

At performe virkeligheder til eksistens

En posthumanistisk analyse af hjemmesiden uturn.dk

med fokus på simulation, hyperreelle tegn

og det ubestemmelige

Lisa Tahara Christensen

Kandidatafhandling. November 2014
Københavns Universitet
Institut for Psykologi

Vejleder: Morten Nissen

Antal typeenheder: 163.336 svarende til 69 normalsider

Tak til:

Morten Nissen og hele Substance-holdet, som jeg delte foråret 2013 med: Jytte Bang, Mads Bank, Torben Elgaard, Jasmin Jawa, Lasse Meinert Jensen, Sofie Pedersen, og Frederikke Skaaning Knage. Særlig tak til Maja Bundsgaard Johansen, Niels Lyhne Løkkegaard og til sidst men ikke mindst Esther og Erik.

Spørgsmål og kommentarer kan sendes til lisaloeve@hotmail.com

Abstract

In our current age of biotechnologies, virtual worlds and digital manipulation clear distinctions between what is real and what is virtual, what is high and specialized and what is low/mass culture, where the body ends and technology begins, fracture and implode. As the distinctions between autonomous spheres no longer hold, meaning is everywhere and nowhere, existing beyond any one definitive order of interpretation. The aim of this dissertation is to investigate how our current visual culture, as described by Jean Baudrillard and Kim Toffoletti, transforms the process of signification and how this may lead to alternative understandings of reality and subjectivity.

At the site of collapse between reality and fiction, referent and image, Kim Toffoletti locates the posthuman as a transformative figuration that challenges the reality principle, contests signification and eludes fixed interpretations. There is no truth to be revealed about the posthuman through its representation because it emerges at the moment where clear distinctions collapse. It is an effect of the hyperreal.

On the basis of videos and images posted on the website of the Copenhagen facility for young drug users, *U-turn*, I will unravel how these images are performative acts in their own right that function to destroy coherent meaning about the human as an originary form.

I don't mean to offer a better or truer account of what these images say. This thesis aims to reflect on how posthuman representations occupy the status of simulacrum. These images do not mask or reflect reality. They become our reality.

It is my conclusion that an interpretation of these images in terms of semiotic meaning-production is limited for this study, because posthuman images force us to stop regarding them as referential objects. Rather, they reside in a space of simulation that questions conventional understandings of subjectivity and reality. They generate affective meanings and intensity rather than strictly representational meaning. Put in other words, we feel these images rather than understand them.

I wish to locate my study of posthuman images as part of an ongoing debate about reality, representation and subjectivity.

Indholdsfortegnelse

Abstract	3
Del 1: Indføring	6
Forord	6
Indledning	6
Problemformulering	10
Læsevejledning	10
Del 2: Metateoretisk ramme, metode og genstandsfelt	12
Metateoretisk ramme – Poststrukturalismen	12
Forskerposition, kundskabsambition og relevans	13
Subjektivitet, første- og andethed og destabilisering	14
Det analytiske greb – semiotisk betydningsanalyse	16
Tegn og koder	16
Struktur, mening og flydende betegnere	17
Teori som udfordring	18
Hypermedier, tid og rum	20
Del 3: U-turn	23
Om uturn.dk	24
Særlige fokusområder for min analyse	26
Del 4: Teori	28
Jean Baudrillard - Hvad gør vi efter orgiet?	28
Transtilstanden	31
Simulation	33
Simulationens forskellige ordener - værdi	34
Tegnet	35
Billedet	37
Kim Toffoletti - Det posthumanistiske	46
Transformative konfigurationer	47
Billedet, der performer og destabiliserer	49
Del 5: Analysen	51
Reklamen og modellerne	51

Brevet	54
Mathilde fortæller	64
En hjemmeside i transtilstand	70
Del 6: Konklusion	75
Litteraturliste:	77
Bilag	83
Bilag nr. 1 - http://specialelisa.tumblr.com/	83
Bilag nr. 2 Screenshot af forsiden til uturn.dk hentet d. 21.02.13	84
Bilag nr. 3 Screenshot af uturn.dk hentet d. 21.02.13	84
Bilag nr. 4 Screenshot af uturn.dk hentet d. 21.02.13	85
Bilag nr. 5 Screenshot af uturn.dk hentet d. 21.02.13	85
Bilag nr. 6 Screenshot af uturn.dk hentet d. 21.02.13	86
Bilag nr. 7 Screenshot af uturn.dk hentet d. 21.02.13	86
Bilag nr. 8 Screenshot af uturn.dk hentet d. 21.02.13	87
Bilag nr. 9 Screenshot af uturn.dk hentet d. 21.02.13	87
Bilag nr. 10 Screenshot af uturn.dk hentet d. 21.02.13	88
Bilag nr. 11 Screenshot af uturn.dk hentet d. 21.02.13	88
Bilag nr. 12 Brevet. Transskriberet.	89
Bilag nr. 13 Transskription af Mathilde fortæller	92
Bilag nr. 14 Indeks over specialets billeder, der ikke kommer fra uturn.dk.....	96

Del 1: Indføring

Forord

I foråret 2013 var jeg i praktik hos forskningscentret Substance (Institut for Psykologi, Københavns Universitet), der overordnet forsker i, hvorledes subjekter modificerer, transformerer og overfører standarder mellem kontekster og samtidig danner sig selv og andre i processen. Jeg fulgte Morten Nissens og Mads Banks arbejde med *Brugerdrevne standarder i socialt arbejde*, som er et projekt, der udføres i samarbejde med U-turn og Helsingung, som begge er kommunale behandlingstilbud til unge under 25 år, der ryger hash eller tager stoffer. I en tid hvor virtualitet, visualitet og subjektivitet er tæt forbundne størrelser (Toffoletti 2007; 2011) blev jeg særligt draget af U-turns og Helsingungs brug af medieprodukter i deres arbejde med de unge, forældre, fagfolk m.m. Dette speciale er kulminationen på denne interesse. Særligt U-turns hjemmeside uturn.dk fangede min interesse, fordi den provokerede mig ved at være så pokkers underholdende med billeder af flotte unge mennesker, fed musik i ørene, endda en brugers gribende fortælling præsenteret i et format, der mindede mig om noget så populært som reality-tv. Hjemmesiden trak tilmed på reklamens koder og tegn – var det nu på sin plads, at en *kommunal* hjemmeside som uturn.dk tog sig så kommerciel ud? Er U-turns arbejdsområde ikke for alvorligt og komplekst til at blive fremstillet på denne måde? Men på samme tid var hjemmesiden jo netop bare så fængende på grund af dens uortodokse miks af forskellige genrer, kategorier og tegn. Uturn.dk lagde en ny kurs for, hvordan sådan en hjemmeside kan tage sig ud, og den blev langt mere end blot en hjemmeside, og det er dette, jeg ønsker at være med til at dokumentere i nærværende speciale.

Indledning

”Welcome to Image World!” Sådan starter Marvin Heiferman (1989, s. 18) sit bidrag til bogen *Image World*, hvor han kronologisk gennemgår det fotografiske billedes stille invasion af verdenen, og jeg fristes til at begynde mit speciale med samme ord, for, hvis Heiferman fandt det berettiget at kalde verdenen for ”Image World” i slut 80’erne, så er invasionen langt fra slut. Jean Baudrillard (1994;2002;2005a) beskriver vor tids billedkultur som værende besat af at gøre alt og alle visuelt synlige, genkendelige og øjeblikkeligt tilgængelige. Og som Kim Toffoletti opridser:

”Think of live news feeds, interactive art, gene maps, virtual worlds like Second Life, surveillance technologies, digital communications and the like. They are immediate, immersive and immanent, making us enter the image.” (Toffoletti 2011, s. 30)

Udviklingen raser, og tendensen er, at vi i stadig stigende grad medieres virtuelt og visuelt, dvs. at vores erfaringsverden i større og større grad bliver både virtuel og visuel. (Baudrillard 1994:2002:2005a:Toffoletti 2007:2011) Populære platforme som Facebook, YouTube, Instagram og Skype er andre gode eksempler på denne tendens.

På grund af denne immersion i det visuelle, finder Baudrillard, at vi ikke længere kan tale om billeder som en refleksion af eller respons på verdenen. De *er* verdenen. Billeder udgør, hvad vi oplever som virkeligt, – altså som er en *erfaringsverden*. Baudrillard forklarer:

”Massemediernes billeder udgør ingen gengivelse af virkeligheden eller af fremtiden, thi de er i for høj grad selv betingelser for de nutidige og fremtidige samfunds erfaringsverden” (Baudrillard & Perniola 1984, s. 58)

Jeg vil i dette speciale arbejde med to medie-teoretikere, Jean Baudrillard (1929-2007) og Kim Toffoletti, der begge finder, at denne tendens fundamentalt har ændret betingelserne for vores oplevelse af dét at være menneske, dvs. at vi har med et ontologisk ”skift” at gøre, hvor psykologiske kernebegreber, såsom repræsentation og virkelighed, synes både berørt og udfordret.

Nærværende speciale har med mediebilleder at gøre, nærmere bestemt vil jeg benytte mig af en hjemmeside som case. En hjemmeside, der rummer både tekst, musik og ikke mindst masser af fængende billeder, og det er særligt den visuelle del jeg vil beskæftige mig med. På hjemmesiden er der mestendels digitale, fotografiske billeder og videoklips i form af en musikvideo og et filmet interview.

Det fotografiske billede har historisk set været anvendt som et medie med en privilegeret adgang til virkeligheden grundet dets teknisk- præcise, én-til-én forhold mellem billedet og dét, det henviser til. (Gripsrud 2010: Heiferman 1989: Sandbye 2001: Toffoletti 2011) Fotografiets opfindelse og tidlige udbredelse knyttes oftest til den positivistiske tidsånd og er et vigtigt led i overgangen fra det romantiske verdenssyn til en positivistisk, naturalistisk erkendelsesform. (Sandbye 2001) Der opstår nye behov for realistiske effekter i form af empirisk målbare kendsgerninger, nye behov for minutøse og præcise virkelighedsskildringer for at kunne bevise at ”det virkeligt fandt sted”. (Ibid.)

Alt dette kunne fotografiet tilsyneladende realisere, hvorfor det fik tildelt en helt enestående troværdighed i forhold til andre medier pga. dets mekaniske udgangspunkt. (Ibid.) Det fotografiske billedes status som et realistisk skildret udsnit af verden er senere blevet anfægtet af bl.a. poststrukturalister, der ser referenten som et problem, og ikke som noget givet (Baudrillard 1981: 1993:1994; Sandbye 2001; Toffoletti 2007: 2011) Fotografiets objektivitet bringes i miskredit, og det påpeges, at fotografiet altid viser virkeligheden som simulakrum. (Ibid.) Det fotografiske billedes arv er dog svær at ryste af, og generelt betragtes det stadig som et ”realistisk” medium (Sandbye 2001), men dets tætte forbindelse til virkeligheden synes mere udfordret end nogensinde før med det digitale billedes indtog.

“Digital images provoke alternative approaches to the process of analysis and interpretation because the experience of the visual is altered in a simulation society. In the context of digital image making, the real and the imaginary aren’t separate spheres but merge to create a hyperreal experience.” (Toffoletti 2007, s. 91)

Det er Baudrillards og Toffolettis udfordring til os at undersøge, hvorledes billeder i dag *også* destabiliserer og ligefrem blokerer for betydning, for det digitale billedes store force er netop dets implosion af det virkelige og det manipulerede. Det fotografiske billede har historisk set fået tildelt en signifikativ rolle, hvor det på mekanisk vis gengiver virkeligheden, - dvs. at vi hér har med en repræsentationsdialektik at gøre, hvor det fotografiske billede opretholder et princip om realitet ved loyalt at gengive den. (Toffoletti 2007) Når vi ser på billeder, søger vi derfor ofte, at forstå, hvad disse kan fortælle os om os selv, og grundlæggende for denne tilgang til repræsentation er, at billeder er forbundet med virkeligheden. I denne repræsentationsdialektik stabiliserer billedet betydning og selv reklamebilleder kan i denne forståelse sige noget om virkeligheden fx om kvindeundertrykkelse. Men Toffoletti understreger, at det ikke længere er tidssvarende at se på billeder, som objekter, der fikserer betydning, tværtimod finder hun, at vi befinder os i en posthumanistisk mediekultur, hvor billeder udfordrer deres signifikative status og øger kompleksiteten.

” (...) understanding the role of the image in simulation culture leads us to focus on the image as an object that acts on us, rather than asking ‘what does this image mean?’ (Toffoletti 2007, s. 91)

Det er således ikke mit ønske at vurdere, hvorvidt billederne og teksterne på uturn.dk er sande eller falske i den forstand, at de repræsenterer en virkelig verden derude. At anskue hjemmesiden på den

måde fordrer den repræsentationsdialektiske tilgang, som både Baudrillard og Toffoletti søger at udfordre ved at undersøge, hvorledes medier genererer virkelighed. Hjemmesiden uturn.dk genererer virkelighed (Nissen 2010; 2012) - den *performer*. Så selvom at hjemmesiden er et politisk og strategisk bud på at italesætte et flosset emne på nye og positive måder, (Larsen & Wiese 2007; Madsen 2010) så er det ikke min hensigt, at verificere om hjemmesiden giver et mere sandfærdigt eller nuanceret billede, da det er Baudrillards pointe, at vi befinder os i en simulations-kultur kendetegnet ved hyperreelle tegn, der for længst har sluppet deres utopiske forpligtelse som referende til en konkret virkelighed. (Baudrillard 1981; 1993;1994)

”Det objekt, vi ser fremstillet på U-turns hjemmeside, er således ikke en mere eller mindre tro kopi eller aftryk af en mere virkelig genstand, som findes et andet sted (..) Nej, det er her, det sker.” (Nissen 2010, s. 150)

Morten Nissen (2010) er den første til at forbinde hjemmesiden med hyperreelle tegn, som han beskriver som værende vigtigere end det, de refererer til, og hvorledes denne leg med tegn er en integreret del af aktørernes refleksivitet, samt at det afspejler en pragmatisme, der opererer med; ”den samlede fortællings opbyggelighed, snarere end dens ‘sandhed’”. (Nissen 2010, s. 150)

Uturn.dk er således et interessant eksempel på en hjemmeside, der destabiliserer betydning ved at fremstille U-turn brugere, der undviger sig et én-til-én forhold til dét de repræsenterer. Det er komplekse og ambivalente fremstillinger, hvor det kan være svært at definere, hvad der bliver repræsenteret; virkelighed eller illusion, første- eller andethed. Billederne af brugerne på hjemmesiden kan med Toffolettis teoretisering om posthumanistiske, transformative figurationer beskrives som; ”contested sites; spaces of ongoing boundary play where meaning is up for grabs. In this act of destabilising meaning and problematising origins, these images open up possibilities for new articulations of posthuman experience.” (Toffoletti 2007, s. 5-6) Og derfor er hjemmesiden også et relevant indspark til mit fag, psykologi, i en tid, hvor virtualitet, visualitet og subjektivitet er tæt forbundne størrelser (Toffoletti 2007; 2011)

Problemformulering

Jeg ønsker at undersøge, hvorledes en hjemmeside som uturn.dk kan analyseres ud fra, samt udfordres af, Jean Baudrillards teori om simulation og hyperreelle tegn, samt Kim Toffolettis teori om posthumanistiske, transformative konfigurationer. Jeg søger at belyse hvilke nye artikulationer af subjektivitet, disse teorier muliggør, og hvorledes disse visualiseres i min case; hjemmesiden
uturn.dk

Læsevejledning

Nu vil jeg kort gennemgå specialets opbygning, og hvad de forskellige dele består af.

I den næste del vi kommer til - del 2 - vil jeg indskrive specialet i en metateoretisk ramme og gøre rede for hvilke implikationer, det har for den viden jeg kan producere. I den forbindelse vil jeg opridse de kriterier, der kvalificerer min forskningsmæssige bestræbelse. I og med at jeg søger at belyse nye artikulationer af subjektivitet, vil jeg i denne del af opgaven også beskrive Judith Butlers performative forståelse af subjektivering, som grundlag for specialets tilgang til subjektivitet. Ydermere vil jeg gøre rede for semiotikkens betydningsanalyse, og hvorledes jeg trækker på denne tilgang for at "fange" de kodebrud og betydningsmæssige destabiliseringer som hjemmesiden uturn.dk performer. Til sidst vil jeg kort beskrive nogle generelle implikationer man skal tage højde for, når man har en hjemmeside som genstandsfelt. Her vil jeg berøre emner som hypermedier, tid og rum.

I del 3 vil jeg introducere U-turn som institution, deres arbejde og ikke mindst lederens og designernes tanker bag skabelsen af deres hjemmeside. Til sidst i denne del 3 vil jeg belyse hvilke tre områder af hjemmesiden, der særligt fangede min interesse, og som derfor satte rammerne for mit besøg.

Jean Baudrillards og Kim Toffoletti teori udfoldes i specialets del 4. Hos Baudrillard vil jeg særligt fokusere på hans beskrivelse af hvor tids tilstand som han finder, er kendetegnet ved implosion og simulation – en tilstand i ”trans”. Jeg vil opridsede hans forskellige ordener for simulation, for senere at omsætte dem i analysen af uturn.dk. Ligeledes vil jeg gøre rede for Toffolettis teoretisering om vor tids posthumanistiske figurationer for at stille skarpt på de artikulationer af subjektivitet, som Baudrillards transtilstand afstedkommer. Igen vil jeg undersøge hvorledes disse figurationer visualiseres på hjemmesiden.

