

Kapitel 8. Mere end en motiverende samtale. Eksperimenter med motiverende æstetik

Af Morten Nissen, Sverre Raffnsøe og Dorthe Staunæs

Vi har klikket på "Give a Story – Sebastian". Møder først en tekst, hvid på sort: "Til Louis og Frej/til ild og røg/i et hav af mennesker". Sort billede, langsomt skrues volumen op for en ubestemmelig rytmisk musik, og ud af det sorte billede toner et par ben i cowboybukser og et par fødder i hvide sneakers frem, plantet på asfalten og 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 fifler 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 vi ser, hvordan hænderne putter iPhonen i lommen. Derefter glider blikket videre op ad kroppen til 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 på et ungt mandeansigt med en hipster-mellemting af et en-centimers langt fuldskæg 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 bevarer sit sørgmodige udtryk. Uden megen mimik. Rytmer snarere end toner banker igennem

baggrundens lydbillede, der akkompagneres af et lidt uskarpt visuelt baggrundsbillede, hvor en mangfoldighed 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 falsk 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 rundt 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 forteksten 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 håbefuld, blues midt i et intenst, diset, broget og udifferentieret menneskehav. (<http://player.vimeo.com/video/98728123>)

Ovenstående beskriver en lille video kreeret af Sebastian og andre unge og professionelle fra U-turn, en socialpædagogisk institution for unge stofbrugere i København. Filmen er ikke defineret som kunst. Der er, som U-turns professionelle har beskrevet det, snarere tale om en metode, de kalder *Æstetisk Dokumentation*, som fremstiller de unges liv, drømme og problemer sanseligt i sange, videoer, graffiti m.v. Den begrundes 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 stykke 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 motivationsarbejde. Motiver kan nemlig konstitueres og formes gennem en åben og uhildet, æstetisk selvfremsstillingspraksis, som den enkelte tænkes at bidrage til og selv gennemløbes af. 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 inden for pædagogik og ledelse af selvledelse.

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

Kapitlets empiriske materiale hentes fra aktuelle forsøg med udvikling af socialt arbejde med unge rusmiddelbrugere. Når vi i re-artikulationsforsøget trækker på rusmiddelfeltet, er det ikke tilfældigt. Her finder vi nemlig en særlig motivationshistorie 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 rusmiddelindsatser 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 det 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 vaneopbrydende) 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 den 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? I lyset af det paradoks bliver forestillingen om – og behandlingen

af – sygdommen ‘afhængighed’ en indgang til en mængde problemstillinger 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 (for mere herom, se bl.a. 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* (Motivational Interviewing), udviklet i dette 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 motivation (jf. her også Åkerstrøm Andersen 2016). Også andre metoder er vokset frem, som sigter mod at påvirke eller danne motivationen snarere end at forudsætte den (fx Revstedt 1995; se også 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) – og som læseren også vil genfinde i andre kapitler i denne bog (bl.a. kapitlerne af Kousholt og af Christensen og Knudsen). 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 forbruget af rusmidler.

I de fleste tilfælde, hvor metoderne begrundes i psykologisk teori, peger de tilbage på Albert Banduras begreb ‘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; se også kapitlet af Pultz). 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 Samtales pragmatiske undvigelse af viljesspørgsmålet gennem operationalisering af den rammedannende problematik finder sit spejlbillede

i en anden nutidig 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 "én dag ad gangen" (Keis, Nymann & 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 – og overgivelsen til – '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 afvænnning), der til stadighed er ved at blive til.

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 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 ser bort fra. Velvidende at der kan være tilfælde, hvor etiske eller politiske grunde kræver en stoppen helt op snarere end en udvikling. Det er dog en diskussion uden for dette eksemplets regi.

Potentialet ligger i, at der udvikles teknikker til at iscenesætte og fremstille ('performe') subjektivitet (handlegrunde, deltagelse, overgivelse og selvforhold) ved sanselig brug af rum-tidslige afgrænsninger og artefakter med en forholdsvis åben semantik – og altså hvad man kunne kalde *æstetiske* virkemidler. For at vise det mere generelt, undersøger vi U-turns arbejde med *Æstetisk Dokumentation*.

