



TEMAINTRODUKTION:

Den sociale vending i historisk perspektiv

Ærindet med *Periskop* nr. 17 er at diskutere den bølge af socialt engageret kunst, der begyndte at rejse sig først i 1990'erne, og som stadig ruller – og nok så vigtigt: at sætte denne bevægelse i historisk perspektiv. Emnet er altså den stærke orientering i samtidskunsten mod det sociale felt, som den britiske kunsthistoriker Claire Bishop i 2006 navngav *the social turn*, men set i sammenhæng med nogle af denne vendings historiske fortilfælde og forudsætninger. For selvom “den sociale vending” antyder et pludseligt perspektivskifte med en kopernikansk svimmelhed til følge, er det snarere sådan, at fænomenet stille og roligt har vundet indpas over ca. tre årtier, og at kunsten har slået mange lignende sving længere tilbage. Derfor, i stedet for at betragte den sociale vending som noget løsrevet og rent samtidshistorisk, trækkes der i dette temanummer stiplede linjer på kryds og tværs i det kunsthistoriske landskab.

Den nye bølge af socialt engageret kunst kan også visualiseres som mange små bække, der til sammen gør en stor å. Der er nemlig ikke tale om en samlet bevægelse med en identificérbar primus motor eller et fælles kampskrift, men om forskellige kunstneriske praksisser, der har noget til fælles og overlapper hinanden. Fælles for disse praksisser er grundlæggende, at kunstnerne tager fat på og griber ind i menneskelige relationer og sociale forhold på en måde, så selve disse relationer og forhold kan siges at være det kunstneriske “materiale”. Interessen gælder i særlig grad liv og leveforhold for dem, der er glemt, overset, ikkebegunstigede og/eller marginaliserede. Med denne interesse følger også et vågent øje for samspillet mellem befolkningsgrupper, herunder forholdet mellem minoritet og majoritet, subkultur og dominerende kultur, ofte forstået som indbyrdes konfliktende grupper, der holdes fast af manglende viden eller

<

Ekspérimentbyggeri arrangeret af Susanne Ussing og Carsten Hoff i Thylejren i 1970. © Carsten Hoff.

forkerte forestillinger om hinanden, eller som andre samfundskræfter har tvunget i modposition. Sådanne minerede terræner træder kunstnerne ud i for at dokumentere, intervenere eller forandre – og vise, at forholdene kunne være anderledes og verden måske et bedre sted.

Det kunstneriske engagement i sociale (mis)forhold ledsages altså typisk af en overbevisning om, at det er produktivt at sætte sig ind i andres livsvilkår og etablere alternative samarbejder og møder – og at den kunstneriske proces kan virke som katalysator for en synliggørelse eller en forandring af forholdene. Det resulterer i udadrettede praksisser, hvor kunstneren agerer uden for institutionen i private og offentlige rum – i gader og parker, boligforeninger og klubber, på pladser, caféer og væresteder etc. – sammen med de lokalsamfund og grupperinger, de interesserer sig for. Snarere end klassisk værkorienterede er mange af disse praksisser altså flydende og processuelle. Det giver udfordringer for kritikere og kunsthistorikere, kunstinstitutioner og gallerier etc., for eftersom værkerne typisk har en momentan, foranderlig karakter, kan de være svære at beskrive og udstille, især hvis man kun griber efter de gængse værktøjer i kassen. De nye sociale værktøjer kalder med andre ord på alternative kritiske, teoretiske og kuratoriske tilgange. Dem handler *Periskop* nr. 17 også om.