Analysen finder sted i specialets del 5 og her vil jeg stille skarpt på hvorledes simulationen opretholdes som en filosofisk og æstetisk strategi, hvor der eksperimenteres med subversive potentialer på uturn.dk. Tegn og koder fortolkes reflektivt og remixes på nye og overskridende måder. Jeg argumenterer for at uturn.dk afspejler en aktuel, posthumanistisk mediekultur, der stimulerer cirkulationen og interessen ved at skabe udtryk, der på grund af det tvetydige og ubestemmelige fremstår tillokkende.

I del 6 ser jeg opsummerende på mine resultater, og diskuterer og vurderer om de lever op til kriterierne som jeg opstillede i del 2. Jeg laver en perspektivering, hvor jeg peger på at min nærværende metode kommer til kort ved det ubestemmelige og tvetydige, og hvorledes jeg kunne gå videre i min udforskning af netop disse aspekter ved medieprodukterne.

Men lad os nu dykke ned i det.

Del 2: Metateoretisk ramme, metode og genstandsfelt

Metateoretisk ramme – Poststrukturalismen

Når jeg indskriver specialet i poststrukturalismen, så vedkender jeg mig en særlig sensitivitet overfor ”det videnskabelige blik” gennem hvilket det sociale emergens bliver iagttagelig, dvs. min poststrukturalistiske analysestrategi bliver *et blik for blikke*. (Esmark, Laustsen & Andersen 2005) Jeg søger at kvalificere følgende spørgsmål: Hvorfor lige dette blik? Hvad bidrager dette blik med? ud fra den erkendelse, at mit blik er ét blandt mangfoldigheden af strategier, der findes for blikkets tilrettelæggelse. Videnskabsteoretisk inspireres specialet af Donna Haraways (1991) kritik af idéen om forskeren som et sandhedsvidne, som står i en privilegeret og umedieret iagttagelsesposition og kan afrapportere virkeligheden objektivt. Haraway angriber denne form for objektivitet ved at påpege at alle forsøg på gengivelser af verden må betragtes som situerede, partielle måder hvor igennem verden performs til eksistens (Ibid.). Forskning må iagttage og anerkende sin egen iagttagelses begrænsning i lyset af mangfoldigheden af mulige perspektiver, og kun på den måde kan man bedrive forskning, der kan gøre krav på objektivitet. (Ibid.) Med denne tilgang til viden, bliver det tydeligt, at svarene på de spørgsmål man stiller til sin genstand, er afhængige af fra hvilken horisont, der spørges. Man kan ikke forvente at ”fænomenet ligger stabilt og stille og venter på at blive opdaget” (Søndergaard 2000, s. 53) eller at den metode, man anvender på sit materiale, er hverken neutral eller universel. Det er med andre ord mit blik, der får mit fænomen til at træde frem på en vis måde. Min måde at se på gør særlige elementer tydelige på særlige måder. (Rose 2012)

Mit blik på hjemmesiden uturn.dk er semiotisk orienteret. Det er tegn og kulturens koder, der bliver tydelige for mig, hvilket dermed er at privilegere synet eller den form for visualitet, der læser og forstår. (Korsgaard 2013; Rose 2012) Jeg søger at forstå indholdet i det jeg ser.

At dette er ét blik blandt flere, gør Gillian Rose (2012) os opmærksomme på ved at pege på nye tilgange til visuel kultur, der interesserer sig for det affektive, non-repræsentative, non-logocentriske, og multisensoriske. Her forsker man i intensiteter og affektiv repræsentation, der adskiller sig væsentligt fra repræsentation i traditionel forstand. (Korsgaard 2013) For at formulere det lidt humoristisk så er det i de nye tilgange ikke nødvendigvis meningen, at visuelle produkter skal give mening, hvilket afspejler en nutidig, posthumanistisk mediekultur, der stimulerer

cirkulationen og interessen ved at skabe udtryk, der på grund af det tvetydige og ubestemmelige, fremstår tillokkende. (Jacobsen, Kjerkegaard, Kraglund, Nielsen, Reestorff, Stage 2013: Toffoletti 2007)

Det er min ambition, at analysen skal afsøge, hvorledes en repræsentationsdialektik, der søger at stabilisere betydning, kan komme til kort i en sådan mediekultur. Det sker i ønsket om at specialet kan være et bidrag til den bevægelse, vi nu oplever indenfor visuel kultur, hvor fokus rettes fra "representational meaning to non-representational affect" (Korsgaard 2013, s. 137) eller hvor man forsøger, sagt med to U-turn ansattes ord at: "udtrykke det *usigelige*" (Nielsen & Kofod 2013)

Forskerposition, kundskabsambition og relevans

Når jeg vedkender mig, at mit blik er ét blandt mangfoldigheden af strategier, der findes for blikkets tilrettelæggelse, så er dette ikke lige med en relativisme, hvor alle blikke nødvendigvis gælder. Der er nogle kriterier, der kvalificere mine forskningsmæssige bestræbelser. Min position som forsker bliver her præsent, og som Jette Kofoed beskriver det:

"At bekende sig til forskning og dermed den forpligtelse, jeg finder hører til dér, nemlig at forskerperspektivet ved noget andet og mere end de der udforskes. Det er selve perspektivet. Positionen og blikket kan og vil se noget andet end de deltagende" (Kofoed 2004, s.11)

Kofoed understreger hvorledes jeg som forsker kan/bør/skal se noget andet end de udforskede kan se. Dorthe Staunæs og Dorte Marie Søndergaard pointerer hvorledes kritisk teori altid har haft en ambition om at gøre en forskel, særligt for marginaliserede grupper, og hvorledes kønsforskningen, der er informeret af poststrukturalismen, forstår sin kundskabsambition og nytte, som kvalificeret ud fra, hvorvidt den kan foretage selvfølgelighedsopbrud, og derved forstyrre og underminere marginaliserende diskurser, og åbne fantasien overfor mulighederne. (Staunæs & Søndergaard 2007) Det er således den overordnede kundskabsambitionen for mit speciale at producere viden, der bryder selvfølgeligheder ved hjælp af en Baudrillardsk og Toffolettsk optik, der netop søger at udfordre.

I forhold til min case hjemmesiden uturn.dk er det umiddelbart oplagt (selvfølgeligt), at studere billedernes og ordenes forbindelser til den "virkelige" verden – hvad viser de om unge misbruges kamp mod afhængighed pt? Hvad siger de om hvilke politiske tunger, der i dag har magten til at

blive hørt? Hvad fortæller de om det sociale arbejde, der foregår i U-turns lokaler i Studiestræde? Men hvis jeg skal holde mig tro til det teoretiske ophav, jeg søger at forstå hjemmesiden ud fra, så udfordres jeg til at benytte mig af en modsat strategi - hvis de ikke gengiver eller er refleksioner på en forudgående virkelighed – hvad kan de så? Jeg skal på ”Baudrillardsk” fremskrive den ubestemmelighed og de paradokser, hvorigennem uturn.dk denaturaliserer, destabiliserer, samt eksponerer deres rolle som ”myte-opfindere”, producerende virkelighedseffekter. (Toffoletti 2007)

Men min case er i sig selv et refleksivt og teoretisk informeret forsøg på at bryde selvfølgeligheder ved at undgå typiske tegn på misbrug, (Larsen & Wiese 2007) og skabe alternative fortællinger og alternative former for dokumentation (Nielsen & Kofod 2013). Jeg har gennem min praktik inspireret af praksisforskningen (Bank 2010; Mørck & Nissen 2005) bestræbt mig på at sikre en *relevans* mellem den fremstilling af hjemmesiden, som jeg tilbyder, og den praksis, jeg studerer. I vores (U-turns og min forsknings) fælles bestræbelse på at foretage selvfølgelighedsopbrud, sker der en forvandling gennem fremstillinger og udvekslinger parterne imellem, for når praksis fremstilles i forskningen med begreber, der henter deres betydning i teoretiske traditioner, så skabes der nye forbindelser og nye afstande, nye ligheder og forskelle, hvis implikationer og relevans kan efterprøves i praksis. Min fremstilling af uturn.dk forstås således som relevant i form af de potentielle muligheder og forvandlinger, den åbner for og inspirerer til.

Subjektivitet, første- og andethed og destabilisering

Når jeg søger at belyse de nye artikulationer af subjektivitet som Baudrillards og Toffolettis teori muliggør, så gør jeg det igen indenfor en poststrukturalistisk rammeforståelse af subjektivitet. Her er jeg særligt inspireret af Judith Butlers (1993;1999) performative forståelse af subjektivering.¹ Det performative sætter fokus på, hvordan subjektivering er en *gøren* – en performance - og hvorledes mennesker bliver til gennem sociale kategorier. Sociale kategorier er i denne forståelse noget, man *gør* – i modsætning til noget man *er* qua fx sit biologiske køn eller sin socialisering. Med et fokus på hvorledes kategorier gøres i sociale sammenhænge, tydeliggøres det hvordan deres betydning ikke ligger fast, men altid er flydende og under løbende betydningstilskrivning. Sociale kategorier er derfor noget, man *gør*, føler, tænker, siger, forhandler, gentager, citerer, reproducerer og overskrider i sociale praksisser. Dog foregår dette altid indenfor rammer af det kulturelt

¹ I mit teori afsnit del 4 under afsnittet Simulation udreder jeg, hvorledes Baudrillards samt Butlers teori er kompatible. Ydermere er Toffolettis transformative figurationer en tilgang til subjektivitet, der er dybt influeret af store feministiske tænkere som Butler, Haraway samt Braidotti m.fl.

genkendelige² (Søndergaard 1996), for en anden vigtig pointe i denne tilgang er, at sociale kategorier er orienteringsredskaber, og dermed sorteringsredskaber, gennem hvilke vi aflæser, konstruerer og positionerer (Kofoed 2004: Staunæs 2004). Sociale kategorier gøres med udsigt til såvel det første som det Andet (Staunæs 2004: Toffoletti 2007). Det første og det Andet handler om magt til at definere, magt til at bestemme hvad der skal inkluderes og ekskluderes. Ordet 'genkendelighed' peger på, hvordan subjektivering foregår med udgangspunkt i en række fælles kulturelle koder (Søndergaard 1996), som viser hen til, hvad der i den givne sammenhæng forstås som det normale og rigtige. Subjektivering er en aldrig afsluttet proces, og dette betinger en aktiv handlingsmulighed, fordi det potentielt er muligt at destabilisere koderne gennem bevidste og groteske fejlciteringer og kodebrud. Derved påpeges kategoriernes konstruerethed og fraværet af en sand 'original' blotlægges. Der ligger således et subversivt potentiale i aktivt at destabilisere koderne ved at fremvise deres inkonsistens i stedet for at bare ureflekteret at reproducere dem (Butler 2005). Noget af styrken ved det poststrukturalistiske perspektiv, er således, at koder, idet de fortolkes reflektivt af subjekter, også kan betragtes som noget, der kan problematiseres, transformeres eller opretholdes via forhandling, modstand eller konformitet.

Baudrillard og Toffoletti synes at kunne bidrage med et selvfølghedsopbrud her, ved at artikulere en posthumanistisk mediekultur, der finder sin styrke ved bevidst at destabilisere det genkendelige ved brug af hyperrealitet, ubestemmelighed og tvetydighed, ved bevidst at destabilisere første- og andethed. Toffoletti (2007) opererer med transformative figurationer, der antager status af at være både fremmede og genkendelige i deres leg med forskelle, former og betydning. De posthumanistiske, transformative figurationer morfer mellem at være det omvendte spejl og simpelthen bare at være spejl – det er en invasiv strategi, der forårsager implosion i den forstand, at det er umuligt at foretage distinktioner. Figurationerne kan i princippet antage alle former, og denne "excess of positivity" er radikalt anderledes fra "the struggle of dialectics", hvor første- og andethed gensidigt konstituerer hinanden. (Toffoletti 2007, s. 85)

I forhold til min case uturn.dk er ovenstående tilgange til subjektivitet relevante, fordi hjemmesiden er et led i U-turns arbejde med at modarbejde stigmatisering af deres brugere (Madsen 2010, s. 7), altså modarbejde andetgørelsen. U-turn deltager aktivt og reflektivt i forhandlingerne om, hvad kategorien uturn-bruger består i. Det er min ambition at klargøre, hvorledes hjemmesiden også kan

² Jeg låner her Dorte Marie Søndergaards bearbejdelse/oversættelse af Judith Butlers begreb "cultural intelligibility" (Butler 1999, s. 23)

læses ud fra simulationens strategi, hvor betydningsstrukturer imploderer. (Baudrillard 1994: Toffoletti 2007)

Det analytiske greb – semiotisk betydningsanalyse

Det er ikke uvant i medieteoriens historie at gøre brug af teoretikere, der *ikke* er orienteret mod medier. (Barlow & Mills 2009) Ferdinand de Saussure (1857-1913), hvis primære interesse var sprog, er senere blevet en integreret del af medieteoriens semiotiske tilgang med det udgangspunkt, at hans teori kan anvendes mere generelt på ”mediernes betydningsystemer”. (Barlow & Mills 2009: Baudrillard 1981; 1998: Gripsrud 2010) Her forstår man kultur som et *kodefællesskab*. (Ibid.) Tegn- og kodekendskab er derfor en afgørende viden og kompetence, når medie billeder skal analyseres.

I nærværende speciale, der primært behandler medie billeder, er det svært at komme udenom semiotikkens bidrag til forståelsen af disse, hvor visuelle elementer analyseres som tegn. Ikke mindst fordi Jean Baudrillard og Kim Toffoletti trækker på samt videreudvikler denne tilgang.

Tegn og koder

Ifølge Saussure er et tegn en helhed bestående af et *materielt udtryk* (fransk: signifiant, engelsk: signifier) og et *immaterielt (idé mæssigt) indhold* (fransk: signifié, engelsk: signified). Udtryk er altså streger, prikker, figurer, lydbølger eller hvad som helst mere eller mindre håndgribeligt, som vi forbinder med en eller anden idé eller forestilling. (Baudrillard 1981: Gripsrud 2010: Kjørup 2006) Vi tænker knap over denne forbindelse, fordi den foregår efter en regel eller kode vi har tillært. (Gripsrud 2010)

Visuelle tegn er således baseret på koder, og disse koder er konventioner i den forstand, at der er en vanemæssigt etableret enighed inden for et fællesskab af tegn-brugere. En kode er således en regel eller konvention, der forbinder et udtryk med et indhold. (Hall 2010: Gripsrud 2010) En genre kan i en semiotisk sammenhæng defineres som en overordnet kode, der bestemmer, hvilke typer tegn, der kan kombineres og hvordan, indenfor en genre. Koder er relativt stabile, men de er ikke uforanderlige, og dette fokus på foranderlighed hører en poststrukturalistisk optik til – lad os studere dette nærmere.

Struktur, mening og flydende betegnere

Hos Saussure er tegnet som helhed – både udtryk og indhold – principielt adskilt fra tegnets *reference*, altså virkeligheden udenfor tegnet - dét som tegnet skal sige noget om. (Gripsrud 2010: Kjørup 2006) Det var Saussures forståelse, at eftersom betydningen eller indholdssiden af et sprogtegn ikke udspringer af selve referencen, må den bestå i, at tegnet får sin mening gennem sit forhold til andre tegn. Sproget skal således forstås som et system af forskelle, hvor et sprogtegnets indhold er bestemt ved at, det står i opposition til og er forskelligt fra, andre sprogtegn, dvs. at det er forskelle, der konstituerer betydningen. Hos Saussure får tegnet derved sin *nødvendighed* gennem strukturen – strukturen i sig selv er uden nødvendighed. (Esmark et al., 2005) Hermed indføres det saussureske bryd med den traditionelle lingvistik's opfattelse af mening. Men poststrukturalistiske tænkere som Baudrillard (1981) eller Derrida (1978) sætter spørgsmålstegn ved det saussureske bruds gennemslagskraft, da den klassiske strukturalisme stadig opererer med et centrum - det centrale og transcendentalt betegnede, der findes både udenfor og indenfor strukturen, for at garantere strukturens sammenhængskraft og stabilitet. Formålet med et centrum er nemlig at undertrykke det uendelige spil af forskelle, ved at introducere oprindelsen og afslutningen for betydningsdannelsen. Poststrukturalismens påstand er i denne sammenhæng, at strukturen er decentreret i fraværet af et centrum – vi er overgivet til en i princippet uendelig forsettelse af meningsskabelsens frie spil, og med den manglende forankring kan tegnene flyde (Esmark et al. 2005: Baudrillard 1981: Toffoletti 2007)

Baudrillard og Toffoletti ynder at befinde sig der, hvor alt flyder. Her er tegnene frigjorte, lette og uendeligt kombinatoriske, og i meningsdannelsens endeløse spil af forskelle, i proliferationen af tegn, kommer vi i en tilstand af overflod – et overbud af betydning. Betydning kan skyde og skydes i alle retninger, eftersom der ikke eksisterer et centrum, hvori værdierne kan relateres til hinanden. Intet har mulighed for at fikse. Denne transtilstand, som de flydende tegn er et symptom på, betegner Toffoletti som posthumanistisk, og den er kendetegnet ved kompleks og tvetydig brug af tegn og koder, samt opsigtsvækkende kodebrud. Sådanne strategier bryder med det selvfølgelige og vækker undren og kan fx bruges som blikfang, men det kræver også en dygtig semiotiker at afkode disse medieprodukters hybridisering. (Gripsrud 2010)

Teori som udfordring

“The real is not an objective state of things. (..) The real is actually a challenge to the theoretical edifice. But in my opinion theory can have no status other than that of challenging the real.”

