

Tegningen som
kritisk, mimetisk
strategi

JAKOB S.



BOESKOV



VIBEKE VIBOLT KNUDSEN

denne artikel handler om Jakob Boeskovs samfundskritiske kunstpraksis og hans tegninger. Et klassisk, statisk medie, hvis materiale ikke mindst er kendetegnet ved sin fysiske eksklusivitet set i forhold til massemedieret kunst, som han i stor stil har udnyttet i flere af sine værker.

Overordnet set arbejder Boeskov ud fra en mimetisk strategi, som han også bringer i spil i sine tegninger, ikke mindst i den store serie med titlen *Chrome Monster Drawings*. Det er et udvalg af disse, som vil blive behandlet i det følgende, bl.a. på baggrund af Gabriel Tardes sociale teori, hvor imitation, repetition og invention står som centrale begreber i hans opfattelse af sociale formationer, en opfattelse, som i denne analyse af tegningernes kritiske potentiale fungerer som den sociologiske ramme omkring værkerne.

Det intervenerende værk

Udgangspunktet for en af Boeskovs vigtigste interventioner er en tegning, som han brugte, da han rejste til Kina med det formål at infiltrere den første internationale, kinesiske våbenmesse, *China Police*, som blev afholdt i Beijing i 2002. Han medbragte en plakat med konstruktionstegningen af et anti-riot våben, en såkaldt *ID Sniper*, samt en stak visitkort for firmaet *Empire North*. Ingen på messen fattede mistanke til, at det hele var et fiktivt foretagende, tværtimod viste det sig, at der var stor interesse for dette våben, som var designet til at skyde en overvågningschip ind i kroppen på demonstranter under gadekampe og optøjer. Med et sådant våben ville politiet være i stand til at spore og forfølge demonstranter i al diskretion og således undgå vold, der kunne være til skade for statsmagtens image.

Infiltreringen af våbenmessen er imidlertid kun en del af værket, idet Boeskov udnyttede stort set alle til rådighed stående medier og platforme for at synliggøre sit projekt. Våbenet og dets potentiale blev effektivt mar-

Detalje af fig. 7
Jakob S. Boeskov:
Denmark at War, 2005
Kul, oliepastel, 460 x 640 mm
Kobberstiksamlingen,
Statens Museum
for Kunst, København

(Fig. 1) Jakob S. Boeskov:
Chrome Monster
Drawings, 2005
Installationsfoto fra
Jakob S. Boeskovs udstilling
Coup de théâtre,
V1 Gallery, København

kedsført på Empire North's hjemmeside under og efter messen, og kunstneren aflagde rapport om projektet i en artikel, han skrev til det danske kulturmagasin *Black Box Magazine*, hvilket på sin side skabte yderligere omtale i pressen.¹ Derudover tog han til New York med projektet, hvor interessen efterhånden var blevet så overvældende (med bl.a. to millioner besøg på hjemmesiden, senere vokset til fire millioner)², at han valgte at fortælle, at det var et kunstprojekt. Det er senere blevet vist på flere kunstudstillinger under titlen *My Doomsday Weapon*.³

Selve aktionen på messen med introduktionen af det falske våben, og hvad deraf fulgte af kontakter til våbenindustrien, danner sammen med inddragelsen af internettet, pressen og kunstinstitutionen en åben struktur, hvor de enkelte elementers indbyrdes relationer tilsammen udgør værket.

Boeskovs undercover-virksomhed, der befinder sig i en gråzone mellem journalistik og kunst, blev igen taget i anvendelse i DR2's programserie *Danes for Bush*. Sammen med journalisten Mads Brügger opsøgte Boeskov højreekstremistiske, republikanske kredse i USA under præsidentvalgekampen i 2004. De udgav sig for at være republikanske sympatisører, der helhjertet støttede Bush og krigen i Irak og vandt således indpas i miljøet, som de rapporterede fra i en række udsendelser i forbindelse med valget.

