

# It's fucking 80 years after Duchamp

Af Lene Øster Larsen

I 2002 rejste den danske kunstner Jakob Boeskov til Beijing for at deltage i den internationale våbenmesse »China Police 2002«. Han rejste som repræsentant for firmaet »Empire North – The Logical Solution«, og med sig bragte han prototypen på det ultimative våben »ID Sniper Rifle« samt en bunke visitkort.

Våbnet er tænkt som et led i kampen mod offentlige optøjer og fungerer på den måde, at det i stedet for konventionel ammunition fra lang afstand skyder en GPS-chip ind i »målet«, som man efterfølgende kan opspore. Samtidigt tager den påmonterede zoomlinse et digitalt billede, som lagres til senere brug. Således undgår man ifølge Empire North det »rod«, som et konventionelt våben ville efterlade, og man undgår ikke mindst ødelæggende ridser i statens image, som det at skyde civile på åben gade ellers let ville kunne medføre. Diskret og effektivt.

Nu forholder det sig – heldigvis – således, at hverken Empire North eller ID Sniper Rifle reelt eksisterer. Boeskov benævner selv projektet »sci-fi conceptual art« eller »fictionism«, og idéen er at konceptualisere en forestillet (men måske ikke urealistisk og måske ikke engang særlig fjern) fremtid, præsentere dette koncept for omverdenen og efterfølgende registrere og rapportere reaktionerne. Jeg vil kategorisere projektet som politisk interventionskunst – et begreb, hvis definition jeg vender tilbage til nedenfor.

Boeskov tog altså til Kina og deltog i messen, hvilket der både kom skræmmende oplevelser og interessante samtaler ud af. Det mest uhyggelige for ham var nok, at han ikke, som han ellers havde forventet og frygtet, blev afsløret som svindler. Messedeltagerne godtog i vid udstrækning hans forklaringer, og våbnet blev vel modtaget og konstruktivt kritiseret. Af hans logbog fra messen fremgår det, at hans frygt for at blive afsløret udgjorde en betydelig stressfaktor under hele forløbet. Han havde ikke i sin vildeste fantasi forestillet sig, at ingen ville finde ID Sniper Rifle urealistisk. Men i løbet af messen gik det op for ham, at indsat i rammerne af *China Police 2002* forandredes våbnets status fra »uhyggelig fremtidsvision« til »realistisk mulighed«. Som eksempel kan nævnes hans møde med repræsentanten fra den franske ambassade:

»But, but, will you not have problems with causing damage to the intestines of the demonstrators? If you shoot it off, it doesn't stop, you know. It will enter into the body and then it will... CAUSE DAMAGE.« He looks at me. »Well...« I say, lowering my voice. »That's a really important issue you are raising there, it's a crucial issue,

it's our weak point, it is an important problem we have to solve, but we are determined to solve it, and when we do, we will have a perfectly healthy market situation«, I say and smile at him eagerly. He looks at me, a smile forming on his face. »Well, JUST SHOOT'EM IN THE BUTT!!« he says, grinning, slapping his own right buttock with a loud SLAP, and then he leaves, laughing, his head turning one last time, looking in my direction. I am left in my booth, bewildered...<sup>1</sup>