(Baudrillard i Gane 1993, s. 122-123)

Jean Baudrillard er én af de poststrukturalister, der ynder at gå i kødet på det selvfølgelige ved det virkeligt eksisterende – metafysikkens anker. Virkelighed er ikke en forudgående størrelse, der blot kan afdækkes eller beskrives, da forskellige systemer producerer forskellige virkeligheder, og derfor er det virkelige en konstant kilde til ustabilitet, og teoriens funktion må således omdefineres. Det er Baudrillards udfordring til os at producere teori, der udfordrer det selvfølgelige. Lad os gå videre med dette.

Til trods for, at Jean Baudrillards teori om simulation, rent faktisk er en teori om virkelighed, så er han paradoksalt nok blevet kritiseret for ikke, at forholde sig til det samme. (Grace 2000, s. 106). Et typisk eksempel på denne kritik kan man finde hos fx Zygmunt Bauman;

”[to] many people, much in their lives is anything but simulation. To many, reality remains what it always used to be: tough, solid, resistant and harsh. They need to sink their teeth into some quite real bread before they abandon themselves to munching images.” (Bauman 1992, s. 155)

Bauman synes at mene, at man i dag kan finde forskel på virkelighed og simulation. En lignende kritik finder man også hos Douglas Kellner. Han kritiserer Baudrillards simulations teori for blot og misvisende at indsætte flygtige, non-materielle tegn og billeder som *”primary constituents of social life”* (Kellner 1989, s. 62) Igen synes Kellner, at kunne trække grænser mellem det non-materielle, repræsentative (simulation) og det materielle (virkeligheden). Det er dog vigtigt at pointere, at den virkelighed, som Baudrillard søger at artikulere, opstår ved implosionen af poler. Det vil sige, at de ovennævnte distinktioner kommer til kort, da det er umuligt at destillere det ene fra det andet. Hvor virkelighed synes at være en håndgribelig og uafviselig størrelse hos ovenstående kritikere, så forholder Baudrillard sig kritisk til, hvad der tæller som virkeligt – her forstås virkelighed som en praksis, der hele tiden er til forhandling. (Baudrillard 1981; 1993; 1994; 1995: Grace 2000: Toffoletti 2007; 2011)

”For reality is but a concept, or a principle, and by reality I mean the whole system of values connected with this principle. The Real as such implies an origin, an end, a past and a future, a chain of causes and effects, a continuity and a rationality. No real without these elements, without an objective configuration of discourse. And its disappearing is the dislocation of this whole constellation.” (Baudrillard 2001, s. 63)

Når jeg vælger at give mig i kast med Baudrillard, så må jeg undersøge, hvorledes virkelighed konstitueres på forskellige måder, hvorledes nogle formater får status af at være mere virkelige end andre. Det er særligt Baudrillards analyse af forskellige visuelle formater, der kommer til at informere mit speciale. Jeg udfordres til at distancere mig fra det selvfølgelige ved det, jeg ser. Ligeledes udfordres jeg til ikke længere at søge efter oprindelse, originalitet eller linearitet i de billeder, jeg ser, da Baudrillard finder, at disse repræsentationens forankringspunkter er under opløsning i vor tids mediekultur.

Jeg har gennem min studietid været dybt inspireret af feministisk teori, og det er også denne interesse, der har ført mig til Kim Toffoletti. Toffoletti trækker, i hendes analyser, på andre store feministiske tænkere såsom Judith Butler, Donna Harraway, Rosi Braidotti, Vivian Sobchack og Victoria Grace, men hun søger også blandt få at integrere Jean Baudrillard i denne feministiske teoriramme, for at studere hvad hans teori kan bidrage med.

Mit speciale vil derfor også bære præg af at være dialogisk i den forstand, at Jean Baudrillards bidrag til specialet altid vil foregå i dialog med andre bidrag særligt feministisk teori, men også medieteorier og kritisk teori med særligt fokus på afhængighed.

Kim Toffoletti er, sådan som jeg læser hende, og som hun selv bekender det, fuldstændig tro mod Baudrillards teori, men hun er også et positivt indspark til en Baudrillard, der er berygtet for at være pessimist. (Cubitt 2001: Sassatelli 2010) De fleste husker ham for at have peget på vor tids simulationers horrible karakter (fx Golfkrigen 1990-91), men også det parodiske (fx Disney World). Derimod peger Toffoletti (2007: 2014) på simulationens potentialer. Hun hylder rockstjernen Marilyn Manson for at kropsliggøre og visualisere simulationens ubestemmelighed på hans coverart til udgivelsen *Mechanical Animals*, og hun hylder legetøjsdukken Barbie for hendes kunstighed uden nogen original.



Nr. 1 Marilyn Manson - se bilag nr. 14

Toffoletti griber efter min mening stafetten dér, hvor Baudrillard slipper, ved at pege på en posthumanistisk mediekultur, der drives af og trives i en tilstand af implosion. Hvor alle, der kan og vil, producerer billeder, der forstyrrer dets signifikative status og øger graden af kompleksitet. Hvor alle deltager aktivt i destabiliseringen af betydningsstrukturer og reformuleringen af identitet som en transformativ proces, der ikke lader sig fikse. Hvor alle deltager i legen med hyperreelle tegn for at opnå de effekter, som de tilbyder.

Hypermedier, tid og rum

Når jeg vælger at arbejde med en hjemmeside som genstandsfelt, så får jeg med hypertext og hypermedier at gøre. George Landow definerer hypertext som:

”Text composed of blocks of words (or images) linked electronically by multiple paths, chains or trails in an open-ended, perpetually unfinished textuality described by the terms *link*, *node*, *network*, *web* and *path*” (Landow 1997, s. 3, forfatterens kursiv)

Dette betegner computerens manipulerbare “tekstform”, som udvides yderligere med internettets strukturering i web-sites; en tekst, der består af tekstblokke, der hele tiden kan omrokes, og hvorunder der gemmer sig nye tekster eller billeder, som ”fremkaldes” i et interaktivt samspil med brugeren. (Sandbye 2001) Begreber som hierarki i forbindelse med forfatterens autoritet, linearitet i både narration og læsning, tekstens autonomi og originalitet i forbindelse med den traditionelle

tekstopfattelse ændres til en ny opfattelse af teksten som multilineær, fragmenteret og åben. (Graham 2011: Sandbye 2001) I dag består hyperteksten dog ikke kun af tekst og billeder, men også af lyd og film etc., og derfor introducerer Landow den udvidede term hypermedier. (1997) Landow betragter hypermedier som en praktisk realisering af poststrukturalismens og den kritiske teoris tekst- og læserbegreb, som det ses eksempelvis hos Barthes og Derrida, og Landow går endog tilbage til Bakhtins teorier om den dialogiske, polyfone roman, hvor man bl.a. taler om, at læseren selv producerer teksten. (Graham 2011: Landow 1997: Sandbye 2001)

Derfor er det givetvis nytteløst for mig ikke at have et blik for *mit* blik så at sige. Det er selvfølgelig *mit* besøg på hjemmesiden, der danner grundlag for analysen, i form af mine valg der manifesterer sig i mine klik gennem hyperteksten. Der lægges altså ikke skjul på valgenes personlige karakter, lige så lidt som på den kendsgerning, at andre og lige så motiverede valg har kunnet træffes. Uturn.dk afstedkommer via sine links og genveje utallige kombinationer af rejser gennem hjemmesiden, og derfor har jeg i valget af noget, fravalgt en masse andet. Som et barn af min tid, styrter jeg fx mod billederne, særligt de bevægelige, og disse valg er utvivlsomt formet af min kærlighed for musikvideoer, hiphop og reality-tv.

Men når jeg har en hjemmeside som genstandsfelt, så har dette også særlige implikationer for, hvorledes tid og rum kan konceptualiseres. Overordnet kan det temporale og det spatiale antage en vis malleabilitet og uorden ift. klassiske, filmiske fremstillinger af tid og rum. (Korsgaard 2013: Rodowick 2007)

Et medieprodukt som uturn.dk synes at afstedkomme en vis form for *dislokation*, (Korsgaard 2013: Mulder & Post 2000) i den forstand, at man springer mellem forskellige former for rum og locationer uden noget hierarki eller nogen sammenhæng. Ydermere kan vi surfe ind i rum, der er dekontekstualiserede forstået på den måde, at locationerne er udefinérbare – du kan ikke finde dem på et kort, og eftersom de ikke blot gengiver, så producerer de hyperreelle rum. (Korsgaard 2013: Willis 2005) Denne form for spatialitet visualiseres ofte i reklamer (Baudrillard 1998) eller i musikvideoer (Korsgaard 2013), og jeg vil i analysen se på flere af sådanne rum, for eksempel surfer vi på uturn.dk ind i et hiphoppens byrum, som det kun produceres og visualiseres i musikvideoer.

Denne form for spatialitet knyttes til en mutabel temporalitet, der modsætter sig lineær progression. (Korsgaard 2013: Toffoletti 2007) Baudrillard påpeger hvorledes vores erfaringsverden er blevet

eksponentiel gennem det virtuelle og visuelle. Billedernes og budskabernes lineære forløb ophører og erstattes af mediets eksponentielle rullen omkring sig selv. (Baudrillard 1990) De virtuelle og visuelle elementer på uturn.dk er, som Gabriella Giannachi (2004, s. 7) beskriver det ”continuously (re-)arriving, (re-)appearing as a fresh carnival of hyperreal signs” og de spindes således ud af en lineær forståelsesramme, hvor det ikke er meningen, at de skal forbindes med et bestemt tidspunkt eller kun kan opleves på et bestemt tidspunkt i en lineær tidsramme. De er produceret for at kunne gentages.

”It becomes apparent that origins have no place in an order of simulation where history is replayed in the endless propagation and proliferation of signs.” (Toffoletti 2007, s. 5)

Så allerede her destabiliseres en repræsentationsdialektik, der fordrer realismens betoning af objektets unikke tilstedeværelse i billedet som en ”sandhed”, og dermed påkræver billedet at være en gengivelse/rekonstruktion af en kontekst- og tidsspecifik verden.

Det synes at være en omstændelig opgave at fæstne/dokumentere et sådant genstandsfelt kendetegnet ved malleabilitet, mutabilitet og hybridisation, ikke mindst fordi amerikanske undersøgelser fra omkring årtusindskiftet har vist, at 40% af materialet på nettet forsvinder, inden der er gået et år, mens andre 40% er blevet ændret. Man kan således kun forvente at finde 20% af det materiale, der var på nettet et år tidligere. Og over tid forsvinder det helt. (Brügger 2011)

Ligeledes er den version af hjemmesiden uturn.dk som mit speciale tager udgangspunkt i – som der var den hjemmeside, der eksisterede under min praktik i foråret 2013, forgået. Jeg kan heldigvis vise jer de billeder, som min analyse tager udgangspunkt i, via screenshots, jeg har taget (se bilag nr. 2-11), samt vise jer de videoklips, jeg analyserer på hjemmesiden <http://specialelisa.tumblr.com>

Del 3: U-turn

I denne del af opgaven vil jeg kort beskrive U-turn som institution, deres arbejde og ikke mindst lederens og designernes tanker bag skabelsen af hjemmesiden. Som Morten Nissen (2013, s. 67) gør klart, så er det ikke muligt at give en simpel beskrivelse af U-turn, og derfor vil min beskrivelse uden tvivl være en forsimpning af en yderst broget praksis. Jeg har valgt at fokusere på de dele, som giver en nogenlunde baggrundsviden om U-turn, og som kan fungere som afsæt til analysen. Til sidst i denne del af specialet vil jeg kort beskrive hvilke dele af hjemmesiden, jeg fokuserer på i min analyse.

U-turn blev startet ud fra en mangelsituation i 2004. (Orbe 2010) Københavns kommunes tilbud til unge stofmisbrugere var meget specifikke, dvs. at de kun fokuserede på stofmisbruget. Der manglede simpelthen et tilbud, der *også* kunne rumme og arbejde med andre problematikker og behov i de unges liv. Ydermere fokuserede de eksisterende tilbud kun på dårligdommene ved de unges liv med stofmisbrug, hvilket resulterede i, at hverken de unge eller andre med henvisningsmulighed ønskede at henvise de unge til disse tilbud i frygt for yderligere stigmatisering (Ibid.). Tilbuddene var simpelthen ikke attraktive, og Københavns kommune satte sig for at undersøge, hvad der skulle til, for at de unge havde lyst til at komme i behandling. U-turn er et resultat af dette, som der stadig udvikles på. U-turn bestræber sig således på at deres tilbud/indsatser møder behov og ønsker, som de unge har fremsat såsom skolegang, mulighed for at træne, spise god mad m.m. (Ibid.)

U-turn arbejder ud fra en systemisk, narrativ og løsningsfokuseret tilgang, hvor der lægges vægt på empowerment og coaching af de unge. (Ibid.) Behandlerne, som tæller en broget skare af pædagoger, psykologer, social- og sundhedsassistenter, diverse kandidater fx kommunikationsuddannede fra RUC, er i deres arbejde meget bevidste om ikke at stirre sig blinde på problemadfærd, risikofaktorer og alt andet, der på problematiserende vis ”andetgør” de unge brugere, og derfor hører man dem sjældent betegne de unge som stofmisbrugere, men snarere som brugere. (Ibid.) Den narrative tradition tro arbejdes der i U-turn målrettet med at ”fortykke” de unges fortællinger om sig selv. Det er U-turns erfaring, at de unge brugere sidder fast i en negativ selvopfattelse, og derfor arbejder man specifikt med at finde de alternative fortællinger frem, der normalt står i skyggen af de dominerende fortællinger om at man er ”problematiske”. (Nielsen & Kofod 2013; Orbe 2010; Søndergaard 2012) Når de unge brugeres selvfortællinger fortykkes

gennem udfoldelsen af de unges værdier, ressourcer og de forandringsprocesser, de gennemgår, finder behandlerne i U-turn, at man kan skabe flere handlemuligheder for de unge. (Søndergaard 2012) U-turn benytter sig bl.a. af filmiske, musikalske og andre kreative produktioner for at lade de unge fortælle historier om og for sig selv og andre. (Orbe 2010) Pointen med at arbejde med selvfortælling via æstetisk dokumentation er, at billeder, lyde og musik er med til at stimulere sanserne, så man kan skabe en stærkere fortælling, end man kan med ord. (Søndergaard 2012)

At deres tilbud/indsatser baserer sig på brugerdrevne standarder dvs. de unges selvudtrykte ønsker og behov samt bud på løsninger, gør U-turn unikt, og stedet er således særligt interessant og kan betegnes som værende ”i frontlinjen i bestræbelserne på at udvikle tilgange til problematikken, som vrister sig fri af sygdomsbegrebets stigmatisering og individualisering.” (Nissen 2010, s. 134)

Om uturn.dk

U-turns hjemmeside var ikke blot en kommunal hjemmeside, der informerede. Den var skabt og fungerede med langt flere funktioner, som man ikke umiddelbart vil forbinde med en kommunal hjemmeside. Den var en vigtig aktant i U-turns arbejde med at brande sig som institution samt brande medarbejdere og brugere, og reklamere for sine ydelser samt U-turns politik og strategier (Madsen 2010). Sidst men ikke mindst var den tænkt som en vigtig del af det sociale arbejde som U-turn lavede, alt sammen serveret på appellerende og underholdende vis. (Larsen & Wiese 2007) Det var en hjemmeside, som var ”berømmet blandt socialarbejdere inden for feltet” (Nissen 2010, s131), endvidere deltog den i en mediekultur kendetegnende for tidens unge ”generation-netværk”, hvor branding, reklame, underholdning og andre kommercielle hensyn er fast inventar. (Bay & Ralund 2008) Alene i 2009 havde hjemmesiden 25.000 unikke besøgende (Madsen 2010), hvilket kan siges at være et højt tal for en specialiseret kommunal institution som U-turn.

Hjemmesiden uturn.dk var institutionens ansigt udadtil, som daværende leder for U-turn Unna Madsen (2010) forklarer det. Hun pointerer vigtigheden af strategisk branding og markedsføring af flere grunde. Hun påpeger bl.a., at vi befinder os i en tid, hvor det offentlige gennemgår en omfattende markedsgørelse, og med et stærkt brand sikrer man sig en tydelig position i forhold til den politiske og økonomiske scene, hvor kampen om ressourcer hele tiden er nærværende – hvad får vi for skattekrone? ”En forudsætning for branding er både at blive set, hørt og kendt”, skriver

Madsen (2010, s. 4) og understreger vigtigheden af, at en institution som U-turn altid er i medierne, da medier i dag kan betragtes som et stedfortrædende borgerskab.

Og her kommer vi ifølge Madsen til kernen af branding – at kunne skille sig ud fra mængden af offentlige tilbud ved at skabe sig et synligt og troværdigt brand. I denne forbindelse introducerer Madsen *storytelling* som en del af deres brandingstrategi i en tid hvor fokus ikke længere er så fastrettet på produktet men snarere på historier, vi forbinder med produktet. Via historier der taler til vores drømme, følelser og mening om det gode liv, fortæller Madsen, at U-turn arbejder med at producere autentiske fortællinger, der synliggør U-turns kultur. Storytelling på hjemmesiden via levende citater og fortællinger fra unge og forældre, der selv har gjort sig erfaringer, er helt centrale i U-turns formidling af deres produkt, og Madsen fortæller, at det er den mest nærværende form for kommunikation, som netop deres brugere søger, når de overvejer at få hjælp.

