

REDAKTIONEN

- 3** Forord
Protestens billeder

MIKKEL BOLT

- 15** Teorihistorisk skitsering af den nye protestcyklus
Afvisning hinsides programmatisme

MAJ ØRSKOV & JACOB LUND

- 49** Protest, subjekt og udsagn i to nutidige egyptiske eksperimentalfilm

ALEXANDER ULRICH THYGESSEN

- 71** En voldtægtsmand på din vej
Performance, aktivisme og erindring under *El Estallido Social* i Chile

DOMINIQUE ROUTHIER

- 91** "Memes uden mål"
Hito Steyerl og kunststrejken 2.0

MAI CORLIN FREDERIKSEN

- 107** Frontløberne som motiv
2019-protesterne i Hongkong

LEIF DAHLBERG

- 129** Hope Dies – Action Begins
Användning och betydelser av civil olydnad och fredlig
direkt aktion inom klimataktivism i Sverige

MARIE FINSTEN JENSEN

- 159** Helbredelsen

ULF OLSSON

- 177** Säga nej
Nedslag i olydnadens litteraturhistoria

TERNE THORSEN

- 193** Ødelæggelsens billeder
Ikonoklasme som billedskabende protestsprog

LAURA KATRINE SKINNEBACH & NANNA FRIIS

- 217** Aktiv modstand
Banankollektivets æstetiske hverdagsaktivisme

JOHANNES BJÖRK OG JOSEFINE WIKSTRÖM

- 239** Upploppet som det absolutta konstverket

FREDRIK SVENSK

- 263** Den liberala demokratins konstkritiska protest

KASPER OPSTRUP

- 287** Bag masken atter en maske
Om kunst, okkultur og det politisk mærkelige

STEFAN JONSSON

- 311** Som en skapelse
Politiskt framträdande i några konstverk från den ukrainska revolutionen 2013–2014

Udenfor tema

WILLIAM BANKS, SØREN BLAK HJORTSHØJ
OG JENS BJERRING-HANSEN

- 341** Enquete: På genbesøg hos Georg Brandes

Anmeldelser

CARSTEN JUHL

- 355** Documenta 15 inviteret ind i ruangrupas globalæstetiske beredskab
Anmeldelse af Documenta 15

Udgivelsen er støttet af forskningsprojektet "Aesthetic Protest Cultures",
Novo Nordisk Investigator Grant in Art History Research, NNF18OC0032010

FORSIDEN

Demonstration for katalansk uafhængighed,
29. september 2018, Barcelona.

Foto: Pau Barrena.

FORORD

Protestens billeder

Revolutioner, opstande og protester er i høj grad et spørgsmål om billeder. Mens de finder sted, fungerer bestemte billeder, emblemer eller symboler ofte som mobiliserende faktorer og giver konflikten form, tegner forbindelseslinjer til tidligere kampe eller billedliggør det, der kæmpes imod, eller det, der kæmpes for. Der løber en lige linje fra satiretegninger af Ludvig XVI som en stor, forædt gris i Den Franske Revolution (Baecque 68) til De Gule Vestes gule veste, der fordrejede de lovpligtige veste, der skal være i alle personbiler i Frankrig, og gjorde dem til et radikalt åbent symbol på modstand mod Macrons benzinafgift, men også mod alt muligt andet i et kriseramt fransk samfund. Der var ingen røde faner, bannere med socialistiske paroler eller flag med Republikkens symboler, i stedet bar demonstranter de helt igennem banale gule veste, når de besatte rundkørsler eller hærgede Champs-Élysées (Bolt 2020; Jonsson 2019).

Når de revolutionære tilstande er ovre, lever begivenhederne ofte videre som ikoniske billeder, der synes at fortætte de komplekse og uoverskuelige hændelsesforløb i enkle, genkendelige repræsentationer, der på én gang dækker over modsætninger, men også opsamler ny energi, så kampen mod overmagten kan genoptages på et senere tidspunkt.