Meningerne om den sociale vending har fra starten været delte og fordelt mellem det skeptiske og det forhåbningsfulde. Fra kritisk hold har stærke stemmer insisteret på at holde fast i æstetiske kriterier og krav, mens andre har vist sig villige til at bevæge sig ud af kunsthistoriens *comfort zone* og tage springet ud i et delvis sprogløst grænseland mellem kunst- og samfundsfaglige tilgange, socialarbejde og aktivisme. I artiklen “The Social Turn: Collaboration and its Discontents” (2006) maner Bishop til at skelne mellem intentionen med værkerne og deres reelle virkning, og hun spidder en lang række sociale værker som naive, uden nødvendig bevidsthed hos kunstnerne om deres deltagelse i de felter, de opererer i, og med en kraftig etisk orientering på bekostning af æstetisk kvalitet. Den amerikanske kunsthistoriker og -kritiker Hal Foster var ude med riven på lignende vis omkring et tiår tidligere; hans ofte citerede tekst om kunstneren som etnograf rummer en bidende karakteristik af en kunstnertype, der i egen selvforståelse “kæmper i den kulturelle Andens navn”, men reelt er så optaget af sin egen påtagede etnograf- og hjælperrolle, at han/hun ikke evner at se ud over sin egen næsetip. Foster giver i denne ældre tekst også udtryk for, at kunstnerne med deres engagement i skiftende problemfelter bliver overfladiske og giver køb på det æstetiske håndværk.

Kritikkens afklapsninger af de socialt engagerede kunstnere for manglende selvrefleksion eller selvoptaget karrierepleje er ikke uden paralleller i virkelig-

heden, og det forbliver afgørende vigtigt at spørge kritisk til, hvem og hvad de socialt engagerede værker gør godt for, både på kort og langt sigt. Men klart er det også, at de nævnte kunsthistorikeres overvejende negative stempning af kunstnernes sociale engagement ikke yder feltet retfærdighed. Der er da også løbet meget vand under broen siden 1990'erne og 2000'erne. Et af de fremmeste eksempler i Danmark på socialt engageret kunst finder man hos kunstneren Kenneth A. Balfelt, der siden midten af 2000'erne har arbejdet med høje etiske standarder og et varigt engagement i at forbedre forholdene for bl.a. stofbrugere, øldrikkere, hjemløse og fanger via dialogiske samarbejder, hvor de udsatte borgere i høj grad selv er med til at udvikle og gennemføre de løsninger, der iværksættes. Snarere end at begræde, at kunsten har flyttet sig med etnograf-kunstneren og den sociale vending, og at vægten forskydes fra det æstetiske til det etiske, er der grund til at tage den sociale vending meget alvorligt.

Den franske kurator Nicolas Bourriaud var, omtrent samtidig med Foster midt i 1990'erne, ude med en høj grad af tiltro til det, han kaldte en relationel æstetik hos sin generations kunstnere. Som han så det, formåede de at fremelske alternative mellemmenneskelige relationer som en modvægt til kapitalismens modellering af dem; de fremkaldte momentane "mikroutopier". Bourriaud leverede et inspirerende vokabular for 1990'ernes sociale interventioner fra Rirkrit Tiravanijas suppeserveringer til Jens Haanings vittigheder på arabisk, men forholdt sig til en kunst, der stadig holdt sig mere inden for end uden for institutionen. Siden Bourriauds *heyday*, og med kritisk adresse både til Bishop og Foster, som han finder unødigt præskriptive i deres syn på, hvordan kunsten skal være for at være kunst nok, har den amerikanske kunsthistoriker Grant Kester budt ind på den forhåbningsfulde fløj med en idé om, at man er nødt til at slippe tøjret i de æstetiske kriterier lidt og gå til de sociale værker ud fra en tålmodig analyse af dem *on site*, hvorudfra helt nye teorier skal udvikles. Det skal blive interessant at se, om den tilgang, som bl.a. Kester plæderer for, vil give sig udslag i en ny form for kunsthistorie.