Ovenstående er et fint eksempel på, hvorledes den politiske interventionskunst i sin reception i vid udstrækning afhænger dels af rammesætningen, både den konkrete fysiske og den diskursive, og dels af recipienten og dennes koder i sin betydningsdannelse. Hvilket bringer mig tilbage til definitionen af begrebet: Politisk interventionskunst kan overordnet betegnes som en kunstform, der med en meget konkret involvering i andre samfundssystemer end kunstens opstiller nogle radikalt anderledes krav – både i relation til kunstbegrebets rummelighed og i relation til recipientens møde med værket. Den afkræver recipienten en konkret deltagelse og stillingtagen – det er hverken muligt eller tilstrækkeligt i stille kontemplation at betragte værkets strukturer; publikum bliver inddraget som en konkret del af værket, uden hvilken dets betydningsstrukturer ikke kan komme i spil.<sup>2</sup> Dertil kommer, at interventionskunsten ofte opererer uden for kunstinstitutionens fysiske rammer eller bevæger sig ubesværet ind og ud af disse. Det betyder ikke så meget, om den bliver opfattet som et kunstværk – det er endda ofte en strategi *ikke* at blive opfattet som et sådant – det primære er interventionen i den offentlige sfære og intentionen om at ansøre ændringer. Enten i vores måde at tænke de samfundsmæssige strukturer på eller helt konkrete ændringer i det pågældende systems funktionsmåde. Et interessant aspekt ved denne kunst er, at den i vid udstrækning obstruerer sin egen italesættelse inden for en *moderne* kunstdiskurs. Den moderne måde at forstå og tale om kunst på slår simpelthen ikke til i forståelsen af de interventionistiske strategier. Det betyder bl.a., at vi må se på, hvorledes den direkte interaktion mellem værk, recipient og det omgivende samfund kan begribes gennem et *udvidet* kunstbegreb. Dette aspekt vender jeg tilbage til.

Men først til analysen. Enhver værkanalyses første skridt må nødvendigvis bestå i en afgrænsning af analyseobjektet – hvad er værket? Jeg har givet en indledende beskrivelse ovenfor, men den er langt fra udtømmende. Hvordan *kan* man afgrænse værket? Som konkret, fysisk manifestation er der naturligvis selve våbnet og Boeskov selv som CEO for Empire North. Der er dokumentation i form af business cards, diagrammer, plakater og messestanden, og der er den efterfølgende udstillingsvirksomhed i bl.a. New York og Athen. Men man kan ikke begrænse værket til dets materielle beskaffenhed. Jf. Boeskovs egen beskrivelse af projektet er en væsentlig del af værket de diskussioner og reaktioner, det afføder. Følgelig kan man inkludere Boeskovs præsentation af våbnet for de besøgende og samtalerne med disse, de efterfølgende henvendelser fra andre våbenfirmaer, mediernes italesættelse af våbnet

og projektet samt de diskussioner, projektet foranlediger i kunstfaglige fora som fx konferencen »The Expanded Notion of Public Art«. <sup>3</sup> Og qua betegnelsen »sci-fi conceptual art« må selve idéen eller konceptet selvsagt også inkluderes som en væsentlig del af analysematerialet.

En åbenlys konsekvens af denne kompleksitet må være, at man ikke med et enkelt fokus kan begribe værket eller beskrive det udtømmende. En formanalyse vil selvsagt ikke være tilstrækkelig. Derfor vil jeg plædere for en flerstrengt analysestrategi, der har som grundlæggende præmis, at enhver beskrivelse af værket nødvendigvis må være partiel. Man må undersøge de spørgsmål, værket stiller og samtidig acceptere den åbenhed i værket, som obstruerer recipientens »overblik«. Mit fokus i analysen retter sig mod relationen mellem værk og recipient – hvilke betingelser opstiller *My Doomsday Weapon* selv for mødet? Til at undersøge dette har jeg udformet en analysemodel bestående af tre dele, der hver aftegner deres aspekt af mødet mellem værk og recipient. <sup>4</sup> De tre dele i analysen er: 1) Hvilke formelle træk ved værket markerer invitationen til recipienten om at deltage? Hvorledes levnes der plads i værket til denne deltagelse? 2) Hvilken betydning har konteksten for receptionen? Museum/galleri versus det offentlige rum. Har det fx nogen betydning for værket, hvorvidt det bærer en tydelig signatur? 3) Hvilke konsekvenser har interventionskunsten for recipientrollen? Hvordan ser man på kunst, hvis man selv er en del af værket?