Fotoet af den væltede ottemeter høje statue af Stalin i Budapest i 1956 hjemsøgte den sovjetrussiske statskapitalisme og dens vasalstater bag Jerntæppet indtil Murens fald, hvor hundredvis af statuer af Marx, Lenin, Stalin og Dzerzjinskij blev væltet i den ikonoklastiske rus, der altid synes at indhulle revolutionære, når overmagten pludselig imploderer, og dørene til Vinterpaladset står på vid gab. De væltede statuer og billederne af øst- og vesttyskere, der hamrede løs på Muren i Berlin, skrev sig ind i en lang historie om billedliggørelsen af regimeomvæltninger, hvor folket afviser en illegitim magt (Tilly).

Hvis billederne fra Berlin i november 1989 præsenterer sig som selvindlysende – et undertrykt folk demonstrerer deres demokratiske kraft og tager magten fra en uretmæssig autoritet, i dette tilfælde de bureaukratiske partidiktaturer, der påstod at være på vej mod et socialistisk samfund – så forholder det sig mindre åbenbart med Stormen på Kongressen i januar 2021, hvor bevæbnede Trump-tilhængere forsøgte at forhindre Senatet i at ratificere resultatet af præsidentvalget i 2020, som Biden vandt. Billederne fra trappen foran Kongressen af uniformerede, bevæbnede Proud Boys, QAnon-tilhængere i noget der lignede rollespilskostumer og Trump-tilhængere med T-shirts og kasketter med MAGA-slogans, der kæmpede med politiet, er det sværere at få til at stemme overens med forestillingen om demokrati, selvom det var i forsvar for det US-amerikanske demokrati, at demonstranter angreb Kongressen (Bolt 2022). De ville undgå, at Biden og demokraterne ifølge dem uretmæssigt genindtog Det Hvide Hus og fortsatte "det amerikanske blodbad," som Trump havde lovet at gøre en ende på i sin palingenetiske tiltrædelsestale i 2016.

De mange optagelser og fotografier fra Kongressen den 6. januar indgik senere i den kongreshøring, der skulle kulegrave Trumps rolle i begivenhederne, men de har samtidig også haft en mobiliserende funktion for den stadigvæk store skare af US-amerikanere, der er utilfredse med det politiske system og vil have noget andet, selv hvis det indbefatter Trumps bizarre blanding af protektionisme og maskulin sexismen forankret i en ekskluderende forestilling om amerikansk overlegenhed.

BILLEDPOLITIK

Protester er i eminent grad medieret af billeder – inklusive billeder af tidligere protester. De mange fotografier, tegninger og tryk af Emiliano Zapata og hans revolutionære bønder på heste i 1910'erne, der kæmpede for tilbagelevering af jord til indfødte landbrugsfællesskaber, forberedte zapatista-indianernes opstand den 1. januar 1994, hvor de indtog San Cristóbal de las Casas i modstand mod NAFTA, den nyligt indgåede frihandelsaftale mellem USA, Canada og Mexico, der officielt havde effekt fra årsskiftet 1994. Zapatisterne blev anført af Subcomandante Marcos, hvis ikoniske foto gik verden rundt. Til hest med patronbælter rundt om skuldrene, iklædt en sort balaclava, en slidt camouflagefarvet kasket og ryggede en pibe fremstod Marcos som en maskeret fordobling af Zapata selv. Det historiske kontinuum blev sprængt (Benjamin 168), og de døde var pludselig levende igen. Marcos havde taget et tigerspring ind i fortiden og ankom på hest som en anden Zapata, mens de undertrykte i historien dukkede op som de befriede efterkommere (Benjamin 167).