Som vi vil vise, er det grundlæggende paradoks om subjektivitet som objekt for sig selv fremtrædende her, ligesom det grundlæggende arbejde med motiver 'in the making' kommer tydeligt til udtryk. U-turns arbejde med motivation gennem *Æstetisk Dokumentation* fungerer her som en prototype (Nissen 2009), dvs. en praksis og en begivenhed, der tillader os at artikulere mere generelle og 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, 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, at institutionen har indlejret en skepsis over for overhovedet at etablere en specialiseret behandlingsindsats for unge rusmiddelbrugere. Kun tøvende og efter politisk pres for det, man kaldte en 'synlig indsats' i forhold til unges brug af 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). Stadig i 2019 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. (Center for Unge og Misbrug, U-turn 2015: 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 konsultativt arbejde med pårørende og andre professionelle, og meget andet. Men den står i et spændingsforhold til den specialiserede behandlingsindsats, som samtidig 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: 32-33)

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 forhåndsdefinerede parametre. Sådanne 'læsninger' finder vi også i og omkring U-turn (fx Larsen & Wiese 2008; se også 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 ganske 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 de 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*, altså dette at skabe fælles opleve- og sansemåder: "Hvert kunstværk er en invitation til at leve i en fælles verden" (Bourriaud 2005, 9).³⁴ Ifølge Bourriaud udmærker moderne kunst, i modsætning til håndværk og industriel produktion, sig ved at være en "samling af praktikker, der er berøvet regler, og som ikke kan reduceres til normer", så "intet i denne mærkelige profession [er] forudbestemt" (Bourriaud

34 Alle citerede udenlandske tekster – bortset fra engelske – er oversat af kapitlets forfatterkollektiv.

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 med 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 selvfremstilling indgår på den måde (sammen med en række andre tiltag) i sociokulturelle anerkendelseskampe. Den kan ikke reduceres til den enkelte unges umiddelbare selvhævdelse eller værdsættelse. Kunstnerisk selvfremstilling i regi af U-turn må tænkes gennem et mere krævende anerkendelsesbegreb, hvor udviklingen af personens unikke motiver og fortællinger går i hånd med *almengørelsen* af vilkår og handlemuligheder (jf. Nissen 2010).

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 (2003) som udgangspunkt kan man betragte kunst som en social teknik til at påvirke følelser og viljer. Det sker ved, at verden gengives i kunstværket – det kalder Aristoteles *mimesis*. Tilskueren identificerer sig med kunstværkets repræsentation af verden, i en sådan grad, at han/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*, han/hun blev forført til. Det kalder Aristoteles *katarsis*. Det klassiske skema kan stadig bruges til at forstå kunstneriske fremstillinger af stofmisbrugets tragedier, fx i film som *Candy* eller *Requiem for a Dream*.

Men moderne æstetikteorier (som bl.a. Bourriaud og Rancière) og moderne kunst distancerer sig ofte fra den aristoteliske forestilling om, at den gode kunst er til for at genetablere den givne sociale orden igennem en sådan affektiv 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 1977) modsvarer den moderne etablering af kunst, udskilt fra håndværk, ritualer, design, karneval, heraldik, propaganda m.v., og selvstændiggjort 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, per-

formancekunst, 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 artikulere og udviklet former for refleksiv 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)

Hvis kunst kan fremstille det sociale som sådan, kan kunst måske også bruges til at øve indflydelse på eller endda medskabe forhold som vilje og motivation?

Det spørgsmål ledsages ofte af en forestilling om, at anerkendt og institutionaliseret kunst, sådan som vi kender det fra museer og dertil hørende faglige traditioner (kunsthistorie, litteratur-, musik- og teatervidenskab), bringes i anvendelse som *middel* i en pædagogisk eller terapeutisk praksis. Endvidere, at 'kunsten', når den udøves og anvendes i de sammenhænge, bliver udvandet (til 'kitsch') og får amatørpræg, samtidig med at den 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, og 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, meget nærliggende. 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 Duchamps³⁵ *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. Her rives kunstmuseets rytterstatue (magtens symbol (se også Staunæs & Raffnsøe 2018) ned og 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 igennem en ny og affektiv pædagogik, når det nu bliver til 'kunst'. Grænserne mellem 'kunstværket' og 'museet', mellem 'kunstner' og 'kurator', 'kunstner' og 'tilskuer' nedbrydes (jf. Groys 2016). Det, der skal motivere vores engagement med værket, er rammesat, men ikke indholdsbestemt. Og selvom tilskueren umiddelbart inviteres til blot at udfylde rammen, så betyder det, at rammesætningen, kuratorens måder at udstille og sammenstille på, bliver 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 disse 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, som 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 drivkraft for sansninger og fornemmelser gennem motivskabelse? Hvordan forandres subjektivitet, og hvem bliver vi til som tilskuer, når vi afficerer af de forskydninger?