I tilsløringen ligger afsløringen, så at sige, idet metoden sætter aktørerne i stand til at nedbryde barrierer, som det ellers i en traditionel mediekontekst ikke ville være muligt at forcere. I det kunstneriske greb er der indbygget en frihed i brugen af mediet, som ikke er til stede på samme måde i den journalistiske reportages anvendelse af kilder. *Danes for Bush*-projektet måtte dog finde sig i, at DR bortcensurerede en til lejligheden produceret kuglepen med et indstøbt skib, som med en slet skjult reference til Mærsk sejlede mellem USA og et land med moskeer og eksploderende bomber. Af frygt for et sagsanlæg fra Mærsk blev kuglepennen klippet ud af filmen, hver gang den dukkede op, ellers måtte kunstneren iflg. eget udsagn selv have taget ansvaret for det.⁴

I modsætning til den historiske avantgardes politiske manifestationer i det 20. århundrede, der proklamerede at ville skabe en ny verden, har den unge nutidskunst med aktioner som *My Doomsday Weapon* og *Danes for Bush* ingen ambitioner om at forandre verden. Den politiske implikation i selve handlingen er ikke det afgørende, derimod drejer det sig om at blottlægge usynlige, komplekse strukturer og skabe tvivl og forvirring om det, der foregår. Undercover-kampagner af denne art, som er

blevet en etableret genre på kunstscenen inden for det seneste tiår, mimer de strukturer, som de bryder ind i. De er en udvidelse af det kunstneriske potentiale, en kritisk strategi, der bringer uorden i opfattelsen og forståelsen af selve systemerne.

Når den intervenerende kunst i sagens natur søger uden for kunstinstitutionen og begynder at producere handlinger, der griber ind i andre samfundsstrukturer, opstår formen i mødet mellem dynamiske relationer i modsætning til et konventionelt medie som tegningen, der eksisterer inden for sit eget lukkede, æstetiske system. Formdannelsen og effekten er vidt forskellig, men målet for kritikken er den samme, hvad enten det drejer sig om markedsføring af falske våben, præsidentkampagner eller politiske tegninger, der indgår i en galleriudstilling.

Chrome Monster Drawings

Tegningerne blev vist på kunstnerens første separatudstilling i V1 Gallery i København 2005.⁵ *My Doomsday Weapon* indtog den centrale plads i udstillingens første rum, mens det andet rum var viet ophængningen af tegneserien *Chrome Monster Drawings* på over 70 tegninger [fig. 1].

Både enkeltvis og som helhed betragtet fungerer Monster-tegningerne som et spejl, der fanger refleksionen af en virkelighed, konfronteret med sin egen monstrøsitet.⁶ Hvor den intervenerende kunst som tidligere omtalt er skabt for at vække tvivl og usikkerhed, er tegningerne på en gang åbne og manifesterede som udsagn, der i overdrivelsens distancerende form provokerer tanken.

Tegningernes unikke stil, der udspringer af Boeskovs fortid som tegneserie- og grafittikunstner, er imiterende i deres retorisk anlagte kritik af den globale "krigstilstand". I grove streger opridses han bl.a. et billede af den vestlige verden kontra den militante islamisme, hvor begge parter til stadighed holder hinanden i skak med gensidige krigs- og terrorhandlinger. Tegnet med kul er billederne i bogstaveligste forstand sorte, kun ind imellem suppleret med lyserødt kridt. I skønsom uorden var gallerirummets vægge dækket af tegninger med motiver som terrorisme, Blackwater, hippier, det danske flag og dødsengle, og ind imellem disse billeder var der indskudte ord som "Postmodern Zombies", "Crime", "Apocalypse", "Welfare", "Whore" og "Real", der hamrede meningen ind med store bogstaver. Boeskov sammenfattede og kommenterede det hele med udstillingstitlen *Coup de théâtre*, der præsenterede udstillingen for publikum som et iscenesat kup. Dermed pegede han også på sin rolle som iscenesætter, både af sig selv som kunstner og af den virkelighed, som billederne indrammer.⁷



Gabriel Tarde. En social teori

Postmodern Zombies. Wake Up! er et af de mange udsagn på udstillingen, som publikum blev konfronteret med [fig. 2]. Her bliver det postmoderne individ anskuet som en zombie, og samtidig sendes der et signal om, at nu må det være på tide at vågne op. Udsagnet kunne passende stå som indledning til artiklens sociologiske kontekst, hvor Boeskovs tegninger som nævnt ses i forlængelse af den franske samfundsteoretiker Gabriel Tarde (1843-1904) og hans udlægning af, hvordan det sociale individ bliver til i interaktionen med andre individer. For ham "rækker sociologien helt ind i det intime og skjulte indre".⁸

Tardes position i sociologien, eller snarere mangel på samme, har kort fortalt følgende historie. Han var den betydeligste franske sociolog i det 19. århundrede, men blev overhalet af sin landsmand, Émile Durkheim, der dannede skole inden for den videnskabelige udvikling af sociologien i det 20. århundrede. Tarde blev imidlertid genopdaget af Gilles Deleuze i 1960'erne, og hans ideer

er efterfølgende blevet brugt både inden for filosofi og sociologi.