Hvor Marx og Engels beskrev revolutionen som et lokomotiv i *Det kommunistiske partis manifest* og dermed udstak linjerne for en forståelse af revolution som en industriel og teleologisk fantasi, vi i dag på trods af det antropocæne genfinder i fænomener som accelerationismen og luksus-kommunismen, så foretrak Zapata og Marcos en hest (Traverso 65). Deres revolutionære drøm var ikke et moderne teknologisk samfund, men et decentraliseret system af egalitære bondefællesskaber, hvor der ikke var brug for tog. For dem var lokomotiver og jernbaner lig med ekspropriation og destruktion af eksisterende fællesskaber.

Billeder af opstande og revolutionære kan mobilisere og skabe historiske forbindelser som i tilfældet med zapatisterne, men de kan selvfølgelig også annullere og tømme komplekse historiske begivenheder for indhold, reducere dem til emblemer løsrevet fra et historisk forløb. Historiske fragmenter som Che-T-shirten eller fotos af studerende, der kaster brosten i Paris i maj-juni '68, har i en lang periode vanskeliggjort erindring om de revolutionære begivenheder, de oprindeligt repræsenterede. Det indflydelsesrige US-amerikanske tidsskrift *October* – der med sin titel henviser til Den Russiske Revolution, men ellers i dag ikke kan siges at have meget

med den revolutionære tradition at gøre – kan ses som et akademisk udtryk for den samme proces, hvor historiske begivenheder tømmes for indhold. I 1990'erne og 00'erne indgik revolutionære symboler således relativt gnidningsfrit i en vestlig popkulturel offentlighed, hvor revolution konnoterer coolness og er endt som en stil i en reaktionær erindringskultur (Nora).

Men som den US-amerikanske skuespiller Cameron Diaz måtte sande i juni 2007, kan tilsyneladende kontekstløse symboler selv i dag pludselig vise sig at have stor politisk betydning. Diaz var i Peru i forbindelse med optagelsen af et tv-program om peruviansk kultur og gik rundt med en lille grøn militærtaske påtrykt en rød stjerne og ordene "At tjene folket" på kinesisk. Det vakte stor furor i et land, der stadigvæk er præget af den blodige konflikt mellem den autoritære maoistiske guerillagruppe Den Lysende Sti og den peruvianske hær, der ikke blot gennemførte en massakre på indfødte peruvianere, men også implementerede dramatiske neoliberale spareprogrammer.

Billeder af protester og politiske symboler cirkulerer. Det har de selvfølgelig altid gjort, men i dag sker det i et opskruet tempo, der tenderer til at suspendere en viden om og forståelse for længere historiske forløb. Billederne dukker op og forsvinder hurtigt igen. Hvis Marx i 1851 på baggrund af 1848-revolutionen og Napoleon Bonapartes farceagtige genkomst i skikkelse af den tykke nevø beskrev, hvordan revolutionære risikerer at blive fanget i et repræsentativt selvsving (Marx 243), hvor de ikke kan kontrollere de historiske former, de anvender, så synes vi i dag helt at være uden revolutionær forhistorie; der er ikke nogen revolutionære kostumer at iføre sig. Alle de mange protester, der har fundet sted siden årsskiftet 2010-2011 fra det Arabiske Forår og pladsbesættelsesbevægelserne til De Gule Veste, henviser til hinanden, men sjældent til tidligere revolutionære begivenheder. Få stiller sig op som Lenin, Gandhi eller Ho Chi Minh eller draperer sig som Toussaint L'Ouverture. Og hvis det sker, sker det hinsides påberåbelsen af de kommunistiske og antikoloniale forestillinger, der gik igen i de fleste revolter og revolutioner i det 19. og det 20. århundrede. Den nye protestcyklus synes på godt og ondt delvist frisat fra tidligere revolutionære protestsprog. De nye protester er i eminent grad visuelle – i dag livestreames der nonstop, og enhver protest har sin egen Victor Serge – men

billederne reaktualiserer sjældent tidligere momenter af folkelig modstand, og hvis de gør, er det som regel den kontrarevolutionære tradition, der hidkaldes, som det var tilfældet med Stormen på Kongressen.