Læser vi de ovenfor nævnte pragmatiske motivationsteknologier i 'afhængighedsfeltet' gennem de indsigter, Duchamp, *The Square* m.fl. giver os adgang til,

35 Her i 2019 hævdes det (bl.a. af Siri Hustvedt), at værket faktisk blev skabt – eller fundet og fundet på – af Elsa von Freytag-Loringhoven, som var en af de første dadaister; det var oprindeligt indleveret under pseudonymet "R. Mutt", og Duchamp påberåbte sig det efter hendes død. Også i den forstand udviskes grænserne omkring 'kunstneren'.

får vi øje for, at de netop opererer ved pragmatisk at sætte og modificere rammer, inden for hvilke brugere eller deltagere tildeles en monitoreret autonomi eller overgiver sig og derigennem gives mulighed for at transformere sig selv til at blive en anden/noget andet. Og vi aner muligheder for, at brugerne får øje på og vil deltage i denne rammesætning.

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 tankerne om, hvad der udløser det, motivationsteoretikerne per excellence, Edvard L. Deci og Richard M. Ryan (1985), kalder intrinsisk motivation. Vi får imidlertid også indblik i, hvordan en sådan rammesætning langt fra 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. For at komme dette og en artikulation heraf nærmere henter vi nu assistance hos Rancière.

Læst gennem Rancière

Som vi har argumenteret for i kapitel 2, kan motivationsproblematikken med fordel læses diffraktivt gennem filosofiske begreber. I nærværende kapitel hjælper Jacques Rancière os på vej. Også Rancière tager afsæt i et brud med den klassiske forestilling om æstetik, ifølge hvilken æstetiske sansninger, udtryk og domme altid viser sig at være udtryk for og bekræfte gudgivne værdier: det gode, det rette, det sande og det skønne (Boileau 2010). Den klassiske forestilling udgør for Rancière samtidig, i hans læsning af Platon, en 'ærkepolitik', 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 inden for og repræsentere denne ærkepolitiske 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 & Shorey 1935: 390-441). Ligeledes må teatrets centrale former, tragedien og komedien, gengive ikke dadelværdige, men opbyggelige følelser eller holdninger (Plato 2013: 257-59). Her er Platon forskellig fra Aristote-

les, 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 ens hos de to grækere.

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 2009a: 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 ærkepolitik udgør det moderne 'æstetiske regime' en afgørende forskydning. Det æstetiske regime er netop kendetegnet ved, at kunsten og æstetiske aktiviteter i bred forstand udskilles og selvstændiggøres, og udføres og opfattes 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 erfaringsfære" (Rancièr 2009b: 158), hvor det bliver muligt at gøre en række særlige erfaringer, hvis videre implikationer og perspektiver ikke er givet på forhånd. Ikke mindst ser Rancièr det æstetiske regime komme til udtryk netop ved, at kunstværket eller den kunstneriske proces danner *dissens*. På engelsk kan 'sense' og på fransk 'sens' henvise til ikke alene sanselighed og perception, men også til mening, og dermed også i videre forstand til rationalitet. Den danske oversættelse af Rancières begreb "regime de sens/du sensible" er derfor vanskelig, idet denne betydning ofte udgår i hverdagsbetydningen af ordet sans og sanselighed. Dissens er, når forskellige 'senses', altså sanselige registre og meningsregistre 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. (Rancière 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 dissens angår også vores forestillinger om vilje og motivation på andre måder, som vi nu skal se på.