Da redaktionen udsendte sit *call for papers* til nærværende nummer, var det ud fra et ønske om at flytte fokus væk fra kritikens tovtrækkerier og tendens til polarisering hen mod en spørgende og nysgerrig tilgang. Kunsten står midt i en social vending, der stadig er undervejs, vi ved ikke hvorhen, og kunsthistorien og -kritikken har brug for at holde sig åben og gøre sig mange flere tanker. Hvor henter den givne socialt engagerede kunstneriske praksis sine impulser fra? Hvilken autoritet har kunstneren versus de øvrige deltagere i det givne socialt engagerede værk? Hvor længe "virker" værket, og hvad er dets eftervirkninger? Og fungerer de gængse kunsthistoriske redskaber helt, delvist eller slet

ikke over for de sociale værktøjer? Er det med andre ord nødvendigt at gå på teoretisk strandhugst, opfinde nye begreber og stille nye parametre op? Hvilke etiske præmisser fungerer den givne sociale praksis på, og hvordan går man som kunsthistoriker eller -kritiker til de etiske spørgsmål, som værkerne afføder? Og hvordan udstiller man denne kunst, hvis man da kan det?

Vi opfordrede som nævnt også til at se på den sociale vendings forudsætninger og spørge til, hvornår kunsten historisk har opvist lignende engagementer. Hvilke visioner drev kunsten frem dengang? Hvilke reaktioner og forandringer udmøntede den sig i? Og var kunstnerne dengang mere overbeviste om, at samfundet kan forandres gennem kunsten, end nu? Det var nogle af de spørgsmål, vi kredsede om, og heldigvis bød mange forfattere ind. Vi kunne samle ni artikler, der tager stilling til den socialt engagerede kunst og sætter den i historisk perspektiv. Bidragene er fordelt på tre afsnit, "Sociale avantgarder", "Det sociale er 'so contemporary'" og "Den sociale vending som kunsthistorisk udfordring". Dertil knytter sig to debatindlæg, to interviews og fire anmeldelser.

Sociale avantgarder

Temanummerets første afsnit rummer tre artikler, der peger på tidlige socialt engagerede kunstneriske praksisser i det 20. århundrede med udgangspunkt i værker fra den historiske avantgarde og neoavantgarden. Det ligger i det avantgardistiske credo om at forene kunst og (hverdags)liv, at kunsten skal have en social funktion, og de omtalte praksisser bærer hver deres sociale vision med sig. Værktøjerne, der undersøges i disse artikler, er udsmykninger af offentlige bygninger, en legeplads for børn installeret i museumsregi og en række lejr- og byggeprojekter og sociale aktioner. For alle disse værkers vedkommende udsprang de af en drøm om at rokke afgørende ved det eksisterende samfund ved at lade kunst og liv smelte sammen og på den måde åbne døren til en anden og bedre verden med frihed, kreativitet og højere til loftet.

I den første artikel, "Kunst ud i livet – tidlige sociale vendinger i det 20. århundrede", trækker Camilla Klitgaard Laursen en historisk forbindelseslinje op mellem flere socialt motiverede udsmykninger af offentlige rum i det 20. århundrede. Hun viser dermed, at den sociale vending ikke bare hører nutiden til. Laursen ser på afsættene for Paul Gadegaards og Poul Gernes' udsmykninger af henholdsvis skjortefabrikken Angli i Herning og Herlev Hospital. Her handlede det om at højne trivselen for bygningernes brugere ud fra en idé om, at det påvirker mennesket dybt at færdes op og ned ad sådanne udsmykninger. Laursen identificerer dog samtidig en historisk forudsætning for de danske projekter hos den hollandske grundlægger af bevægelsen de Stijl, Theo van Doesburg. Med sin



Workshop om Enghave Minipark afholdes af Kenneth Balfelt og Spektrum Arkitekter i samarbejde med parkens kommende brugere, Enghave Plads, København, 2010. Parken blev etableret for at øldrikkerne, der havde mistet deres tilholdssted pga. anlæggelsen af metro, fortsat kunne opholde sig ved Enghave Plads.

abstrakte udsmykning af kulturhuset Aubette i Strasbourg, et avantgardistisk *Gesamtkunstwerk*, virkeliggjorde han sin vision om at placere mennesket midt i den plastiske kunst, omgivet af et stramt komponeret formsprog, som åbnede for afslapning og åndelig refleksion. Udsmykningerne skulle lede frem til et højere bevidsthedsstadium og forandre verden til det bedre, men tiden var ikke moden til projektet, der virkede elitært i samtidens øjne og hurtigt blev taget ned.

