

Samtale mellem Claus Hagedorn-Olsen og Bjørn Nørgaard på Horsens Kunstmuseum 13. januar 2010

Af Claus Hagedorn-Olsen og Marie Vinther

Claus Hagedorn-Olsen:

Baggrunden for, at vi sidder her på Horsens Kunstmuseum, er, at vi inden længe åbner en udstilling med dine nyere og nyeste værker.

Jeg erindrer, at du – da vi begyndte at tale om at etablere en udstilling med dine værker – meget hurtigt meldte ud, at det var en forudsætning, at der blev produceret et oeuvre-katalog over din produktion som opfølgning på Århus-kataloget.¹

Vi kom hurtigt i den heldige situation, at Løvbjergs Almene Fond og senere Horsens Kommune bidrog i sådan en grad til projektet, at det kunne igangsættes.

Hvilke bevæggrunde lå der bag dit klare ønske?

Bjørn Nørgaard:

Man kan sige flere ting.

Selvfølgelig vil alle kunstnere gerne have et oeuvre-katalog; det er helt elementært. Det er ikke alle, der får det og slet ikke, mens de står op. Tidligere var det noget, man udformede, når kunstneren var død, for så kunne der i sagens natur ikke opstå flere kunstværker.

Når det for mit værk ikke bare har en kunsthistorisk, men også en kunstnerisk mening, er det begrundet i, at mit arbejde kan siges at stritte i mange retninger.

Det var en holdning i 60'erne, at man ikke skulle have en personlig stil eller udvikle en særlig udtryksform som i den klassiske modernisme, og det har jeg taget til mig i min kunstneriske metode.

Derfor kan det for mange mennesker være svært at se sammenhængen i gobelinerne på Christiansborg (1988 – 2000) på den ene side og Hesteofringen

¹ *Bjørn Nørgaard. Oevrekatalog 1959 – 1986* ved Ingelise Krarup-Andersen fra 1986 omfatter registrering af 549 værker i fire værkkategorier, nemlig: *Objekter og skulpturer, Tableauer, Aktioner og Film*, og indgår som element i udstillingskataloget: *Bjørn Nørgaard. Objekt - Skulptur – Tableau*, som blev udgivet i relation til den retrospektive udstilling af samme navn på Aarhus Kunstmuseum, Moderna Museet, Nordiskt Konstcentrum, Henie-Onstad Kunstsenter samt Statens Museum for Kunst.

(1970) på den anden side. Jeg udfører aktioner med Henning Christiansen i Kassel og udstiller fysisk skulpturelle værker i Kunstsammlung Chemnitz.

Om der er en sammenhæng, og at en sådan findes, er min påstand. At denne sammenhæng kan være uklar for mange, kan jeg sådan set godt forstå. Derfor er det min drøm, at det med oevrekataloget vil kunne lykkes for dem, der har lyst og energi, at begribe sammenhængen i mine værker.

Jeg opfatter dét, jeg skaber som kunstner – hvad karakter det end har – som et udsagn. Det er som et sprogligt udsagn, der danner syntakser.

Syntakserne danner sætninger og sammenhængende forløb ud af de samme elementer: bogstaver og ord. Det vil sige, at ud af enkle elementer får man vældig forskellige billeder.

Ambitionen med udsmykningerne, skulpturerne og aktionerne er, at der ud af et materiale- og formalfabet dannes en fortælling, som legitimerer de tilsyneladende meget forskellige udtryksformer.

I en bog møder forskellige personer fra forskellige steder hinanden, og ud af deres forskellige historier opstår nye begivenheder. Sådan drømmer jeg om, at materialer og former – nutidige og historiske – kan møde hinanden og skabe nye skulpturelle fortællinger. Gennem oevrekataloget kan andre måske få en bedre indgang til de sammenhænge, jeg har forestillet mig.

Nogle gange, når jeg holder lysbilledforedrag, tager jeg den store tur. Så starter jeg med en gipsklump fra 1966 og ender med Bispebjerg Bakke. Når disse 44 år bliver klemt ned på to timer, opstår fortællingen, og forklarelsens lys anes hos de mennesker, der er til stede.

Det er det, der er ambitionen med oevrekataloget: at kunne give fornemmelsen af den indre struktur, som binder disse meget forskelligartede strukturer sammen. Ikke via et lysbilledforedrag på to timer, men gennem en digital vandring på nettet.