Statuen: viljens frisættelse og gendannelse

Når Rancière skal præcisere implikationerne af, at kunstens politiske relevans i dag er bundet op på dens autonomi, vender han ofte tilbage til det afgørende vendepunkt i æstetikens historie, som vi nævnte ovenfor. Omkring år 1800 ser han de tidligste markeringer af det æstetiskes selvstændiggørelse, nemlig i Kants og Schillers tænkning. Her finder han også de første formuleringer af "den politik, som ligger i det æstetiske kunstregime" (Rancière 2009: 27). I bogen *Om menneskets æstetiske opdragelse* fra 1795 opridser Friedrich Schiller ifølge Rancière 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 om at betragte hovedet på en kolossal statue kendt under navnet *Juno Ludovici*. 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. Hvad der i Schillers blik tiltrækker og tiltaler iagttageren af denne "kvindelige gud" eller "gudeligende kvinde" (Schiller 2013: 63) er ifølge Rancière statuens "frie fremtræden" og dens "selvberoenhed" (Rancière 2009a: 27).

Det tiltrækkende er vel at mærke ikke, at den vidner om kunstnerens frie 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 ligestyldighed (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 i 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 på Schillers tid? Er tiltrækningen her også en selvberoenhed – dette at videoen fremtræder som et ‘v erk’, hævet over alle de viljens paradokser, som g r 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 det første *take*, hvor Sebastians stemme var tyndest og mest skrøbelig, var det æstetisk bedste. Det lykkedes dem at overtale Sebastian til, at det var den, der skulle stå tilbage (han blev senere bebrejdet af sin mor: “Du synger da meget bedre end det!”). Historien genfortælles af en af de professionelle, Søren Bj rn Larsen, i det, der siden er blevet et speciale (Larsen 2015).

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 Sebastians vilje fremstår s  ubestemt og formbar i videoen, at den bliver god? Det interessante er, at denne indre kraft snarere fornemmes end ses, og måske netop derfor f r videoen en suggestiv karakter, der virker på os som tilskuere – og måske også på Sebastian, n r han genser sig selv i den. Den virker måske netop ved 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 skaber sindsstemninger og sindsbevægelser, vi som tilskuere kan genfinde os selv i.

Stillet over for og sansende en sådan “skabning, der lukker sig helt om sig selv”, “som om den befinder sig hinsides rum” og “uden for tid”, og “som om der ikke var nogen kraft, der kæmper med andre kræfter” (Schiller 2013: 64), tiltrækkes iagttageren men kastes samtidig tilbage på sig selv og mærker sin egen eksistens, således at vedkommende befinder sig i en “tilstand”, der paradoksalt nok på én gang rummer “den højeste ro” og “den højeste bevægelse” (Schiller 2013: 64). Det skriver Schiller om sin Juno-statue; men måske er det også den type af sindsstemning, vi som tilskuere kan blive ramt af og trukket ind i, når vi fornemmer Sebasti-

ans asynkrone sindsstemning i videoen. Som læseren måske husker fra artiklens indledningsblues:

Lys og lidt tynd, ude af takt med den rytme, der samler menneskemængden bag ham. [...] Videoen fortsætter i close-up af ansigtet. Hænderne er gledet ned langs siden. Stemmen fortsætter sangen med sin melodiske, men tynde intensitet. Ansigtet bevarer sit sørgmodige udtryk. Uden megen mimik.

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 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 projektionsflade, 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 ham til at ihukomme, opleve og undre sig over sig selv i den situation, videoen viser. Det muliggør en anden forståelse, men i høj grad også en anden fornemmelse af sig selv, hvilket så igen kan motivere til ny handlen (Staunæs & Kofoed 2015b).³⁶ 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 liv. Helt alment kan man se enhver selv fremstilling som en overgivelse af livet til de døde artefakters – måske ikke evighed, men – rækken hen over 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).

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 Rancière. Med deres frisatte selvstændighed og suverænitæt kan værkerne

³⁶ Om motivation som en endeløs diffraktionsbevægelse, se vores andet kapitel (2) i nærværende antologi.

pege frem mod andre former for sansning og væremåder. 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 modvilighed, denne møder, mellem aktiv beherskelse og den passive genstand for denne magtudøvelse, mellem det 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" (Rancièr 2014: 18) og "hvori viljen er tilbagetrukket fra sin tilsykomst" (Rancièr 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" (Rancièr 2009a: 30) – altså de givne magtforhold og bredere set dette at ville have magt over verden.