Analysens første element – *undersøgelsen af værkets strukturelle invitation til recipienten* – baserer sig dels på Umberto Eco's semiotiske teorier om det åbne værk og læserens rolle og dels på Wolfgang Iser's teori om værkets appelstruktur. <sup>5</sup> Jeg vil ikke i nærværende artikel gennemgå teorierne, men ganske kort præsentere hovedpointerne som grundlag for analysen. I »The Poetics of the Open Work« karakteriserer Eco en tendens til, at stadigt flere værker inddrager beskueren *aktivt* i fuldførelsen af værket. Der er altså ikke tale om individuel prægning i fx opførelsen af et musikværk. Det handler heller ikke om beskuerens frihed i fortolkningen af værket. Derimod er der tale om en meget konkret åbenhed, hvor kunstneren overlader nogle afgørende valg til modtageren i relation til udførelsen, bl.a. med intention om at bevidstgøre recipienten om mødet og anspore denne til at investere sig selv i dette møde. Eco kalder disse værker for »værker i bevægelse«.

Teorien om læserens rolle omhandler vilkårene for fortolkning og mulighederne for misfortolkning. Eco anskuer mødet mellem værk og recipient som en kommunikativ situation eller handling og karakteriserer en række faktorer, der influerer på, hvorvidt kommunikationen lykkes eller ej. Helt grundlæggende forudsætter det et betydningssystem eller en *kode* for at signalet skal kunne transporteres fra afsender til modtager. Da det er koderne, der etablerer korrelationen mellem udtryksplanet og indholdsplanet, er det interessant at iagttage spillet mellem afsender og mod-

tagers koder samt evt. kongruenser herimellem. I mødet med værket er det op til recipienten at indsnævre betydningsfeltet ved at vælge mellem de muligheder, som dennes koder faciliterer, og dermed kontekstualisere betydningen. Men i værket er der indregnet en *strategi*, som i forskellig grad søger at styre modtagerens afkodning; afsenderen lægger nogle spor ud i teksten, som recipienten kan bruge til at danne sig hypoteser om afsender og betydning. Også Iser ser betydningen opstå som et samspil mellem afsender og recipient, men holder sig i sin teori om tekstens *tomme pladser* til en strukturel undersøgelse af disse som betingelse for recipientens involvering i værket. Jo flere tomme pladser, jo højere ubestemthedsgrad og jo større involvering af recipienten. De aftegner så at sige recipientens *råderum* i værket.

Men tilbage til Boeskovs våben. Der er tale om et åbent værk i den forstand, at Boeskov jo så at sige kun har aftegnet rammerne for betydningsdannelsen; han lægger nogle spor ud til modtageren, men drager ikke nogen egentlige konklusioner. Han tog til Beijing med tegninger, en prototype og sig selv i rollen som direktør, men der var ingen dokumentation, ingen demonstration og ingen verifikation af firmaets eksistens. Der var altså i meget konkret forstand en hel del tomme pladser i værket, og dermed rig mulighed for at lade recipienten gå ind i værket i en grad, der medførte reel risiko for afsløring. Men det skete ikke, og det er i forståelsen heraf, at det bliver relevant at inddrage Ecos kodebegreb. For hvorfor skete det ikke? Fordi ingen havde grund eller motiv til at betvivle Boeskovs tilstedeværelse på våbenmessen. De tomme pladser blev udfyldt i overensstemmelse med diskursen på stedet og gav derfor ikke anledning til tvivl udover spørgsmål af rent praktisk karakter.

Hermed bliver det også klart, at det er nyttigt at tænke i forskellige kategorier af recipienter med forskellige forudsætninger for at møde værket.<sup>6</sup> På messen i Kina må det formodes, at de færreste (om nogen overhovedet) var klar over, at Boeskov er kunstner og ikke CEO for et dansk våbenfirma. På udstillingerne i New York og Athen, på Boeskovs website og andre steder, hvor projektet efterfølgende er blevet præsenteret, er våbnet og Boeskovs deltagelse i messen blevet læst gennem koden »kunst«, hvorfor ikke bare selve våbnet, men også hele oplevelsen af messen og de efterfølgende henvendelser fra interesserede våbenfabrikanter ændrer karakter. Men dette vil jeg vende tilbage til.

