPRING16

Janne Kruse

Karen Gamborg Knudsen

Søren Krag

Vejleder: Tanja Nellesmann Poulsen

Tekster: Rikke Hansen og Tanja Nellesmann Poulsen.

Fotos: Janne Kruse, Karen Gamborg Knudsen og Søren Krag

Layout: Iben West

Oversættelse: Rikke Hansen

Korrektur: Lone Manicus, Ian Hunt

Tryk: Narayana Press

Oplag: 400

ISBN nr.: 978-87-996808-4-9

©2016 | Janne Kruse, Karen Gamborg Knudsen,
Søren Krag, Rikke Hansen, Tanja Nellesmann Poulsen
og Kunsternes Påskeudstilling.

Udgivet af Kunsternes Påskeudstilling i forbindelse med
SPRING16

Kunsthall Aarhus,
J.M. Mørks Gade 13, Aarhus
19. marts - 17. april 2016.

SPRING16 er organiseret af Kunsternes Påskeudstillings
bestyrelse v. Mikkel Svane Kristensen (formand), Katrine Dybdal,
Helga Bønsvig, Katrine Hvid, Anne Haugaard Thomsen,
Olga Benedicte Sandborg, Amalie Kvistgaard og Lisbeth Bachman
samt forretningsfører for KP, Ole C Hansen.

SPRING16 er støttet af:



STATENS KUNSTFOND



Stiftstidendes Fond

Knud Højgaards Fond

- GRUNDLAEGT 1844 -