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 liv (se Nissen & Christensen 2018 for en udforskning af erindringsarbejde om motivation i U-turn). 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 det, at han *ikke* fremviser den ellers obligatoriske og forventede vilje til selvforandring. Og det er dermed 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.

Med Rancières begreb om det æstetiske bevæger man sig derimod hinsides viljens selvstændiggørelse som en separat, psykisk egenskab eller funktion, hvormed subjektet løsriver sig og opnår frihed gennem herredømme over sig selv og sin omverden. Man bevæger sig hinsides "Jeg skal!", samt den rastløshed, det konstante opbrud fra og det brud med det givne, en sådan vilje til villen indebærer. 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 villeshed, som allerede Paulus og Augustin forstod det (jf. også Nissen 2002).

Når U-turn arbejder med Æstetisk Dokumentation, er det en videreførelse og radikalisering af den selvfremsættelse, som de pragmatisk-semiotiske metoder har taget de første skridt til, idet de løsriver indsatsen fra psykologiske forestillinger om behov og patologier. Men paradoksal nok kan vi derved med netop den æstetiske fremsættelse siges at vende tilbage til den oprindelige psykologiske forestilling om en indre drivkraft, som motivationsteoriene og -teknikkerne først søgte at domesticere operationelt og siden forlod som en metafysisk konstruktion (se kapitel 2). 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 intentionaliteter, og som til stadighed er parat til at bryde dem op igen. 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. er dette, at der ikke i udgangspunktet er givet noget bestemt/præcist at forholde sig til, som man kan sige ja eller nej til, en form for inklusion, der netop ikke ægger til 'modstand'. Samtidig forpligter det æstetiske regime alligevel dem, der deltager i og bidrager til det på at lave god kunst og dermed også på en god genfremsættelse af den gældende verden – en genfremsættelse, som er god, fordi den overskrider denne verden, den umiddelbart eksisterende eller givne verden, 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 den viste sig at være den æstetisk stærkeste, fortæller om en overgivelse og gendannelse af hans vilje. Han overgiver sig til 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 forhåndsgivne, homogene fællesskab og dets suveræne magt og til den renselse, dette 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 mellem de rationelle, intellektuelle lag og de sanselige lag, mellem den frie klasse og den arbejdende klasse, mellem mennesker med kultiverede og dannede sanser og mennesker med ukultiverede sanser og manerer, 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 Rancières 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 hedder *Den Emanciperede Tilskuer* (2009c), fordi hans brud med det klassiske etiske regime samtidig også er et opgør med en uudsagt utopi om teatret 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 delvist tilsvarende utopisk begrebsættelse af 'fællesskab' er den socialpolitiske og sociologiske forestilling om 'community', 'lokalmiljø' m.v., som ofte forestilles som liggende uden for staten og som sæde for en oprindelig og positiv folkelighed (jf. bl.a. Nissen 2004). Det begreb om fællesskab, som vi her diskuterer (med Rancière, Groys m.fl.), er heroverfor et mere alment filosofisk begreb, som ikke mindst udmærker sig ved at åbne for, at socialt arbejde kan være processer, hvor 'velfærdsstat' nykonstitueres dissensuelt. En 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.³⁷ 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

³⁷ Rancière udøver samme grundlæggende kritik af undervisningens og oplysningens logik i *The Ignorant Schoolmaster* (1991).

ryggen genetablerer ulighed), men derimod som *udgangspunkt og forudsætning*. Tilskueren er allerede emanciperet. En lighedspræmis, som vi også ovenfor hævdede om det, vi kaldte proto-viljen, driften til at ville.

Dissens 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 over for 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. (Rancière 2008: 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 den formuleres i et opgør med en bestemt fællesskab-sutopi, som kan spores tilbage til Platon, og som stadig er udbredt i dag, herunder også i de marxistiske traditioner, som Rancière kommer fra, kritiserer og dermed transformerer. Den 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 not a community of aesthetes. It 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 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 inter-

twining of contradictory relations are intended to produce a new sense of community. (Rancière 2009c: 50-51)

Fællesskabets uskyldstab, dets semantiske åbenhed og modsigelsesfyldthed, når det antager en 'dissensuel figur', indebærer ikke, at det opløses. Det bliver heller ikke ligegyldigt, afsondret som en '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.

