

Eksperimenter med motiverende æstetik¹

Af Morten Nissen, Sverre Raffnsøe og Dorthe Staunæs

En håbefulds blues²

Vi har klikket på "Give a Story – Sebastian". Møder først en tekst, hvidt på sort: "Til Louis og Frej / til ild og røg / i et hav af mennesker". Sort billede, langsomt skrues volumen op for en rytmisk genre og ud af det sorte billede toner et par ben i cowboybukser og et par fødder i hvide sneakers frem, plantet på asfalten og i taget i close-up. Fødderne flytter sig lidt rundt og kameraet glider op ad kroppen for at ende i en fastsat close-up-skildring af et par hænder, der har fat om en iPhone og fjfler lidt ved dens touch screen. Unge mandehænder, der sætter noget i gang med tryk og berøring. Kameraet er håndholdt og ryster lidt, men fanger en ledning, der er stukket i telefonen, og hvordan hænderne putter iPhonen i lommen, for så at glide videre op ad kroppen i den røde hættetrøje og grå vindjakke, hvor selvsamme hænder tager fat om et par store høretelefoner, trækker dem ud over den sorte cap og sætter dem for ørerne af et ungt mandeansigt med en hipster-mellemting af et centimers langt fuldkæg og lidt sørgmodige, brune øjne. Den unge fyr – nok Sebastian - begynder at synge en engelsk sang. Måske performer han en art karaoke, men vi kan ikke høre om han lytter til noget eller i givet fald hvad han lytter til. Derimod kan vi høre hans stemme. Lys og lidt tynd, ude af takt med den rytme, der samler menneskemængden bag ham. "I was fine / I pulled myself together / Just in time / To throw myself away / Once my perfect world was gone, I knew / You ruined everything / In the nicest way". Videoen fortsætter i close-up af ansigtet. Hænderne er gledet ned langs siden. Stemmen fortsætter sangen med sin melodiske men tynde intensitet. Ansigtet fortsætter sit sørgmodige udtryk. Uden megen mimik. Rytmer snarere end toner banker igennem baggrundens lydbillede, der akkompagneres af et lidt uskarpt visuel baggrundsbillede, hvor et mangfold af unge menneskekroppe går, danser, vugger og bølger rundt imellem hinanden. Sebastian fortsætter, der er kommet mere tryk på stemmen. "You should know" stødes det ud, "How great things were before you / Even so / They're better still today." Han lukker øjnene – og i kontrast står de hoppende hvide skjorter i baggrunden – de åbnes igen og i en anstrengt næsten falset synger han "Now I can't think who I was before". Bag ham får en lystig, ung, sorthåret mand, øjenkontakt med kameraet. Han danser inciterende frem og tilbage bag Sebastian. Hans hænder kører rund i cirkler, byder op til dans med smil, øjenkast og hænder, men han glider umærkeligt videre, da kameraet afviser invitationen og fastholder sit zoom på Sebastian. I modsætning til alle andre står Sebastian stille som en statue. Uden synlig ild og røg, som fortekstene ellers markerede, men alligevel med et forslået - dog ikke fortvivlet udtryk. Med ryggen til menneskehavet og fronten mod kameraets linse. Sebastian fortsætter: "You ruined everything / In the nicest way". Billede og lyd tones ud, og slutter en ensom, melankolsk men håbefulds blues midt i et intenst, diset, broget og udifferentieret menneskehav.

Ovenstående beskriver en lille video kreeret af Sebastian og andre unge og professionelle fra U-turn, en social pædagogisk institution for unge stofbrugere i København. Filmen er ikke defineret som kunst. Det er, som U-turn's professionelle har beskrevet det, snarere en *Æstetisk Dokumentation*, som fremstiller de unges liv, drømme og problemer sanseligt i sange, videoer, graffiti m.v. Det begrundes

¹ Dette er det andet af to sammenhængende kapitler i denne antologi, hvor vi rekonstruerer og reartikulerer motivation..

² <http://player.vimeo.com/video/98728123>

som et alternativ til traditionelle dokumentationsformer, ikke mindst fordi det sanselige udtryk muliggør dannelse af nye fortællinger, håb og motiver, i stedet for at fastlåse de unge i en diagnose.

Vores tese er, at der i dette pædagogiske arbejde er sket en forskydning fra et fokus på viljens sygdom til dannelse og mobilisering af motiver. Det indebærer en forskydning mellem to forskellige registre; fra mening og beslutninger til sanselighed og æstetik. Begreber om æstetik som registre af sanselighed kan derfor danne indfaldsvinkel til at udforske, hvordan nye motiver dannes, og hvordan vaner og viljer brydes i motivationsarbejder. Motiver kan nemlig konstitueres og formes gennem en åben og uhildet, æstetisk selvfremsstillingspraksis, som den enkelte tænkes at bidrage til og selv gennemløbes af, og det har tillige implikationer for konstitueringen af vaner og viljer. Den opmærksomhed er måske ikke overraskende, når der arbejdes med noget, der kaldes Æstetisk Dokumentation; men vores pointe er, at æstetik og eksperimenter med kunst og dannelse af sanselige registre som en motiverende og motivskabende proces aktuelt gør sig gældende i langt mere udbredte sammenhænge, ikke mindst bredere i pædagogik og ledelse.

Den pointe understøtter den franske filosof Jacques Rancière og hans begreb om 'æstetisk regime', der betegner en måde at genfremstille ikke bare kunst og kunstværker, men enhver praksis og ethvert artefakt på (således at disse potentielt forvandles til kunstværker, eller i hvert fald æstetiske udtryk og praksisser). I kapitlet eksperimenterer vi med, hvordan motivation kan genartikuleres ved at læse empiri gennem dette Rancière-begreb.

Kapitlets empiriske materialehentes fra aktuelle forsøg med udvikling af socialt arbejde med unge rusmiddelbrugere. Når vi i genartikulationsforsøget trækker på rusmiddelfeltet, er det ikke tilfældigt. Her finder vi nemlig en særlig motivations-historie med almene træk. 'Motivation' er her et stærkt omdiskuteret, ofte problematiseret, men altid centralt - og måske uomgængeligt - begreb. Feltet er et veritabelt laboratorium for motivationsbegreber, fordi rusmiddelbrug altid har haft fokus på viljesproblematikker og ændring af vaner, og dermed har engageret sig i stærkt og synligt normativt bestemte motivationsteknologier. Eksemplet er interessant, fordi der er en mere omfattende viljesproblematik, der forsøges adresseret gennem Æstetisk Dokumentation. Når U-turn eksperimenterer med æstetik, overskrides de overleverede forestillinger om motivation. Det, vi prøver at vise, er, at der dermed også udvikles nye tilblivelser af motiver og motivation, samtidig med at disse praksisser afføder nye teoretiske og etiske spørgsmål – også af relevans for andre pædagogiske, uddannelsesmæssige og ledelsesmæssige tiltag, der sætter æstetikken på (motivations- og vane-opbrydende) arbejde.

Vaner og vilje

Alle ved, at hvis man skal have gavn af behandling for afhængighed, skal man først og fremmest være motiveret for det. Til syvende og sidst er det jo én selv, der skal ændre vaner. Men mere grundlæggende er behandling udtryk for, at afhængighed opfattes som 'viljens sygdom' (Valverde, 1998). Samtidig med at misbruget i sig selv indebærer en svækkelse af viljen, forårsages det samtidig af og består i en viljens svaghed. Ikke alene bevirker misbruget en mangel på at kunne; det forudsætter og fortløber også i samme mangel på evne til at *kunne ville*.

Hvis det netop er motivationen, der er ramt af sygdom, så kan man selvfølgelig ikke forlange en 'rask' motivation som *forudsætning* for behandlingen; men kan man lade være? Er det overhovedet muligt at indlede og fortsætte en afvænningsproces, uden at (mis)brugeren er motiveret?

I det lys bliver forestillingen om – og behandlingen af – sygdommen 'afhængighed' en indgang til en mængde problemstillinger og paradokser af grundlæggende karakter vedrørende motivation. Samtidig sætter netop misbrugs- og afvænningsproblematikker og deres implicite paradokser

grundlæggende forestillinger om subjektivitet, vilje og frihed på spidsen: Afhængighed forstået som viljesygdom, der skal behandles, indebærer en paradoksal problematisering af subjektivitet som objekt (se også Houborg Pedersen, 2006).