Og du stod så godt for hug - Claus.

Claus Hagedorn-Olsen:

Traditionelt set publiceres oevrekataloger i bogform, hvilket for mig at se har den svaghed, at de er forældede den dag, de kommer fra trykkeriet. Vi har med dit oevrekatalog valgt at skabe et værk, der ligger tilgængeligt på nettet i et format, der muliggør, at indholdet konstant kan opdateres, men også kopieres.

Bjørn Nørgaard:

Da vi lavede næstendagbladet Hætsj, udlagde vi 'copyright' som retten til at kopiere. Det gælder stadigvæk.

Jeg kan godt forstå, at mine kolleger inden for andre kunstarter hæger om copyrighten, for de lever hovedsagligt af den. For de fleste billedkunstnere betyder den imidlertid langt mindre. Vi lever primært af vores salg. Vi laver én af hver, og det er det. Det er gynger og karruseller og som at leve med gummicheck: Underskuddet på det ene dækkes af forskuddet på det næste, men så længe man kan holde gang i mekanikken, hænger det sammen. Man skal lære at løbe på tynd is.

Egentlig er det ikke konsekvent, at dét, man *hører*, skal man betale for, mens dét, man *ser*, skal man ikke betale for. Der er ingen logik i det, men det er den tradition, som er blevet sædvane. Gennem tiden har billedkunstnere forsøgt at ændre på disse paradoksale vilkår, men det har aldrig været politisk muligt.

Så at lægge sin produktion åbent ud i et webbaseret oeuvre-katalog, som i princippet er tilgængeligt for Gud og hver mand, ligger egentlig lige for en billedkunstner. I selve billedkunstraditionen ligger desuden, at man hele tiden stjæler, bliver inspireret, overtager og viderebearbejder andre kunstners ideer. Det er den måde, billedkunstens tradition har udviklet sig på. Løvrigt gælder dette alle andre kunstarter og videnskaber. Vi står ovenpå alle de andre, og det er helt legitimt.

Jeg er enig i, at man skal beskytte den enkelte kunstners og forskers ophavsrettigheder, men i dag er ophavsrettigheder blevet markedsgjort. Der er virksomheder, som opkøber ophavsrettigheder til spekulationsformål. Det hindrer fri udveksling af informationer og ideer – en metode, der gennem århundreder har gjort vores kultur til en af de stærkeste i verdenshistorien. Det er en katastrofe, at vi er ved at underminere selve i substansen i vores rige vestlige tradition.

Sammen med blandt andet Troels Andersen kæmpede vi i 19xx for, at der i forbindelse med den sidste revision af ophavsretsloven, blev bibeholdt den bestemmelse, der siger, at man frit kan benytte ophavsretsbeskyttede værker til "alment oplysende formål". Det var en stor fejl, at den blev strøget. Til gengæld skal vi nok komme efter dem, der vil bruge eller misbruge vores åbenhed kommercielt.

Claus Hagedorn-Olsen:

Du savner ikke den traditionelle bog?

Bjørn Nørgaard:

Det er klart, at en billedhugger gerne vil have materialet fysisk i hånden. At læse en stor tung bog, som har et fysisk nærvær, er en næsten sensuel fornøjelse, og det er

klart, at det savnes. Men det er ligeså klart, at som arbejdsredskab, og som verden beklageligvis har udviklet sig, er det webbaserede oeuvre-katalog fremragende.

Claus Hagedorn-Olsen:

Vi var gennem en række overvejelser, der resulterede i, at vi netop valgte denne publiceringsform som den optimale løsning, fordi oeuvre-kataloget hele tiden kan opdateres. Den trykte udgave vil allerede være forældet, når den forlader trykkeriet.

Bjørn Nørgaard:

Det er det, jeg godt kan lide. Vi bliver jo alle sammen ældre. Nettet er drømmen om den evige ungdom.

Claus Hagedorn-Olsen:

Det kan vi andre ikke

Bjørn Nørgaard:

Nej, det ved jeg godt. Og det er fint, at det er gået, som det er gået. Det er jo resultatet af en organisk proces og en lang dialog mellem dig, Marie Vinther og mig samt vores teknikere, Popmorning ved Thomas Holmbäck.