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 den berusede Distortion-festival, som vi selv kunne have danset i, men som Sebastian tydeligvis står uden for. Begrebsat med vores filosof³⁸ fremstiller videoen dissens. 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-emne-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 kemisk selvpåvirkning (smertestilende midler, vin, hormonpræparater m.v.)? Kan vi ikke alle miste kontrollen med vores selvkontrol i vores besathed af det, som Deci og Ryan (1985) 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 af 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 vores egen normalposition og Sebastians udstillethed som klient i en be-

38 Vi sigter selvfølgelig til Rancière, men i citatet ovenfor henviser Rancière til Deleuze og Guattari (1994).

handlingsinstitution. Denne situation ('at se videoen') kan altså 'åbnes indefra' og konfigureres forskelligt. Det er 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 også 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 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 dissens skaber og åbner med Rancières 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 langtfra 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" ifølge 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 materielt artefakt, som *ting*, både frigør fra og genforbinder med strukturer af objektivitet og magt.

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 denne 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 sangen *You Ruined Everything*. Men gennem hans overgi-

velse 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 frie 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 enkelthed, 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 og fremvist refleksivitet og som dannelsesproces.

Det samme kan måske 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, så brugerens autonomi nærmest kan sammenlignes med, hvordan lystfiskeren indimellem slækker 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 underkastelse hhv. autonomi derefter bringer sammen med det subjektive, uden at rokke ved, at de to momenter er modstillede 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 dissens 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 angstfuld 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 rigtigt værdsætte den uafgjorte, ubestemte affektivitets betydning og potentiale: Momentet af affektiv intensitet er ikke bare en katarsis, en subjektiv renselsesproces, der restløst finder sin virkeliggørelse i det færdigt formede og allerede velkendte motiv, men derimod en udlevelse og oplevelse af livets åbenhed og nyskabens 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.³⁹

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 er vi ikke hermed uden videre tilbage i det forudsigelige – for ud over at dette udfald er singulært og kontingent i Sebastians personlige fortælling, er et engelskstudium ikke strammere standardiseret, end at Sebastian igennem det former sin egen dannelsesrejse, altså individueres gennem dets almengørelse. Ligeledes tilbageskuende kan vi genfinde Sebastians interesse i at deltage i de eksperimenter, som artikuleres med bl.a. denne tekst – en interesse, som senere udbygges fx ved, at han deltager i 'Tænk tanken', en gruppe tidligere brugere, der agerer 'ekspertpanel' i U-turns interne og eksterne refleksioner og profilering.

Imellem og uden om disse 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

39 I kapitel 2 beskrev vi, hvordan indførelsen af, hvad man med et vink til Rancière 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 emergerende motiver post hoc får en afgørende retledende status.

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 godt filosofisk universalforhold – indlysende sandt, men med uklar relevans. Det, som reelt 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, hvordan de pragmatiske motivationsteknologier kan re-artikuleres i det æstetiske regime. Såvel 12-trins-fællesskaberne (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 metodernes egne 'manualer'. Disse fremstillinger bryder velgørende med de religiøse hhv. 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' og 'timelige' over evidensbevægelsens læbebekendelser til praktikerens skøn og brugerens præferencer.

Det æstetiske regime, der jo netop, tænkt med Rancièr, 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.

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.