Det paradoks, hvor subjektivitet bliver objekt, har begrundet en række eksperimenter med mere pragmatiske og brugerorienterede tilgange. Således er den måske mest udbredte 'motivations-teknologi' i verden, *Den motiverende samtale*, udviklet i det felt (Miller & Rollnick, 1991). Konceptet tilbyder en måde at arbejde med de umotiverede på, hvor selve det at kortlægge aktuelle motiver (fx fordele og ulemper ved at tage stoffer eller holde op med det) empirisk vises at øge sundhedsfremmende motivation³. Også andre metoder er vokset frem, som sigter mod at påvirke motivationen snarere end at forudsætte den (Revstedt, 1995; Villadsen, 2003). Fælles for disse er en pragmatisk skræddersyning samt iscenesat og systematiseret selvmonitorering, – teknikker som også kendes fra andre praksisfelter, som fx *Synlig læring* i skolen (Hattie 2009) eller *Det kvantificerede selv* (Lupton, 2016). Der sættes mål, som er afpasset efter den enkeltes selvopfattelse; men trods tilpasningen til den enkelte, er de vigtigste mål næsten altid at finde på forhåndsdefinerede lineære udviklingsparametre. Det skyldes det pragmatiske udgangspunkt: Den unge bruger af en stofrådgivning kan eksempelvis sætte alle mulige mål, men det sætter sig alligevel igennem, hvad rådgivningen er sat i verden for og hvad den unge derfor kommer efter (uanset hvor modstræbende og ambivalent): At nedsætte sit forbrug af rusmidler.

I de fleste tilfælde, hvor metoderne begrundes i psykologisk teori, peger de tilbage på Albert Bandura's begreb om 'self-efficacy': Man er mere motiveret for at gøre noget, som man tror man kan, på grundlag af tidligere erfaringer med at lykkes (Bandura, 1977). Derfor gælder det om at sætte sig 'realistiske mål' og om at notere sig de små skridt, man allerede har taget i den rigtige retning. Det er jo uhyre banalt; og det er faktisk netop ved at indsnævre synsfeltet til en sådan helt umiddelbar og operationel common sense, at disse pragmatiske metoder søger at omgå motivationens paradokser.

Den 'motiverende samtale's' pragmatiske undvigelse af viljesspørgsmålet gennem operationalisering af den rammedannende problematik finder sit spejlbillede i en anden nutidige tilgang til afhængighed: 12-trins-fællesskaberne (fx Narcotics Anonymous) og de mange afledte professionelle behandlingsmetoder (fx Minnesota-modellen). Her er viljen omdrejningspunkt for ritualer, der bekræfter og kollektivt monitorerer deltagerens valg af underkastelse. Hvor den motiverende samtale iscenesætter brugerens autonomi, fremstilles her overgivelse med en slags post-religiøse symboler. Det er tilsyneladende (og potentielt) anti-pragmatisk, men etnografiske studier af 12-trins-fællesskaberne fremhæver medlemmernes pragmatiske tilgang selv til den såkaldte "Højere Magt" (Rafalovich 1999, Valverde, 2002). Overgivelsen udråbes som absolut, men selve udråbelsen operationaliserer valget i en semiotisk pragmatik, nedsænket i et liv, hvor man tager en dag ad gangen (Keis, Nymann, and Nissen 2016).

Når vi ser de to 'omvendte' pragmatikker sammen, er de ikke så forskellige fra den standardisering, som vi alle kender fra fx smartphonens vareæstetik: På den ene side valget af 'brandet' (makrostandarden), på den anden side skræddersyningen af de mange applikationer (apps) til den enkelte brugers præferencer (mikrostandarder). Der er tale om en konstellation, der rummer, sammenstykker og lever af to former for common sense. I en ny pragmatisk form for sammenstykket common sense lever to modsatte former for aktuel common sense – den absolutte underkastelse og den absolutte autonomi – for et første overfladisk blik fredeligt side om side. Deres logiske modsætningsforhold og gensidige forudsætningsforhold skjules, idet de virker sammen om at konstituere, mobilisere og modulere en vilje (til afvæning), der til stadighed er ved at blive til.

³ Sml. her også Åkerstrøm Andersen, 2016

Vi er ikke ude på at afsløre motivationsteknologierne som ensidige, uomgængelige og undertrykkende udtryk for en hegemonisk (fx nyliberal og/eller nykonservativ) ideologi. Tværtimod betragter vi aktuelle og dagsordenssættende motivationsteknikker i al deres kompleksitet og modsætningsfyldthed. Vi undersøger, deres virkefelt, hvordan de virker de-/motiverende og motivskabende - ikke mindst for at opspore potentialer for udvikling og for nye etiske perspektiver, som også kan findes i teknologierne – men som de mest udbredte, hurtigkørende og måske 'officielle' fremstillinger af dem ser bort fra.

Disse potentialer ligger i, at der udvikles teknikker til at iscenesætte og fremstille ('performe') subjektivitet (herunder handlegrunde, deltagelse, overgivelse og selvforhold) ved sanselig brug af rum-tidslige afgrænsninger og artefakter med åben semantik – og altså hvad man kunne kalde *æstetiske* virkemidler. For at vise det mere generelt, tager vi afsæt i et eksempel og undersøge U-turns arbejde med *Æstetisk Dokumentation*. Som vi vil vise, er det grundlæggende paradoks om subjektivitet som objekt fremtrædende her, ligesom det grundlæggende arbejde med motiver 'in the making' kommer tydeligt til udtryk. U-turns singulære og dagsordenssættende arbejde med motivation gennem *Æstetisk Dokumentation* fungerer her som en prototype (Nissen, 2009), en enpraksis og enbegivenhed, der tillader os at artikulere mere generelle aktuelle forskydninger i motivationsarbejdet, dets indsatsfelt og virkemåde.

Æstetisk Dokumentation i U-turn

U-turn er, som specialiseret kommunal institution for unge stofbrugere i København, ikke overraskende den største og mest toneangivende af slagsen i Danmark. Fra 2011 er dens metoder statsanerkendt som en 'Model U-turn', der i to omgange har modtaget statsstøtte til at blive udbredt til andre kommuner. Et interessant forhold ved U-turn er imidlertid dens indlejrede skepsis over for overhovedet at etablere en specialiseret behandlingsindsats for unge rusmiddelbrugere. Kun tøvende og efter politisk pres for en 'synlig indsats' i forhold unges brug rusmidler oprettede Københavns Kommune U-turn som en specialinstitution i 2004. Det var en kovending fra en politik der op igennem 1990'erne eksplicit afviste en sådan (Socialdirektoratet 1999). SStadig i 2018 kan man læse dette om 'Model U-turn' på Socialstyrelsens hjemmeside:

Der arbejdes med et helhedsperspektiv. Man ikke kan løse et rusmiddelproblem isoleret. Man må hjælpe de unge med de problemer, de er fyldt op af og har motivation for at løse.
Pr. august 2018: https://socialstyrelsen.dk/filer/unge/rus/model_u-turn_en_introduktion.pdf, s. 5 (sprogfejlen er i pjecen).

Der er generelt – særligt når det gælder unge – en lang tradition for holistiske, sociale tilgange, hvor 'behandlingens' snævre fokus på (motivation for) en given specifik 'adfærdsændring' (fx at stoppe med at ryge hash) kritiseres og søges overvundet. Den tradition står stærkt i Model U-turn og udtrykkes i 'narrative' rådgivningsmetoder, i udgående arbejde, i rådgivning af professionelle og meget andet. Men det står i et spændingsforhold til den specialiserede behandlingsindsats, som stadig også er definerende for institutionen.

I det spændingsfelt udfolder U-turns professionelle altså et eksperimenterende arbejde, som de kalder *Æstetisk Dokumentation*. Her arbejder rådgivere og unge – og undertiden professionelle kunstnere – sammen om at skabe billeder, digte, graffiti, videoer, sange m.v., som på forskellige måder fortæller om de unge. I deres egen fremstilling er *Æstetisk Dokumentation* i udgangspunktet et alternativ til de negative kanoniske fortællinger, der ophobes i anamneser og journaler omkring U-turns unge:

Disse dokumenter fortæller stærke historier om fejlslagne personer og negativ identitet, når de er baseret på personlige 'fejl og mangler' eller psykiske symptomer. Og når den slags fortællinger dertil foreligger i dokumenter, der trækker på diskurser om universelle sandheder og videnskabelighed, kan de let blive

forstået som den officielle og eneste mulige fortælling om den unges person. Men mange af de unge, vi møder, medbringer også en interesse for selv at skabe kreative fortællinger gennem kreativ aktivitet. De spiller, rapper, fotograferer og filmer, skriver dagbøger, digte – eller synger under bruseren. (...). Ved at arbejde ud fra disse interesser søger vi at skabe mulighed for, at de unge kan fremstille fortællinger om identitet, som passer ind i deres foretrukne billede af sig selv. (Nielsen & Kofod, 2013, 32-3).

Skiftet fra negative til 'foretrukne' fortællinger kan umiddelbart læses som en form for 'positiv psykologisk' pragmatik, hvor succes fremhæves og tænkes at virke motiverende på forhånds-definerede parametre. Sådanne 'læsninger' finder vi også i og omkring U-turn (fx Larsen & Wiese, 2008; se Nissen, 2010). Men en analytisk opmærksomhed på netop de æstetiske aspekter sporer os ind på, hvordan motivationsarbejde, arbejde med viljer og vane-problematikker, kan artikuleres på en anden måde. Det æstetiske indebærer her først og fremmest, at der arbejdes med sanselige fremstillinger, som er fyldt med modsigelser og spændinger, og hvis betydningsindhold og moral er åbne og stadigt udvikles – og dermed også, at arbejdet er kreativt og nyskabende i en dybere forstand end blot ved at det udfoldes i sjove og hobbyagtige aktiviteter.