Baggrunden for denne udvikling er naturligvis forvitringen af arbejderbevægelsen, der stod som den store historiske agent i det 19. og det 20. århundrede. Arbejderbevægelsen har forladt scenen, og dens kampparoler og kostumer lader sig tilsyneladende ikke længere anvende. Det er en mulighed, men også en udfordring.

KUNSTEN OG OPSTANDEN, FRA DAVID TIL TATLIN

Det er velbeskrevet, hvordan den moderne kunst opstår som en protestkunst, som ikke blot billedliggør modernitetens protester, revolter og revolutioner, men også i visse situationer tager det på sig at bidrage til skabelsen af et nyt samfund. Fra David i Den Franske Revolution til konstruktivisterne i Sovjetunionen efter 1917 har kunstnere kastet sig ud i politiske begivenheder med henblik på at give protester form og udtryk, men også for at accelerere dem. Som T.J. Clark skriver i *Farewell to An Idea: Episodes from a History of Modernism*, kan Davids maleri af den døende Marat ses som en politisk-kunstnerisk repræsentation af en opskruet, ukontrollerbar revolutionær proces, som David efter bedste evne og i al hast forsøgte at styre (18). Den døde krop, den læselige skrift og ikke mindst den tomme væg bag Marat er maleriske forsøg på at kontrollere "revolutionens furier" (Mayer) og vise "magtens tomme sted" (Lefort) som et mulighedsrum.

For de sovjetrussiske avantgardister var modernismen ikke at forstå som en stil, det var et program. Det handlede om at skabe et andet samfund, hvor hundredvis af kunstnere kastede sig ud i etorstilet projekt, hvor alle de objekter og ting, vi omgiver os med og bruger, skulle gives en ny form, der var i overensstemmelse med det nye kommunistiske samfund, der nu skulle skabes efter revolutionen. Et par bukser i det kommunistiske samfund kunne ikke være som bukser i Zarens Rusland eller i det kapitalistiske USA; den passive kapitalistiske vare skulle erstattes af det aktive socialistiske objekt, som Boris Arvatov beskrev det (Kiaer). Avantgardekunstnerne forstod, at det var nødvendigt at kommunisere samfundet. At det var alfa og omega at indlede en gennemgribende forvandling af samfundet straks.

Produktionen af det nye menneske kunne ikke udsættes til senere, og det var umuligt at adskille økonomiske, politiske og kulturelle kampe. Det er sådan, vi skal forstå deres optagethed af hverdagslivet, hverdagen skulle laves om, kunst og hverdagsliv skulle smelte sammen i en revolutionær omkalfatring. Revolutionen var ikke en socialisering af produktionen, hvor ejerskabet over produktionsmidler skiftede hænder, det måtte være en transformation af det levede liv her og nu.

David og konstruktivisternes er selvfølgelig ekstreme tilfælde; den moderne kunst er for størstedelens vedkommende borgerskabets ambivalente og ironiske selvrepræsentation (Moretti), men selv da var den et brud med de herskende politiske strukturer og dens kulturelle repræsentationer, en udfordring af *l'ancien régime*. I dag har vi ikke et borgerskab som det, Thomas Mann beskrev i Buddenbrooks flotte hus i Mengstrasse i Lübeck, og avantgardemodernismen er afløst af en samtidskunst, der på én og samme tid kan fungere som toldfri investeringskunst, som superrige investerer i (Steyerl), men som også udgør en hyperpolitiseret restoffentlighed, hvor radikale antikapitalistiske diskussioner finder sted (Sholette). I forlængelse af avantgardemodernismen og 1960'ernes performative udvidelser af kunstbegrebet deltager kunstnere ofte aktivt i protestbevægelser, som blandt andre Yates McKee har beskrevet i tilfældet med Occupy-bevægelsen. Også i Ægypten, Hong Kong og Ukraine har kunstnere været i frontlinjen. Både ved at skabe øjeblikkelig provokationskunst, der udstiller magthaverne og mobiliserer, men også ved parallelt og undervejs at undersøge protesternes særlige erfaringsrum og de subjektiviteter, der opstår på gaden.