Referencer

- Althusser, L. (1983). *Ideologi og ideologiske statsapparater* Aarhus: Forlaget Grus.
- Aristoteles (2003). *Poetik*. København: Hans Reitzels Forlag.
- 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: 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: Harvard University Press.
- Bourriaud, N. (2003). *Formes de vie : L'art moderne et l'invention de soi*. Paris: Denoël.
- Bourriaud, N. (2005). *Relationel æstetik*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademi.
- Butler, J. (2005). *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press.
- Carr, E.S. & Y. Smith (2014). The poetics of therapeutic practice: motivational interviewing and the powers of pause. *Culture, Medicine, and Psychiatry*, 38(1): 83-114.
- Center for Unge og Misbrug, U-turn (2015). *Model U-turn – en introduktion*. København: Socialforvaltningen. https://socialstyrelsen.dk/filer/unge/rus/model_u-turn_en_introduktion.pdf (tilgået 04.06.19).
- Deci, E.L. & R.M. Ryan (1985). *Intrinsic Motivation and Self-determination in Human Behavior*. New York: Springer Science & Business Media.
- Deleuze, G. & F. Guattari (1994). *What is Philosophy?* London: Verso.
- Game, J. & A. Wald Lasowski (2009). *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*. Paris: Archives contemporaines.
- Groys, B. (2016). *In the Flow*. London: Verso Books.
- Hattie, J. (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: København Sociologisk Institut, Københavns Universitet.
- Jameson, F. (1998). *Brecht and method*. London: Verso.
- Kant, I. (1977). *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe, Band IX. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Keis, M.K.B., A. Nymann & M. Nissen (2016). User driven standards in a mutual help context: The co-emergence of subjects and standards. *Theory & Psychology*, 26(2): 243-262.
- Larsen, D. & M. Wiese (2008). "Godt, det ikke er en skræk-side". 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: Institut for Psykologi, Københavns Universitet.
- Lupton, D. (2016) *The Quantified Self*. Harvard: MIT Press.
- Miller, W.R. & S. Rollnick (1991). *Motivational Interviewing: Preparing People to Change Addictive Behavior*. New York: Guilford Press.
- Nielsen, S. & K. Kofod (2013). Æstetisk dokumentation af unges selv-fortællinger. *Stof*, 21: 33-37.
- Nissen, M. (2002). To Be and Not To Be. The Subjectivity of Drug Taking. *Outlines*, 4(2): 39-60.

- Nissen, M. (2004). "Communities og interPELLerende fællesskaber". I P. Berliner (red.) *Fællesskaber. En antologi om community psykologi*. København: Frydenlund Grafisk: 95-122.
- 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". I K. Thorgård, M. Nissen & U.J. Jensen (red.), *Viden, virkning og virke*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag: 131-170.
- Nissen, M. (2015). Meeting youth in movement and on neutral ground. *Dialogic Pedagogy*, 3: 19-42.
- Nissen, M. & T.F. Christensen (2018). "Recognizing Motives: The Dissensual Self". I A. Levant (red.), *Activity Theory: An Introduction*. Stuttgart: ibidem Press.
- Plato (2013). *Republic. Books 1-5*. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press.
- Plato & P. Shorey (1935). *The Republic. Books VI-X*. Cambridge: 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: Stanford University Press.
- Rancière, J. (1995). *La Méseintente. Politique et Philosophie*. Paris: Galilée.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions.
- Rancière, J. (2009a). *Aesthetics and Its Discontents*. Cambridge: Polity Press.
- Rancière, J. (2009b). "Politique de l'indétermination esthétique". I A.W. Game & J. Lasowski (red.), *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*. Paris: Edition des archives contemporaines.
- Rancière, J. (2009c). *The emancipated spectator*. London: Verso Books.
- Rancière, J. (2013a). *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. London: Verso.
- Rancière, J. (2013b). *The Politics of Aesthetics*. London: A&C Black.
- 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 (1999). *Misbrug i et ungdomsperspektiv*. København: Københavns Kommune, Familie- og Arbejdsmarkedsforvaltningen.
- Staunæs, D. & J. Kofoed (2015a). "Experimenting with affects and senses: A performative pop-up-laboratory (self) critically revisited." I B.T. Knudsen & C. Stage (red.), *Affective methodologies: Developing Cultural Research Strategies for the Study of Affects*. Basingstoke, Hampshire Palgrave Macmillan: 45-68.

- Staunæs, D. & J. Kofoed (2015b). Producing curious affects: Visual methodology as an affecting and conflictual wunderkammer. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 28 (10): 1229-1248.
- Staunæs, D. & S. Raffnsøe (2018). Affective Pedagogies, Equine-assisted Experiments and Posthuman Leadership. *Body & Society*, 25(1): 57-89. doi:10.1177/1357034X18817352
- 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 udstødte til frie mennesker*. København: Sociologisk Institut, Københavns Universitet.
- Åkerstrøm Andersen, N. & J.G. Pors (2017). "Stilhedens kommunikation: Hash-samtalen som potentialitetsteknologi". I M.P. Karlsen & K. Villadsen (red.), *Sundhed og magt: Perspektiver på biopolitik og ledelsesteknologi*. København: Hans Reitzels Forlag: 237-267.