U-turns professionelle peger selv på, at den æstetiske dokumentationspraksis er inspireret af Nicolas Bourriauds idéer om 'relationel æstetik', hvor det står centralt at opfatte kunst som – eller måske rettere: at overskride institutionaliseret kunst i retning af – det *fællesskabende* ved at skabe fælles opleve- og sansemåder: "Hvert kunstværk er en invitation til at leve i en fælles verden" (Bourriaud, 2005, 9)⁴. I kraft af, at den moderne kunst, ifølge Bourriaud, i modsætning til håndværk og industriel produktion, udmærker sig ved at være en "samling af praktikker, der er berøvet regler, og som er irreducibel i forhold til normer", er "intet i denne mærkelige profession forudbestemt" (Bourriaud 2003: 13, 11). Det muliggør, at æstetiske begivenheder og værker kan forbinde oplevelsesmåder, som ellers i udgangspunktet synes uforenelige og måske afvigende. Via Bourriaud (og inspiration også fra Vincent Moon, Kenneth Balfelt og andre) knytter U-turns professionelle an til og forudsætter en politisk og situationistisk æstetisk tradition. Den kunstneriske selv fremstilling indgår på den måde (sammen med en række andre tiltag) i sociokulturelle anerkendelseskampe. Den kan derfor heller ikke reduceres til den enkelte unges umiddelbare selvhævdelse eller værdsættelse. Kunstnerisk selv fremstilling i regi af U-turn må tænkes gennem et mere krævende anerkendelsesbegreb, hvor udviklingen af personens unikke motiver og fortællinger går hånd i hånd med *almengørelsen* af vilkår og handlemuligheder.

Men lad os lige strejfe klassikere i den æstetisk-filosofiske tradition for at artikulere problematikken bedre.

Etiske og æstetiske regimer for kunstnerisk fremstilling

Med Aristoteles (1999) som udgangspunkt kan man betragte kunst som en social teknik til at påvirke følelser og viljer. Det sker ved at verden gengives i kunstværket - en efterligning af verden, som Aristoteles kalder *mimesis*. Tilskueren identificerer sig med kunstværkets repræsentation af verden, i en sådan grad, at hun afficeres af og kan gennemleve det viste eller hændte. Tragedien renser for de ubalancer, den fremstiller, ved at tilskueren selv mærker *nemesis* som straf for den *hybris*, hun blev forført til. Det kalder Aristoteles *katarsis*. Dette klassiske skema kan stadig bruges til at forstå kunstneriske fremstillinger, fx af stofmisbrugets tragedier i film som *Candy* eller *Requiem for a Dream*.

Men moderne æstetikteorier (som bl.a. Bourriaud og Rancière) og moderne kunst distancerer sig også ofte fra den aristoteliske forestilling om, at den gode kunst er til for at genetablere den givne sociale

⁴ Alle citerede udenlandske tekster er oversat af kapitlets forfatterkollektiv.

orden igennem en sådan emotionel forløsning og renselse. Her opfattes kunst og kunstnerisk performance ikke som en tilbagevending til status quo, men kendetegnes snarere ved en vilje til overskridelse.

Immanuel Kants bestemmelse af det æstetiske som netop det, der *ikke* er bundet til nogen sådan social funktionalitet (Kant, ??) modsvarer den moderne etablering af kunst udskilt (fra ritualer, design, karneval, heraldik, propaganda m.v.) som genstande for en ren beskuen og nydelse, indsamlet og bevaret eller reproduceret i museer, koncertsale og teatre. Netop udskiltheden (*l'art pour l'art*) er siden forsøgt angrebet og overskredet, både i (post-) kunstnerisk praksis (avantgarde, situationisme, forumteater, socialrealisme, performancekunst, relationel æstetik) og i teorier om æstetik, som har afsløret den 'ophøjede' kunsts sociale betydninger i et markeds- og klassesamfund (Bennett, 2013, Bourdieu, 1984, Reckwitz, 2011), og måske foreslået måder, hvorpå kunsten kan og bør være revolutionær. Men de mest perspektivrige af disse teoretiske (og praktiske) forsøg har samtidig indoptaget Kants anti-funktionalistiske bestemmelse, idet dette 'revolutionære' netop set i det prisme ikke kan være foruddefinérbart i en given teleologi. Æstetikteorier er derved også blevet et af de felter, hvor man i samarbejde eller dialog med kunstnere har artikuleret og udviklet former for reflektiv modernisme, dvs. måder at tænke og beskrive det moderne *performativt*. Med performativt menes her, at kunsten er interventionistisk og skabende, samtidig med, at man er bevidst om, at kriterier og retning for interventioner forandres i samme skabende bevægelse. Ifølge Boris Groys betyder det, at kunst kan være en måde at "fremstille det sociale som sådan":

Once we have rejected the infinity of the spirit, it makes little sense to replace it with a theology of production or desire. But then, if we are mortal and finite, how can we successfully change the world? As I have already suggested, the criteria for success and failure are precisely what define the world in its totality. So if we change – or, even better, abolish – these criteria, we do indeed change the world in its totality. And as I have tried to show, art can do it, and in fact has already done it. But, of course, one can further ask: What is the social relevance of such a non-instrumental, non-teleological, artistic performance of life? I would suggest that it is the production of the social as such. (Groys, 2016, 99-100).

Så hvis kunst kan skabe og afficere det sociale som sådan, kan kunst måske også bruges til at øve indflydelse på forhold som (viljen) til at bevæge sig, motivationen, og viljens sygdom, afhængigheden?

Det spørgsmål ledsages ofte af en forestilling om, at anerkendt og institutionaliseret kunst, sådan som vi kender det fra museer samt dertil hørende faglige traditioner (kunsthistorie, litteratur-, musik- og teatervidenskab), bringes i anvendelse som *middel* i en pædagogisk eller terapeutisk praksis. Samt, at 'kunsten' dog, når den udøves og anvendes i de sammenhænge, bliver udvandet (til 'kitch') og får amatør-præg, og derfor alligevel gør det vanskeligt at beskrive (dannelses- eller helbredelses-) effekter i andet end de mest vage og uforpligtende termer. Det ser altså ud som om man har sat sig mellem stolene og ikke lever op til nogen af standarderne. I pædagogisk og terapeutisk praksis er der især tradition for at indoptage æstetiske elementer, uden at dette tilsyneladende anfægter de institutionelle rammer og dertil hørende (politisk og professionelt styrede) mål. Også U-turn er som nævnt rammesat som en behandlingsinstitution, så det er ikke mærkeligt, hvis man opfatter *det, der foregår 'i' U-turn* som behandling. Når det er sat som rammen, er forestillingen om, at æstetisk dokumentation er amatørkunst anvendt som – svært målbar – behandlingsmetode, måske slet ikke irrelevant. Men er det nu så sikkert, at den ramme ligger fast?

Lige præcis det at 'sætte rammen' har været tema for en række (post-)kunstneriske strømninger. En klassiker er Duchamp's *Fountain*, hvor en tissekumme bliver til kunst ved at blive sat i en anden ramme, museets. En satirisk gestus, der – sammen med Bourriauds relationelle æstetik – også refereres til i filmen *The Square* af Rune Østlund, hvor kunstmuseets rytterstatue (magtens symbol)

erstattes af en tom ramme, firkanten, hvorved tilskueren skal mægtiggøres til selv at skabe et motiv. Samtidig med at dette motiv – alt efter hvad det er – vil virke tilbage på en ny måde, når det nu bliver til 'kunst'. Grænserne mellem 'kunstværket' og 'museet', mellem 'kunstner' og 'kurator, 'kunstner' og 'tilskuer' nedbrydes (Groys, 2016). Det, der skal motivere vores engagement med værket er rammesat, men ikke indholdsbestemt. Og netop rammesætning, kuratorens måder at udstille og sammenstille på, bliver derved afgørende og træder ind i synsfeltet. Samtidig ansføres til et element af farlig uforudsigelighed. Vi kan ikke vide eller kontrollere, hvor det ender, men som den kunstneriske leder i filmen *The Square* siger – lidet anende, hvad han senere bliver udsat for – skal man ikke lade sig skræmme af udtryk, der overskrider grænser. Man må tværtimod (vil vi tilføje) bevæges til at finde ud af, hvad de udtryk kommer til at betyde, og hvad de kan. Hvad skabes der, når firkanten bliver fyldt ud med noget, der ikke tidligere var 'kunst' – eller omvendt. Når fx U-turns hjemmeside viser en kunstvideo som Sebastians? Hvad gør rammen ved motivet – og hvordan rykker motivet rammen? Hvordan er kunst motiv/-erende når det rykker rammen – altså bliver flyttende og drivende for sansninger og fornemmelser gennem motivskabelse? Hvordan forandres subjektivitet, og hvem bliver vi til som tilskuere, når vi afficerer af det?