Dorthe Juul Rugaard kombinerer meget oplagt et historisk tilbageblik med et blik på samtidskunstscenen i sit bidrag “Den socialæstetiske kunstnerrolle hos Palle Nielsen med udgangspunkt i det relationelle, performative og partcipatoriske værk *Modellen*”. Med reference til Hal Fosters karakteristik af “kunstneren som etnograf” kredser Rugaard her om den kunstnerrolle, som Palle Nielsen indtog i sit arbejde med den store indendørs byggelegeplads *Modellen*, både da den første gang blev opført på Moderna Museet i Stockholm i 1968, og da den i 2014 blev genopført på Arken i Ishøj. Hun viser, hvordan Palle Nielsen i den første version af *Modellen* opererede med en udpræget ligeværdighed mellem sig selv og børnene og skabte en art kollektivt kunstnersubjekt. Ved genopførelsen figurerede han alene som autor, samtidig med at han delvis trak sig fra sin med-

legende rolle, som han dog i stedet overgav til museets legeværter. Samtidig er han gået fra at betragte børnenes leg som et utopisk forbillede for de voksnes fællesskaber til i 2014 anderledes modereret at kalde værket “en kritik af virkelighedsbegrebet, som det eksisterer i dag for børn”. Ikke desto mindre synes det legende, frie barn nu som dengang at være Palle Niensens idealsubjekt.

I sin artikel “Bo, bygge og besætte. Social kunst i Danmark omkring 1970” peger Birgitte Thorsen Vilslev på en social vending i dansk kunsthistorie omkring 1970, hvor danske kunstnere i en række kollektive projekter eksperimenterede med alternative samfundsmodeller. Med lån både fra Joseph Beuys’ *Soziale Plastik* og Guy Debords situationsbegreb kalder hun disse projekter “plastiske situationer”. Den sociale situation blev det kunstneriske materiale, og bestræbelsen var at få noget nyt til at ske: Hvad ville der ske, hvis man slog sig ned i et telt, satte kreativiteten fri og byggede en midlertidig by, som en gruppe kunstnere, blandt andet Bjørn Nørgaard og Lene Adler Petersen, gjorde det på en mark uden for Kirke Hyllinge i 1969? Hvad ville der ske, hvis man lod alle, der havde lyst, bygge med på et eksperimentbyggeri ud fra et stillads, som Carsten Hoff og Susanne Ussing tilbød det i Thylejren? Og hvilken reaktion kunne man fremprovokere, hvis man som Peter Louis-Jensen tog initiativ til at besætte en kirke i det nordjyske? Ambitionen var at overskride den enkeltes idéer og sætte noget større i gang på vejen mod et samfund med social lighed og flad struktur. Men projekterne skabte også frustrationer for deltagerne og kunne virke stødende på lokalbefolkningerne.

Det sociale er ‘so contemporary’

I 2005 gik en flok kustoder rundt på Venedig Biennalen og brød pludselig ud i sang med ordene “This is so contemporary. This is so contemporary”. Disse ord, som i den britisk-tyske kunstner Tino Sehgal’s performanceværk fik en tilsigtet ironisk klang, kan også bruges om den socialt engagerede kunst som noget af det mest “samtidskunstagtige” i starten af det 21. århundrede. De sociale praksisser er sagt med andre ord trendy. Men socialt engagement og samtidskunstagtig samtidskunst kan skurre mod hinanden på grund af den mulige modsætning mellem et ægte engagement, der gør en forskel i et lokalmiljø, og de succeskriterier, som fx en kunstinstitution måtte sigte efter. Den første af de fire følgende artikler om socialt engageret samtidskunst analyserer et etableret galleris satellit for socialt engagerede projekter i Londons nordvestkvarter, og den anden en kunstners orkestrering af et fællesmaleriprojekt, der resulterer i et socialt sammenbrud. I den tredje peges der på, hvordan værker i det offentlige rum, der inviterer til leg, muliggør møder i demokratisk øjenhøjde. Og endelig får læseren