DEN NYE PROTESTCYKLUS

Med nærværende nummer af *K&K* har vi ønsket at bidrage til udviklingen af en politisk æstetisk analyse af samtidens protestkultur. Udgangspunktet er en tro på, at æstetiske og kunstfaglige analyser kan bidrage til analysen af den nye protestcyklus og protestens "subjekt" og udsagn ved at fokusere på protesternes udsigelse, form, medium og tilsynekomst.

Ligesom mange andre ser vi finanskrisen 2007-2008 og den sparepolitik, fattigdom og politiske polarisering, der fulgte i dens spor, som begyndelsen til en periode, der har stået i protestens tegn (Bolt 2013;

Jonsson 2022). Fra det såkaldte Arabiske Forår, der startede i Tunesien og Ægypten og spredte sig til mange lande i regionen, og de sydeuropæiske pladsbesættelser, som udviklede sig til partier som Syriza og Podemos, til Occupy-bevægelsen i USA i efteråret 2011 har vi været vidner til en næsten kontinuerlig bølge af opstande, riots, demonstrationer og protester, der har spredt sig til stort set alle dele af verden. Højdepunkterne i denne nye globale, diskontinuerlige opstandscyklus inkluderer de brasilianske logistikprotester i 2013, BLM i Ferguson og andre byer i USA i 2014, Maidan i Ukraine i 2014, demokratidemonstrationer i Hong Kong i 2015 og 2019, De Gule Veste i Frankrig i 2018 og 2019, opstanden i Sudan i 2019 og George Floyd-revolten i sommeren 2020, hvor en politistation blev brændt ned til grunden i Minneapolis. Protesterne har ofte fundet sted som reaktion på politiske beslutninger, nye besparelser eller højere afgifter, og de har ofte været karakteriseret af en vis uklarhed eller åbenhed. Denne åbenhed har naturligvis at gøre med den næsten fuldstændige forvitring af et tidligere historisk dominerende politisk vokabularium, nemlig marxismen, som ikke længere synes at være det naturlige sprog for kritik af det politiske og økonomiske system. Såvel den vestlige arbejderbevægelse som den tredje verdens moderniseringsprojekt synes at være løbet ud i sandet som systemkritiske perspektiver. Kampen mod den fossile kapitalisme og dens destruktion af klimaet er ved at antage karakter af en ny systemkritik, men det er åbenbart, at det ikke er nemt at give en sådan kritik form og retning (Malm).

Positivt formuleret, kan man betragte de nye protestbevægelser som eksperimenter i den forstand, at de er i færd med at udvikle et nyt sprog, hvormed det er muligt at afvise den herskende orden og pege frem mod skabelsen af et alternativ. Men samtidig må man konstatere, at flere af dem har haft en eksplicit reaktionær dagsorden og snarere synes at pege tilbage på genkomsten af xenofobiske og nationalistiske positioner, der ønsker at bevare privilegier for det nationale fællesskab, som det eksempelvis er tilfældet for Pegida i Tyskland, Men in Black i Danmark, det internationale Generation Identitær og de andre forskellige senfascistiske bevægelser, der er gået på gaden i bl.a. USA, ofte motiveret af konspirationsteoretiske antagelser, der vækker minder om 1930'ernes antisemitisme.

I mange af det seneste årtis opstande har kunst eller kunstneriske udtryk spillet en vigtig rolle i frembringelsen af et afvisende kollektivt subjekt og i formidlingen af protesterne. Og vi har ikke blot set, at kunstneriske medier som video, fotografi og poesi har spillet en rolle som medier for mobilisering og som refleksionsrum i momenter af stilstand eller tilbagetrækning; det er også klart, at æstetik i en mere generel forstand som sanselig erfaring og formgivning spiller en vigtig rolle på tværs af de meget forskellige protester, der har fundet sted verden over. Parallelt med samtidens protestbevægelser er der også sket nogle diskursive forskydninger, hvor refleksioner over "det æstetiske" åbner nye områder i politisk teori, samtidig med at refleksioner over "det politiske" beriger og befrugter æstetisk teori (Rancière).