Læser vi de ovenfor nævnte pragmatiske motivationsteknologier i 'afhængighedsfeltet' gennem de indsigter, Duchamp, *The Square* m.fl. giver os adgang til, får vi øje for, at de netop opererer ved pragmatisk at sætte og modificere rammer, hvor inden for brugere/deltagere tildeles en monitoreret autonomi eller overgiver sig, og derigennem gives mulighed for at transformere sig selv til at blive en anden/noget andet.

I første omgang svarer forestillingen om den kunstneriske eller æstetiske frigørelse, anskuet som spontan selvvirksomhed inden for nøje tildelte lommer af autonomi, ganske godt til tanker om, hvad der udløser, det, motivationsteoretikerne per excellence, Edvard L. Deci & Richard M. Ryan (1985) kalder intrinsisk motivation. Men vi får også indblik i, hvordan en sådan rammesætning langtfra kun er en instrumentel pragmatik, løsrevet fra rammens indhold, men tværtimod selv kan være overskridende, vidtrækkende og skabende. Duchamps urinal og *The Square* sætter ikke en usynlig neutral ramme for tilskuerens oplevelse, men inviterer tværtimod til at problematisere og forandre rammerne. Det samme gør måske U-turns video med Sebastian, fordi den netop ikke uden videre lader sig betragte som et behandlings- eller et kunstobjekt. Det mærkelige kunstlignende objekt i, hvad vi troede var en klinisk ramme inviterer os ind i en ny, ukendt fælles oplevelsesverden, som bryder med og problematiserer selvsamme ramme.

Også Rancière tager afsæt i et brud med den klassiske forestilling om æstetik, ifølge hvilken æstetiske sansninger, udtryk og domme altid viser sig være udtryk for og bekræfte gudgivne værdier: det gode, det rette det sande og det skønne (Boileau, 2010). Denne klassiske forestilling udgør for Rancière samtidig, i hans læsning af Platon, en 'ærke-politik' – som faktisk går ud på at afvise det egentligt politiske til fordel for et ideal om et samfund og en kultur, der i enighed bygger på og bekræfter sådanne dyder (Rancière 1995). For Platon må æstetiske ytringer og udtryk også finde deres plads indenfor og repræsentere denne ærke-politiske sammenhæng, som han skitserer i *Staten*. Poeter og prosaforfattere skal ikke fremstille guder, heroer eller mennesker, der udfører lave eller nedrige handlinger, men i stedet væsener, der viser det forbilledlige, som vi burde vie vores liv til at gøre (Plato and Shorey 1935: 390-441). Og teaterets centrale former, tragedien og komedien, må gengive ikke dadelværdige, men opbyggelige følelser eller holdninger (Plato 2013: 257-59). Her er Platon forskellig fra Aristoteles, der, som vi så ovenfor, tværtimod åbnede for tragediens fremstilling af hybris, men det var igen netop kun for at rense den gennem katarsis. Aristoteles tildeler fremstillingens form en særlig rolle, der indebærer en omvej omkring mimesis, men kunstens grundlæggende budskab og funktion er de samme.

Teatret og folkeforsamlingen, æstetiske ytringer og kunst, politik og demokrati, skal i dette klassiske 'etiske regime' grundlæggende finde deres plads inden for samme fordeling af sansningen og det fornuftige, der samtidig angiver, hvad der bør være fælles for fællesskabet (Rancièr 2009: 25). For Rancièr har politik, æstetiske fænomener og kunst således hele tiden været nært forbundne, idet de hænger sammen inden for samme rum og tid. De mødes i én og samme "partage du sensible", samme delte sansning af verden. Den etablerer det, vi deler, samtidig med, at den opdeler os i positioner med forskellige kapaciteter og sansninger.

I forhold til en sådan ærke-politik udgør det moderne 'æstetiske regime' en afgørende forskydning. Det æstetiske regime er netop kendetegnet ved, at kunsten og æstetiske aktiviteter i bred forstand forestilles som løsrevet fra den direkte underordning under etiske retningslinjer og den umiddelbare forpligtelse på at bidrage til konstitutionen af et fælles liv. De konciperes som frisatte og autonome aktiviteter, der forpligtes på at følge deres egen indre logik.

Men de bliver ikke dermed apolitiske. Tværtimod bemærker Rancièr, hvorledes selve "kunstens politiske relevans, eller kunstens 'politiskhed'" i det æstetiske regime er "bundet op på selve dens autonomi" (Rancièr 2009a: 26). I det moderne æstetiske regime bliver kunsten og det æstetiske politisk relevant ved at skabe en ny opdeling af det "synlige, sigelige og tænkelige", der adskiller en særlig kunnen, eller en særlig 'kunst', fra alle de øvrige former for kunnen, i og med at denne kunnen tildeles et særligt "sanseligt sted" (Game m.fl. 2009) - en "egen erfarings sfære" (Rancièr, 2009: 158), hvor det bliver muligt at gøre en række særlige erfaringer, hvis videre implikationer og perspektiver imidlertid ikke er givet på forhånd.

Ikke mindst ser Rancièr det æstetiske regime komme til udtryk netop ved at kunstværket eller den kunstneriske proces danner *dissensus*. Dissensus er når forskellige sanselige registre og meningsregistre⁵, brydes eller støder sammen, eller med andre ord,

... at enhver situation kan åbnes indefra og rekonfigureres i et andet regime af perception og signifikation. At rekonfigurere landskabet for det, som kan opfattes, og det, som kan tænkes, er at modificere det muliges territorium og fordelingen af kapaciteter og inkapaciteter. (Rancièr, 2008, 55)

Videoen med Sebastian viser hvordan den 'Æstetiske Dokumentation' har tilkæmpet sig en særlig plads. Den kan ikke umiddelbart indplaceres 'etisk' i den fordeling af det sanselige og meningsfulde, og af positioner og dertil hørende motivationer, som vores forhold til U-turn ellers ville lægge op til. Allerede derved problematiserer den altså rammen; men værkets *dissensus* angår også vores forestillinger om vilje og motivation på andre måder.

Statuen: Viljens frisættelse og gendannelse

Når Rancièr skal præcisere implikationerne af, at kunstens politiske relevans i dag er bundet op på dens autonomi, vender han ofte tilbage til et afgørende vendepunkt i æstetikens historie. Omkring år 1800 ser han de tidligste markeringer af det æstetiskes selvstændiggørelse, nemlig i Kants og Schillers tænkning. Her finder han nemlig også de første formuleringer af "den politik som ligger i det æstetiske kunstregime" (Rancièr 2009a: 27). I *Über die ästhetische Erziehung des Menschen (Om menneskets æstetiske opdragelse)* i 1795 opridser Friedrich Schiller for Rancièr at se et "udstillingsscenario", der kan fungere som en allegori over den særegne status, som "kunsten og dens politik" har i det æstetiske regime. Her beder Schiller os nemlig om at betragte hovedet på en kolossal

⁵ På engelsk kan 'sense' og på fransk 'sens' henvise til ikke alene sanselighed og perception men også til mening, og i dermed også i videre forstand til rationalitet. Den danske oversættelse af Rancièr's begreb "regime de sens/du sensible" er derfor vanskelig, idet denne betydning ofte udgår i hverdagsbetydningen af ordet sans og sanselighed.

statue kendt under navnet *Juno Ludovisi*.⁶ Hvad der i Schillers blik tiltrækker og tiltaler iagttageren af denne ”kvindelige gud” eller ”gudelignende kvinde” (Schiller 2013: 63) er ifølge Rancière statuens ”frie fremtræden” og dens ”selvberoenhed” (Rancière 2009: 27).

Det tiltrækkende er vel at mærke ikke, at den vidner om kunstnerens fri og uhæmmede skabertrang, efter at han er blevet frisat fra alle begrænsninger, således som det i dag kan være nærliggende at forestille sig, hvis man tager afsæt i en moderne forestilling om æstetisk udfoldelse. Hvad der virker tiltalende ved statuen er tværtimod for Schiller, at den manifesterer et essentielt karakteristikum ved det guddommelige i den græsk-romerske forestillingsverden, nemlig lediggang og ligegyldighed (Schiller 2013: 63). Det, der udmærker statuen og giver den dens kunstneriske specificitet og kvalitet er dens ”fravær af vilje” (Rancière 2009a; 27). Og det, der drager iagttagerne til statuen, er at de, stillet over for en statue, i hvis ansigt ”alle spor af vilje slukkes” (Schiller 2013: 63), bringes i en tilsvarende tilstand. Eller på nutidens nymaterialistiske sprog: De- eller a-motivationen afficerer og cirkulerer imellem statuens materielle udtryk og det menneske, som betragter.

Hvad nu hvis vi læser U-turn-videoen med Sebastian igennem Schillers statue-analyse a la Rancière? Ville den blive opfattet som god til alle tider? Fx Schillers? Er tiltrækningen her også en selvberoenhed – dette at videoen fremtræder som et ’værk’, hævet over alle de viljens paradokser, som gør klientens situation håbløs og/eller håbefuld? Eller det modsatte: at vi bliver vidner til et skrøbeligt ungt menneskes prekære udvikling? En spæd og skrøbelig vilje på grænsen til at slukkes, men også ved at blive til og blive stærkere? En egendrevethed eller en motivation i tilblivelse? ?