eksempler på, hvordan afghanske kunstnere arbejder kritisk med tildækning og undertrykkelse i det offentlige rum.

Socialt engageret kunst er vanskelig at udstille inden for kunstinstitutionernes rammer, men nogle af dem har i nyere tid påtaget sig en ny rolle som sociale mæglere. Det viser Sabine Nielsen i artiklen “Muliggørelser af det umulige – Serpentine Gallerys socialt engagerede kurateringspraksis”, hvor hun undersøger, hvordan galleriet i det fornemme Hyde Park har engageret sig i det multikulturelle miljø på den 14 km lange Edgware Road i det nordvestlige London. Med *Edgware Road Project* har Serpentine Gallery ud fra en fast base på skiftende adresser etableret et projektkontor-og-uformelt-mødested, der muliggør en bred berøringsflade. Nielsen diskuterer specifikt kunstnerkollektivet CAMPs projekt *edgwareroad.org*, hvor CAMP animerede forretningsdrivende og beboere til at kortlægge nogle af de lokale ejendommers historiske anvendelser. Hun spørger til, om CAMP fik aktiveret de konflikt- og forhandlingssituationer, som de intenderede, for at facilitere en bilæggelse af gamle stridigheder. Eller om de snarere blot har vækket sovende hunde og synliggjort modsætningsforholdene mellem de stridende grupper, som uenigheden mellem en restauratør og et ejendomsfirma om, hvorvidt en ældre britisk pub skulle bevares som *heritage pub* eller kunne omdannes til libanesisk restaurant uden alkoholudskænkning.

Latente konfliktforhold mellem samfundsgrupper aktiveres og synliggøres i høj grad også i det kunstprojekt, som Janna Lund har valgt at koncentrere sin artikel “Kunstens zone er ikke konfliktfri” om. Udgangspunktet for den polske kunstner Artur Zmijewskis videoværk *Them* fra 2007 var, at kunstneren bad fire grupper polske mænd og kvinder, hver med deres religiøse/politiske tilhørsforhold, om at male et fællesmaleri af Polen, hvorefter de fik lov til at modificere de andre gruppers fædrelandsmalerier efter tur. Processen eskalerede, og det hele kulminerede med ildspåsættelse og sammenbrud. Lund diskuterer, hvordan man kan forholde sig kritisk til et socialt intervererende værk som dette, der er konciperet af én kunstner, men udført af andre på hans opfordring. Det gør hun ved at sætte en række parametre op for kritikken, herunder kunstnerens intention, værkoplevelsen, værkets kritiske potentiale og kunstnerens rolle. Lund peger blandt andet på, at Artur Zmiejewskis strategi – at placere sine (betalte) deltagere i potentielt højspændte situationer, som han lader udvikle sig uden at gribe ind – ikke blot nødvendiggør æstetiske, men også etiske vurderingskriterier.

Det er en anden umiddelbart socialt helende rolle, kunsten har i Line Marie Bruun Jespersens bidrag “Velkommen udenfor! Kunst som mødesteder i byens rum”. Her tager hun fat i tre samtidskunstværker, der er skabt til åbne pladser, og som alle fordrer en legende deltagelse fra de forbipasserende. Jespersen