”Men vi tager også fat på identitetsdannelse, menings- og betydningsdannelse og udforsker ad den vej stofbrugen, den sociale situation, familielivet og så videre. Måske er det her U-turn adskiller sig i sin branding? Og formår at signalere dette. Altså en anden slags helhedsorientering end den gængse. En slags ’eksistens og identitets-orientering’.” (Madsen 2010, s. 10)

Madsen forklarer her, hvorledes U-turn tilbyder en anden slags helhedsorientering, hvor dannelsen af identitet, mening og betydning er i centrum. Helhedsorienteringen synes at bestå i det forhold, at U-turn ikke blot repræsenterer eller behandler unge stofbrugere. Hos U-turn arbejder man ud fra den tese, at det er en socialt konstrueret problematik, og at man hos U-turn aktivt tager del i konstruktionen, og derfor bliver identitets- og betydningsdannelsen væsentlig. U-turns brand er ifølge Madsen medskabende for brugernes identitet, og det er derfor vigtigt, at der signaleres, at brugerne er betydningsfulde.

Som designerne af U-turns hjemmeside fortæller, så er nutidens beskrivelser af unge og rusmidler fulde af ord som misbrug, afhængighed og narkomani.

”De er fyldt med beskrivelser af de negative og problematiske følger af hash og stoffer så som forringelse af kognitive funktioner, glidebaner mod nålen i armen, eller hvad der ellers måtte gøre sig gældende ved omtalen af de enkelte rusmidler.” (Larsen & Wiese 2007, s.28)

Men som designerne understreger så er denne skræmme-strategi på ingen måde appellerende, ej heller motiverende for de unge, som de gerne vil nå ud til. Inspireret af reklamebranchen har

designerne forsøgt at skabe indbydende billeder af sunde og slanke mennesker, der signalerer overskud og handling.

”Vi kommer nok heller ikke til at se mange reklamer for fitnesscentre, hvor overvægtige, livsudslukte 60-årige med hjertekarsygdomme forsøger at kæmpe sig op på en træningscykel.(..) Reklamerne er billeder på, hvad vi kan få ud af at melde os ind i et fitnesscenter. Ikke på hvad der sker, hvis vi ikke gør det. De positive fortællinger om fitness, glæde og overskud motiverer, fordi det er fortællinger, vi har lyst til at forbinde med vores egen historie.” (Larsen & Wiese 2007)

Det bliver således tydeligt, at uturn.dk var et gennemarbejdet medieprodukt i den forstand, at den var en aktiv del af det sociale arbejde, U-turn lavede.

Morten Nissen forklarer, at anerkendelse i dag står centralt i forskellige pædagogiske og psykologiske tilgange, og at denne hjemmeside udfoldede en anerkendelse af de unge afhængige og deres pårørende. (Nissen 2010, s.131-132) Den professionelle metode hos U-turn og de forskellige fremstillinger af brugerne - altså U-turns storytelling er samtidig en anerkendende metode, der søger at fremhæve styrker frem for svagheder samt at inkludere fremfor at ekskludere.

Særlige fokusområder for min analyse

Jeg vil i min analyse forsøge at beskrive den overordnede oplevelse af hjemmesiden, som jeg fik, da jeg besøgte den, men der er også nogle specifikke visuelle elementer, som jeg ønsker at fokusere på. Der er givetvis mange facetter og detaljer, jeg kunne dvæle ved på hjemmesiden uturn.dk, men jeg har udvalgt tre områder, der særligt fangede min interesse, og som derfor satte rammerne for mit besøg.

1. Billedet af modellerne – uturn.dk’s forside
2. Musikvideoen Brevet
3. Mathilde fortæller – interview med en bruger

Jeg vil i min analyse se på hjemmesidens forside, altså den side man først ”ankommer” til, når man surfer på uturn.dk. Her kan man bl.a. se et billede af modeller, og dette billede vil jeg særligt fokusere på, samt på den reklamemæssige kontekst modellerne både sættes i og bidrager til. Billedet er produceret af webdesignerne Didda Larsen og Mikkel Wiese. Ydermere vil jeg kigge på musikvideoen Brevet, som også var tilgængelig på hjemmesiden. Brevet er resultatet af både

brugere samt U-turn-ansattes kreative arbejde i en aftengruppe i foråret 2007. Når man er med i en aftengruppe hos U-turn, så mødes man to gange om ugen, og forløbet beskrives således:

”Vi spiser sammen, hører hinandens historier og deler erfaringer. I nogle aftengrupper laver vi også et kreativt projekt. Det kan være et multimedieshow, et musikprojekt eller et projekt, der har fokus på: ”Det gode liv”. ” (http://www.uturn.dk/rdg_aften.html, hentet d. 10.09.2014)

Brevet er således produktet af et sådant kreativt projekt.

Jeg vil også se på tre videoklips af et interview med brugeren ”Mathilde”, produceret af Didda Larsen og Mikkel Wiese. Hermed afsløres jeg også i, at jeg som mange andre, styrer mod videoklippene. Den 7. og 8. september 2010 besøgte Didda og Mikkel produktionsskolen i Sundet og Helsingør Gymnasium for at lave fokusgruppeinterview med unge om deres oplevelse med at surfe på uturn.dk.³ Mest markant var det, at ungegrupperne styrede direkte mod videoklip med unge, når de besøgte uturn.dk. Som webdesignerne i rapporten forklarer:

”I deres verden er der tydeligvis intet andet, der er tilnærmelsesvis så interessant som videoklip med unge, der fortæller deres historie.” (s. 3)

Men lad os nu vende blikket mod det teoretiske fundament for min analyse.

³ Rapporten kan findes på http://files.zite3.com/data/files/328/6/0/Kun_for_unge.pdf - hentet d. 07.06.13

Del 4: Teori

Jean Baudrillard - Hvad gør vi efter orgiet?

”Skulle tingenes nuværende tilstand karakteriseres, ville jeg sige, at det er den efter orgiet.

Orgiet, det er på en måde modernitetens hele eksplosive bevægelse, befrielsens bevægelse på alle områder. Politisk frigørelse, seksuel frigørelse, frigørelse af produktivkræfterne, frigørelsen af destruktivkræfterne, frigørelse af kvinden, frigørelse af barnet, frigørelse af de underbevidste drifter, frigørelse af kunsten. Alle repræsentationsmodellerne og alle anti-repræsentationsmodellerne er steget til tinderne samtidig. – Det var et totalorgie, af det reelle, af det rationelle, af det seksuelle, af kritik og antikritik, af vækst og vækstens krise. Vi har gennemløbet alle vejene for produktionen og den potentielle overproduktion af genstande, tegn, budskaber, ideologier, glæder. Vil I høre min mening, så er alt befriet i dag: terningerne er kastet og vi befinder os kollektivt over for det afgørende spørgsmål: HVAD SKAL VI LAVE EFTER ORGIET? Vi kan ikke længere andet end at simulere orgiet og frigørelsen, end lade som om vi går i den samme retning ved at accelerere; men i virkeligheden accelererer vi ud i tomheden, al den stund alle frigørelsens formål (produktionen, fremskridtet, revolutionen) allerede er bag os og at det, der hjemsøger og besætter os, er denne foruddiskontering af alle resultater, denne alle tegnenes, alle formernes og alle begærenes ståen til rådighed, i og med alt allerede er blevet befriet. – Hvad skal der gøres? Det er deri, at simulationens tilstand består, dér hvor vi ikke kan andet end at genspille alle drejebøgerne, fordi de – virkeligt eller potentielt – allerede har fundet sted. Det er den virkeliggjorte utopis, alle de virkeliggjorte utopiers tilstand, hvor man paradoksalt nok må forsætte med at leve som om de ikke var det. Da de imidlertid er det, og da vi ikke længere kan opretholde håbet om at virkeliggøre dem, er der ikke andet tilbage for os end at gøre dem hypervirkelige i en uendelig simulation. Vi lever i en uendelig reproduktion af idealer, fantasmer, billeder og drømme, som nu er bag os, men som vi er nødsaget til at reproducere i en slags fatal forskelsløshed.” (Baudrillard 1988, s. 31)

Baudrillards pointe er helt overordnet, at alt er kommet til alt. (Christensen 1999) Alt er blevet fremført, fremstillet, produceret, frigjort ifølge irreversibel lov – der er ikke nogen vej tilbage. Alt er gjort synligt, beherskeligt, disponibelt, og tilgængeligt for viden. Vi befinder os i en tilstand, hvor vi repetitivt simulerer de kulturelt genkendelige modeller for virkelighed.

Baudrillard karakteriserer ”det moderne”, hvad enten det tænkes i historiske, økonomiske, teknologiske, moralske, seksuelle, eller politiske termer, som værende styret af en drift til at bringe alt frem i lyset og at bringe alt i overensstemmelse med dets bestemmelse/model. (Baudrillard 1988: Christensen 1999) ”Når alt kommer til alt” er således en talemåde, hvor man henviser til en sidste instans – *den totale identitet*. (Baudrillard 1988;1993)

Ideologierne er de store emancipationsfortællinger, hvor frigørelsen ligger i fremtiden, som klassekampen hos Marx eller det ubevidste hos Freud. Ideologierne kan kun fungere så længe de ligger ude i fremtiden, men Baudrillard vil hævde, at de allerede er realiserede, *i det mindste potentielt*, i den forstand, at deres bestemmelser er kortlagt. Det postmoderne gennemspiller det moderne i anden potens som forholdenes overrealisering, som simulation, som farce ved at fastholde de modernes forestillingsverden, ved at fastholde forestillingen om frigørelse som mål. (Baudrillard 1988: Christensen 1999)

Det moderne beskriver Baudrillard med ’orgiet’, hvor man kunne navigere i forhold til distinkte, binære betydningsstrukturer såsom virkelighed og repræsentation, sandhed og fiktion. I det moderne kunne man forestille sig, at der var en konflikt at ophæve, et mål at opfylde, og sågar en frihed at opnå. Orgiet og det orgiastiske er modernitetens signifikante mærker. I dag kan kun en håbløs nostalgi hævde orgiet, forskellene og frigørelsen. (Baudrillard 1988: Christensen 1999: Grace 2000)

“Society approaches an ecstatic state, overloaded by the positive accumulation and endless proliferation of knowledge, data, facts and signs.” (Toffoletti 2007 s. 85)

“(..) everything becomes immediately transparent, visible, exposed in the raw and inexorable light of information and communication.” (Baudrillard 1988a, s. 21-22)

Moderniteten har dermed indløst alle sine ”deficitter” i bevægelsen mod det synlige, det ordnede, fremstillingen osv. og dermed udviskes det, der kan sikre et spil med værdier – nemlig Andetheden, (Baudrillard 1993a: Christensen 1999: Grace 2000) som imploderer i en simulationskultur, hvor der, bl.a. gennem reklamen, medierne og billederne, sker en semiotisk og semiologisk materialisering af alt - selv det mest ubetydelige, det mest marginelle og mest obskøne kulturaliseres og æstetiseres. (Baudrillard 1988) ”Alt bliver sagt, alt udtrykkes, alt opnår at få betydning, alt antager denne tilføjede, æstetiske værdi, som er tegnets.” (Baudrillard 1988, s. 24)

Fra et overordnet perspektiv kan man betragte Baudrillards tænkning – i det mindste de sidste 20 år af hans forfatterskab – som styret af en grundlæggende figur, nemlig Andethedens implosion og inert. (Baudrillard 1993a: Christensen 1999: Grace 2000: Toffoletti 2007) Når (mod)polerne er frigjorte, og dialektikken imploderer, så opstår der hvad Toffoletti kalder:

”(..) a Baudrillardian play with categories, a point of liminality where Self becomes Other (..)”.
(Toffoletti 2007, s. 86)

Denne implosion af betydning synes ikke at udmønte sig i homogenitet eller i manglende interesse for den Anden, tværtimod finder Baudrillard, at der finder en ekstrem dyrkelse sted i form af proliferationen af *simulerede* forskelle. Forskelle, der kan sammenlignes, kombineres, substitueres og forhandles alt efter modens lune. (Baudrillard 1998: Grace 2000)

“Otherness, like everything else, has fallen under the law of the market, the law of supply and demand. It has become a rare item – hence its immensely high value on the psychological stock exchange, on the structural stock exchange. Hence too the intensity of the ubiquitous simulation of the Other. We are engaged in an orgy of discovery, exploration and invention of the Other. An orgy of differences.” (Baudrillard 1993a, s. 124)

Rosi Braidotti (2002, s. 13) advarer dog lige som Baudrillard (1993a) om, at disse forskelle er; ”the ‘others’ of the Same.”, dvs. forskelle som bestemmes ud fra en fallogocentrisk, differentiell logik. Hvor Braidotti (2002, s. 11) ser det som et mål, at vriste den Anden fri af negationen og udmønte repræsentationer, hvor forskelle ikke forudsætter mangler, men tværtimod opfordrer til en ”transmutation of values”, der kan føre til en ”positivity of difference”, synes Baudrillards tilgang at være radikalt anderledes her, da han finder, at den totale identitet i ren positivitet har indfundet sig – identiteten, hvor oppositionelle betydningsstrukturer er imploderet. Med ét skifter forskellen mening: det er ikke længere et subjekts forskel i forhold til et andet; det er det samme subjekts indre differentiering, i det uendelige (Baudrillard 1988, s. 27)

Andetheden har på mange måder spillet en vital rolle, da den også var det brændstof, som modsigelsen og kritikken kunne leve af, men i dag hvor betydningsstrukturerne er imploderet og værdierne spreder sig i fuldstændigt tilfældige retninger, kan man kun skrive som en *udfordring* til virkeligheden og den totale identitet. Man kan ikke gribe fat i noget eksisterende for dér at fremstille et modstandspotentiale, en konfliktualitet. Men omvendt må man gribe fat i

simulationsprocesserne og drive dem videre, til det ekstreme, for derved at få dem til at 'kamme over'. (Baudrillard 1988;1993a; 1994: Christensen 1999: Grace 2000)

Så for at følge Baudrillards tanker om tingenes nuværende tilstand skal grundpræmissen være, at alt er frigjort, men dette er på ingen måde lige med en naiv tanke om, at undertrykkelse og udnyttelse ikke længere finder sted, for selvom, at logocentrismen samt klassiske, oppositionelle betydningsstrukturer, såsom køn og race, er dekonstrueret på et teoretisk plan, så lever simulationen videre, og som Victoria Grace forklarer, så skal termen "frigjort" forstås som:

"(..)'liberated' not in the sense of made free, or emancipated from a position of subjugation within a dialectic of exploitation and oppression, but 'liberated' from the structural logic of that very dialectic". (Grace 2000, s. 76)

Transtilstanden

"Når alt er politik, så er intet længere politik, ordet har ikke mere nogen mening. Når alt er seksuelt, så er intet længere seksuelt, seksualiteten mister enhver bestemmelse. Når alt er æstetik, så er intet længere smukt eller grimt, og selve kunsten forsvinder. Denne mærkelige og paradoksale tingenes tilstand, som på en og samme gang indebærer den totale fuldbyrdelse af en idé, den moderne bevægelses fuldkommengørelse, og dennes fornægtelse, dens likvidering gennem sin egen umådeholdenhed, gennem sin udbredelse hinsides sine egne grænser, det er den, jeg med en og samme figur ville kalde: Det transpolitiske, det transseksuelle, det transæstetiske." (Baudrillard 1988, s. 22)



Nr. 2 Campbells Soup - se bilag nr. 14

Baudrillard bruger ofte Andy Warhols Campell Soup som eksempel på transtilstanden. Billederne af dåsesuppe segmenterede tendensen, at kunst kunne være alt og dermed intet. Warhols billeder som ”blot” var silke tryk, altså kopier af Campells eget brand, synes for Baudrillard, at være en næsten antropologisk event (Baudrillard 2005, s. 44) i den forstand, at billederne performede hvorledes æstetikken, som før var forbeholdt kunstens artefakter, nu havde spredt sig til hverdagslivets artefakter, og den sociale praksis som sådan. Selv noget så ”grimt” som en masseproduceret dåsesuppe kunne tages ned fra hylderne i supermarkedet og ind i gallerierne og markedsføres som noget af vor tids dyrebareste kunst. Distinktionen mellem kunst og ikke-kunst synes nivelleret i forbindelse med en mere generel sekularisering af æstetikken.

Når en kategori har nået sin bestemmelse/model – den totale fuldbyrdelse af en idé, så indebærer bevægelsen, ifølge Baudrillard, at den ligeledes har generaliseret sig til det yderste, og dermed mister den sin specificitet - transtilstanden ”efter orgiet” opstår. Baudrillard beskriver denne som; *”the mixing up of all cultures and of all styles”*. (Baudrillard 1992, s.12) Transtilstanden kan betegnes som det postmoderne, når dette er karakteriseret ved genrernes sammenblanding, (Baudrillard 1988) sammenblandingen mellem ”high and specialized” og ”low/mass culture”. (Toffoletti 2007) Engang, adskilte discipliner såsom branding, kunst, politik og videnskab flyder sammen i transtilstandens hyperrealitet, hvor betydningsbærende distinktioner synes opløst, således, at der ikke længere gives nogen grundlæggende, genrebestemt regel eller noget kriterium for bedømmelse. (ibid.)

”Meaning, instead, is everywhere and nowhere, existing beyond any one definitive order of interpretation.” (Toffoletti 2007, s. 91)

Det er således svært at kvalificere i denne tilstand, da det paradoksale resultat af frigørelsen er ubestemmelighed - nonspecificitet, hvilket ifølge Baudrillard afstedkommer en ny figuration, hvor alt sameksisterer i total ligegyldighed – dåsesupper og gallerier. (Baudrillard 1988) Transtilstanden synes at tilvejebringe et nyt paradoks, da ophøret af et særkende, forårsager acceleration og tumultagtig, overdreven produktionsfrenesi. Dette paradoks er ifølge Baudrillard logisk; hvor der er stilstand, er der metastase. Vor tids simulationskultur er således karakteriseret ved en ultra-hurtig cirkulation og en umulig udveksling, og Baudrillard bruger valutaerne, som eksempel på denne tendens. Valutaerne er i dag et system uden sikker ækvivalens, og med dette som udgangspunkt, kan de flyde omkring hver især og accelerer deres kredsløb uden mulig konvertibilitet til en reel værdi eller til en reel rigdom. (Ibid.)