Og er det derfor Sebastian skal synge dårligt for, at videoen bliver god? Filmholdet lavede nemlig 10 optagelser, og for hvert *take* sang Sebastian mere rent og fyldigt. Men det blev klart for holdet, at dette første *take*, hvor Sebastians stemme var tyndest og mest skrøbelig, var det æstetisk bedste. Det lykkedes dem at overtale Sebastian (som senere blev bebrejdet af sin mor: ”Du synger da meget bedre end det!”) til at det var den der skulle stå tilbage.⁷

Er det netop i ’den dårlige performance’ at vi fornemmer den autentiske indre kraft og motivation, der måske kan drive unge som Sebastian videre? Er det endda netop fordi, der kan moduleres på Sebastians vilje gennem videoen, at den bliver god? Det interessante er, at denne indre kraft snarere fornemmes end ses, og måske netop derfor får videoen en suggestiv karakter, der virker på os som tilskuere – og måske også på Sebastian selv, når han genser sig selv. Netop det at han (med sine store høretelefoner) fornemmes at være ude af sync med såvel det, han hører på sin smartphone som med den omverden, han står midt i, uberørt af hvordan rytmer snarere end toner pulserer igennem og i bogstaveligste forstand skaber sindsstemninger og sindsbevægelser, vi som tilskuere kan genfinde os selv i.

Stillet overfor og sansende en sådan ”skabning, der lukker sig helt om sig selv”, ”som om den befinder sig hinsides rum” og ”udenfor tid” og ”som om der ikke var nogen kraft, der kæmper med andre kræfter” (Schiller 2013: 64), tiltrækkes iagttageren og sendes samtidig tilbage på sig selv, således at vedkommende befinder sig i en ”tilstand”, der paradoksalt nok på en gang rummer ”den højeste ro” og ”den højeste bevægelse” (Schiller 2013: 64). Det skriver Schiller om sin Junos-statue; men måske er det også den type af sindsstemning, vi som tilskuere kan blive ramt af og trukket ind i, når vi fornemmer Sebastians asynkrone sindsstemning i videoen. Gennem hans stilistiske pauseringer får vi som sansende lyttere lige lov at synke ind i lydbilledet og afstemme os, inden han bryder ind med sin sang: ”*you should know / how great things were before you / Even so / they’re better still today.*” Er det os tilskuere, som er det ’you’, han synger om? ’Louis og Frej’? Hashen? Eller er det U-turn og

⁶ Selvom Rancière (og Schiller før ham) gentagne gange karakteriserer Juno Ludovici som en ”græsk” statue, er der rettelig tale om en romersk statue fra det første århundrede før Kristus.

⁷ Historien genfortælles af en af de professionelle, Søren Bjørn Larsen i det der blev hans speciale (Larsen 2015)

den æstetiske dokumentation? Vi ved det ikke, men vi fornemmer, at det kan være det hele, og vi fornemmer, at der er ved at ske noget med den viljesløse statue. Eller som i *The Square* er statuen måske ved at skubbe til eller forlade rammen. Den bevægelse berører os og giver plads til en tomhed, en projektflyde, som drager og motiverer, idet den muliggør og måske forpligter os på selv at danne vores motiver.

Omvendt gør også denne billedbaserede og dog multisensoriske teknologi, som kameraet jo er (Staunæs & Kofoed 2015a), noget ved Sebastians selvopfattelse, ikke mindst når han selv kigger på videoen. De visuelle optagelser pirrer til at ihukomme, opleve og undre sig over sig selv i den situation. Det muliggør en anden forståelse, men i høj grad også en anden fornemmelse sansning af sig selv, hvilket så igen kan motivere til ny handlen (Staunæs & Kofoed 2015b)⁸. Den effekt bæres i høj grad af fremstillingens eksternalisering og objektivering som et 'værk', en genstand der ligesom statuen bliver stående, uberørt af tiden, fastfryser livet og netop derved frigør nyt liv⁹.

For samtidig med frisættelsen *fra* de hidtil gældende sammenhænge frisættes kunst og de æstetisk-sanselige ytringer også *til* at anticipere noget andet og nyt, skriver Ranciere. Med deres frisatte selvstændighed og suverænitet kan værkerne pege frem mod andre former for sansning og væremåde. Disse adskiller sig fra de opdelinger, som regulerer de sædvanlige måder at erfare på, ikke mindst ved at omkalfatre opdelingen mellem en form og det stof, den påtrykkes, mellem en aktivitet og en passivitet. Man bevæger sig hinsides opdelingen mellem en aktiv forståelse og en passiv sansning, mellem en aktiv vilje og den træghed eller modvillighed, denne møder, mellem aktiv beherskelse og den passive genstand for denne magtudøvelse, mellem de aktive begær og den passive genstand for dette begær.

Idet betragteren stilles foran det uvirksomme værk, der i retrospekt fremstiller en "gud eller en helt, der ikke gør eller kontrollerer nogen ting" (Ranciere 2014: 18) og "hvori viljen er tilbagetrukket fra sin tilsynekomst" (Ranciere 2013a: 30), ledes vedkommende til at suspendere den aktive formning af verden, der karakteriserer tilgangen til verden i den almindelige erfaring, for i stedet at gå ind i et "sensorium, der er forskelligt fra det, som kendetegner herredømmet" (Ranciere 2009: 30).

U-turns brugere er ofte tynget af kravet om at de skal tage sig sammen og være aktive, motivere sig selv, og tage herredømmet tilbage over deres liv¹⁰. Når vi hører Sebastian synge, at han "tog sig sammen lige tidsnok til at smide sig/sit selv væk", er det ikke kun teksten, der fremhæver aktivitetsfordringens paradoks. Det er også blot dette, at han *ikke* fremviser den ellers obligatoriske og forventede vilje til selvforandring. Og det er værkets 'inoperative' og samtidig suggestive placering i det landskab af praksisser, som det betragtes i og som en del af. Med sin mærkelige sanselighed minder det os om, at det måske er det tyngende krav om (selv-) herredømme, som afhængighedernes udbredelse i nutiden viser os en skyggeside af.

Som nævnt er spørgsmålet om viljen og viljens sygdomme en gennemgående og central figur i afhængighedsproblematikkerne. De aktuelt dominerende pragmatiske tilgange, som er opstået af de paradokser, denne figur implicerer – Den Motiverende Samtale og 12-trins-fællesskaberne – håndterer, som beskrevet, viljesspørgsmålet semiotisk ved enten at operationalisere eller ritualisere det. Men i begge tilfælde fastholdes det som genstand for manipuleret selviagttagelse.

⁸ Om motivation som en endeløs diffraktionsbevægelse, se vores anden artikel i nærværende antologi.

⁹ . Helt alment kan man se enhver selv fremstilling som en overgivelse af livet til de døde artefaktens – måske ikke evighed, men – rækken henover forskelle i tid og rum (Butler, 2005), der samtidig potentielt frigør deres situationelle mening fra deres 'objektive' betydning (dvs. deres betydning fastlagt i et givet regime).

¹⁰ Det har er udforsket i et erindringsarbejde om motivation i U-turn. Se Nissen & Christensen (2018)

Med Rancieres begreb om det æstetiske bevæger man sig derimod hinsides viljens selvstændiggørelse som en "separate, autonomous mental faculty" (Arendt, 1978: 12), hvormed subjektet løsriver sig og opnår frihed gennem herredømme over sig selv og sin omverden. Man bevæger sig hinsides "Jeg skal!" og den rastløshed, det sætter. Hinsides viljen som et idealiseret projekt rettet mod en fremtid, der negerer det givne på en normativt fastlagt og idealiseret måde. Og hinsides den endeløse kamp med modviljen, der fra de tidligste tider bliver resultatet af en sådan villedhed, som allerede Paulus og Augustin forstod det (sml. også herom Nissen 2002).

Når U-turn arbejder med æstetisk dokumentation, er det en videreførelse og radikalisering af den selvfremsstilling, som de pragmatisk-semiotiske metoder har taget de første skridt til, og som løsriver indsatsen fra psykologiske forestillinger om behov og patologier. Men paradoksalt nok kan netop den æstetiske fremsstilling derved siges at vende tilbage til den oprindelige psykologiske forestilling om en 'intrinsisk' drivkraft, som motivationsteoriene og -teknikkerne først søgte at domesticere operationelt og siden forlod som metafysisk (se kapitel X). Denne gang altså ikke som en essens, der påberåbes for at sanktionere bestemte udformninger, men tværtimod som det overskridende potentiale, der altid må antages at gå forud for udformningen af bestemte motiver og intentionalteter, og som til stadighed er parat til at bryde dem op igen. Kun med æstetiske begreber bliver man i stand til at gribe en sådan basal *motivation i tilblivelse* fænomenalt og sådan som den træder frem og bliver til, førend den har udkrystalliseret sig som en vilje til noget bestemt.