peger på, at det offentlige byrum er et højest værdifuldt rum, for her er man lige og mødes på tværs af samfundsskel. Men kan kunsten facilitere den sociale interaktion? Superflex har ladet brugerne sætte deres præg på *Superkilen* (2009) på Nørrebro med møbler, skilte m.m. fra hele verden og skabt et samlet udtryk, der afspejler den sammensatte beboermasse. Karoline H. Larsens nomadiske værk *Collective Strings* (2005-) inviterer de forbipasserende til at være medskabere af en snorestruktur spændt ud i rum, hvorved de også knytter an til hinanden. Og mexicanske Rafael Lozano-Hemmer har med *Body Movies* (2001-) i Rotterdam skabt et værk, hvor man ved hjælp af sin egen skygge fremkalder videoportrætter af andre mennesker, som kunstneren har mødt på gaden i fire byer. På den måde nærmer deltagerne sig hinanden på tværs af tid og sted. Jespersen viser, at værkerne åbner for dialog og inklusion og skaber sprækker mellem byens forbrugs- og transitsteder, hvor lige relationer kan vokse frem.

Solidariseringen og sammenstødet som forskellige veje ind i det sociale er begge aktuelle i Christina Papsøe Webers artikel "Når burkaen bliver politisk". Weber tager os med til samtidskunstscenen i Kabul i sin analyse af, hvordan kunstnere i det afghanske samfund arbejder som sociale forandringsagenter gennem politiske og feministiske kunstværker. Med udgangspunkt i et videoværk af Hanifa Alizada, hvor denne lader sin burka og et par hippe briller komme i karambolage, trækker Weber flere værker frem, hvor kvindekroppen og dens tildækning og afdækning er central. Det gælder bl.a. to performative vandringer i Kabul: I den ene iklæder en gruppe mandlige feministiske aktivister sig burkaer, og i den anden løber Kubra Khademi spidsrod gennem gaderne iført en "nøgen" torsobeklædning. Weber viser, at samtidskunsten i Afghanistan bruges som en løftestang til at udfordre samfundets magtrelationer indefra og giver indblik i en spirende kunstscene, hvor ikke mindst kvinderne kæmper denne kamp.

Den sociale vending som kunsthistorisk udfordring

Nummerets sidste to artikler har fokus på de præmisser, som den sociale vending forstås og evalueres ud fra i de kunstkritiske og kunsthistoriske diskurser. Her træder den tydeligt frem som en kunsthistorisk udfordring, der deler vandene. Tendensen blandt toneangivende kunsthistorikere til at insistere på æstetiske kriterier og fastholde en kunstens "egen zone" trods samtidskunstens viltre bevægelser ud over og hinsides traditionelle grænser sættes op imod rivaliserende forståelser af kunsten som en unik aktør i det sociale felt og det sociale som en ufravigelig præmis for al kunstproduktion. Tovtrækkerierne hen over kunsthistoriens demarkationslinjer og hegnspæle viser, i hvor høj grad den sociale vending sætter gang i grundlæggende diskussioner om, hvad kunst er, i

hvilken grad “kunstens zone” – hvis man kan tale om en sådan – er gennemtrængelig, hvem der bestemmer det, kunstnerne eller kritikerne, og hvilke kriterier samtidskunsten i den sociale vendings tid bør vurderes ud fra.

Signe Meisner Christensen undersøger i sit bidrag “Delinger og magt” “det sociale” rolle i samtidskunsten. Hvor det sociale længe er blevet anset som noget, der ligger *uden for* kunsten, men som man kan beskæftige sig med som materiale, bør det i stedet betragtes som en grundpræmis for kunstproduktion overhovedet, mener Christensen. Men kunstdiskurserne står i vejen. Som et eksempel stiller hun skarpt på Claire Bishops analyse af den britiske kunstner Jeremy Dellers iscenesatte genopførelse af et voldeligt sammenstød mellem minearbejdere og politi i *The Battle of Orgreave*. Bishop insisterer på at betragte værket som enten terapeutisk eller æstetisk og udgrænser det sociale som kunstfremmed. Heroverfor peger Christensen på, at værket skaber en begivenhed, der bringer datidens krise til genforhandling i nutiden. Ved brug af den italienske filosof Paolo Virnos teorier argumenterer Christensen for, at det sociale *ikke* er adskilt fra kunsten, men tværtimod indbygget i kunstens DNA.