Artiklerne i nærværende nummer analyserer såvel kunstneriske tematiseringer af protester i dag som den æstetik, demonstranter benytter sig af i konfrontationen med autoriteter. Nummeret starter med en teorihistorisk oversigt over den nye protestcyklus, "Teorihistorisk skitsering af den nye protestcyklus. Afvisning hinsides programmatisme", hvor Mikkel Bolt med udgangspunkt i en analyse af forvitringen af et tidligere protestsprog dels diskuterer det distinkte i den nuværende situations kamp, der sjældent formår at samle sig i genkendelige politiske krav, dels foreslår Blanchot og Mascolos ansatsvise idé om afvisning fra 1958 som en prisme til at analysere de igangværende opstande og demonstrationer.

I artiklen "Protest, subjekt og udsagn i to nutidige egyptiske eksperimentalfilm" analyserer Maj Ørskov og Jacob Lund filmene *The Square* og *In the Last Days of the City* af henholdsvis Jehane Noujaim og Tamer El Said, der på hver deres måde artikulerer, snarere end repræsenterer, begivenhederne på Tahrir i Cairo i februar 2011, der førte til, at Mubarak blev afsat. Snare end et tilstedeværende protestsubjekt præsenterer filmene en flosset subjektivitet, der ikke fremsætter krav, men suspenderer dominerende politiske og kulturelle kategorier og dermed peger tilbage på opstandens brudfyldte temporalitet.

I sit bidrag, "En voldtægtsmand på din vej", analyserer Alexander Thygesen med henvisning til Jacques Rancière og Ann Rigney den feministiske

gadeperformance *Un violador en tu camino*, udført af gruppen LASTESIS, der har fundet sted i flere byer i Chile siden 2019 i protest mod kvindedrab og systemisk straffrihed. Thygesen viser, hvordan performancen ikke blot åbner for en anden deling af det sanselige, men også åbner en genforhandling af fortællingen om nyere chilensk historie, ikke mindst spørgsmålet om statens systematiske overgreb på kvinder.

I ”’Memes uden mål’: Hito Steyerl og kunststrejken 2.0” analyserer Dominique Routhier to værker af den tyske kunstner Hito Steyerl, udstillet på Centre Pompidou i Paris i 2020. *Strike I* og *Strike II* fra 2010 og 2011 tematiserer forvitringen af et tidligere kunst-politisk vokabularium, hvormed avantgardemodernismen kunne udfordre kunstinstitutionen. Kunsten befinder sig i en historisk situation hinsides (kunst)strejken, fuldt integreret i en automatiseret senkapitalistisk kulturindustri, i et setup, hvor den skal forsøge at mime såvel den objektive som den subjektive opløsning, der overskrider systemet.

Den næste artikel, Mai Corlins ”Frontløberne som motiv: 2019-protesterne i Hongkong”, analyserer, hvordan frontløbermotivet blev den dominerende kollektive subjektiveringsform, som ’demokrati’-protesterne i Hong Kong i 2019 antog. Corlin beskriver et forløb, hvor et mere sammensat protestsprog under pres fra en mere og mere repressiv statsmagt afløses af et mere konfrontatorisk visuelt vokabularium, hvor frontløberen bliver central.

I sit bidrag, ”Hope Dies – Action Begins. Användning och betydelser av civil olydnad och fredlig direkt aktion inom klimataktivism i Sverige”, præsenterer Leif Dahlberg brugen af civil ulydighed i Extinction Rebellion i Sverige gennem en analyse af en række aktioner gennemført fra 2019 til 2022 med særligt fokus på spørgsmålet om ulydighed og legitimitet i en svensk offentlighed.