Som en forudsætning for motivationen, har vi på den måde alle en drift mod at ville. At det æstetiske regime griber tilbage til en sådan proto-vilje, og sætter af fra en sådan lighedsantagelse, betyder dog selvfølgelig ikke, at de magtforhold, der strukturerer de felter, det indsættes i, træder ud af kraft. Der åbnes snarere for en ny konfiguration af dem, og denne åbning er også i sig selv underlagt tvingende kræfter og paradokser. Bl.a. dette, at der ikke i udgangspunktet er givet noget bestemt/præcist at forholde sig til, som man kan sige ja eller nej til; det er en form for inklusion, der netop ikke ægger til 'modstand'. Samtidig forpligter det æstetiske regime alligevel på at lave god kunst og dermed også på en god genfremsstilling den gældende verden, som er god fordi den overskrider den i retning af et andet og bedre fællesskab – også selvom kriterierne for det gode skabes i samme proces. Historien om hvordan Sebastian måtte acceptere, at den første optagelse, hvor han sang dårligst, blev valgt fordi det viste sig at være det æstetisk stærkeste, fortæller om en overgivelse og gendannelse af hans vilje. Som jo i høj grad også bliver konstitueret igennem de professionelles dømmekraft. Det er ikke så mærkeligt, al den stund det gælder om at skabe motiver i en pædagogisk dannelsesproces, der samtidig er fællesskabende. Men deri ligger ikke simpelthen, at en syg vilje eller en modvilje har overgivet sig til det givne, homogene fællesskab og dets suveræne magt, og til den renselse det fællesskab afkræver.

Det dissensuelle fællesskab

Det æstetiske indebærer en begyndende udarbejdelse af alternative former for fællesskab, som den enkelte kan indgå i. I det fællesskab suspenderes ikke kun forskellen mellem forstandige former og sanseligt materiale, men også distinktionen imellem de rationelle, de intellektuelle lag og de sanselige lag, mellem den frie klasse og den arbejdende klasse, mellem mennesker med kultiverede og dannede sanser på den ene side og mennesker med ukultiverede sanser og manerer på den anden side, mellem mennesker drevet af vilje og mennesker drevet af tilbøjelighed. Med den æstetiske suspension etableres således en ny form for autonom sanseerfaring, der samtidig udgør "spiren til en ny menneskelighed" og "en ny form for individuelt og kollektivt liv" (Rancière 2013a: 32).

Men suspensionen opløser ikke forskelle i en blank og abstrakt fælles humanitet. Tværtimod er fællesskabet i Rancieres æstetiske regime kendetegnet ved et stadigt opbrud, en bestandig skabelse

af sammensætninger, brudflader og sammenstød mellem forskellige æstetikker, altså forskellige sanselige registre og meningsregistre.

En af Rancières bøger (2008) hedder ”Den Emanciperede Tilskuer”, fordi hans brud med det klassiske etiske regime samtidig også er et opgør med en uudsagt utopi om teateret som et umiddelbart praksisfællesskab, der kan genetableres ved at den kunstige iscenesættelse bortviskes, sådan at tilskueren endelig opnår samme affektive medleven og samme politiske ’agency’ som skuespillerne. En sådan utopisk frigørelses- og oplysningstanke kommer til hele tiden at genetablere den afgrund mellem aktiv og passiv, vidende og uvidende osv., som den hævder at ville overvinde.¹¹ Samme kritik kan rettes mod mange af de måder, hvorpå kunstneriske strømninger har beskrevet deres forsøg på at overskride kunstens institutionalisering. Det æstetiske regime, som Rancière foreslår, hævder tværtimod en radikal lighed, ikke som endemål (for en praksis, der bag om ryggen genetablerer ulighed), men derimod som *udgangspunkt og forudsætning*. Tilskueren er allerede emanciperet. En lighedspræmis, som vi ovenfor hævdede om det, vi kaldte proto-viljen, driften til at ville.

Dissensus implicerer, at alle aktører må anerkende hinanden som ”individer, der træder deres egen vej gennem den skov af ting, handlinger og tegn, som de står overfor eller midt i”, med den enkeltes magt og evne til

... på sin egen måde at oversætte det, som han eller hun perciperer, at forbinde det med den singulære dannelsesrejse (aventure intellectuelle), som får ham eller hende til at ligne enhver anden, for så vidt som den dannelsesrejse ikke ligner nogen anden. (...) Det er de anonymes evne, den evne, som gør enhver lige med enhver anden. Den evne udfolder sig på tværs af irreducible afstande; den udfoldes i et uforudsigeligt spil af associationer og dissociationer. Det er i denne evne og magt (pouvoir) til at associere og dissociere at tilskuerens frigørelse består – dvs. frigørelsen af enhver af os som tilskuer. (ibid, 23)

Denne radikale formulering af ”irreducible afstande” mellem ”individer” kan synes at bekræfte tidens individualisme og et klassisk liberalt (tyndt) lighedsbegreb. Men her skal vi huske, at det formuleres i et opgør med en bestemt fællesskabsutopi, som kan spores tilbage til Platon, og som stadig er udbredt i dag, herunder i de marxistiske traditioner, som Rancière kommer fra, kritiserer, og dermed transformerer. Det rummer ikke en afvisning af fællesskaber, men derimod en refleksion af, hvordan de er kontingente og (potentielt) refleksivt og modsætningsfuldt konstitueret – og dvs. også rammesat med rum-/tidslige afgrænsninger og med kulturelle (diskursive, æstetiske) artefakter og teknologier.

An aesthetic community (...) is a community of sense, or a *sensus communis*. A *sensus communis* involves three forms of community. At a first level, a community of sense is simply a certain combination of sense data: forms, words, spaces, rhythms, and so on. This also involves a combination of different senses of ‘sense’ (...). Now, in my three examples [of artworks, red.] this community assumes a specific shape, which I shall call a ‘dissensual figure’. (...) They stage a conflict between two regimes of sense, two sensory worlds. This is what dissensus means. (...) And the philosopher provides a conceptual frame for that tension between two sensory worlds. This is the second level. (...) The community built by that dissensus itself stands in a twofold relationship to another community, a community between human beings. This is the third level: the assemblage of data and the intertwining of contradictory relations are intended to produce a new sense of community. (Rancière, 2014, 128-30)

Fællesskabets uskyldstab, dets semantiske åbenhed og modsigelsesfyldthed, når det antager en ’dissensual figur’, indebærer ikke, at det opløses. Det bliver heller ikke ligegyldigt som en afsondret ’som-om’ eller lege-gruppe. Det er derimod performativt som ikke bare fællesskabende, men også således, at det skaber en ny oplevelse af og mening med fællesskab.

¹¹ Rancière udøver samme grundlæggende kritik af undervisningens og oplysningens logik i *Den Uvidende Skolemester* (1991).

Da vi ovenfor så på videoen, kunne vi således helt umiddelbart genfinde fællesskab i vores identifikation med Sebastian, og med hans generte og modige karaoke. Men vores close-up indføling med ham 'forstyrres' af at befinde sig midt i den berusede *Distortion* festival, som vi selv kunne have danset i, men som Sebastian tydeligvis står udenfor. Begrebssat med vores filosof¹² fremstiller videoen dissensus. I regi af Sebastians karaokesang for kameraet åbnes den situation, der almindeligvis konfigureres med afhængighed og de-/motivation, indefra, idet han poetisk besynger det, der ødelagde det hele på den skønneste vis. Dobbeltigheden, vi oplever, er ikke den afhængighedssyges ambivalens og kontroltab, men den spænding mellem mod og sårbarhed, som det unge ansigt udstråler, og måden, hvorpå hans kapacitet som interessant kunstner formidles af hans vaklende sangstemme.

Videoen er politisk fællesskabende, fordi den æstetisk rokker ved den almindelige ramme for betragtning af 'hashrygning-som-ømne-for-kommunal-institution', og stiller spørgsmålet om beruselsens placering i vores liv mere alment. Sebastian røg måske nok for meget hash, men har vi ikke alle, må vi spørge, et 'issue' med vores vaner, ikke mindst omkring farmakologisk selv-påvirkning (smertestillende midler, vin, hormonpræparater m.v.)? Kan vi ikke alle miste kontrollen med vores selvkontrol i vores besathed af det, Deci & Ryan kalder autonomi og kompetence?

Som beskuere ser vi, at Sebastian også var (og er) en ung mand med litterære interesser. Vi inviteres til at dele sangens relevans for os, og til at reflektere over de mange måder, også vi kan være alene i mængden og samtidig forbundne på, trods de adskilte rum, vi hele tiden også danner – fx med høretelefoner, med obskure personlige og litterære referencer, eller med den alkohol, der synligt påvirker de dansende i baggrunden. Ikke mindst opfordres vi til at genoverveje fordelingen mellem egen normalposition og Sebastians udstillethed som klient i en behandlingsinstitution. Denne situation ('at se videoen') kan brækkes op indefra og konfigureres forskelligt. Det måske netop det, den er lavet til. Og alligevel kan netop denne dissensuelle figur pege frem mod et nyt fællesskab, som forholder sig til de sociale problemer på en ny måde – og som danner prototype for en måde at opfatte 'fællesskab' på, der accepterer og hylder dets kunstighed og pluralitet, frem for, som det så ofte sker i denne tid, at hævde naturlighed og homogenitet.