Egentlig er det en logisk følge af, at værkets karakter passer godt til teknologien, der har en åben struktur, som kan håndtere et forskelligartet materiale på en tilgængelig måde. At kaos hersker på nettet, kan enhver selv få bekræftet ved at bruge det. Hvis jeg i klassisk modernistisk forstand havde været en stilren kunstner, hvor en klar udvikling gennem tid kunne aflæses i værkets formelle udtryk, havde det måske været mindre morsomt og knapt så nødvendigt.

Da jeg ikke umiddelbart er særlig optaget af den digitale verden, er det næsten paradoksalt, at byggeriet Bispebjerg Bakke blev det første fuldt ud digitale byggeri gennemført i Danmark. Jeg ved så ikke, om oeuvre-kataloget, vi nu publicerer, er det første, der udelukkende er udført digitalt, men det er et af de første, og det er ganske fint.

Claus Hagedorn-Olsen:

Vender vi os væk fra oeuvre-kataloget mod byen Horsens, så er vi gennem årene blevet beriget med en række af dine værker i det offentlige rum: udsmykningen *Komedien eller Den Guddommelige* (1985), som du skabte sammen med Lene Adler Petersen på Horsens Rådhus, *Engleport* (1985), som byen fik skænket af Carsten Løvbjerg i 1996, og som er placeret foran rådhuset og *Apokalypsens Rytter. Helhesten/Sleipner* (1992) i Smedegade.

Nu står vi så i den storslåede situation, at vi, takket være en storstilet donation fra Inge og Asker Larsens Fond til støtte af almennyttige formål, kan genopstille *Menneskemuren* (1982) foran Horsens Kunstmuseum i forbindelse med udstillingen *Recycling Art*, og den kan blive stående de næste 75 år, takket være en langtidsdeponeringsaftale med Statens Museums for Kunst. *Menneskemuren* var placeret foran Statens Museum for Kunst fra midten af 80erne til midten af 90erne, men blev nedtaget og sat i depot. Det er et at de værker, der har været savnet i det offentlige rum. Kunne du fortælle om baggrunden for at skabe denne skulptur?

Bjørn Nørgaard:

I løbet af 70erne, da *Hesteofringen* (1970) var udført, og vi var udvandret fra Louisiana-udstillingen *Tabernakel*, forestillede vi os, at nu var det bal forbi. "Der var ikke mere at komme efter" for nu at citere en vis statsminister.

Derefter kom *Livø-aktionen* (1972), gartneriet Haugaard, Eks-skolens Trykkeri og en række parallelle aktiviteter, som udfoldede sig indenfor en relativ kort årrække. I 1969 afholdtes *Festival 200* på Charlottenborg, og året tidligere *Dumping festival for kulturvarer* i Fælledparken, og vi gennemførte tre *Slump* booksperimenter (1969) af forskellig karakter.

Gennem det, der hed Projekt Hus, forsøgte man at organisere en del af de alternative bevægelser. I slut 60'erne dannede Galleri 101 ramme om næstendagbladet Hætsj, ABCinema, Anti Narkotika Ligaen, Kongres for Kontakt, Kommunikation og Kærlighed, Ta's skulpturfestival, koncerter m.m. Disse aktiviteter var blandt flere forsøg på at skabe en ny retning, de klassiske, politiske ideologier anså vi for forældede. Vi kaldte det 'det alternative' og 'det selvforvaltende princip', og vi havde nogle fine forestillinger om, hvordan det skulle være, og hvordan det skulle gå. Men konflikten mellem dét at være enkeltperson og samtidig del af et kollektiv skabte en række konflikter. Konflikter kan være positive, og de kan være negative. Konflikten mellem dét, man drømmer om, og den virkelighed, der udvikler sig, skal kunne håndteres.

At man skal kunne håndtere det for sig selv, er én ting, men når man er et kollektiv, har de andre også ideer. Der opstår en diskussion om, hvordan man kommer videre og problemet er, om man konstruktivt kan håndtere sådan en diskussion.

I udgangspunktet var det en stor fordel, at vi var forskellige, kom forskellige steder fra og at der ikke på forhånd var fastlagte, konkretiserede udgangspunkter. Men etableres der ikke en fælles platform, bliver diskussionerne ulidelige, og med vores særlige kunstneriske udgangspunkt endte vi med at blive isolerede. Det er ikke altid lige indlysende, hvor man er, hvornår man er, at man er.