Sat på spidsen hævder Tarde som sit teoretiske udgangspunkt, at samfundet består af søvngængere, der imiterer hinanden. Det sociale menneske er som en søvngænger, der befinder sig i en hypnotisk tilstand, og stik imod hvad det selv tror, er det ikke et autonomt individ, der handler uafhængigt af andre. Dets ideer er suggererede og kontrollerede af andre, hvad enten det nu drejer sig om politiske ledere eller profeter for den sags skyld.⁹ Som figur for det sociale menneske bruger Tarde således søvngængerens og den somnabulistiske tilstand til at beskrive "den sociale værens imitative passivitet"¹⁰, hvor sociale relationer ses som imitative relationer.

Imitation, parret med fascination og sympati, er den væsentligste drivkraft for dannelsen af individerne, som mest af alt er optaget af det, der ligner dem selv. Tilegnelse af det, som fascinerer, sker ikke mindst gennem de figurer, som forskellige civilisationer i tidernes

(Fig. 2) Jakob S. Boeskov:
Postmodern Zombies.
Wake Up!, 2005
Kul, oliepastel, 460 x 640 mm
Kobberstiksamlingen,
Statens Museum
for Kunst, København



løb har hyllet: "Hvor mange gange har en langvarig fiksering på højdepunkter af én mands ære eller geni ikke fået et helt folk til at gå i krampes", skriver Tarde og nævner som eksempler Ramses, Alexander, Muhammed og Napoleon.¹¹

Bedøvelse og overfølsomhed er den paradoksale tilstand, søvngængerer befinder sig i; alt imiteres fra stil til tidens ånd - at gøre som man vil i et samfund, betyder ret beset at tilpasse sig det bestående gennem imitation. Imitation er imidlertid ikke det samme som mekanisk kopiering, men er snarere baseret på en tillempning eller bearbejdelse af en ide eller handling (Michelle Serres har kaldt det "oversættelse" for at betone den forskydning, som finder sted i den imitative handling).¹²

Imitation er tillige mulig, hvor der eksisterer en form for gensidig sympati, en lighed mellem jeg'et og den anden, hvilket kan beskrives som en følelse af trykthed, nærhed og til tider lykke i forhold til et andet menneske eller en gruppe af mennesker. Det er straks mere be-

sværligt at kommunikere med andre, man ikke er i umiddelbar overensstemmelse med, hvad enten det involverer social status, uddannelse eller tro. Sympati som en af forudsætningerne for en imitativ handling er således uløseligt forbundet med en tilstand af frastødning eller tiltrækning.¹³

Begær, overbevisning og magt i form af politiske og religiøse dogmer knytter folk til hinanden i sociale strukturer, hvor repetition af imitationen udgør den "sociale lov".¹⁴ Det ligger implicit i imitationen, at den gentager sig selv som motiverende kraft i sociale processer og strukturer. Den forløber i serielle repetitioner, der har en bevarende funktion, men produktionen af betydning gentager aldrig fuldstændig sig selv (Deleuze opererer således med betegnelsen: differentierende repetition).¹⁵ Tarde selv fremhæver, at "repetition eksisterer for variationens skyld".¹⁶ Sammen med repetitionen udgør imitationen samfundets og individernes kollektive erindring.