Konklusion: Motivdannelse i det æstetiske regime

Lad os i til sidst se lidt nærmere på, hvordan den æstetiske dokumentation, læst igennem æstetisk filosofi, kan antages at skabe motiver. Æstetikken med dens 'viljesløse' værker og dens dissensus skaber og åbner med Rancieres begreb 'sensorier', som er ubestemte og inviterer til emergerende og reflektive fællesskaber. Æstetikken møder spørgsmålet om den svage eller forkerte vilje gennem en form for fremstilling, der på én gang viderefører og bryder radikalt med den aktuelt dominerende pragmatik ved at incitere et motivations-*potentiale*, en 'proto-vilje'.

Denne tilbageføring til det endnu ubestemte er langt fra kun produktiv i sin 'negativitet', dvs. i kraft af hvad det ikke (længere) er, hvad det bryder med, men gives tværtimod netop konkret og sanselig, 'positiv' form, og nydanner derigennem også forpligtende kriterier for det gode og det skønne (det "sociale som sådan" iflg. Groys). Dermed kan den faktisk virke dannende og formende på motiver, der, tilbageskuende, når motiverne *er* ordnet, kan opfattes som 'motivation'. Den processualitet overskrider den gængse proces / produkt modstilling, fordi processen langt hen ad vejen bæres af det produkt, det 'værk', som er det, der gør arbejdet skabende, og som efterfølgende medkonstituerer den sanselige tilblivelse. Æstetikken fremhæver her, hvordan 'værket' som materiel artefakt, som *ting*, både frigør fra og genforbinder med strukturer af objektivitet og magt.

¹² Vi sigter selvfølgelig til Rancière, men i citatet ovenfor henviser Rancière til Deleuze & Guattari, 1994

I historien om kunstvideoen måtte Sebastian således overgive sig til den æstetiske kvalitet i værket – at videoen var bedre som værk, når han sang lidt dårligere. Gennem den underkastelse opnåede han anerkendelse som fremstiller og fremstillet materielt i videoen. Den bevægelse har også en social side, et magtforhold, som overgivelse til fællesskaber, der selv er emergente og dissensuelle. Fællesskabets emergens rummer netop også deltagerens emergens som subjekt.

Og så nærmer vi os jo igen problematikken om motivdannelse. Måske troede Sebastian, at han var i gang med at fremstille et idealt selvbillede – en 'foretrukken fortælling' – som han (og hans mor) allerede kendte, måske som sangeren i en hæderlig cover-version af *You Ruined Everything*. Men gennem hans overgivelse til den æstetiske, dissensuelle kvalitet og dennes fællesskabelse, blev der skabt et helt andet motiv, hvis indhold og kvalitet i første omgang netop kun kan forstås med kunstværket selv. På trods af det måske umiddelbart intenderede, blev værket også til et værk om en skrøbelig skabelse eller iværksættelse af værket selv – ikke om den fri og uhæmmede skabertrang, men om en prekær iværksættelse, der hele tiden finder sted på grænsen mellem vilje og fravær af vilje. Sagt på en anden måde arbejdede Sebastian med dette nye, ukendte motiv gennem at arbejde med videoen og dens implikationer og perspektiver.

Processen ligner til en vis grad den, som man i 12 trins fællesskaberne beskriver med mottoet "Fake it till you make it", og som Althusser beskriver i sin klassiske tekst om interpellation: At det subjektive motiv kommer *efter* at den praktiske handling udføres. Althusser citerer Pascal: "Knæl ned, bevæg læberne som i en bøn, og De tror!" (Althusser, 1983; 47). Citatet minder os, trods sin enkelhed, om at der er mere på spil end blot at motivet (at tro) dannes som produkt af en handling: Dels, at en forudsætning er underkastelsen (knæl ned!), og dels at handlingens betydning fremstilles symbolsk i selve handlingen (bevæg læberne som i en bøn!). Det må altså forstås *performativt*, på én gang som praktiseret, diskursivt formidlet refleksivitet og som dannelsesproces. Det samme kan siges om Den Motiverende Samtale. Trods den tildelte autonomi virker den ved, at klienten uforvarende deltager i en 'rationel' samtale, hvor han (via rådgiverens ekko) hører sig selv sige 'fornuftige' ting om sine motiver, som han derefter begynder at tro på, fordi han egentlig hele tiden har været ambivalent. Ligesom i kirken er det 'rationelle' og 'fornuftige' fastlagt og definerer en lineær udviklingsretning, således at brugerens autonomi nærmest kan sammenlignes med hvordan lystfiskeren indimellem slækker på linen, når fisken er på krogen. De motiver, der dannes her, er i begge tilfælde velkendte og velbeskrevne på forhånd, inden den enkelte troende eller den enkelte klient motiveres. Begreberne om en Højere Magt hhv. om selvvalgt 'ændring' fremhæver og fremmedgør disse faste objektive standarder, som begreberne om underkastelse hhv. autonomi derefter bringer sammen med det subjektive, uden at rokke ved at de to momenter er modstillet og uformidlede, dvs. ikke ses at kunne andet end umiddelbart bekræfte hinanden som komplementære modpoler.

I æstetisk dokumentation dannes motiver og standarder derimod i samme proces. Det er en fremstillingsproces, hvor æstetikens nyskabende og frigørende dissensus og overgivelsen / subjektivering på dynamisk vis er to sider af samme sag. Disse to sider reflekteres løbende i samspillet og overgangene mellem de åbninger og fastlæggelser af betydninger, som meningsgiver den æstetiske praksis. I de processer kan der være rytmer og usamtidigheder – fx at værket man har skabt viser sig at fremstille motiver, som man ikke selv kendte til, eller omvendt at en stemning eller affekt ansporer til at søge en fremstilling, der 'giver udtryk' for den ved at udforme den. Momenter af lyst- og/eller angstfyldt overgivelse veksler med momenter af stolt og/eller kedsom beherskelse, og med en reservation, som kan være dræbende eller tværtimod nysgerrigt og kreativt undrende. Når vi fokuserer på selve tilblivelsesprocessen, kan vi derfor rigtig værdsætte den uafgjorte, ubestemte affektivitets betydning og potentiale: Det er ikke bare et moment af katharsis, der restløst finder sin virkeliggørelse i det færdigt formede og allerede velkendte motiv, men derimod udtryk for og udlevelse af livets åbenhed og nyskabelsens værdi. Samtidig kan vi artikulere et begreb om motiver

og motivation, hvor vi ikke er tvunget ind i et snævert fokus på handlingsforløb, som er forudbestemt institutionelt, eller omvendt henvist til at udveksle tegn på en uudgrundelig, subjektiv autonomi (fx som i vareæstetikens 'præferencer'), men så at sige kan følge personens udleven-og-refleksion af situationens, aktivitetens og øjeblikkets mening, eller *sense* - eksistentielt, etisk, sanseligt.¹³

Denne vægt på det nyskabende betyder selvfølgelig ikke, at motiver dannes og fremstilles i et vakuum og aldrig bliver genkendelige som fx motiver knyttet til senere institutionel deltagelse. Tilbageskuende kan vi genkende Sebastians æstetiske dokumentation som et led i en udvikling, der allerede havde sat ham på sporet af engelsk lyrik, og senere fik ham i gang med engelskstudiet. Dog, heller ikke hermed er vi uden videre tilbage i det forudsigelige – for udover at dette udfald er singulært og kontingent i Sebastians personlige fortælling, så er et engelskstudium ikke strammere standardiseret, end at Sebastian igennem det former sin egen dannelsesrejse, altså individueres gennem dets almengørelse. Ligeledes tilbageskuende kan vi dér genfinde hans interesse i at deltage i de eksperimenter, som artikuleres med bl.a. disse linjer – en interesse, som senere udbygges fx ved at han deltager i 'Tænketanken', en gruppe tidligere brugere, der agerer 'ekspertpanel' i U-turns interne og eksterne refleksioner og profilering. Imellem og uden om de eksempler kan der tegnes myriader af andre kontinuiteter, som indlejrer Sebastians motiver, sådan som de fremstilles i og omkring kunstvideoen, i fortællinger sammensat af almenbegreber. I nogle af de fortællinger kan netop denne aktivitet fremstilles som det afgørende brud eller som netop dét sted, hvor bestemte motiver eller motivkredse optræder for allerførste gang. Men da intet opstår af intet, og omvendt ethvert øjeblik er nyt, vil dette 'motivdannelsens afgørende tidspunkt' altid være et redaktionelt artefakt. Selve det, at vi alle til enhver tid i en vis forstand befinder os midt i historiens og vores eget livs absolutte frontlinje, kunne dermed let blive et goldt filosofisk universalforhold – indlysende sandt, men med uklar relevans. Det, som derimod gør emergens / nyskabelse relevant, og som dermed giver os adgang til et andet, måske dybere motivbegreb i situationer, hvor der fx udøves æstetisk dokumentation, er den æstetiske, 'dissensuelle' praksis og de måder, den realiserer og spiller sammen med de sociale og pædagogiske eksperimenter, og med de personlige udviklingsprocesser.