For med konstateringen af kodens betydning for recipientens involvering i værket når vi frem til analysens anden del – *kontekstens betydning eller værkets indramning*. I sin første præsentation af *My Doomsday Weapon* defineres værkets udsigelsessituation uden for kunstinstitutionen, mens de efterfølgende præsentationer og italesættelser eksplicit har været defineret inden for en kunstinstitutionel kontekst. Hvilken betydning har det for receptionen, hvorfra den kunstneriske udsigelse finder sted? Morten Kyndrup fremfører i essayet »Framing – interpretation og rammebestemthed«<sup>7</sup>, hvorledes framingen af et kunstværk spiller en helt afgørende rolle i betydningsdannelsen. I tråd med Eco præsenterer Kyndrup *koden* som en ultimativ forudsætning for, at udvekslingen mellem værk og recipient overhovedet kan finde

sted. Det er således også klart, at værkets fysiske placering og italesættelse indebærer en framing eller kodning af budskabet, og blot det at benævne noget kunst ændrer dets betydning. I en systemteoretisk optik kan man sige, at værket griber ind i forskellige samfundssystemer, afhængigt af framingen, og følgelig giver anledning til forskellige betydningsdannelser og diskussioner. Dette udvider værkets kommunikative mulighedsrum, men det komplicerer som nævnt også analysen. Hvis Boeskov på messen åbent havde præsenteret sig selv som kunstner og våbnet som et konceptuelt eksperiment, ville opmærksomheden og henvendelserne i forhold til »ID Sniper Rifle« givetvis have artet sig noget anderledes. Så var der måske i virkeligheden større sandsynlighed for, at folk ville stille sig tvivlende over for hans projekt.

Hvilket leder os til analysens sidste punkt – konsekvenserne for recipienten. Som jeg nævnte indledningsvis, er det ofte en strategi for den politiske interventionskunst – og således også Boeskovs værk – at operere uden for den kunstinstitutionelle rammesætning. Gennem en usynliggørelse af kunstrammen søger man at fange recipienten med paraderne nede for på den måde at opnå den ønskede virkning – den direkte dialog. Man kan på den ene side hævde, at denne type kunst er mere demokratisk end kunsten i *The White Cube*, idet den søger at møde recipienten »på dens banehalvdel« og altså ikke fordrer nogen særlige billedanalytiske kvalifikationer. På den anden side er det måske netop en endnu mere vanskelig kunst at forholde sig til, fordi den kræver et engagement, som betyder, at recipienten skal gå aktivt ind i mødet. Den politiske interventionskunst er langt fra interesseløs, og, såfremt recipienten tager imod invitationen, heller ikke uden konsekvenser. I Boeskovs værk konkretiseres recipientens deltagelse til ekstremer, idet messegæsterne, deres kontekstualisering af det oplevede og deres dialog med Boeskov indgår som en nødvendig del af værket i dets realisering.

Dette leder mig tilbage til det samfundsteoretiske perspektiv i værkanalysen. Som nævnt opererer værket inden for andre betydningssystemers funktionsmåder og kodificeringer end kunstens og kræver følgelig, at også recipienten inddrager disse systemer i dialogen med værket. *My Doomsday Weapon* knytter i sin første præsentation bl.a. an til en etisk og en politisk diskussion, men det inkluderer også kunssystemet og dets koder. Således fordrer det, at recipienten ikke blot iværksætter sine egne koder i dialogen, men også evner at indtage forskellige iagttagelsespositioner. Boeskov bringer altså bevidst forskellige positioner i spil, hvilket kan forvirre, hvis ikke recipienten er tilsvarende metarefleksiv i sin iagttagelse eller deltagelse i processen. Dermed er interventionskunsten en ret krævende kunstpraksis i receptions-mæssig forstand, selvom den for en umiddelbar betragtning kan virke lettere forståelig og tilgængelig end mange af modernismens værker.