Til imitation og repetition føjer Tarde endnu et led,

(Fig. 3) Jakob S. Boeskov:
1968, 2005
Kul, oliepastel, 460 x 640 mm
Kobberstiksamlingen,
Statens Museum for Kunst,
København



nemlig invention. Som søvngængere kan vi vækkes af den sociale søvn og undslippe samfundet et øjeblik, siger Tarde.¹⁷ Han ser inventionen som det moment, der sætter en forandrings- og fornyelsesproces i gang ved at nedbryde hidtidige strukturer og konventioner. Invention indebærer et brud med samfundet, hvilket er muligt, bl.a. fordi menneskets innovative (så vel som mimetiske) handlinger er funderet på en naturlig åbenhed over for omverdenen, der går forud for søvngænger-tilstanden, en åbenhed der også sætter mennesket i stand til at forholde sig kritisk til sandt og falsk i ideernes hypnotiske overbevisningskraft.¹⁸ Men inventionen er ikke alene kendetegnet ved, at noget nyt sker, inventionen medfører også, at en ny slags imitation sætter i gang, og således kan kæden af imitation, repetition og invention fortsætte uendeligt.

(Fig. 4) Jakob S. Boeskov:
Abu Musab al-Zarqawi, 2005
Kul, oliepastel, 460 x 640 mm
Kobberstiksamlingen,
Statens Museum for Kunst,
København

Boeskovs monstre

Hvis vi på baggrund af ovenstående vender tilbage til Boeskov og hans tegninger, skulle man tro, at hans

Postmodern Zombies. Wake Up! var en illustration til Tardes sociale teori. At det blot beror på en tilfældighed, gør imidlertid ikke hans statement mindre interessant i henseende til Tarde. Boeskov betragter åbenbart nutidens sociale individ som en søvngænger. Og med Tarde kunne man tilføje, at vi i det moderne liv ganske vist ikke er styret af autoriteter og traditioner som fx religion, vi hypnotiserer i stedet for hinanden i kaskader af hypnotisering efter hypnotisering, som Tarde udtrykker det.¹⁹ Boeskov uddyber ikke sin kritik af det slumrende postmoderne individ, men lader billedet stå som en opposition, der er en gestus i sig selv uden konkret indhold. Han peger væk fra det overleverede hen imod noget nyt – en ny model, en ny adfærd, hvis man et øjeblik slipper samfundet og i brydningen lader inventionen komme til syne.

Boeskov beskæftiger sig ellers ikke så meget med tanken om at ville forandre verden. Han viser den hellere frem, som den tager sig ud for hans øjne. Det overlevere ser han fx inkarneret i en hippie med stort skæg,



blomster, der vokser ud af ørerne, og 1968 "stemplet" med lyserødt i panden [fig. 3]. Et levn fra en periode, der ville revolutionere verden, og hvis tankegods rakte langt ind i eftertiden, der har imiteret, repeteret og tilpasset de nye ideer i en sådan grad, at det i Boeskovs udlægning er endt i en karikatur af sig selv. Figuren har tårer i øjnene, og som kronen på værket har kunstneren udstyret ham med noget, der ligner en klovnenæse, hvilket overlader ham til latteren. Beskueren må selv tage stilling til, om udsagnet er sandt eller falsk, eller måske begge dele.

Hans absolutte modstykke, som også reflekteres i Boeskovs spejl, er nutidens terrorist, af kunstneren fremstillet som en efterlyst med en udlovet dusør på 25 millioner dollars [fig.4]. På tegningen har han skrevet navnet på en af tidens mest berygtede og brutale terrorister, Musab al-Zarqawi, som med ovennævnte dusør kom på USA's liste over de mest eftersøgte terrorister. Indtil han i 2006 blev dræbt i et amerikansk luftangreb, opererede han i flere år i Irak, hvor han bl.a. tog gidsler,

som blev halshuggede og samtidig optaget på video, således at verden kunne bevidne henrettelsen. Boeskov samler op og imiterer med forskydninger det, han ser i verden, det som eksisterer side om side, hvad enten det hedder modernitet eller tradition, frihed eller tvang, ven eller fjende. Som hver på sin måde med hypnotisk kraft kan ende i ekstremernes vold.

Med sin særlige optik placerer Boeskov sig i feltet, hvor kontrasterne brydes, som når han i en tegning kommenterer Samuel Huntingtons bog om civilisationernes sammenstød – i Boeskovs version illustreret som en knyttet næve [fig.5]. På den strakte arm med svulmende blodårer står der med stor lyserød skrift *Clash of Civilizations*, omgivet af et dødningehoved og nazistiske SS-tegn. Med disse symboler gør han kort proces og foretager et mentalt crossover mellem "civilisationernes sammenstød" og "den totale krig".