Det, som står tilbage – og som vi må udskyde til senere undersøgelser – er nærmere hvordan de pragmatiske motivationsteknologier kan reartikuleres i det æstetiske regime. Såvel 12-trinsfællesskaberne (Valverde, 2002) som den motiverende samtale (Carr & Smith, 2014) har været artikuleret som en slags 'poetics of practice', hvor en folkelig livsførelseskunst praktiseres, i hvilken semiotisk pragmatik er en central bestanddel, selvom det ikke står at læse i teknologiernes egne 'manualer'. Disse fremstillinger bryder velgørende med de religiøse og rationalistisk-empiristiske redegørelser, som metoderne giver af sig selv, og som mere alment modsvarer den aktuelle spaltning mellem tro og evidens. Men spørgsmålet er, om dette brud er radikalt nok til at åbne nye perspektiver. Når alt kommer til alt, må enhver fundamentalisme jo indrømme, at den praktiseres under konkrete omstændigheder – lige fra kristendommens tematisering af det jordiske til evidensbevægelsens læbebekendelser til praktikerens skøn og brugerens præferencer.

Det æstetiske regime, der jo netop tænkt med Rancièrre indebærer, at motiver får en afgørende status post hoc, kan måske her hjælpe os videre end blot til pragmatikkens abstrakte negation, ligesom æstetiske værker giver de kommende fællesskaber og deres emergente motiver konkret form og substans.

¹³ I den forudgående artikel i denne antologi er det blevet markeret, hvordan indførelsen af, hvad man med et vink til Rancièrre kunne betegne som 'motivationens regime' indebærer, at det bliver vanskeligere at tale om forudgivne selvfølgeligt forpligtende motiver og forklaringer. Samtidig er det blevet markeret, hvordan emergente motiver post-hoc får en afgørende retledende status.

Sebastian synger: *Once my perfect world was gone, I knew: You ruined everything in the nicest way.* Og denne smukke ødelæggelse, som han indser følger efter den perfekte verden, er her selv blevet gestaltet som motiv.

Litteratur

- Althusser, L. (1983). *Ideologi og ideologiske statsapparater* Aarhus: Forlaget Grus.
- Arendt, H. (1978). *The life of the mind*. San Diego; New York; London: Harcourt Brace.
- Bandura, A. (1977). Self-efficacy: toward a unifying theory of behavioral change. *Psychological review*, 84(2), 191.
- Bennett, T. (2013). *Making culture, changing society*. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge.
- Boileau, N. (2010). *L'art poétique*. Saint Christophe en Bresse: Éd. les Caractères d'Ulysse.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bourriaud, N. (2005). *Relationel æstetik*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademi.
- Bourriaud, N. (2003). *Formes de vie: l'art moderne et l'invention de soi*. Paris: Denoël.
- Butler, J. (2005). *Giving an account of oneself*: Oxford University Press.
- Carr, E. S., & Smith, Y. (2014). The poetics of therapeutic practice: motivational interviewing and the powers of pause. *Culture, Medicine, and Psychiatry*, 38(1), 83-114.
- Deci, E. L., & Ryan, R. M. (1985). *Intrinsic motivation and self-determination in human behavior*: Springer Science & Business Media.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1994). *What is Philosophy?* London: Verso
- Game, J., Wald Lasowski, A. (2009). *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*. Paris: Archives contemporaines. Paris: École normale supérieure lettres et sciences humaines. Centre d'études poétiques. Retrieved from https://www.worldcat.org/title/jacques-ranciere-et-la-politique-de-lesthetique/oclc/488720027&referer=brief_results
- Groys, B. (2016). *In the Flow*: Verso Books.
- Hattie, John. 2009. *Visible learning: A synthesis of over 800 meta-analyses relating to achievement*. London: Routledge.
- Houborg Pedersen, E. (2006). *Stofmisbrug, metadon, subjektivering. Historiske og aktuelle fremstillinger af stofmisbrug*. København Sociologisk Institut, Københavns Universitet
- Jameson, F. (1998). *Brecht and method*: Verso.
- Kant, I. (??). *Kritik der Urteilskraft* (Werkausgabe, Band IX). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Keis, M. K. B., Nymann, A., & Nissen, M. (2016). User driven standards in a mutual help context – the co-emergence of subjects and standards. *Theory & Psychology*, 26(2), 243-262.
- Larsen, D., & Wiese, M. (2008). "Godt det ikke er en skrækside". Ny hjemmeside om unge og rusmidler - uden loftede pegefingre. *Stof*(10), 28-31.
- Larsen, S.B. 2015. *Æstetisk Dokumentation – brug af film i fremstillingen af unge rusmiddelbrugere*. København: Københavns Universitet, Institut for Psykologi.
- Lupton, D. (2016) *The quantified self*. Harvard: MIT press. Miller, W. R., & Rollnick, S. (1991). *Motivational interviewing: Preparing people to change addictive behavior*. New York: Guilford Press.
- Nielsen, S., & Kofod, K. (2013). Æstetisk Dokumentation af unges selv-fortællinger. *Stof*(21), 33-37.
- Nissen, M. & Christensen T.F. (2018). "Recognizing Motives: The Dissensual Self." In *Explorations in Activity*, edited by A. Levant.
- Nissen, M. (2002). To Be and Not To Be. The Subjectivity of Drug Taking." *Outlines* 4 (2):39-60.
- Nissen, M. (2009). Objectification and Prototype. *Qualitative Research in Psychology*, 6(1), 67-87.

- Nissen, M. (2010). Anerkendelse og prekær objektivitet: Facts og fortællinger om hashafhængighed. In K. Thorgård, M. Nissen, & U. J. Jensen (Eds.), *Viden, Virkning og Virke* (pp. 131-170). Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Nissen, M. (2015). Meeting youth in movement and on neutral ground. *Dialogic Pedagogy: An International Online Journal*, 3.
- Plato. (2013). *Republic. Books 1-5*. Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Plato, & Shorey, P. (1935). *The Republic. Books VI-X*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Rafalovich, A. (1999). Keep coming back! Narcotics anonymous narrative and recovering-addict identity. *Contemporary Drug Problems*, 26(1), 131-157.
- Rancière, J. (1991). *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford, Cal.: Stanford University Press.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé: La fabrique éditions*.
- Rancière, J. (2013a). *Aisthesis: Scenes from the aesthetic regime of art*: Verso.
- Rancière, J. (2013b). *The politics of aesthetics*. London / New York: A&C Black.
- Rancière, J. (2014). *The emancipated spectator*: Verso Books.
- Rancière, J. (2009). Aesthetics and its discontents. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity Press.
- Rancière, J. (2009). Politique de l'indétermination esthétique. In A. W. Game, Jérôme. Lasowski (Ed.), Jacques Rancière et la politique de l'esthétique (p. 178). Paris: Edition des archives contemporaines. Retrieved from https://www.worldcat.org/title/jacques-ranciere-et-la-politique-de-lesthetique/oclc/488720027&referer=brief_results
- Rancière, J. (1995). *La Méésentente. Politique et Philosophie*. Paris: Galilée.
- Reckwitz, A. (2011). *Die Erfindung der Kreativität : Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Revstedt, P. (1995). *Ingen er håblos. Motivationsarbejde i teori og praksis*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Schiller F. (2013). *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen mit den Augustenburger Briefen*. Stuttgart: Reclam.
- Socialdirektoratet, Københavns Kommune. 1999. *Misbrug i et ungdomsperspektiv*. Københavns Kommune.
- Staunæs, D, and Kofoed, J. 2015a. "Experimenting with affects and senses : a performative pop-up-laboratory (self) critically revisited." In *Affective methodologies: developing cultural research strategies for the study of affects*, edited by Britta Timm Knudsen and Carsten Stage, 45-68. Basingstoke, Hampshire Palgrave Macmillan.
- Staunæs, D, and Kofoed, J. 2015b. "Producing curious affects : visual methodology as a an affecting and conflictual wunderkammer." *International Journal of Qualitative Studies in Education* 28 (10):1229-1248.
- Valverde, M. (1998). *Diseases of the Will. Alcohol and the Dilemmas of Freedom*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Valverde, M. (2002). Experience and Truth-Telling: Intoxicated Autobiographies and Ethical Subjectivity. *Outlines*, 4(1), 3-18.
- Villadsen, K. (2003). *Det sociale arbejdes genealogi. Om kampen for at gøre fattige og udstodte til frie mennesker*. København: Sociologisk Institut, Københavns Universitet.
- Åkerstrøm Andersen, N.; Pors, J. 2016. *Stilhedens Kommunikation: Hash-Samtalen som Potentialiseringsstrategi*.