Som jeg har søgt at anskueliggøre gennem ovenstående analyse, er den politiske interventionskunst præget af stor kompleksitet og kræver dermed også af recipien-

ten, at denne opkvalificerer sit blik, der ikke længere kan have sit udgangspunkt i én position, men derimod må søge at rumme kompleksiteten i inddragelsen af forskellige samfundssystemers koder i dialogen. Jeg har således også reduceret værket kompleksitet ved at fokusere analysen på netop forholdet mellem værk og recipient og følgelig har min kortfattede analyse også kun sagt *noget* om værket.

Jeg vil alligevel bruge dette *noget* som afsæt for kort at opridse konturerne af en mere generel diskussion, som jeg mener rejser sig som en direkte konsekvens af de interventionistiske strategier i samtidskunsten.<sup>8</sup> Diskussionen udspalter sig i to perspektiver; dels i en anskuelse af interventionskunsten som en art »superavantgarde«, der via sine strategier formår at genindføre kunstens »farlighed« og genindsætte det funktionelle aspekt, som æsteticismen annullerede. Og dels i en anskuelse af interventionskunsten som det definitive bevis for Hegels tese om kunstens gradvise opløsning i om ikke filosofi så i hvert fald andre samfundssfærer.

Gennem den direkte kommunikation med recipienten samt den klare politiske agenda viser den politiske interventionskunst tydelige referencer til den historiske avantgarde. Men hvor én af den historiske avantgardes og senere dele af neoavantgardens erklærede ambitioner var at angribe den etablerede kunstinstitutions lamrende favntag om kunsten, så synes samtidskunsten at anlægge en anderledes strategi og lader heller ikke til at se institutionaliseringen som en trussel mod sit ærinde. Og fordi kunstnerne forholder sig mere indifferent eller familiært udfordrende til kunstinstitutionen, *er* den ikke en trussel, men snarere en samarbejdspartner i udøvelsen af en art samfundskritisk praksis, der ikke som den historiske avantgarde går ud på at revolutionere samfundet, men blot vil igangsætte refleksioner og debatter i og omkring de felter, værkerne intervenserer i. Problemet med at forstå interventionskunsten som en avantgardistisk praksis er altså, at den ikke synes at anerkende dikotomien kunst vs. liv i sin praksis. Dette forhold er man nødt til at medtage i analysen, og det skal derfor også være et incitament for at søge en alternativ forståelsesramme.

Det andet perspektiv tager i sin argumentation bl.a. stilling til det forhold, at den samtidige kunstpraksis ikke nødvendigvis er genkendelig som kunst. Når kunsten ikke længere kan skelnes fra virkeligheden, er det et tegn på, at dens rolle er udspillet. Groft sagt: Kunsten er død. De forskellige teoretiske positioner i diskussionen omkring kunstens død forholder sig alle mere eller mindre eksplicit til Hegels åndsidealistiske filosofi om kunsten, således også Danto, der med udgangspunkt i en Warhol-udstilling i 1964 erklærer den modernistiske forståelse af kunsten for afsluttet. Når der ikke længere gives en interessant, sansbar forskel på kunst og virkelighed, bevidstgøres man om kunstens filosofiske natur, og æstetiske overvejelser har ikke længere nogen essentiel gyldighed i definitionen af værket. Alt kan være kunst, men vil også altid allerede være positioneret som post-kunst.

Begge ovenstående positioner har det modernistiske forståelsesparadigme som forudsætning. Avantgardetanken fordi selve avantgardebegrebet er opstået af og

fremdeles eksisterer i relation til det autonome kunstbegreb, som det distancerer sig fra. Teorien om kunstens død forudsætter ligeledes en modernistisk tilgang til kunsthistorisk skrivningen, idet det er den *moderne* kunst, der dømmes ude. Jeg vil ikke i nærværende artikel søge at komme til en endegyldig konklusion på spørgsmålet om den moderne kunsts død eller fortsatte trivsel. Men jeg vil tillade mig at sætte spørgsmålstegn ved relevansen af dette »enten-eller« som forståelsesmodel for den samtidige, politiske interventionskunst. Faktisk vil jeg mene, at man med den modernistiske forståelse af kunsten vanskeliggør mødet med den virkelighedsintegrerede kunst. Omvendt kan vi jo heller ikke bare bypass'e den hidtil opnåede erfaring, men spørgsmålet er, om det alligevel ikke er værd at forsøge en konstrueret afstandtagen og bevæge sig ud over dikotomien?