Tegningen er Boeskovs bidrag til diskussionen omkring bogen, der iflg. kritikerne ikke kan se forskel på civilisationer

(Fig. 5) Jakob S. Boeskov:
Clash of Civilizations, 2005
Kul, oliepastel, 460 x 640 mm
Kobberstiksamlingen,
Statens Museum for Kunst,
København



og religioner, idet den reducerer verden til monolitiske blokke, som bekrieger hinanden religiøst. "En civilisatorisk indespærring" kalder den indiske økonom og filosof, Amartya Sen, denne forsimplede opfattelse af forholdet mellem civilisationerne, som bogen er et udtryk for, og som praktiseres af både Vesten og den islamiske verden.²⁰

I flere af sine tegninger har Boeskov slået ned på Vestens bidrag til eskaleringen af situationen i Mellemøsten, hvor indbyrdes stridigheder mellem ekstremistiske grupper modsvares af vestlige interesser, der har ført til krig og ødelæggelse. I *Blackwater.com* [fig. 6] har han afbildet liget af en mand, hængende i det ene ben på en bro og forsynet tegningen med teksten: "The mutilated body of a Blackwater employee, hanging on a bridge in Fallujah, March 31, 04 (drawn after a photo from CNN). After the killing of 4 private contractors/mercenaries in Fallujah, the campaign "Operation Vigilante" was started. American led forces entered + bombed the city, resulting in the death of insurgents and at least 572 Iraqi civilians.

40 marines died in the siege. Blackwater has recently been hiring former Chilean + South African soldiers for their operations in Iraq. "New Statesman" estimates that there are more than 20 000 private military contractors in Iraq. Private military companies makes [sic] an estimated 100 billions dollars a year. "I would like to have the largest private army in the world" - Gary Jackson, President of Blackwater USA". Blackwater er det største af adskillige private, paramilitære sikkerhedsfirmaer, som USA har ansat i Irak til bl.a. at beskytte amerikanske diplomater og embedsmænd, deltage i kamphandlinger og indsamle efterretninger.²¹ Mange af disse vagter er, som Boeskov nævner, rekrutteret blandt tidligere soldater. Blackwater-sagen i Fallujah er en af de mest omtalte i medierne inden for denne gråzone af krigen, hvor det er vanskeligt, for ikke at sige umuligt, at retsforfølge den private sikkerhedsindustri, når der er begået kriminelle handlinger. I realiteten kan de agere uden for lovens rammer, uden at det får konsekvenser.

(Fig. 6) Jakob S. Boeskov:
Blackwater.com, 2005
Kul, oliepastel, 460 x 640 mm
Kobberstiksamlingen,
Statens Museum for Kunst,
København



Boeskov indsætter selv tegningen i en politisk kontekst gennem den ledsagende tekst, der samtidig indgår formelt som en integreret del af billedets visuelle effekt. Kunstneren gør desuden beskueren opmærksom på, at figuren er tegnet efter et foto fra CNN og understreger helt bogstaveligt dette med en pil, der viser hen til tegningen, så ingen skal være i tvivl. Med simple midler peger han på, at han mimer den journalistiske praksis ved at kreditere sin kilde, samtidig med at han markerer, at billedet er en imitation af et billede, som han har gentaget for at lade det cirkulere i kunstens reflektive felt. Han producerer ikke nye betydninger, men giver allerede eksisterende betydninger form. Han iagttager, genbruger og samler informationer fra andre produktionssystemer, idet han lader værket give sin viden videre som en "mimetisk parasit".²²