Nærmest som en ironisk kommentar dukkede kunsthandleren Svend Hansen op på Stålvængegård, hvor vi havde et produktionskollektiv, blandt andet sammen med Peter Louis-Jensen. Svend Hansen havde en plan. Vi skulle lave monumenter i et nyopført villakvarter i Ikast.

På det tidspunkt skulle hverken Peter eller jeg lave monumenter nogen som helst steder i verden. I vores efterfølgende diskussioner, fandt vi ud dog af, at hvis de ville have monumenter ude i det her rige villakvarter, så skulle de få monumenter.

Peter fandt et lille portræt af Lenin i plastik og ville gerne have det forstørret op i ti meters højde. Jeg ville skabe et ironisk monument med indbygget forfald. Peters måtte opgives, mit monumentet gennemførtes delvist – der var ikke penge til figurerne med søjlerne, som skulle have været 'den hellige maskinarbejders martyrium', 'en afrikansk kvinde med sit døende barn' og 'den moderne feminist'. Den dyreste del af skulpturen var soklen. Den blev betalt af bygherren.

Den "ironiske" kommentar i Ikast blev udgangspunktet for en række senere skulpturer som *Christian III's gravmæle* (1975), *Kæmpehøj III* (1975) og andre monumentlignende skulpturer.

I samme periode havde vi etableret en gruppe, der hed Arme og Ben², der diskuterede arkitektur og billedkunst i et forsøg på at komme videre fra opbruddet omkring halvfjerds. Kunne billedkunsten, med udgangspunkt i 60ernes radikalitet, komme videre som fysisk tilstedeværende i eksempelvis det arkitektoniske rum med æstetiske og etiske fordringer til det offentlige rum? Kunne man bringe poesien ind i hverdagen? Kunne traditionen og det klassiske udgangspunkt igen bruges i den nye kunst? Vi kaldte det 'genbrugsklassicisme' eller 'folkelig klassicisme'. Arme og Ben lavede fire udstillinger.

Med udsmykningen af Gladsaxe Hovedbibliotek (1979-1981) fik jeg for første gang mulighed for i stor skala at afprøve nogle af de diskussioner og teorier, vi havde haft i Arme og Ben, og føre kunsten ind i dét arkitektoniske rum, vi havde forestillet os.

Tilbage til *Menneskemuren*.

Jeg blev inviteret med på den nordiske udstilling *Scandinavia Today*, som var arrangeret af Pontus Hultén. Den startede på Guggenheim Museet i New York og gik derfra til Philadelphia for at slutte i Los Angeles.

Pontus Hultén havde bedt mig udføre en installation, og det blev *Menneskemuren*. Den er sådan set en hybrid mellem en skulptur, et tableau og de

arkitektoniske overvejelser, vi dengang havde. *Menneskemuren* har sin egen arkitektur – selve muren. Ovenpå står så skulpturerne – figurerne fra forskellige kulturer.

Den ovenfor beskrevne diskussion fra Arne og Ben fra midten af 70'erne, blev altså først udtrykt med en totaludsmykning af et hus – Gladsaxe Hovedbibliotek, og derefter udtrykt med en selvstændig skulptur - *Menneskemuren*, der vandrede rundt i USA.

Menneskemuren blev godt modtaget med opslag i Villages Voice mm., men endte med at stå på kajen i Los Angeles. Den var min, men jeg havde ikke penge til transport. Et tilfældigt møde med daværende direktør på Statens Museum for Kunst, Lars Rostrup Boyesen, resulterede i, at den blev opstillet foran Statens Museum for Kunst i perioden 1984 til 1994.

Konceptet for muren, dvs. værkets program, tog udgangspunkt i stedet: byen New York.

USA er et indvandrerland, og det var traditionelt til Ellis Island i New York at man ankom. På det tidspunkt i 80'erne var USA stedet i verden, hvor alle mulige folkeslag mødtes – katolikker, muslimer, hinduer, jøder, buddhister, renegater og andre mere eller mindre forfulgte personer. I New York kunne du møde alt, og det var efter et besøg i 1981, at jeg tegnede *Menneskemuren*. Her møder det unge, multikulturelle land, USA, den lange europæiske tradition og encyklopædiske tankegang. Hele verden er en del af vores kulturarv, og derfor mødet på muren. I dag kunne man kalde værket et stykke globaliseret kunst.