Sarah Fredholm identificerer i sit bidrag “Tilbagetrækning eller konfrontation?” to tilsyneladende modsatte positioner i nutidens kunstkritik: Hal Foster tror på en kritisk kunst, der skærmer sig mod omverdenens designkultur ved at være “strategisk autonom”, idet den fra sin placering i institutionens beskyttelsesrum på én gang sætter sig i forbindelse med kunsthistorien og peger ud i samtidens problemfelter. Modsat Foster fæster den østrigske kunstteoretiker Gerald Raunig lid til en offensivt kritisk kunst, der får kunst og revolution til at mødes momentant og skaber mikroskopiske revolutioner. Fredholm sætter det lange lys på og finder kunstteoretiske aner til disse positioner, og hun udfolder positionerne via Fosters og Raunigs analyser af henholdsvis den amerikanske kunstner Robert Gober og den østrigske aktivistiske teatergruppe Volxtheater. Imidlertid argumenterer hun sluttelig via Jacques Rancière for, at Fosters og Raunigs positioner alligevel er tættere på hinanden, end man skulle tro, fordi kunsten i begge tilfælde bebuder et nyt liv, for så vidt som den er adskilt fra selve livet.

Debatindlæg, interviews og anmeldelser

I tråd med traditionen indeholder *Periskop* nr. 17 også debatindlæg, interviews og anmeldelser.

Mette Højsgaards spørgsmål til en projekteret udstilling på Fuglsang Kunstmuseum i indlægget “Kunsten at forbedre samfundet?” tager udgangspunkt i de konkrete kunstners idé om, at kunsten skulle være hvermandseje, og at den med enkle og universelle virkemidler kunne virke opbyggelig både på fællesskabet

og den enkeltes frihed. Hun spørger til, om kunsten kan udfylde en lignende rolle i dag og på den måde værne mod en ny bølge af individualisme og egoisme. Højsgaards indlæg følges op af Jens Tang Kristensens refleksioner i “Kold krig og kold abstraktion”. Ud fra sin specifikke analyse af den konkrete kunsts historie levner han ikke meget håb. Kristensen påpeger, at den i udgangspunktet emancipatoriske konkrete kunst blev brugt som “kulturpolitisk våben” til at styrke Vestens definition af demokratiet efter 2. Verdenskrig, og at dens revolterende aspekter og ikke-vestlige sidegrene blev skåret fra i denne tilpasningsmanøvre. I dansk sammenhæng gjorde institutionaliseringen af den konkrete kunst den til ren “social og kulturel kapital” og sidenhen til et sikkert investeringsobjekt milevidt fra det samfundskritiske projekt, den engang var en del af.

Herefter følger et interview ved Ulrikke Neergaard med en samtidskunstner, der med sine abstrakte værker og sociale agenda kan ses som en arvtager til de gamle konkrete kunstnere, fra før verden gik af lave, nemlig Mette Winckelmann. I interviewet forklarer Winckelmann, hvordan overskridelsen af den geometriske form kan være et politisk projekt. Hun arbejder med at opbygge og opløse strukturer for at nå derhen, hvor noget “gnaver i formen”. På den måde går æstetik og politik hånd i hånd: Det handler om at få det lukkede og fast definerede til at åbne sig og skabe mulighed for en anden måde at tænke på hinsides etablerede sandheder og hierarkier.