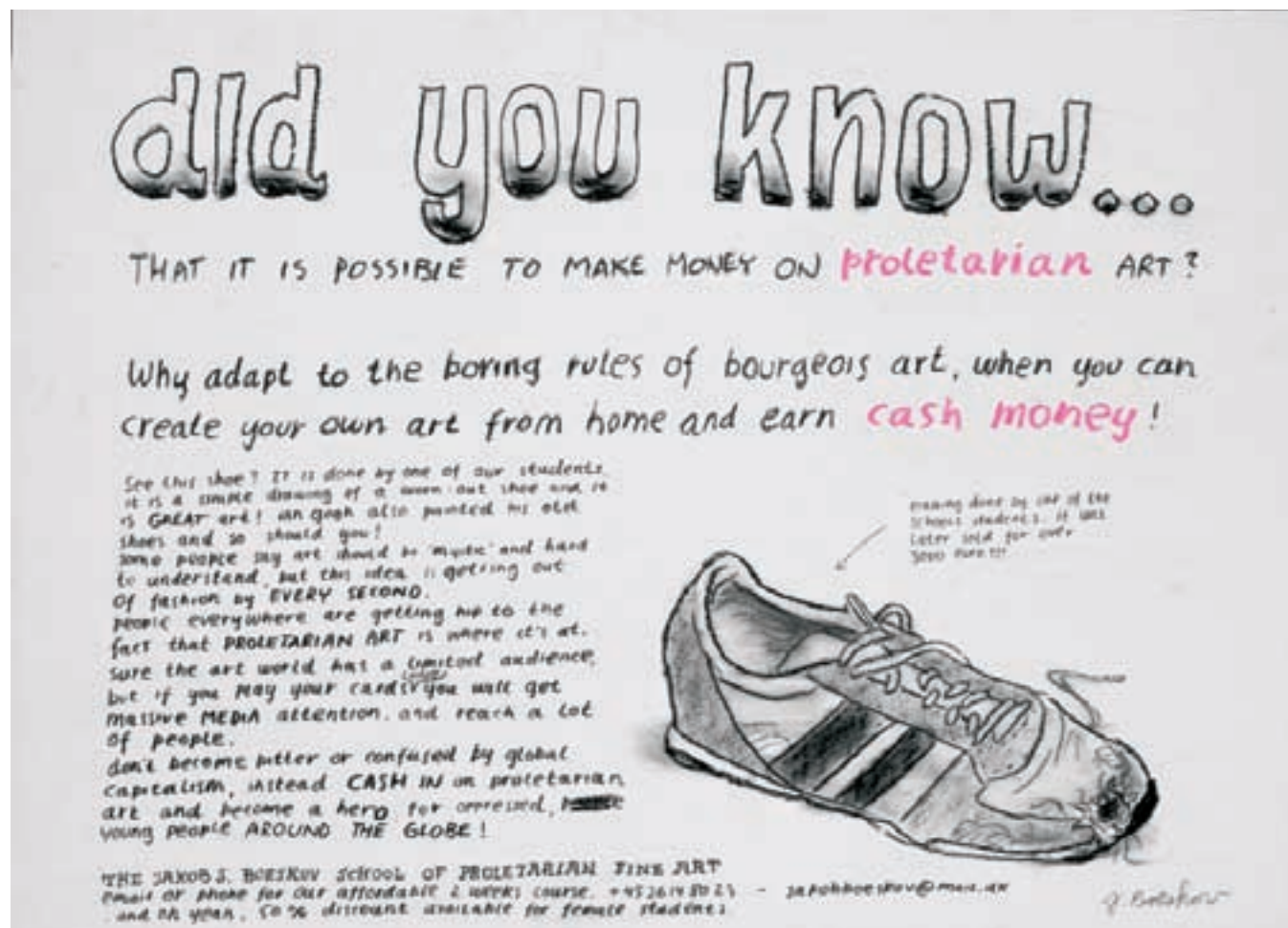
Boeskov fremlægger nogle forhold til diskussion med beskueren, som han inkluderer i sine værker i en åben og ikke-autoritær form. Således hedder det blot lakonisk

konstaterende i titlen til tegningen af det danske flag: *Denmark at War* [fig. 7]. Den er udført i 2005 og sigter til den danske deltagelse i krigen i Irak, må man formode, selv om referencen ikke ekspliciteres i fremstillingen. Men der kan næppe være tvivl, dateringen og sammenhængen med andre af seriens tegninger taget i betragtning. Flaget har undergået en metamorfose og er blevet kulsort, en forvandling, der fungerer som kunstnerens kommentar til Danmarks rolle som krigsførende nation, da landet i 2003 sammen med andre, anført af USA, invaderede Irak. Det erklærede mål var at fjerne Saddam Hussein og med ham den internationale trussel, han efter sigende skulle udgøre med sine såkaldte masseødelæggelsesvåben og forbindelser til al-Queda. Tegningen kan i al sin banalitet først og fremmest opfattes som et udfald mod den danske Irak-politik, der uden om FN indrullerede landet i en ødelæggende krig og, som det skulle vise sig, på grundlag af falske efterretninger.