Samtidig var muren et stykke 'high tech' i forhold til den tids byggeteknik. Den er støbt af en beton med plastfibre, der på det tidspunkt ikke var særlig kendt. En ingeniør, lektor Herbert Krenchel, ved Danmarks Tekniske Højskole, havde udviklet en plastfiber i samarbejde med ingeniør Finn Benthin, og det var denne fiberbeton, vi skabte muren med. Muren kunne derfor blive så tynd og samtidig stærk. Der er faktisk megen arkitektur i *Menneskemuren*.

Murens tretten figurer blev udført i samarbejde med keramikværkstedet Ness, hvor blandt andet Esben Lyngsø Madsen var. På værkstedet havde jeg allerede skabt mit første store keramiske arbejde, nemlig *Hule* (1979-1981) til Gladsaxe Hovedbibliotek. Da der var kort tid og begrænset økonomi til rådighed, blev hver figur udført på én dag som en aktion på samme måde som *Manden på templet. 1. version* (1980), var blevet modelleret på otte timer under Venedig-biennalen i 1980.

Claus Hagedorn-Olsen:

Små 20 år senere skaber du to glasrelieffer med titlen: *Jeg gik mig over sø og land* (1999), hvor der også er referencer til fremmede kulturer. Er der en sammenhæng mellem *Menneskemuren* og dette senere, centrale værk?

Bjørn Nørgaard:

Menneskemuren blev udført i 1982 som et bud på at komme videre efter de mange eksperimenter i 60'erne og 70'erne. Den er ungdommelig og meget programmatisk i sit udtryk. Glasreliefferne er udført ti år efter murens fald og udspringer derfor af en helt anden kontekst. Selvom en del af værkets program i gåseøjne "kan minde om *Menneskemuren*", er glasreliefferne mere frie i deres skulpturelle udtryk.

Menneskemuren var i høj grad medvirkende til, at Poul Gernes og jeg blev uvenner. Han ville ikke have, at jeg tog til USA, da han mente, at enhver form for internationalisme var forræderi. Da vi viste udstillingen *Blomster til Vejle*, og jeg blandt andet inviterede amerikanske kunstnere med, ville han ikke tale med mig. Jeg var en frafalden – en renegat. Der var lukket.

Tilbage til glasreliefferne.

Det store glasrelief refererer direkte til Marcel Duchamps *The Large Glass* (1887-1968) og hans syntaktiske måde at arbejde med kunsten på. Han lavede fortællinger i sit glasrelief, der kan forekomme absurde næsten surrealistiske, men som inden for deres egen logik danner et næsten mytologisk mønster. Han opbyggede en helt ny verden af betydninger, som hele tiden udfolder sig indenfor denne logik, men som også bygger på klare, fælles referencer.

Mine glasrelieffer har en række lukkede koder, man kan gå ind og dechifrere, hvis man har lyst. De peger indad, men henviser samtidig til almene billeder og fortællinger, som ligger før og efter relieffet

Menneskemuren og glasreliefferne fortæller to meget forskellige historier: Hvor den første er helt enkel i sit program, er den anden blevet langt mere kompliceret. Der er næsten to årtier mellem værkerne, som hver for sig er produkter af deres tid og min biologiske alder. Ethvert kunstværk afspejler sin samtid, men om det også afspejler en almen kunstdiskurs, som gennem årene fortsat rummer værdier, må senere generationer afgøre.

Claus Hagedorn-Olsen:

Vender vi os mod udstillingen *Recycling Art*, der følger ouvrekataloget, har vi – bortset fra et par centrale, ældre værker – valgt at fokusere på, hvor du står nu og måske er på vej hen.

Bjørn Nørgaard:

Det er indlysende, at kunstnerens brug af en sådan udstilling vil være at diskutere med sig selv, hvad det er, han eller hun har foretaget sig. Men det fører ikke til en direkte konklusion eller anvisninger af konkrete muligheder. Det er en grundlæggende intuitiv proces, som ikke umiddelbart kan kvantificeres.

Men to elementer på udstillingen – reolen, som er udviklet i samarbejde med Peter Lassen fra Montana og arkitekturprojekterne, som jeg har lavet i samarbejde med arkitekterne Boldsen og Holm – er i hvert fald noget, jeg drømmer om, kunne udvikle sig videre.

Skulpturerne er mere mangetydige. Om man ud fra de værker, der er med på udstillingen, direkte kan trække nogle fremadrettede linjer er mere tvivlsomt. Det kan kun den næste skulptur vise.