Hvis man, i stedet for at søge svar på om interventionskunsten er eller ikke er kunst, kaster et kort blik *bagom* den moderne fortælling af kunsten, kan man se, hvorledes kunsten historisk set har været betinget af og tjent nogle formål, som i mange henseender er »uacceptable« for en moderne kunstbetragter. Den præmoderne kunst var ikke en autonom foreteelse med sig selv som det eneste formål, men var i høj grad formålsrettet i forhold til skiftende ydre betingelser. Kunsten tjente så at sige under livet og besad deri en stærk samfundsmæssig tilknytning. Kunstneren blev tilsyneladende ikke dyrket som geni, og formen blev ofte dikteret af andre forhold end kunstnerens egen skabende fantasi – fx tradition eller mæcen. Der var i høj grad tale om et *funktionelt* kunstbegreb. Og det er i det funktionelle aspekt, at jeg ser et slægtskab mellem præmoderne kunstpraksisser og den samtidige interventionskunst; først og fremmest i værkernes stærke tilknytning til og indvirkning på en hverdagslig virkelighed. Et andet tydeligt fællestræk er opfattelsen af kunsten som et mulighedsfelt – et middel til at nå et mål, der rækker ud over kunstens sfære. Endelig er der tale om en bevægelse væk fra den moderne opfattelse af det geniale kunstnerindivid med privilegeret indsigt.

Der er selvsagt også en række indlysende forskelle på den præmoderne og den aktuelle kunstpraksis, og man kan naturligvis ikke tegne en lige, genealogisk linie mellem de to. Vigtigste forskel er den *moderne erfaring*, der ligger inhærent i samtidskunsten, og som denne – direkte eller indirekte – uundgåeligt læses på baggrund af. Derfor vil det også være mere rimeligt at tale om en *udvidelse* frem for en egentlig omformulering i relation til kunstbegrebet. Hvis man således, i stedet for at forkaste det moderne kunstbegreb, vælger at inkludere funktionaliteten sammen med den privilegerede iagttagersposition, står man, som jeg ser det, med en langt mere produktiv begrebsramme omkring den politiske interventionskunst. Dels fordi det ikke indebærer en kategorisk fornægtelse af forudgående iagttagelser, og dels fordi det tegner et fremadrettet perspektiv, der også må formodes at kunne relatere sig til fremtidige praksisser.

En indlysende, om end polemisk, indvending mod det her forslåede perspektiv er, at det på forhånd nivellerer enhver diskussion og umuliggør kritik. Hertil vil jeg

svare, at selve grundlaget for ovenstående manøvre er en afstandtagen fra de præskriptive tilgange til kunsten. Jeg er ikke ude i et ærinde, der har til formål at dømme inde eller ude, men derimod er det en vigtig ambition at plædere for en aktualisering af den kunstbegrebslige diskussion og tilpasse begreberne det »nu«, som den samtidige politiske interventionskunst repræsenterer. For hvor interessant er det i virkeligheden at få svar på spørgsmålet om den samtidige praksis er kunst eller ikke-kunst? Hvis man tager udgangspunkt i interventionskunstens egen omgang med begreberne, tyder noget på, at man ved at fastholde denne dikotomi som præmis i receptionen misser en væsentlig pointe:

I am not really interested in questions like that. I am more interested in questions such as: is it relevant? Some people seemed offended by the nature of this project and declared, »that it might be interesting, but it is not art!« I should be flattered by this response: The most important artistic and cultural movements in the last 100 years have without any exception been put down as »non-art« or »non-music« from Dadaism, to Situationism, to punk and hip-hop and so on and so forth. Most helpful in dealing with provisional self-proclaimed, pompous judges of what is art and what is not, was Melissa from the art-electro band *Chicks on Speed*: »You shouldn't have to answer questions like that, in this age«. She's right! It's fucking 80 years after Duchamp, 40 years after pop art and people are still stuck in a petit-bourgeois hierarchy of the arts. Wake up! So to put it short: If you ask a question like this, you don't deserve an answer.<sup>9</sup>

## Litteratur

- Danto, Arthur C.: *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Farrar, Straus & Giroux, New York, 1992.
- Eco, Umberto: *The Role of the Reader – Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana University Press, Bloomington, 1979.
- Hauser, Arnold: *Kunstens og litteraturens socialhistorie I – fra de forhistoriske tider til barokken*. Rhodos, København, 1979. Oversat af Sonja Eld.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: »The Philosophy of Fine Art«, in Hofstadter, Albert and Richard Kuhns (eds.): *Philosophies of Art and Beauty. Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*. The University of Chicago Press, 1976.
- Kyndrup, Morten: *Riften og Sløret – essays over kunstens betingelser*. Aarhus Universitetsforlag, Århus, 1998.
- Larsen, Lene Øster: *Menneskets geninddrivelse i kunsten? Implikationer af den aktuelle politiske interventionskunst*. Speciale, Afdeling for Æstetik og Kultur – Tværfæstetiske Studier, Aarhus Universitet, 2005.
- Olsen, Michel & Gunver Kjelstrup (red.): *Værk og læser – en antologi om receptions-forskning*. Borgens Forlag, 1996.



Qvortrup, Lars: *Det hyperkomplekse samfund – 14 fortællinger om informationsamfundet*. Gyldendal Nordisk Forlag A/S, København, 1998.

[www.jakobboeskov.com](http://www.jakobboeskov.com)

[www.public-art.dk](http://www.public-art.dk)

## Noter

- 1 [www.jakobboeskov.com](http://www.jakobboeskov.com)
- 2 Lene Øster Larsen, s. 4-7.
- 3 Konferencen var initieret af og fandt sted på Det Kongelige Danske Kunstakademi d. 8/11 2005. Ud over Jakob Boeskov talte bl.a. Superflex, Barbara Steveni og Suzanne Lacy. Se endvidere [www.public-art.dk](http://www.public-art.dk)
- 4 Modellen og dens teoretiske grundlag udfoldes i mit speciale fra 2005. Her vil den grundet artiklens omfang blive præsenteret i forenklet form.
- 5 Umberto Eco: *The Role of the Reader – Explorations in the Semiotics of Texts*. Isers teori gennemgås kort i Michel Olsen & Gunver Kelstrup (red.): *Værk og læser – en antologi om receptionsforskning*. Begge tilgange er udarbejdet i særlig relation til litteratur – dog karakteriserer Eco i »The Poetics of the Open Work« også tiltag inden for musik og billedkunst. Jeg finder dog ikke, at det litteraturteoretiske fokus amputerer teksternes anvendelighed i forhold til interventionskunsten.
- 6 Dette vil selvfølgelig altid gøre sig gældende på et eller andet plan, men jeg mener alligevel, at især inddragelsen af koden »kunst« har en helt afgørende betydning for, hvorledes recipienten møder værket.
- 7 Kyndrup (1998), s. 11-26.
- 8 Igen vil jeg henvise til mit speciale, hvor jeg udfolder diskussionen og argumenterne yderligere.
- 9 [www.jakobboeskov.com](http://www.jakobboeskov.com), klik på »My Doomsday F.A.Q.«

Lene Øster (f. 1977). Cand. mag i Æstetik og Kultur. Speciale om aktuel politisk interventionskunst. Projektkoordinator, Den Regionale Udviklingsenhed, Ringkjøbing Amt