Flaget er blevet et ikon i det 20. århundredes

(Fig. 7) Jakob S. Boeskov:
Denmark at War, 2005
Kul, oliepastel, 460 x 640 mm
Kobberstiksamlingen,
Statens Museum for Kunst,
København





(Fig. 8) Jakob S. Boeskov:
 Did you know, 2005
 Kul, oliepastel, 460 x 640 mm
 Kobberstiksamlingen,
 Statens Museum
 for Kunst, København

avantgarde-kunst, som har gjort det til genstand for diverse formeksperiment. Det er et åbent tegn, der kan tilskrives forskellige betydninger afhængig af den kunstneriske og sociale kontekst, det indgår i. Boeskovs flag er af den politiske slags, og det har fået et efterliv, som kunstneren ikke kunne anticipere i tilblivelsesøjeblikket. I begyndelsen af 2006 fik det danske flag som bekendt en hovedrolle i den største internationale krise, som Danmark har givet anledning til. Årsagen: en række karikaturtegninger af profeten Muhammed, som Jyllands-Posten bragte i september 2005 med det formål at demonstrere ytringsfrihedens ukrænkelighed.

Efterfølgende afviste Anders Fogh Rasmussen at mødes med elleve arabiske ambassadører, som på deres side påpegede, at tegningerne var en krænkelse af profeten. Statsministerens afvisning af en dialog fik situationen til at eskalere fra en lille dansk sag til en voldelig eksplosion i Mellemøsten. Den 4. februar 2006, ca. fire måneder

efter Muhammed-tegningernes offentliggørelse, blev verden vidne til afbrændinger af det danske flag adskillige steder i regionen i forbindelse med demonstrationer, arrangeret af bl.a. religiøse ekstremister. Nyheden bredte sig lynhurtigt globalt i de internationale medier.

Med afbrændingen af flaget blev Danmark deltager i en anden form for krig, en propagandakrig, kan man sige, hvor parterne, som førte an på hver sin side af konflikten, syntes at befinde sig i en hypnotisk tilstand som Tarde'ske søvngængere, der i en blanding af bedøvelse og overfølsomhed imiterer og reproducerer det genkendelige i deres eget verdensbillede.

Set i lyset af Muhammed-tegningerne og den politiske krise, som de afstedkom, får Boeskovs imitative handling, der blot består i tegningen af et flag med titlen *Denmark at War* ganske ufrivilligt et nærmest profetisk skær.

Som i Blackwater-tegningen ekspliciterer Boeskov sin mimetiske strategi i *Did you know* [fig. 8], hvor budskabet

fremføres i form af en annonce for en kunstskele, der averterer efter elever. En tegning af en gammel, hullet gummisko ledsager teksten, som i sin helhed lyder: "Did you know that it is possible to make money on proletarian art? Why adapt to boring rules of bourgeois art, when you can create your own art from home and earn cash money. See this shoe? It is done by one of our students. It is a simple drawing of a worn-out shoe and it is Great art! Van Gogh also painted his old shoes and so should you! Some people say that art should be mystic and hard to understand, but this idea is getting out of fashion by every second. People everywhere are getting hip to the fact that PROLETARIAN ART is where it's at. Sure the art world has a limited audience, but if you play your cards right you will get a massive media attention and reach a lot of people. Don't become bitter or confused by global capitalism, instead CASH IN on proletarian art and become a hero for oppressed young people AROUND THE GLOBE! THE JAKOB S. BOESKOV SCHOOL OF PROLETARIAN ART email or phone for our affordable 2 weeks' course +4526148023 - jakobboeskov@mail.dk – and oh yeah, 50% discount for female students."

Annoncen, der unægteligt har nogle tunge bolde i luften, kobler på kryds og tværs mellem proletariat, kapitalisme og globalisering. Den spiller på berømmelse og rigdom for ikke at tale om den nye mode inden for kunsten, idet den hævder, at det store hit på kunstscenen er proletarkunst, et fænomen som defineres med en henvisning til et af

kunstens største slagnumre, nemlig van Goghs gamle sko. Med et rask greb udpeges kunsten som stedet, hvor der er store penge at tjene, hvis blot man (lidt retro) i proletariatets navn forfølger tidens trends.