Matthias Hvass Borello har interviewet den amerikanske kunsthistoriker Grant Kester om det internetbaserede tidsskrift *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*. Kesters motivation for at grundlægge *Field* er at kompensere for det, han ser som en manglende nysgerrighed over for de sociale praksisser blandt kunsthistorikere og -kritikere. Visionen er et forum, hvor man ikke forfalder til at presse teoretiske skabeloner ned over værkerne, men hvor tilgangen er tålmodigt undersøgende, så ny teori kan forme sig efter praksis. Selvsamme tidsskrift, *Field*, beskæftiger Mikkel Bolt sig med i sin “kommenterende anmeldelse”, som han indleder med en sand *tour de force* gennem den politiserede samtidskunst siden midt-1990’erne. Bolt kritiserer blandt andet Kester for at nedskalere den kritiske aktivitet, inspireret af Jürgen Habermas’ idéer om dialog, empati og anerkendelse af den andens position, og for ikke at kunne rumme den radikale eller “urimelige” kunstneriske gestus. I *Field* bliver kunstneren en, der reparerer småfejl i samfundet, mens kunstkritikeren bliver en, der empatisk indlevet skriver hjem om det, lyder Bolts kritik af tidsskriftet.

Såvel Borello som Bolt står selv bag nye væsentlige udgivelser om socialt engageret kunst i Danmark. Kristine Kern kalder Borellos antologi om Kenneth A. Balfelts sociale praksis, *Art as Social Practice – A Critical Investigation of*

Works by Kenneth A. Balfelt, “et lille, men vigtigt kapitel i dansk kunsthistorie”. I sin anmeldelse peger hun på, at antologien rummer en uforløst dikotomi, i og med at værkerens sociale værdi bliver betragtet som deres største styrke, samtidig med at det insisterende fastholdes, at der ér tale om kunst. Ikke desto mindre udmærker antologien sig netop ved at sætte ord på, hvordan værkerne qua kunst er andet og mere end socialt arbejde, skriver Kern.

Cecilie Høgsbro Østergaard anmelder Mikkel Bolts nyeste bog, *Samtidskunstens metamorfose* fra 2016, om kunstens kritiske (u)mulighed midt i en omsiggribende markedsgørelse og instrumentalisering af den. I sin anmeldelse anholder Østergaard, at den kulturteoretisk velbevandrede Bolt arbejder med en række kuffertbegreber, frem for alt “institutionen”, der udnævnes til hovedproblem. Bolt skelner ikke mellem institutionen som per definition borgerlig og så det, Østergaard med et lån fra Gregory Sholette kalder kunstinstitutionernes *dark matter*. På den måde overser han, mener Østergaard, at en stor del af kunstinstitutionernes aktører reelt er “en del af kampen”.

Claire Bishops stormombruste *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* fra 2012 er en gennemgående reference i hele *Periskop* nr. 17, så selvom den ikke er spritny, har redaktionen fundet det meningsfuldt også at bringe en anmeldelse af den. Henrik Holm anmelder da også bogen om de “helveder” af velmenende politiske kunstværker, man må gennemleve som vidne til samtidskunsten, som nødvendig læsning. Bishops stillingtagen skal ikke affejes som en destruktiv gestus, mener Holm, den er faktisk konstruktiv. Han kalder den “en kvalificeret og endda kvalificerende kritik af avantgarden, samtidskunsten og brugerinddragelse”.

Meningerne brydes altså i og imellem bidragene i dette temanummer. Det er vi stærkt opmuntrede over, for der er brug for en vital debat omkring den sociale vending, dens historik og dens fremtid. Måtte debatten fortsætte og nysgerrigheden på feltet blomstre! På falderebet vil vi gerne rette en stor tak til dem, der har gjort udgivelsen af dette temanummer mulig. Stor tak til Statens Kunstfond og Ny Carlsbergfondet, som har finansieret udgivelsen. Stor tak til Charlotte Hauch, der har sat nummeret så smukt op, og til Sofie Vestergaard Jørgensen, der har korrekturlæst. Endelig en stor tak til alle bidragsyderne og den øvrige faste *Periskop*-redaktion for sparring, korrekturlæsning og meget mere. Længe leve den sociale vending! Og god læse- og diskussionslyst!