“This is not an empty void that is drained of all meaning, but a fatal site of excessive multiplication that causes a reversion or implosion of traditional value systems. (..) Meaning is no longer a question of opposites, but of excesses that destroy stable oppositions by collapsing inward” (Toffoletti 2007, s. 85)

Vor tids simulationskultur er således fatal i den forstand, at den gennem sin excessive proliferation blotlægger den manglende mulighed for udveksling mellem tegn og virkelighed, samt den utopiske forbindelse til originalen/oprindelsen. Subjektets betingelser er fundamentalt ændrede, så det rækker ikke at teoretisere subjektet som værende fragmenteret, men snarere skal det forstås som forsvindende i accelerationen og proliferationen af tegn.

Simulation

”Reality is no longer anything but the model speaking itself.” (Baudrillard 1998, s. 128)

Når alt er bragt i overensstemmelse med dets bestemmelse/model, så er der ikke andet tilbage end at gøre det hyper-virkeligt i en uendelig simulation. Simulation er skabelse ved hjælp af modeller af en virkelighed uden oprindelse: en hyperreel realitet. Det er vigtigt, at fastslå, at simulationen ikke maskerer, skjuler eller fordunkler virkelighed. Den *producerer* virkelighed. (Baudrillard 1994) Hvis simulationen blot var en fiktion, kunne man analytisk finde bag om den; tilbage til virkeligheden. Men simulationen hos Baudrillard er aldrig det, der er mindre virkeligt end virkeligt.

Dét, der tæller som virkeligt, er ikke kun det, der reproduceres ved hjælp af modellen, men dét, der *altid* reproduceres. (Baudrillard 1993) Ingen original eller referent går forud for modellen, men modellen i sig selv, bliver hvad vi forstår som virkelighed, og dermed imploderer det dialektiske forhold mellem repræsentation og virkelighed, original/kopi, hvor ud fra forskellen konstitueres. Signifikation, der forudsætter referentens unikke tilstedeværelse, samt repræsentationen som en gengivelse af dette unikke forhold, brydes op af repetitionen af modellen, der udelukker muligheden for en samlet, original og fast betydning. Det ”virkelige” eller ”naturlige” bliver således afsløret som værende en effekt af simulations modeller. Ved at foreslå, at virkelighed er det, som kan og som altid bliver gengivet, så tilbyder Baudrillard en konstruktion af Selvet i vor simulationskultur, der ikke afhænger af en unik essens modstillet den dialektiske Anden som repræsentation.

“Everywhere, repetition itself functions as efficient causality (..)” (Baudrillard 1998, s. 128)

Jeg er enig med Jonatan Leer (2008) i, at der kan trækkes tråde mellem Jean Baudrillards teori om simulation og Judith Butlers teori om performativitet. Performance-begrebet er et opgør med metafysikkens ideal om, at der findes en skjult essens bagved det synlige køn. (Butler 1993) Kønnen er udelukkende en sammenstilling af en stribe fabrikerede kønstegn (gestik og begærs-markører osv.). Der er altså tale om et tegnspil, der gennem kroppen skaber illusionen om en essentiel kønsidentitet. (Leer 2008) Kønnets ontologiske status er derfor hverken sandt eller falsk, og Butler søger med performativitets-begrebet at undergrave kønnets "natural underpinnings" (Grace 2000, s. 61) Butlers performativitet er ikke kun en enkel episode, men den fortsatte repetition/gentagelse, der via kroppe legitimerer og "naturliggør" en særlig kønsopfattelse, ligeledes er Baudrillards simulationer den uendelige række af kopier uden nogen original, der installerer en særlig form for virkelighed. Men hvor Butler udfolder hendes teori indenfor kønnets domæne, så er Baudrillard mere omsiggribende i den forstand, at han behandler intet mindre end virkeligheden. Vor postmoderne virkelighed består kun af simulakra, dvs. kopier af kopier, der ikke længere har nogen form for original.

Men hvor Leer fokuserer på fællestrækkene, så kritiserer Victoria Grace (2000, s. 62), Judith Butler for ikke at se på de samfundsmæssige udviklinger og betingelser, der gør hendes teori mulig. I det efterfølgende afsnit skriver jeg om, hvorledes Baudrillard netop forsøger at opridses en tegnets genealogi, for at afdække de samfundsmæssige udviklinger og betingelser, der muliggør den nuværende tilstand, hvor den naturlige referent ifølge Baudrillard *er* afsløret som værende en effekt, og hvor man kan gå ind i den leg, som virkeligheden er, og blive en aktiv deltager i legen med tegn og betydning, der ikke længere behøver dækning i en dybere bagvedliggende mening. Man kan sige, at Baudrillards hyperrealitet er en orden, hvor queerteoretiske principper er styrende, men Baudrillard finder, at denne "leg" med betydning og værdi er en fundamental konstituent i vor tids kapitalisme og værdigenerering.

Simulationens forskellige ordener - værdi

Simulationen er ikke unik for vor tid, og Baudrillard er ganske opmærksom på dette. (Toffoletti 2007, s. 38) Hans analyser tager udgangspunkt i simulationens udvikling i forbindelse med kapitalismens udbredelse i Vesten. (Baudrillard 1981:1988) Han er særligt inspireret af Karl Marx i sine tidlige analyser af, hvorledes en vare gives værdi, som ifølge Baudrillard definerer særlige ordener/stadier af simulation, som karakteriserer vor nærmeste fortid og nutid.

Så han opridser først og fremmest en værdierne genealogi, der består af fire stadier – det naturlige stadium fra renæssancen og frem til nu (1. ordens simulakrum), det handelsmæssige stadium fra den industrielle revolution og frem til nu (2. ordens simulakrum), det strukturelle stadium efter den industrielle revolution og frem til nu (3. simulakrum) og det fraktale stadium som betegner vores nuværende situation (4. ordens simulakrum). Det naturlige stadium svarer til Marx's begreb om brugsværdien, hvor værdien udvikler sig under henvisning til en naturlig brug af verden. Brugsværdien forstås som værende konkret og kontekstbunden, repræsenterende subjektets behov. Princippet bliver det første, der søger at forbinde til virkeligheden. Det handelsmæssige stadium svarer til Marx's begreb om bytteværdien, der sættes ud fra en almen ækvivalent og værdien udvikler sig under henvisning til varens logik. Bytteværdien forstås som et abstrakt og generelt system. Til det tredje stadie, det strukturelle stadium, svarer tegn-værdien – et stade som Baudrillard finder, at Marx overså, men som du finder hos Saussure, hvor værdien sættes ud fra differentiering under henvisning til et tegn-system. På det fjerde stadium - det fraktale stadium eller værdiens virusstadium, er der slet ingen henvisning længere. Der eksisterer ikke et centrum, hvor ud fra værdierne kan relateres til hinanden. Værdien stråler i alle retninger ved sit blotte nærvær.

Vi kan således udlede følgende struktur; brugsværdien simulerer en virkelighed, bytteværdien simulerer, at virkeligheden kan oversættes til et abstrakt system, tegn-værdien simulerer, at denne oversættelse bestemmes differentielt indenfor systemet, det fraktale eksponerer alle stadierne som simulationer. Kapitalismen har ifølge Baudrillard (1981, s. 138) været en "naturalizing ideology", altså en ideologi, der søgte sin berettigelse ved at have "grobund i virkeligheden" - den konstituerede en værdiens realitetsprincip. Intet kunne dog være mere misvisende, for virkeligheden er snarere en effekt af ideologien. Det fraktale stadie opløser dog den politiske økonomi fuldstændig ved at forvandle sig til en spekulationens trans-økonomi, der gør grin med sin egen logik, som et rent spil med flydende og tilfældige regler. (Baudrillard 1988)

Tegnet

Baudrillard (1981) peger på tegnets og varens sammenlignelighed, og hvorledes betydning og værdi er dybt infiltrerede. Baudrillard sætter således Saussure ind i en historisk kontekst (det vestlige, kapitalistiske samfund i det 19. århundrede), hvor en allerede-eksisterende ideologi netop er mulighedsbetingelsen for den saussurianske tegn-teori. (Grace 2000) Han demonstrerer, at den

strukturalistiske lingvistik står på skuldrene af kapitalistisk markedslogik, og hvorledes den er en integreret del af dens strategi, for tegnet kan ligeledes indsættes i de selvsamme stadier.

Saussure opererede som førnævnt med tegnets to sider i form af Sr og Sd. Baudrillard sammenligner brugsværdien med indholdssiden (Sd), og bytteværdien med udtrykket (Sr) for at destillere stadierne endnu engang. Bytteværdien og Sr kan således sidestilles som den strukturelle ”abstrakte” del og brugsværdien og Sd som den funktionelle del, der forankrer det abstrakte system i det konkrete. Sd er den ”mentale” version af referenten så idéen om en referent ”derude i virkeligheden” fungerer stadig. På samme måde som bytteværdien henter sin værdi og dermed berettigelse hos brugsværdien, ligeledes henter Sr sit indhold og dermed berettigelse hos Sd, men igen er det Baudrillards pointe at lige så vel som brugsværdien er en effekt af bytteværdien, ligeledes er Sd en effekt af Sr. De er simulationer, produceret gennem spillet af bytteværdi og Sr, men fungerende som: ”guarantee of the real, the lived, the concrete” (Baudrillard 1981, s. 137)

Sr refererer til Sd, og duoen til en referent. Tegnet er derfor en abstrakt struktur, der refererer til et fragment af virkeligheden, men igen vender Baudrillard logikken på hovedet: ”This world that the sign evokes (..) is nothing but the effect of the sign” (Ibid. s. 152) Referenten er ikke mere ekstern end Sd i forhold til tegnet; den er en effekt af tegnet.

Vi kan således udlede ordenerne igen i forbindelse med tegnet; referenten simulerer en virkelighed, Sd simulerer, at virkeligheden kan oversættes til abstrakt system, Sr simulerer, at denne oversættelse bestemmes differentielt indenfor tegn-systemet, det fraktale tegn opstår, hvor det differentielle imploderer.

Baudrillard sonder mellem lette, kombinerative og frigjorte tegn og de tunge, restriktive og obligatoriske tegn, der forbindes med hver deres tidsperiode og samfundsform.

“The obligatory sign; Each retains its full value as a prohibition, and each carries with it a reciprocal obligation between castes, clans or persons, so signs are not arbitrary.” (Baudrillard 1993, s. 50)

1. ordens frigjorte tegn i det naturlige stadium bliver sammen med modens begyndelse (fashion) forbundet med renæssancen, hvor feudalismen blev afløst af bourgeoisiet udbredelse. Der fremkommer konkurrence på det tegnmæssige plan pga. den sociale mobilitet. Nye klasser udvikles, derfor et nyt behov for differentiering. De tunge tegn binder de sociale relationer i en uundgåelig

reciprocitet i kaste- og rangsamfund, hvor opdelingen er absolut og der ingen mobilitet eksisterer. Tegnene er her beskyttet af forbud, som sikrer deres klarhed og berettiger en utvetydig status til hver enkelt, men kapitalistiske, konkurrenceprægede demokratier muliggør en “endogami af tegn” særegen for status-baserede samfund. Så med ”the dawn of bourgeois society” (Baudrillard 1981 s. 141) og den deraf følgende nye stratificering af kapitalistiske samfund, afstedkommer proliferationen af det frigjorte tegn.

“From a limited order of signs, the “free” production of which is prevented by a prohibition, we pass into a proliferation of signs according to demand. These multiple signs, however, no longer have anything to do with the restricted circulation of the obligatory sign, but counterfeit the latter. (..) the modern sign nevertheless still simulates necessity by giving the appearance that it is bound to the world. The modern sign then finds its value as the simulacrum of a “nature”. (Baudrillard 1993, s. 51)

De lette og frigjorte tegn af 1. orden genvinder derfor værdi og autoritet ved at simulere det tunge tegns obligation til den virkelighed, den repræsenterer, men dette er og bliver en simulation, og med 2. og 3. ordens lette og kombinerende tegn bliver tegnets (manglende) repræsenterende funktion, mere og mere eksplicit, i og med dets henvisning til det abstrakte og strukturelle tegnsystem, for til sidst at være ikke-repræsenterende, fordi tegnet er virkelighed (4. ordens tegn), dvs. at virkelighed og tegn er imploderet.

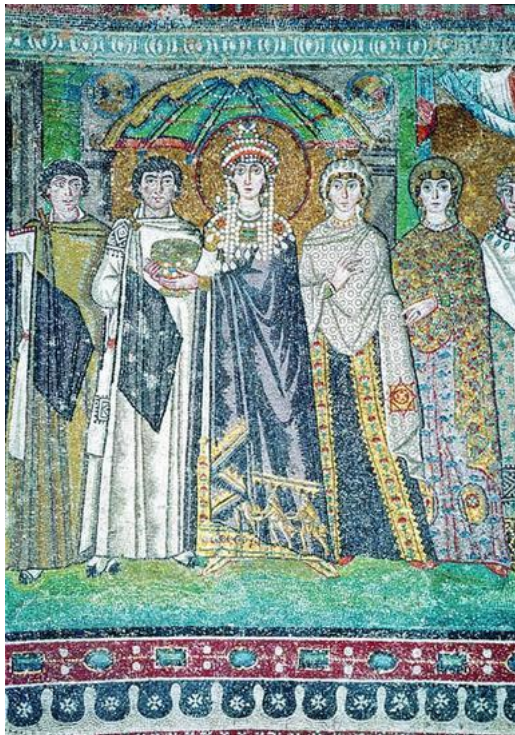
Billedet

I Baudrillards senere værker kommer hans tegn-forståelse i stigende grad til også at omfatte forbruget af billeder. (Toffoletti 2011) I *Simulacra and Simulation* (Baudrillard 1994) synes begreberne billede og tegn at forveksles uproblematisk⁴. Her udvikler Baudrillard endnu engang en art repræsentationshistorie, hvor billeder inkluderes i hans ordener, for at klargøre hvorledes forholdet mellem billedets repræsentative status og virkelighed har ændret sig gennem tiden.

Når Baudrillard skriver om 1. orden, så tager han som sagt udgangspunkt i renæssancen, også kaldet den klassiske periode. Billeder havde selvfølgelig også vigtige funktioner før denne periode, men Baudrillard finder, at der sker et skift i billedets funktion og ontologi, som er værd at bemærke. Før den klassiske periode havde billeder i større grad funktion som *ikoner* tilknyttet rituelle handlinger,

⁴ Eksempel på dette – se fx side 6 i *Simulacra and Simulation* 1994.

der befæstede kollektive bånd, og deres cirkulation var begrænset til deres religiøse formål. Et eksempel herpå kunne være byzantinsk kunst, hvor hvert ikon havde et specifikt formål, og dets singularitet var af afgørende betydning.



Nr. 3 Byzantinsk kunst - se bilag nr. 14

Med den klassiske periode sker der et skifte fra billedet som et antropologisk, rituellet medie med begrænset tilgængelighed til, at det bliver mere og mere tilgængeligt, æstetisk og konnoterende status. Billedets ændrede funktion afspejler da også et Europa, hvor den samfundsmæssige stratificering ændrer sig fra i mindre grad at konsolideres via rituelle bånd til at være mere status-orienteret. Et eksempel på denne form for afbildning, 1. ordens simulakra, kunne være barokkirken Sant' Andrea al Quirinale i Rom, hvor det er tydeligt, at se, hvorledes billedernes cirkulation ikke længere kun er begrænset til singulære, rituelle formål, men at det mere handler om at blive eksponeret og set af offentligheden, og ikke mindst skal det visuelle imponere.



Nr. 4 Sant' Andrea al Quirinale i Rom - se bilag nr. 14

Der sker i denne tid en eksplosion af skulpturer, ornamenten og billeder, former, farver, en næsten overdreven udsmykning ift. til tidligere, og Baudrillard forbinder dette direkte med afviklingen af feudalsamfundet og begyndelsen af en semiotisk orden, hvor tegn og billeder *må foregive* stadig at have en "rituel" forbindelse til verdenen. Men 1. ordens simulakra er *tydelige* efterligninger i den forstand, at de reproducerer omverdenen på en måde, så man ikke er tvivl om deres status som "corrupt symbols". (Toffoletti 2011, s. 20) Der er en tydelig forskel på efterligningen og det efterlignede.

Det næste store skift i billedets funktion og ontologi (2. orden) indvarsles med den industrielle revolution, hvor masseproduktion ændrer måden, hvorpå billeder produceres fundamentalt.

"In the series, objects become indistinct simulacra of one another (..)" (Baudrillard 1993, s. 55)

Muligheden for at reproducere et objekt ad infinitum, vanskeliggør konceptet om en original på den måde, at det er umuligt at skelne den første dåsesuppe på samlebandet fra den sidste, ej heller er det ønskværdigt.

Billeder af den 2. orden begynder at forstyrre konceptet om billedet, som havende en original, det efterligner. I denne tid begynder det fotografiske billede også at vinde indpas, og som jeg beskrev i indledningen, får denne form for billede også tildelt en mere privilegeret forbindelse til virkeligheden, grundet dets teknisk præcise afbildning, end tidens andre billedformer fx maleriet. Så fra at billedet er en tydelig imitation i 1. ordenen, bliver 2. ordens billeder i større grad kendetegnet ved identifikation. Så hvor vi i den 1. orden havde efterligningen som styrende skema, hvor den ene part efterlignede den anden, så bliver de to parter identiske i 2. orden. Dog forholder begge ordener sig stadig til en referent, dvs. at den repræsenterende funktion er bevaret, men dette kompromitteres i 3. orden.