I ”Helbredelsen” analyserer Marie Finsten Jensen under inddragelse af blandt andet Judith Butler den kunstpolitiske happening *Helbredelsen*, der fandt sted i november 2020 i det almene boligområde Lundtoftegade i København i protest mod den danske regerings såkaldte ghettolov, der udpeger specifikke boligområder som ”ghettoer”, hvor beboere kan påføres dobbelte straffe og tvinges til at fraflytte. Jensen beskriver performancen

som en spirituel antiprekaritetshandling, der både drager omsorg for de berørte og afviser statens stigmatisering.

Ulf Olsson bidrager til nummeret med artiklen "Säga nej: nedslag i olydnadens litteraturhistoria", der diskuterer det særlige subjekt, som protester som Occupy Wall Street kan siges at udgøre. Olsson nærmer sig en bestemmelse af dette subjekt gennem en række nedslag i en litteraturhistorie om afvisning, inklusive Herman Melvilles *Bartleby* og Max Frisch' *Stiller*.

Terne Thorsens artikel "Ødelæggelsens billeder. Ikonoklasme som billedskabende protestsprog" er en sammenlignende analyse af tre nyere tilfælde af ikonoklasme: væltningen af en statue af Edward Colston i Bristol, projektionen af video på et monument af Robert E. Lee i Richmond og den såkaldte bustesækning i København, hvor kunstnere eller demonstranter bearbejdede eksisterende statuer. Thorsen argumenterer for, at ikonoklasme skal forstås som en aktivitet, der i lige så høj grad skaber billeder, som den indebærer ødelæggelse af billeder.

Laura Katrine Skinnebach og Nanna Friis' "Aktiv modstand. Banankollektivets æstetiske hverdagsaktivisme" er en præsentation af det kunstaktivistiske kunstkollektiv Banankollektivet og deres praksis, der inkluderer happenings, koncerter og civil ulydighed i og uden for kunstinstitutionen med henblik på problematisering af ekskluderende asylpolitikker i Danmark og Europa. Forfatterne argumenterer for, at Banankollektivet skal forstås som en særlig handlingsorienteret, aktiv modstand, der er inkluderende og åben.

I deres bidrag "Upploppet som det absolutta konstverket" diskuterer Johannes Björk og Josefine Wikström, hvorledes æstetik og protestkultur foldes ind i hinanden i kunstinstitutionen og på gaden. I kunsten optræder protest som materiale og form, på gaden antager protester æstetisk form. I kritisk dialog med Adorno foreslår forfatterne at betragte *riots* som en radikal stillen spørgsmål ved det senkapitalistiske samfund i dets totalitet.

Fredrik Svensks "Den liberala demokratins konstkritiska protest" er et bidrag til den kritiske gentænkning af kunstens og kunstkritikkens funktion inden for rammerne af det liberale demokrati med særligt henblik på, hvordan denne funktion ændrer sig, når det liberale demokrati kommer i krise og udfordres af et postkolonialt perspektiv, der problematiserer euromodernitetens æstetiske regime.

Kasper Opstrups artikel "Bag masken atter en maske. Om kunst, okkultur og det politisk mærkelige" analyserer Gruppo di Nun og forankrer deres venstreokkulte verdensopbyggende kunstaktivisme i et historisk forløb, der inkluderer såvel 1990'ernes Luther Blissett-projekt som mellemkrigstidens avantgardistiske spejderbevægelse Kibbo Kift.

I nummerets sidste artikel "Som en skapelse: Politisk framträdande i några konstverk från den ukrainska revolutionen 2013–2014" analyserer Stefan Jonsson, hvordan kunstværker og æstetisk aktivisme bidrog til fremkomsten af et radikalt demokratisk fællesskab kendetegnet ved en grundlæggende åbenhed i Maidan-opstanden i Ukraine. Jonsson viser også, hvorledes det demokratiske rum, der opstår i en protest, og som kunsten bærer vidnesbyrd om, hele tiden er i fare for at lukke sig i nationalistiske former.