Men jeg er blevet mere og mere optaget af at kunne bidrage til en diskussion af dét, man kunne kalde, 'formens nødvendighed'. Dét at enhver formentænking – hvor abstrakt og social den end er – nødvendigvis er betinget af, at man også diskuterer i kunsten, her skulpturen, den fysiske forms fremtræden. For mig er den øjeblikkelige, digitale dagsorden, der afviser det fysiske rum som gammeldags og irrelevant, en kulturel katastrofe.

Hvis kunsten ikke har et rum, der er kunstens eget, et rum der kun eksisterer på kunstens egne betingelser, risikerer den at diffundere ud i sociale sammenhænge og gode formål. Det var lidt det, vi oplevede i løbet af 70'erne. Poesien – i sin rene form uden noget konkret hjem eller ramme, men som en del af en større social sammenhæng – drukner for ofte i praktiske realiteter.

Faren er, at de ydre omstændigheder – altså formidlingen og finansieringen – bliver det egentlige... fundraising, kunsttidsskrifter, kuratorer, prestigeudstillinger, branding, osv. De bliver ofte en gøgeunge i kunstens verden, da de politisk umiddelbart er forståelige og socialt mere omsættelige. Poesien – uanset sine gode sociale hensigter – er i sin natur asocial.

Efter 60'erne tror jeg ikke på, at værket som rene, formalistiske bevægelser har mulighed for at flytte ret meget. Det er udtømt.

Værket som det rum, hvor kunsten kan skabe nye regler og nye betydninger på egne betingelser, har derimod en mening.

Samtidig kan kunstneren vandre ud i en global verden med sin relationelle, kontekstuelle, netbaserede ideer, og flytte ting, ideer og personer fra den ene ende af verden til den anden og udvikle sociale manifestationer i verdens udviklingsområder, som er de nye centre udenfor Europa, og hvad de ellers render og laver i dag. Det er

fint og væsentlig og godt ofte begavet og fremragende , men uden værket som grundforskning, kan kunsten ikke indgive disse bevægelser en substantiel betydning.

At udvikle sådanne skulpturer, et nyt skulpturbegreb og dermed en relevant formdannelse, ville være en passende ambition for en billedhugger.

Claus Hagedorn-Olsen:

Nu er det samtidskunst, du skaber.

Bjørn Nørgaard:

Begrebet samtidskunst kan forstås på to måder. Enten fænomenologisk hvor al kunst, som bliver skabt samtidigt, er samtidskunst. Men begrebet benyttes i dag alment i kunstverdenen om en ideologisk opfattelse af kunsten, således at man for at være samtidskunstner, skal have en bestemt attitude og en bestemt holdning til kunstbegrebet.

Denne tidsånd er jeg ikke en del af. Derfor laver jeg ikke i denne ideologiske forstand samtidskunst.

Jeg kunne citere Poul Gernes' gamle udtalelse: *Farve er et spørgsmål om moral*, med omskrivelsen: *Form er et spørgsmål om moral*. Hvis form ikke er et fysisk udtryk for en moral og/eller etik, så er formen i sin natur ikke interessant. For hvis du ikke har konflikten mellem det æstetiske og det etiske, så har du ingenting.

Er det kun æstetik, du vil have, så bliver det pænt, nydeligt og ofte ligegyldigt, og kunstneren ender ofte som æstetisk entreprenør. Hvis du kun har etik på dagsordenen, så bliv dog nødhjælpsarbejder i Afrika. At være nødhjælpsarbejder på diverse kunstbiennaler har en begrænset effekt for de få. Det er sikkert fint og en vældig terapeutisk og mentalhygiejnisk øvelse for mange, men dybest set også ligegyldigt.

Konflikten mellem det etiske og det æstetiske, må man tage på sig. Og den skulptur jeg drømmer om, er en skulptur, der kan opløse denne konflikt i en ny formdannelse, som kunne danne forlæg for, hvordan en ny social formdannelse kunne tænkes. Måske er det bare at insistere på skulpturen i helt klassisk forstand, uden at den er andet, end dét den er: *A ROSE IS A ROSE IS A ROSE*.³

At den rummer både detaljen og helheden:

Unity Through Diversity...

Recycling Art... Måske er denne skulptur en drøm, den imaginære skulptur

³ Gertrude Stein - kort note.