”It is their [mass media] function to neutralize the lived, unique, eventual character of the world and substitute for it a multiple universe of media which, as such, are homogeneous one with another, signifying each other reciprocally and referring back and forth to each other.”
(Baudrillard 1998, s. 123, min parentes)

Billeder forstås i 3. orden i deres relation til hinanden ligesom værdi og tegn. Et godt eksempel er massemediernes billeder, der henter deres betydning gennem differentiering i det større system af medie billeder, et system som i bogstavelig forstand er gennem-redigeret, dvs. at ingen original eller referent går forud for modellen. Dette stade forbinder de fleste med Baudrillards teori om hyperrealitet (Toffoletti 2007), fordi hans mest kendte og kritiske tekster handler om denne ordens billeder, hvor distinktionen mellem virkelighed og simulation begynder at implodere.



Nr. 5 Golfkrigen (1990-91) - se bilag nr. 14

Da Baudrillard i tiden op til, under og efter den første Golfkrig (1990-91) forholdte sig kritisk til den ved at skrive artikler med titler såsom ”*The Gulfwar will not take place*” og ”*The gulfwar did not take place*”, vakte det røre. Krigens dødstal på omkring de 100.000 menneskeliv syntes at tale for sig selv, men disse ”håndgribelige” kroppe er på ingen måde uforenelige med teorien om simulation, og som Baudrillard (1994, s. 37) selv pointerer: ”... a war is no less atrocious for being only a simulacrum – the flesh suffers just the same (...)” Så når Baudrillard alligevel står fast på at betragte denne krig som simulakrum, er det fordi, at det fysiske Irak ikke fungerede som ”originalen”, som medierne troskyldigt gengav via deres konstante ”live” transmissioner. Paul Patton beskriver i forordet til Baudrillards artikler om selvsamme krig:

”the power to create a crisis merges with the power to direct the movie about it. Desert Storm was the first major global media crisis orchestration that made instant history.” (Patton 1995, s 3)

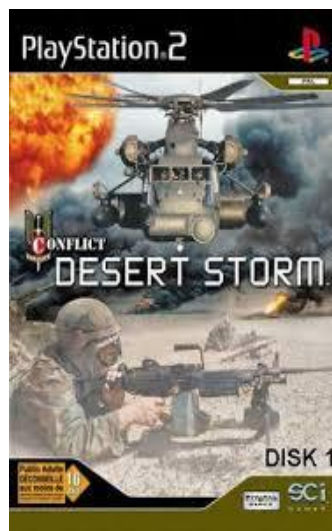
Krigen var mere end nogen anden krig indtil da en *medieevent*, der hentede sin betydning i dens relation til det større system af mediebilleder, og den segmenterede, at krig og medier ikke længere kunne adskilles. Patton opridser diverse tegn, der hentede deres betydning ikke så meget fra, hvad de på billedet gengav, men i deres relation til andre tegn, alt fra det amerikanske militærs talsmænd, hvis fremtrædener og sprog mest af alt mindede om en vis John Wayne i en gammel Western film eller billederne af fuglen gennemsmurt af olie, genbrugt fra olie-lækket/miljø katastrofen, forårsaget af olietankeren Exxon Valdez to år forinden til at give indtrykket af en nært stående miljøkatastrofe i Golfen.



Nr. 6 Exxon Valdez 1989



Nr. 7 Golfkrigen olie



Nr. 8 Desert Storm PlayStation 2

Billederne fra krigen vist i fjernsynet var ”rene” på den måde, at selvom de var fulde af kampvåben, og ”fængslende” optagelser hvor man via et kamera placeret på bomberne fulgte dem til deres mål, så var billederne renset for lig. Billederne mindede om computerspil, (Baudrillard 1995: Patton 1995: Toffoletti 2011) og at der sidenhen er blevet produceret computerspil, hvor man ”spiller” soldaten i Golfkrigen, vidner om krigens format som medieevent. Man fornemmer her simulationens cirkularitet – kopi efter kopi efter kopi uden original - billeder fra computerspil, billeder af virkelighed, der ligner computerspil, der igen bliver til billeder fra computerspil, der igen bliver til billeder af virkelighed på skærmen hos dronekrigeren. Repetitionen, der kortslutter billedets repræsentative funktion i den forstand, at betydningen i billedet ikke findes i objektets unikke tilstedeværelse, som billedet søger at gengive, nu hvor denne foruddiskontering synes at bestemme meningen i det, vi ser. Vi befinder os her i hyperrealiteten, og Baudrillard forsøger at forklare hyperreelle billeder gennem saussuriansk tegnforståelse:

”...a circular confusion between the two arises to the signifiers advantage, and we see the abolition of the signified and the tautology of the signifier. (..) it is the image which circles back on itself via the world (..) from events signified by the image to the consumption of the image as such(..)” (Baudrillard 1998, s. 124)

Ved brug af signifier og signified dikotomien nævner han to former for forvekslinger, som billedet kan afstedkomme. (Baudrillard 1998) I den første form fortøner the signifier sig til fordel for the signified. Denne form for forvirring kan opleves hos børn, der forveksler billeder af dem selv med en anden, og hos mennesker der ikke før har set fjernsyn og derfor spørger, hvor mennesket på skærmen er gået hen, når det forsvinder ud af billedet. Men den forveksling vor tids medier afstedkommer, er den hvor the signifier er blevet dens egen signified, så selvom Golfkrigen fremstod som en løbende række af mere eller mindre tilfældige, unikke, kontekst- og tidsspecifikke hændelser, som medierne gengav direkte (live), så var den samtidigt den *designede* event, (også kaldet non-event, fordi intet hænder, i hvert fald intet, der ikke er forprogrammeret), den ideale model for krig og medieevent, og det er vigtigt her at bemærke, hvorledes virkelighed og simulation i 3. orden imploderer.

“In earlier times an event was something that happened - now it is something that is designed to happen, it occurs, therefore, as a virtual artifact, as a reflection of pre-existing media-defined forms.” (Baudrillard 1993a, s. 41)

Så før Baudrillard opdager den 4. ordens billeder er han optaget af at afdække, hvorledes den 3. ordens tegn og billeder begynder at "tillempe sig virkelighed" ved at tage dens plads, dvs. at hvad, vi oplever som virkeligt, konstitueres mere og mere af massemediernes tegn og billeder.

Det er Baudrillards pointe, at billedkulturen i 3. orden er kendetegnet ved den forvirring, som dette virkelighedsskift afstedkommer, og det er derfor muligt at sætte spørgsmålstejn ved billedernes virkelighedsstatus: Er billederne amerikansk militærpropaganda? Hvad er den beskidte sandhed bag disse "rene" billeder?

Til trods for at nogle kritikere rasede over Baudrillards artikler om Golfkrigen og beskyldte ham for at privilegere det visuelle over det materielle, så hyldede andre ham for hans skarpe iagttagelser af mediebildets ontologiske status og dets tætte forbindelse til krigsføring, som vi så det under Golfkrigen. (Toffoletti 2011) Golfkrigen indvarslede den virtuelle krig, hvor krigens billeder ikke blot er billeder på krig, nej de *er* krigen (Baudrillard 2005), og dette bringer os videre til 4. ordens billeder.

Hvad der kendetegner 4. ordens billeder er, at de ikke længere gengiver/repræsenterer virkelighed, da de ikke adskilles fra den, og dermed udfases også billedets mulighed for at skabe illusion, en mulighed der eksisterer i de tidligere ordener, eftersom de stadig "blot" søger at repræsentere. Så vi bevæger os fra det negative billede, dvs. billedet der repræsenterer, og derfor altid "mangler" sin referent, til det positive billede der genererer sin referent. Denne form for faktisk og positiv ultra-virkelighed blottet for illusion betegner Baudrillard også som "integral reality" (Baudrillard 2005b). Her giver det ikke længere mening at operere med objektiv virkelighed, da dette forudsætter en subjektiv virkelighed, men den teknologiske virkelighed i ren, faktisk positivitet har nu bragt os til det stade, hvor vi er udover dikotomien. Billeder i denne orden er; "immediate, immersive and immanent, making us enter into the image." (Toffoletti 2011, s. 30) Dvs. at enhver rumlig, tidslig eller for den sags skyld kritisk distance mellem billedet og det, billedet henviser til opløses, og vi kender denne type billeder fra videoovervågning, Skype eller scanningsbilleder, hvor der ikke længere stilles spørgsmålstejn ved billedernes sandhedsværdi, fordi praksis er, at de er virkelige. *Mere* virkelige end virkelige, for du kan som kvinde sagtens være i tvivl om, hvorvidt du er gravid i de første måneder, hvor scanningsbilledets grumsede former agerer dokument på virkelighed – du *er* gravid, også selvom du ikke kan mærke det eller kan tyde det ud fra de grumsede former på scanningsbilledet.

Baudrillard (2005) sidestiller også denne ordens billeder med pornografien og reality-tv, grundet disse billeders evne til at gøre alt øjeblikkeligt, synligt – de er kendetegnet ved deres hyper-visibilitet. Hvad som helst og hvem som helst udstilles i informationens, kommunikationens, promotionens og dokumentationens navn.

”We are forced to accede to this proliferation of images, to the world’s becoming-image through the screens, the universe’s becoming-image, the conversion of everything into image. But where everything is image, there is no image anymore.” (Baudrillard 2004, s. 67)

Det er Baudrillards paradoksale pointe at 4. ordens billeder faktisk ikke længere kan betegnes som billeder, da de i sagens natur ikke afbilleder. Tidligere ordeners billeder kan sætte verdenen i et nyt lys. Der er et reelt sammenstød mellem repræsentation og virkelighed, der får os til at undre os over, hvad der er virkeligt og hvad der er illusion, og i denne sammenhæng påstår Baudrillard (2005b), at 4. ordens billeder faktisk er udnyttede billeder i og med, at de pådattes denne over-signifikation/ultra-realitet, der gør det umuligt at opleve billederne som objekter i egen ret.



Nr. 9 Abu Ghraib fængslet, Irak - se bilag 14

Baudrillard (2005) bruger billederne fra Abu Ghraib fængslet i Irak, der blev taget i 2004, og som cirkulerede internationalt, som eksempler på 4. ordens billeder. På billederne kan du se amerikanske soldater, der torturerer irakiske fanger i forbindelse med Irak-krigen (2003-2011). På ovenstående billede ser du en kvindelig, amerikansk soldat kigge ned på en mand, der ligger på betongulvet, hvis nøgne overkrop er eksponeret. Hun holder ham i en snor bundet om hans hals. Kendetegnende for disse billeder er deres groteske hyper-visibilitet, hvor hver eneste banale detalje er sat til skue som magtdemonstration, og Baudrillard forklarer:

”... the images are definitively integrated into the war. They don’t represent it anymore; they involve neither distance, nor perception, nor judgement. They no longer belong to the order of representation, nor of information in a strict sense. (..) For images to become a source of true information, they have to be different from the war. They have become today as virtual as the war itself, and for this reason their specific violence adds to the specific violence of the war. In addition, due to their omnipresence, due to the prevailing rule of the world of making everything visible, the images, our present-day images, have become substantially pornographic.”

(Baudrillard 2005, s. 207-8)

Det er således ikke muligt at afgøre, hvorvidt disse billeder er sande eller falske, eftersom de ikke repræsenterer men er en integreret del af krigsførelsen i deres eksponering og cirkulation som simulationer af amerikansk magt gennem ydmygelsen af andre. Disse billeder visualiserer også, hvorledes billedet opnår sin magt i den 4. orden – gennem dens mulighed for hyper-visibilitet i integralrealiteten. Ligeledes cirkulerede disse billeder i en periode, hvor de allierede endnu ikke havde knust deres fjende, og derfor kan disse billeder også anses for at være den designede, non-event på den måde, at de simulerer en ”efter-fest”, hvor den nedslagne fjende ydmyges og stilles til skue, allerede før kampen er vundet. Billederne genererer/visualiserer sejren.

Opsamling:

”We often hear that the real has disappeared because of the hegemony of the sign, the images and the simulacrum, that reality has been erased by the artifice. (..) We need to reverse this overly common analysis and say: We have lost both the sign and the artifice for the benefit of the absolute real.” (Baudrillard 2005b, s. 5)

Den typiske læsning af Baudrillards tekster synes at afstedkomme konklusionen, at tegnet har vundet kampen over virkeligheden – tegn er virkeligheden! Men det er at skyde lidt ved siden af, for i 4. orden er det virkeligheden, der er fuldbragt dvs. bragt i overensstemmelse med dens bestemmelse/model. Det er den ultimative konsekvens af den proces der startede med abstraktionen af objektiv virkelighed, og dermed spærres muligheden for distancen, fremmedgørelsen, abstraktionen, transcendensen, der følger i kølvandet på tegnet – det er Baudrillards pointe, at alle disse muligheder for tegnets kritik er tabt, hvor den integrale virkelighed (virkelighedens totale identitet i ren positivitet) indfinder sig. (Baudrillard 2005b)

Det kan diskuteres hvorvidt, der er tale om en opregning af historiske epoker i et diakront perspektiv eller om der er tale om et mere strukturelt, synkront perspektiv, hvor ordenerne faktisk eksisterer på samme tid. (Knudsen 2002, s. 356) Om dette skriver Baudrillard selv:

”These distinctions are formal ones, of course – reminiscent of the distinctions between the particles physicists are always coming up with. A new particle does not replace those discovered earlier: it simply joins their ranks, takes its place in a hypothetical series.” (Baudrillard 1993a, s. 5)

På baggrund af citatet vil jeg vove at påstå, at han opererer med begge perspektiver samtidigt. Det historiske fordi de forskellige ordener opstår på baggrund af den industrielle og teknologiske udvikling, hvilket afstedkommer nye billedformer fx fotografiet eller videokameraet. 4. ordens billeder eksisterede simpelthen ikke i tidligere tider, men samtidig så eksisterer maleriet (1. ordens billeder) stadig i dag, og derfor eksisterer alle ordener også samtidig.

Kim Toffoletti - Det posthumanistiske

“I believe that as dialectical modes of thought are destabilized, we can begin to rethink the human condition. Through questioning an oppositional style of thinking, the potential emerges for alternative embodiments, new formulations of the subject and fresh means of experiencing our surrounds through posthuman figurations.” (Toffoletti 2007, s. 3)

”(..) it becomes apparent that in an era of hyperreality, there is no truth or answer to be revealed about the posthuman through its representation. Rather the posthuman emerges at the moment where clear distinctions between things collapse. It is an effect of the hyperreal. (..) The posthuman emerges as 'something else' that cannot be indexically connected to 'real life'” (Toffoletti 2007, p. 32)

Kim Toffoletti opererer med begrebet om det posthumanistiske i hendes forsøg på at artikulere trans-tilstandens nye former for subjektivitet. Hun ser potentialer i Baudrillards simulationsteori, da den destabiliserer forholdet mellem virkelighed og tegn, og det realitetsprincip som forholdet afstedkommer. Der er ingen definitiv sandhed at finde i posthumanistiske repræsentationer, da de opstår hvor distinktioner imploderer. Destabiliseringen forstyrrer traditionelle forståelser af Selvet, identitet, krop og virkelighed, og derfor er det posthumane interessant, ikke fordi det transcenderer kroppen eller tilbyder en mere sand version af hvad det vil sige at være menneske i dag, men fordi

det er modsigelsesfuldt og ubestemmeligt. Så idéen om at individuel identitet kan sikres gennem sociale kategorier såsom køn, seksualitet eller etnicitet drages i tvivl. At betydning kan skyde og skyder i alle retninger gør, at Toffoletti opfordrer os til at forstå det posthumanistiske som en figuration, der reformulerer identitet som en transformativ proces, der ikke har muligheden for at fiksere.

Transformative konfigurationer

Toffoletti arbejder med begrebet figuration, som et redskab, hvorigennem man kan begribe den transformation af identitet som trans-tilstanden efter orgiet afstedkommer. De transformative figurationer er kendetegnet ved en ubestemmelighed, som Toffoletti (2007, s. 67) beskriver som "the erasure of specificity". Det er derfor umuligt at opsøge de posthumanistiske, transformative figurationers oprindelse, da de udlever simulationens potentiale for ubestemmelighed – simulationen bliver således en strategi.

Rosi Braidotti har også, ligesom Baudrillard, observeret det postmoderne, postindustrielle samfunds fascination af Otherness. Hun søger at konceptualisere denne Otherness, som "borderline figures" (Braidotti 2002, s. 179), der er identiteter, der befinder sig ved grænsernes skæringspunkter. Dorthe Staunæs (2004, s. 43) opererer med et lignende begreb; grænsefigurer, der lever ved og derfor eksponerer det normatives grænser, og som Staunæs beskriver; "De ikoniserer det Andet. (..) De er omvendte spejl, hvori de øvrige kan spejle sig i forhold til, hvad de ikke er og måske ikke vil være."

"For the logocentric order, humanness is defined against what it is not. A unitary and singular notion of selfhood is reinforced and legitimated in the forms and images of the Other; the feminine, the racialized, the monstrous and the technological Other. I believe that the posthuman can't be contained in such terms. As a product of simulation culture, it has no Other." (Toffoletti 2007, s. 92-93)

Toffoletti (2007, s. 84) sammenligner grænsefiguren med de posthumanistiske, transformative figurationer, da begge gør sociale kategorier skævt og dermed forstyrrer normativiteterne, men hvor grænsefiguren eksponerer, hvor grænserne går, så opstår det posthumanistiske dér, hvor kategorierne imploderer, og grænserne opløses.