Nummeret afsluttes med Carsten Juhls analyse af ruangrupas Documenta 15 i Kassel, der har været anledning til stor debat, og en enquete om Brandes-receptionen i dag med bidrag af William Banks, Søren Blak Hjortshøj og Jens Bjerring-Hansen.

LITTERATUR

- Baecque, Antoine de. *The Body Politic: Corporeal Metaphor in Revolutionary France 1770-80*. Stanford University Press, 1997.
- Benjamin, Walter. "Om historiebegrebet" ["Über den Begriff der Geschichte", 1940], oversat af Peter Madsen. *Kulturkritiske essays*, Gyldendal, 1998, s. 159-171.
- Bolt, Mikkel. *Krise til opstand*. Antipyrene, 2013.
- Bolt, Mikkel. "Klasseløs klassekamp. Fra maj-protesterne til De Gule Veste". *Protestkritik. Hvordan kan man tænke protesten i skyggen af '68?*, redigeret af Andreas Hjort Bundgaard et al. *Problema*, 2020, s. 153-167.
- Bolt, Mikkel. "Stormen på Kongressen. Statskup, kitsch og billedbegivenhed". *K&K*, nr. 133, 2022, s. 175-189.
- Clark, T.J. *Farewell to An Idea: Episodes from a History of Modernism*. Yale University Press, 1999.
- Jonsson, Stefan. "Un Soulèvement de toutes les couleurs: Notes sur les Gilets Jaunes". *Mouvements des idées et des luttes*, nr. 100, 2019, s. 57-58.
- Jonsson, Stefan. "Aesthetic Forms of the Political: Populist Ornaments, Cultures of Rejection, and Democratic Assemblies". *Populism and The People in Contemporary Critical Thought: Politics, Philosophy and Aesthetics*, redigeret af David Payne, Gustav Strandberg og Alexander Stagnell, Bloomsbury, 2022, s. 160-175.

- Kiaer, Christina. *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*. MIT Press, 2005.
- Lefort, Claude. "Spørgsmålet om demokrati" ["La question de la démocratie", 1982], oversat af Emil Grarup. *Demokrati*, redigeret af Mikkel Bolt og Dominique Routhier, Antipyrine, 2022, s. 87-108.
- Malm, Andreas. *How to Blow Up a Pipeline: Learning to Fight in a World on Fire*. Verso, 2021.
- Marx, Karl. *Louis Bonapartes Attende Brumaire* [Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, 1852], oversætter ikke anført. *Marx-Engels: Udvalgte skrifter I*, Forlaget Tiden, 1976, s. 236-336.
- Mayer, Arno. *The Furies: Violence and Terror in the French and Russian Revolutions*. Princeton University Press, 2000.
- McKee, Yates. *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*. Verso, 2017.
- Moretti, Franco. *The Bourgeois: Between History and Literature*. Verso, 2013.
- Nora, Pierre. "L'avènement mondial de la mémoire". *Eurozine*, 19. april, 2002, www.eurozine.com/arti-cles/2002-04-19-nora-fr.html
- Rancière, Jacques. *Den frigjorte beskuer og Det sanseliges deling* [Le spectateur émancipé, 2008; *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, 2000]. Oversat af Peter Borum, Informations Forlag, 2021.
- Sholette, Gregory. *The Art of Activism and the Activism of Art*. Lund Humphries, 2022.
- Steyerl, Hito. *Toldfri kunst. Kunst i den verdensomspændende borgerkrigs tidsalder* [Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War]. Oversat af Peter Borum, Informations Forlag, 2020.
- Tilly, Charles. *Regimes and Repertoires*. University of Chicago Press, 2006.
- Traverso, Enzo. *Revolution: An Intellectual History*. Verso, 2021.