Lederen af denne skole er Boeskov selv, der således henvender sig direkte til potentielle kunder i forventning om en reaktion, og han opgiver endog sin e-mailadresse for at forstærke realitetseffekten. Som repræsentation af en annonce forbliver værket imidlertid i kunstens fiktive felt, idet det mimer kapitalen og reklamens logik, der bruges som afsæt for en satirisk eksponering af den aktuelle kunstscene, hvor han i samme bevægelse også inkluderer sig selv i kritikken med en kontant henvisning til sin, ganske vist ikke-eksisterende, kunstskele.

I sit arbejde med tegningen genbruger Boeskov en konvention, der er bundet af interne relationer til kunsten, historien, smagen og æstetikken. Formdannelsen hviler på overleverede regler, videreudviklet gennem generationer i en produktion af værker, der formelt lukker sig om sig selv gennem stil og signatur. Hans mimetiske praksis er den imitative, repeterende handling med kritiske forskydninger, der strukturerer stoffet og i bedste fald åbner for nye vinklinger af realiteten. Han bevæger sig fra aktionens ydre, formelle uorden og massemedierede, diskursive udfoldelse til en disciplineret formproduktion i tegningens æstetiske rum, som med stofflig sensibilitet indstifter en nærhedsrelation mellem værk og beskuer.

- 1 For yderligere oplysninger se: Nanna Thylstrup, *Virkeligheden som spejl*, speciale: Københavns Universitet, Moderne Kultur og Kulturformidling, 2007, ss. 35, 38, 44ff.
- 2 Som følge af en artikel i det australske magasin *Computerweek* blev Boeskov kontaktet af adskillige våbenfirmaer, og der opstod rygter om, at New Yorks politi ville anskaffe våbenet i forbindelse med det republikanske konvent, der skulle afholdes i byen, hvorefter *Vanity Fair* henvendte sig for få det be- eller afkræftet, ibid. s. 44.
- 3 Værket blev udstillet i *The Thing*, New York 2004, og i *V1 Gallery*, København 2005.
- 4 "Det er en forbandelse at leve i interessante tider", interview med kunstneren ved Lasse Lavrsen i: *Information* 18. november 2005, s. 37.
- 5 Udstillingen fandt sted 18. nov.-17. dec. 2005.
- 6 I tegningernes titel henviser chrome (i betydningen metal) til den spejleffekt, som Boeskov arbejder med.

- 7 Udstillingstitlen refererer formentlig bl.a. til Guy Debords bog fra 1969 *La Société du Spectacle*, som har fået en renaissance i forbindelse med den intervenserende, relationelle kunst.
- 8 Gabriel Tarde, "Hvad er et samfund", i: *Distinktion: Scandinavian Journal of Social Theory* No.9, October 2004, s. 24. – Dette nummer af *Distinktion* omhandler udelukkende Tardes teorier og er grundlag for artiklens gennemgang af hans ideer.
- 9 Tarde, ibid., s. 18.
- 10 Tarde, ibid., s. 19.
- 11 Tarde, ibid., s. 20.
- 12 Barbara Czarniawska, "Gabriel Tarde and Big City Management", i: *Distinktion* 2004, op.cit., s. 120.
- 13 Christina Papilloud, "Understanding Interactivity With Gabriel Tarde", i: *Distinktion* 2004, op.cit., s. 85.
- 14 Stephan Moebius, "Imitation, Repetition and Iterability", i: *Distinktion* 2004, op.cit., s. 56.

- 15 Moebius, *Distinktion* 2004, op.cit., s. 59.
- 16 Moebius, *Distinktion* 2004, op.cit., s. 59.
- 17 Tarde, *Distinktion* 2004, op.cit., s. 24.
- 18 Hans Bernhard Schmid, "Evolution by Imitation", *Distinktion* 2004, op.cit., s. 115f.
- 19 arde, *Distinktion* 2004, op.cit., s. 20.
- 20 "Vor tids gift", interview med Amartya Sen ved Jesper Vind Jensen, i: *Weekendavisen*, 25.-31. maj 2007, s. 1.
- 21 "Klassens sorte får", interview med kunstneren ved Charlotte Aagaard i: *Information*, 4. oktober 2007, s. 8f.
- 22 Nicolas Bourriaud, *Relationel æstetik*, (1998), Det Kongelige Danske Kunstakademi, København 2005, s. 115, hvor udtrykket bruges i kapitlet om Félix Guattari og kunsten.