Toffoletti (2007, s. 101) trækker også på "the morph", inspireret af Vivian Sobchack (2000), i sit forsøg på at fremskrive det posthumane. "The morph" er karakteriseret ved sin "implied

reversibility”, dvs. ved dens konstante mulighed for at morfe til noget andet, som den digitale billedverdens ”quick-change” muliggør. Og som Sobchack forklarer, så er det ikke selve transformationen, der er det væsentlige, men snarere potentialiteten – bevistheden om muligheden for at morfe til noget andet på et splitsekund. Derfor destabiliserer the morph også betydning, konstitueret vha. forskelle. Både Toffoletti (2007, s. 101, forfatters parentes) og Sobchack (2000) finder at: “The erasure of difference [is] a crucial marker of identity in contemporary instances of digital morphing.” The Morph fascinerer os på grund af dens “...being strange and unfamiliar but also in the sense of being strangely familiar.” (Sobchack 2000, s. xi) The morph kan antage status af at være *både* fremmed og genkendelig i dens leg med forskelle, former og betydning. De posthumanistiske, transformative figurationer kan således morfe mellem at være det omvendte spejl og simpelthen bare at være spejl – det er en invasiv strategi, der forårsager implosion i den forstand, at det er umuligt at foretage distinktioner. Ligeledes kan de i princippet antage alle former, og denne ”excess of positivity” er radikalt anderledes fra ”the struggle of dialectics”. (Toffoletti 2007, s. 85)

Vivian Sobchack (2000, s. 138) bifalder ikke kun denne leg med forskelle, men kritiserer den måde hvorpå The Morph assimilerer forskelle og ”Otherness into the figure of the Same”. Denne homogenisering af heterogenitet via ”a strategy of containment”, som finder sted i populærkulturen, afstedkommet af kyniske markedsmekanismer giver indtryk af en afpolitiseret pluralisme og en global harmoni, ifølge Sobchack. Men Toffoletti kritiserer Sobchack for at forstå The morph som afspejlende en virkelighed ”derude”, også selvom hun mener, at det er en dårlig repræsentation. Toffoletti ønsker at udfordre denne logocentrisme, hvor førstehed altid konstitueres med udsigt til Andethed.

Toffoletti søger som Baudrillard at definere forskellen på ny; det er ikke længere et subjekts forskel i forhold til et andet; det er det samme subjekts indre differentiering i det uendelige. Denne “excess of positivity” og prolifering af tegn, der kendetegner transtilstandens metastase, overskrider den dialektiske logik, der fordrer den første og den Anden, repræsentation og referent. Det er vigtigt her at forstå, at det er en særlig form for differentiering, vi har med at gøre – det er *simulerede forskelle*, dvs. forskelle som ikke er opstået gennem betegnelsen af et fragment af virkelighed, men forskelle som produceres af det endeløse spil af signifikanter. Derfor kan simulerede forskelle ikke betegnes som personlige i den forstand, at de aldrig kan markere dig som singulær. Det er forskelle, vi kan konsumere, og hvormed vi kan ”re-create a synthetic individuality and, at bottom, shine forth in the most total anonymity”. (Baudrillard 1998, s. 88)

Billedet, der performer og destabiliserer.

”How might we speak about differences when the markers that once distinguished categories aren’t no longer distinct or definable? On what level can individuals identify with such images?” (Toffoletti 2007, s. 82)

Toffoletti er særligt interesseret i at artikulere det posthumanistiske i vor tids billedkultur, som hun finder, er kendetegnet ved billeder, der forstyrrer og øger graden af kompleksitet, og hun stiller spørgsmålet, hvorledes vi kan identificere os med de posthumanistiske, transformative figurationer, når de er kendetegnet ved en non-specificitet?

”The transformative subject doesn’t exist as a point of identification.” (Toffoletti 2007, s. 79)

Toffoletti svarer selv på spørgsmålet ved at afvise muligheden for identifikation, da de posthumanistiske figurationer i udgangspunktet ikke kan stabilisere nogen form for mening.

Toffoletti beklager, at forskningen i tidens billedkultur altid tager udgangspunkt i billedet som et medie, der stabiliserer mening, virkelighed og identitet, men billedets kapacitet til at opløse det selv samme synes mindre udforsket, og det er her, Toffoletti placerer sin egen forskning – hun ønsker at undersøge, hvorledes det visuelle transformerer relationen mellem virkelighed og repræsentation, mennesket og verdenen.

“By the term ‘posthuman images’, I am not referring to images as those things that depict or reference reality, but as performative acts in their own right that function to destroy coherent meaning about the human as an originary form.” (Toffoletti 2007, s. 31-32)

Inspireret af Baudrillards teori, hvor billedet og virkelighed er imploderet, finder hun, at vi ikke længere kan undersøge, hvad billederne repræsenterer, men snarere hvordan de ”performer”. De fungerer som ”performative images that can be inhabited” (Toffoletti 2007, s. 10) Så vi bevæger os fra det negative billede, dvs. billedet der repræsenterer og derfor altid ”mangler” sin referent, til det positive, hyperreelle billede der genererer sin referent.

Med udgangspunkt i Roland Barthes kendte analyser af populærkulturens billeder og objekter forklarer Toffoletti, hvorledes han med begrebet ”myte” søgte at afdække det fælles sprog gennem hvilket masseforbrugers produkter ”normaliseres” i vores liv. Myten er ifølge Barthes en kommunikativ form gennem hvilken massekulturens produkter gives mening. Hvor myter ifølge

Barthes naturaliserede og reproducerede massekulturens ideologier i hverdagslivet, så finder Toffoletti at;

”Commercial culture today proclaims and advertises, rather than ‘naturalizes’, its powers of artifice, myth invention, simulation. It is this approach, whereby artifice is exposed rather obscured, that in my mind better explains how images of the posthuman operate in popular culture.” (Toffoletti 2007, s.97-98)

Så hvor Barthes opererede med en populærkultur, der søgte at naturalisere og stabilisere særlige ideologier, så finder Toffoletti, at posthumane billeder har den modsatte strategi – de søger at denaturalisere, destabilisere samt eksponere deres egen rolle som ”myte-opfindere”.

Toffoletti forsøger således at opridse en aktuel posthumanistisk mediekultur, kendetegnet ved aktivt at bruge simulationen som strategi. Lad os nu gå videre til uturn.dk for at bringe simulationen i spil.

Del 5: Analysen

Reklamen og modellerne

Personlige fortællinger:
Mathilde: "Sig til dig selv at du
er **noget værd**" «



[Se bilag nr. 2](#)

Mit besøg starter på uturn.dk's forside, og her ser jeg dette billede af to unge, smukke mennesker, der griner med sne i håret. Det emmer af glæde, og med det fængende slogan "Sig til dig selv at du er noget værd" henvender det sig direkte til én. Jeg associerer straks til kendte brands/reklamer med slogans som L'Oréals "because you're worth it" eller Nikes "just do it". Det er tydeligt, at billedet er retoucheret vha. effekter og farvemanipulation, hvilket også er kendetegnende for reklamens billeder. (Toffoletti 2007) Man kan se, at budskabet kommer fra en Mathilde, og at det er personlige fortællinger, men på dette stade af besøget ved jeg ikke mere om Mathilde, og jeg forbinder hende med den smilende kvinde på billedet.

Et kommunalt behandlingscenter for unge misbrugere forbinder man ikke med billeder af smukke og glade mennesker, der emmer af selvværd. Ved hjælp af kodebrud sammensættes nye tegn, hvilket vækker opsigt. (Gripsrud 2010) To oppositionelle kategorier som kommerialisme og socialt arbejde synes på interessant vis at implodere her. Ydermere trækkes den unge bruger fra en "problemfyldt" kontekst ind i en helt ny, nemlig konteksten af forbrugeren, der søges tækket.

Reklamen er hyperrealitet *par excellence* forstået på den måde, at den kan krystallisere alle hyperrealitetens kendetegn. Den gengiver sjældent det singulære, kontekst- eller tidsspecifikke. (Baudrillard 1996) Reklamen er den designede non-event – den ideale model for virkelighed, der overskrider sandt eller falsk dikotomien, ved at skabe selvopfyldende profetier. (Baudrillard 1998) Som myte eller magiske formularer, så virker reklamen gennem ”the art of making things true, by saying they are so.” (Baudrillard 1998, s. 127) ”Sig til dig selv at du er noget værd”, og du er noget værd. Her mærker man den kommunikative varme og omsorg, som Baudrillard (1996) påpeger, at reklamer ofte producerer, hvilket også gør oplevelsen af min entre til denne kommunale hjemmeside mere positiv, end når jeg besøger en hvilken som helst anden kommunal hjemmeside, hvis udtryk ofte er neutrale. Der synes her, at opstå en synergieffekt mellem reklamens varme og U-turns anerkendende metode.

Lad os vende blikket mod modellerne⁵ på billedet. Hvorvidt modellerne på hjemmesiden er gode/sande eller dårlige/falske repræsentationer af U-turns brugere, kunne ikke være mere irrelevant i denne sammenhæng, da de befinder sig i reklamens billedunivers og derfor ifølge Baudrillard (1998 s. 127) er ”beyond the true and the false”. De søger ikke at repræsentere faktiske brugere, men de fungerer snarere som en *aflysning* af de konventionelle tegn, der forbindes med en ung misbruger. Her tænker jeg fx på skræmmekampagners fremstillinger som bud på konventionelle tegn. Nedenfor ser vi en ung mand med frygtsomme, ja næsten maniske øjne med udspilede pupiller, og teksten: ”vær sikker på hvad du laver” sender budskabet, at det er den unge mand ikke. Der sker en tydelig andetgørelse her, hvor misbrugeren er den marginaliserede Anden, (Keane 2002) det omvendte spejl (Staunæs 2004), hvori de øvrige kan spejle sig – og ja skræmmes væk fra.



Nr. 10 Vær sikker på hvad du laver - se bilag nr. 14

⁵ Modellerne er fotomodeller hyret til opgaven.

Modellerne på uturn.dk's forside spærrer for enhver mulighed for at artikulere "sandheden" om U-turns brugere. De afslører intet om de "virkelige" brugere, og med deres naturlighed (det kunne være naboens søn eller datter, hvis man er heldig) signifikterer de en slags hyper-ungdom, der er "more real than real". (Baudrillard 2005, s. 90) De er befriet fra enhver reference i virkelighed – de er simulationen uden original.

Den måde, hvorpå billedet fremstår som en non-event uden forankring i tid og sted, opløser kategorien "uturn-bruger" i den forstand, at man ikke kan forbinde modellerne med det som Toffoletti (2007, s. 82) kalder singulære identitetsmarkører. Simulerede forskelle kan ikke betegnes som personlige i den forstand, at de aldrig kan markere dig som singulær. Det er forskelle, vi kan konsumere, og hvormed vi kan "re-create a synthetic individuality and, at bottom, shine forth in the most total anonymity". (Baudrillard 1998, s. 88) Modellerne fjerner enhver specificitet ved kategorien "uturn-bruger".

Samtidig imploderer virkelighed og illusion, da de via deres non-specificitet repræsenterer alle og ingen. Deres generaliserbarhed sår tvivl om, hvorvidt det overhovedet er muligt at udpege en uturn-bruger i mængden. De demonstrerer, om end på banal vis, Baudrillards radikale pointe om, at der i simulationen ingen subjekter er at finde (Baudrillard 1992, s. 298) Simulationen er tom. Modellerne forårsager en implosion af første- og andethed, dvs. at betydningsstrukturen, der fastholder den afhængige som den marginaliserede Anden, synes truet. Modellernes anonymitet og non-specificitet nærmer sig den *imaginære førstehed* (Staunæs 2004, s. 43), som Toffoletti beskriver som værende; "both particular and nothing in particular, and both something and non-existent" (2007, s. 88). En analyse, der bygger på den første og den Anden kommer således til kort, da modellerne antager alle former - både førstehed og andethed. Det er ikke længere en u-turn brugers forskel i forhold til en anden; det er brugerens indre differentiering i det uendelige, og denne "excess of positivity" er radikalt anderledes fra "the struggle of dialectics". (Toffoletti 2007, s. 85) Denne prolifering af tegn, der kendetegner transtilstandens metastase, overskrider den dialektiske logik, der fordrer den første og den Anden, repræsentation og referent.

Man kunne i denne forbindelse plædere for, at modellerne ikke nødvendigvis fungerer som de ideale modeller for virkelighed, der virkeliggøres gennem opfyldelsen af profetien (identifikation), sådan som Baudrillard (1998) forstår reklamen. Ifølge Toffoletti kan de transformative figurationer ikke "exist as a point of identification" (2007, s. 79), da de netop performer simulationens ubestemmelighed. Samtidig er det dog også heri det tiltrækkende og tidssvarende ved modellerne

består, da konsumtionen af dem snarere genererer ”an affective metamorphosis, transformation or instability of meaning rather than a stable and focused representational meaning” (Korsgaard 2013, s. 132)

”Disneyland exists in order to hide that it is the “real” country, all of “real” America that is Disneyland” (Baudrillard 1994, s. 12)

Vi må inspireret af det ovenstående citat ikke falde i den fælde kun, at anskue modellerne som simulationer og dermed frisætte de andre fremstillinger af ”ægte” U-turn brugere som værende *the real deal*, for så producerer modellerne blot den samme effekt som Disneyland. Lad os gå videre i jagten på det hyperreelle.

Brevet

Efter at have studeret billedet af modellerne, klikker jeg på fanen [Hvad er U-turn?](#) og i venstre side finder jeg et link, der hedder [Fortællinger fra U-turn «](#)

Når jeg klikker på det, kommer følgende valgmuligheder frem under overskriften ”Film og musik – lavet af unge i U-turn”

Fortællinger fra U-turn



U-turn er et hus fyldt med fortællinger. Nogle af dem har vi fastholdt i tekster, lyd og billede.

Film og musik lavet af unge i U-turn

[Filmen Eksperterne](#)
[Brevet til Jack ass' - Musikvideo: Brevet](#)
[U-turn my turn - aftengruppesang](#)
[Hallo min ven - aftengruppesang](#)
[Pist - aftengruppesang](#)

[Se bilag nr. 3](#)

Jeg klikker på linket ”Brevet til Jackass” og kommer til en side, hvor der er mulighed for at se det første videoklip – musikvideoen Brevet.⁶

Musikvideoer som medieprodukter ”*in their own right*” har haft svært ved at vinde indpas blandt kritikere, da de som udgangspunkt blot har fungeret som reklame for noget andet - det være sig for kunstnere, musik og andre produkter. Men musikvideoer er ikke blot reklamer, de er både ”*promo and products*” (Railton & Watson 2011, s. 2), og deres hybride karakter umuliggør forsøg på at kategorisere dem på traditionel vis. (Ibid.) Men på trods af at musikvideoen har haft et blakket ry, så nyder den stor succes i og med, at den nu er både tilgængelig og eksponeret som aldrig før grundet internettet med platforme som YouTube, Vimeo etc. (Ibid. s. 5)



Igen bliver man som besøgende på uturn.dk tækket som forbruger. Man ser et ”kommercielt” produkt i form af en musikvideo. Man er godt underholdt og draget af kunstnerens performans. Igen kompliceres oplevelsen af, at jeg befinder sig på en kommunal hjemmeside – det kunne lige så vel være YouTube, hvor jeg hører et fedt rap-nummer af en talentfuld, ny kunstner og derefter køber nummeret på iTunes. At Brevet er en musikvideo åbner således for koder og strategier, der er alment kendte indenfor populærkulturen – vi befinder os igen indenfor rammerne af et kommercielt medie, og det ville være oplagt at se Brevet som en reklame for selve rapperen og hans musik, men på uturn.dk er det givetvis ikke salget af musikken, der er på spil. Det er en mere kompleks handel, vi indgår i, for hvis der er et produkt, vi skal ”købe”, så er det snarere U-turns sociale arbejde, for som Nissen (2010, s. 136) beskriver, så er brugernes fortællinger *også* ”(..) et produkt af den

⁶ Se videoen på <http://specialelisa.tumblr.com> og se bilag nr. 4 for screenshot af videoens placering på uturn.dk

professionelle indsats. At det er lykkedes U-turn, i samarbejde med deres brugere at udføre den kraftpræstation, det er at skabe en musikvideo, segmenterer uden sidestykke institutionens kompetencer. Brevet er et uimodsigeligt og overlegent display af U-turns faglige og kreative kunnen.

Selvfølgelig er det ikke kun U-turn som institution, som der ”sælges” med Brevet, for rapperen emmer af talent og karisma. Musikvideoen som medie bidrager også til dette;

”Music video (..) valorizes the iconic presence of the artist.” (Rose 1994, s. 9)

Som Tricia Rose skriver om musikvideoer generelt, så er det praksis, at kunstneren valoriseres og dyrkes som et ikon. Det er musikvideoens reklamemæssige opgave at iscenesætte performeren attraktivt for at optimere salget, så dét, at U-turns brugere optræder i en musikvideo, sætter dem ”per tradition” i en fordelagtig position – en position som U-turn faciliterer, som et led i deres anerkendende metode. (Nissen 2010) Så selvom Brevet behandler et så problematisk emne, som en ung mands kamp mod afhængigheden, så sætter musikvideoen som medie nogle helt særlige parametre, jeg forsøger at kvalificere ud fra. Jeg fokuserer først og fremmest på musikken, rapperens talent, hans udseende, stil og performans, og i Brevet er disse så overbevisende, at jeg ”køber” den.

Der bliver på hjemmesiden forklaret, hvad Brevet handler om:

Musikvideoen 'Brevet' er en fortælling om unges kamp mod rusmidler.
Jack kæmper med lysten til at tage stoffer - i form af figuren 'Jack-ass', der forfølger Jack igennem forskellige situationer og hele tiden forsøger at overtale ham til at blive hængende i livet med stofferne.
'Brevet' beskriver den indvirkning stoftrangen 'Jack-Ass' har på Jacks liv, og hvordan Jack efterhånden får kæmpet sig fri af sit gamle liv.

[Se bilag nr. 4](#)

I Brevet møder man først Jack, vågnende op i sin lejlighed fyldt af tomme flasker og dåser. Han griber ud efter noget at ryge men må hastigt videre ud på toilettet for at kaste op. Billederne fremvises i dunkle grå toner af sort og hvid, men mens han kaster op, ser man flash back billeder i farver. Billederne i farver viser scener fra en fest, hvor Jack ”fyrrer den af”. Han ryger og sniffer en masse for til sidst at forgribe sig på en kvinde på dansegulvet. Billederne i sort og hvid viser nu Jack, der stirrer håbløst på sit ansigt i spejlet, og for første gang dukker Jack-Ass op, der er

kendetegnet ved altid at bære hat. Kampen mellem Jack og den personificerede afhængighed Jack-Ass begynder.



”Music video (..) revises meanings, provides preferred interpretations of lyrics, creates a stylistic and physical context for reception.” (Rose 1994, s. 9)

Som Rose ovenfor forklarer, så er musikvideoens genre, iscenesættelser og stil, som i dette tilfælde trækker på hip-hoppens tegn og koder, væsentlige elementer at tage op til overvejelse, når man søger at forstå et medieprodukt som Brevet, da de er guidende for ”preferred interpretations”, der understøtter musikken og teksten. Det ”ghetto-univers”, som hip-hoppens musikvideoer producerer, giver et troværdigt og autentisk billede af Jack og hans kamp – til forskel fra hvis det var en boy-band musikvideo, der ville efterlade et helt andet blødsødent indtryk af brugerne. Lad mig forklare nærmere hvorfor hip-hoppens tegn og koder er et godt match.

Brevet er en video mættet af tegn, der refererer til den amerikanske hip-hop-kultur. Igen bliver Baudrillards tanker om simulation nærværende, da Brevet på mange måder *repetrer* modellen for en hip-hop-video ved at performe mange af de koder og tegn, som man forbinder med amerikansk hip-hop.

”Rap video has also developed its own style and its own genre conventions. These conventions visualize hip hop style and usually affirm rap’s primary thematic concerns: identity and location. (..) rap video themes have repeatedly converged around the depiction of the local neighborhood (..) Rap music videos are set on buses, subways, in abandoned buildings, and almost always in black urban inner-city locations. (..) It satisfies poor young black people’s profound need to have their territories acknowledged, recognized, and celebrated.” (Rose 1994, s. 10-11)

Identitet og location er således vigtige genre-definerende temaer, der repeteres i hip hop videoer. Locationen har typisk været de afroamerikanske ghettoer i storbyerne såsom Harlem, NY eller Compton, LA, for få disse lokale miljøer, både vedkendt, anerkendt og hyldet. (Ibid.) Også Brevets locationer tager ofte udgangspunkt i et rå bymiljø, præget af hip hoppens tegn, særligt graffitien går igen, og det lykkes at skabe troværdige locationer ift. genren. Hip-hop-videoens politiske formål: at skabe bevidsthed om- samt anerkendelse af stemmer fra ”undergrunden” falder perfekt i hak med hjemmesidens og U-turns anerkendende metode.

Et andet vigtigt tema både i hip-hop-videoen og hip-hoppen generelt er identitet.

Hip-hoppen har altid været kendetegnet ved en aktiv og særegen brug af beklædningsgenstande samt brands som tegn formidlende identitet, hvilket også gør, at hip-hoppen har sin egen ”street-style”. (Whitley 2011) En rapper pryder sig fx med guldkæder, signalerende status og prestige, samt sneakers, signalerende tilhørsforholdet til gaden. (Ibid.) Også Jacks beklædning i form af baggy pants, løstsiddende skjorte, hvide sneakers og en kæde om halsen falder i ét med hip-hoppens tegn-univers.

”Hip hop remains a never-ending battle for status, prestige, and group adoration, always in formation, always contested, and never fully achieved” (Rose 1994, s. 36)

Denne hip-hoppens ”never-ending battle” afspejler netop det vilkår, at status, prestige og fællesskabets anerkendelse ikke er givet hip-hoppens identitet. Det er en usikker identitet i den forstand, at den altid er under pres – den skal altid battle – kæmpe for dens eksistensberettigelse, men dette er netop også det essentielle ved denne identitet. Som rapper Rha Goddess (2006) forklarer i artiklen ”*Scarcity and Exploitation. The Myth and Reality of the Struggling Hip-Hop Artist*”, så startede hip-hoppen i fattige miljøer med få ressourcer, og dette kommer til udtryk i en ”poverty consciousness”(s. 340), som kulturen stadig bærer med sig, hvor;

”there is a romanticization of the idea of struggle, of being able to tell a rags-to-riches story, being able to LIVE a rags-to-riches story. (..) it’s the mythology of transformation – the ugly duckling becomes the beautiful swan (..) Struggling artists acquire a certain kind of credibility. If you’re struggling, you haven’t sold out.” (Goddess, s. 341)

Der er således en dyrkelse og romantisering af den rapper, der kæmper mod alle odds, og netop kampen er den, der giver ”street-credibility”, for som Rha Goddess forklarer, så bliver

succeskriteriet ikke kun målt på; "(...) what you have acquired, but it is also connected to how much shit you had to go through to acquire it. " (s. 341) Så fremstillingen og udpenslingen af "kampen" er et afgørende element for troværdighed i identitets-fremstillingen i hip-hoppen. Så derfor egner hip-hoppen sig perfekt som genre til at skildre og anerkende den kamp, som Jack gennemgår i Brevet.

Hip-hoppens kamp for en troværdig identitet kommer blandt andet til udtryk i praksis i den såkaldte rap-battle, hvor rappere duellere med ord så at sige for at demonstrere "skills" (talent). I Brevet integreres rap-battlen i Jacks kamp, men hvor rap-battles typisk foregår mellem konkurrerende rappere, så er den i Brevet på poetisk vis fremstillet som en *indre* battle mellem Jack og en del af ham selv, nemlig Jack-Ass.

Så langt så godt, men her synes en anden populærkulturel fremstilling⁷ at gøre sig gældende, nemlig den hvor afhængighed anskues som et problem i selvforholdet. (Nissen 2010: 2012)

Denne fremstilling af afhængighed er "tidens dominerende ideologi" (Nissen 2010a, s. 249) - diagnosen i WHO's sygdomsklassifikation ICD 10 synes at segmentere dette, hvor stofafhængighed defineres således;

"En række adfærdsmæssige, kognitive og fysiologiske fænomener som udvikler sig ved gentagen brug af et psykoaktivt stof, og som typisk omfatter et stærkt behov for at indtage dette, svækket kontrol over dets brug, vedholdende brug trods skadelige konsekvenser, højere prioritet for indtagelsen end for andre aktiviteter og forpligtelser, forøget tolerans og i visse tilfælde fysisk abstinensstilstand." (WHO ICD-10 2002, s. 60)

Her tydeliggøres afhængighedens karakter af et problematisk og spaltet selvforhold, hvor man som afhængig udvikler et så/for stærkt behov (strong desire) for stoffet, at man mister kontrol, men også indsigt, da man fortsætter trods skadelige konsekvenser, og dømmekraften/prioriteringen invalideres. Denne forståelse af afhængighed er af Mariana Valverde, blevet beskrevet, som producerende afhængighed som en "viljens sygdom" (Valverde 1998). Viljen er subjektets mobilisering af sig selv (Nissen 2010a), men afhængigheden blokerer, i denne forståelse, for dette, så man ikke formår at mobilisere sig selv til det, som man egentligt gerne vil. Man mister kontrollen over sig selv, men som Carr (2011) forklarer, så fordrer selvkontrol i denne fremstilling en vis

⁷ Det er vigtigt, at påpege, at jeg *vælger*, at læse Brevets tegn på afhængighed ud fra en populær fremstilling af afhængighed, netop fordi den er alment kendt, og derfor nok også den flest besøgende vil forbinde Brevet med. Jeg anbefaler andre læsninger af Brevet som narrativ eksternalisering (Nissen 2010) eller som deltagelsesforhold i en anerkendelsesdialektik (Nissen 2010a)

selverkendelse, og her fejler den afhængige ved ikke at erkende sit eget misbrug og dermed opnå kontrol over det. Man lever som afhængig i en konstant benægtelse af sagens realiteter. (Ibid.)

”Kære Stof, jeg vågnede med en dårlig smag i munden, glimt fra i går fortæller mig, at vi to var langt væk i hinanden, det er sgu da stadig en stjernetåge, frit svævende betragter jeg mit legemes forfald, de hvide streger forsvinder op i min næse, fart striber på min vej til fucked up-hed, sammen flygter vi fra min samvittighed, mit ansvar, mit ønske om at være noget – bare et eller andet - ud over fucked up hele tiden, hver dag uden pause, du gør mig sort indeni, jeg er nødt til at gøre noget, må ud herfra, væk fra dig, måske kan jeg starte forfra..” (Jack i Brevet, bilag 12)

Jack er dog langt fra benægtelsen, han er tydeligvis en afhængig i bedring. Han har erkendt afhængighedens skadelige effekter på sin krop og psyke, og at stofferne kun tilbyder en falsk, forvrænget nydelse⁸, der gør ham ”sort indeni”, og som trækker ham væk fra den ”sande” oplevelse af verdenen, hvor den ”sande” Jack med sin samvittighed, sit ansvar og ønsker kan starte forfra. Brevet synes overordnet set at være en visualisering af hvad Mille Kirstine Bygballe Keis (2014, s.72) betegner den reflektive kultiveringsproces af Selvet, der skal til for at blive ”clean”, sådan som man kender den fra selvhjælps organisationer som NA og AA.

Morten Nissen (2010) foreslår, at man kan læse Brevet som netop et ”display af vilje” (s. 152), hvor Jacks vilje er i genoptræning. Gennem musikvideoens forløb mobiliserer Jack sig langsomt trods tilbagefald - det kræver sin kamp.



Jack-Ass: Slap nu af, vi jo venner

Jack: Ikke længere, der er ildebrand i min sjæl og det dig der tænder

Jack-Ass: Jeg har været der altid, skubbet og støttet dig, været der for dig hver gang,

⁸ Læs Derrida (2003) for en analyse af hvorledes den afhængiges nydelse må betragtes som forvrænget, for at differentiere/andetgøre den fra ikke-afhængiges nydelse.

aldrig ladet dig i stikken og heller ikke denne gang

Jack: Jeg slår det nu fast med en hammer, det mig der bestemmer, det dig der forlanger

Jack-Ass: Stop det trip nu, du gør det jo igen

Jack: Muligvis men jeg prøver alligevel

Jack-Ass: Det sker aldrig selv med lidt held

Jack: Jo for jeg har lært at leve med du en del af mig selv. Begynd at tæl

(Rap-battle i Brevet, bilag 12)

Brevet visualiserer afhængighedens karakter af spaltet selvforhold i battlen mellem Jack og Jack-Ass. Jack må spaltes for ikke at smelte sammen med sin lidelse, for hvis Jack ikke kan dechifrerer fra sin afhængighed, er der ej et punkt hvorfra den reflektive kultivering af Selvet kan starte – erkendelsen af afhængighedens realitet. Som Jack rapper: ” Jo for jeg har lært at leve med du en del af mig selv”, så skal afhængigheden erkendes som værende en del af selvet for, at den kan bekæmpes, men denne selverkendelse er paradoksalt nok den eneste mulige erkendelse (Nissen 2010), hvis afhængigheden skal bekæmpes. Alt andet ville være fornægtelse af sagens realiteter. At erkendelsen af afhængigheden er et vigtigt første skridt at tage på vejen mod at kunne genkendes som et ikke-afhængigt, rationelt og intentionelt menneske, ser vi også i de udbredte 12-trins bevægelser såsom AA og NA. (Keis 2014)

Videoen trækker således på en udbredt forståelse af afhængighed, hvilket også gør den kulturelt genkendelig. Genkendeligheden frister til, at man i denne sammenhæng kunne begynde at diskutere Brevets forbindelser til den ”virkelige” verden – hvad siger den om unge misbruges kamp mod afhængigheden? Hvad siger den, om hvilke politiske tunger der i dag har magten til at blive hørt? Hvad siger den om det sociale arbejde, der foregår i U-turns lokaler i Studiestræde? Men for at holde mig tro til det teoretiske ophav, jeg søger at forstå hjemmesiden ud fra, så tager jeg en anden tilgang - ved at læse Brevet, som en form for simulation der destabiliserer vante betydningsammenhænge, så vil jeg dykke mere ned i de hyperreelle effekter.

Musikvideoer er hyperreelle legepladser, hvor universer visualiseres, der er blottet for deres manglende forpligtelse til at referere til nogen virkelighed. (Korsgaard 2013) Brevet synes også dekontekstualiseret forstået på den måde, at tid og sted er udefinérbart – locationerne er ikke forpligtet til noget sted i den forstand, at du kan finde det på et kort – det er hip-hoppens æstetiske ”by-univers”, som du kun ser den fremstillet i genrens musikvideoer. Videoen spindes ligeledes ud

af en lineær forståelsesramme, da den ej skal forbindes med et bestemt tidspunkt. Så allerede her destabiliserer Brevet en repræsentationsdialektik, der fordrer realismens betoning af objektets unikke tilstedeværelse i billedet som en "sandhed", og dermed påkræver billedet at være en gengivelse/rekonstruktion af en kontekst- og tidsspecifik verden.

Billederne antyder således, at Jack intet sted er at finde udenfor dem. At Jacks persona splittes i to i dette hyperreelle hip-hop-univers understreger kun karakterens fikcionalitet, og mere omsiggribende synes det at understrege subjektivitetens umulighed. Denne spaltning af selvet udført vha. visuelle effekter kunne aldrig finde sted i "virkeligheden". Brevets dramaturgiske iscenesættelse af viljens kamp og dermed afsløringen af subjektivitetens fiktive konfiguration, destabiliserer dette (den afhængiges) spaltede selvforholds "sandhedsgrad" ved at indhulle det i visuelle effekter.



Kim Toffoletti (2007, s. 97) påpeger at: "popular culture images act to disrupt and make ambivalent complex and highly specialized discourses (...)", og som jeg viste i det ovenstående, så behandler Brevet en fremstilling af afhængighed, der *også* er forankret i en højtspecialiseret, videnskabelig diskurs men destabiliserer denne ved at rekonstruere identiteten som afhængig som en effekt af kombinatoriske, hyperreelle tegn. Den visualiserer identiteten som en transformativ figuration afstedkommet af digitale effekter.

Den populærkulturelle fremstilling af afhængighed som et problematisk selvforhold kombineres med en anden populærkulturel genre, nemlig hip-hoppen, hvor kampen/battlen er en uundværlig forudsætning for troværdighed i identitets-fremstillingen. Der sker et interessant kodebrud, hvor konventionelle tegn på afhængighed, den afhængige som den marginaliserede Anden i kamp med sig selv, mikses med en (A)nden populærkulturel identitet i kamp, nemlig hip hoppens, hvilket synes, at afstedkomme nye konnotationer. Det kan godt være, at Jack er "fucked up" men så er det

på hip-hoppens fede måde, hvor din erfaring med og kamp ud af det hårde miljø netop er dét, der giver dig 'street credibility' og identitet. Man fornemmer her en posthumanistisk tilgang til subjektivitet kendetegnet ved "excess of positivity". Både rapper, og U-turn bruger, i kamp mod afhængighed og aldeles talentfuld, både fucked-up og troværdig – man synes ikke at navigere i enten eller her - det er simulationens strategi i Toffolettis optik – proliferationen af tegn.

At den ene karakter hedder Jackass, vækker associationer til det populære, amerikanske reality show "Jackass", hvor de medvirkende (Johnny Knoxville, Bam Margera, Chris Pontius, Steve O etc.) frivilligt udsatte dem selv for risikable og smertefulde stunts (som at blive stanget af en ged i skridtet) til seernes gru og morskab. Programmet havde paradoksalt nok "kant" på trods af banaliteterne - produceren var intet mindre end den anmelderroste Spike Jones, og Jackass fik da også hurtigt opmærksomhed fra kritikere, der mente, at de unge mænds groteske "drengerøvs" adfærd destabiliserede hvid maskulinitet, ved at være så ekstremt irrationel og ude af kontrol, og dermed demonstrerede alternative former for subjektivitet. (Yochim 2013) Programmets succes som efterfølgende resulterede i, at der blev lavet yderligere tre film med det samme cast og det samme koncept, vidner om drengerøvenes popularitet - de blev dyrket som stjerner. Jackass er således et navn ladet med konnotationer til et populærprogram, hvor "drengerøvs-kultur" i form af smertefuld og irrationel adfærd dyrkes og hyldes. At Jack skal distancere sig fra Jackass får derfor en særlig betydning, hvis man har kendskab til det amerikanske program. Jackass er ikonet på en slags adfærd, som både er destruktiv og ude af kontrol, men som samtidig er enormt dragende og underholdende. Jackass er derfor en flertydig figur, som ikke kan kategoriseres som værende udelukkende ond eller god.

Man kunne sidestille Brevet med 2. ordens simulationer, som Baudrillard (1994, s. 6) sidestiller med billedet der "masks and denatures a profound reality". Det vil sige, at Brevet er en tydelig, falsk repræsentation, der gengiver sin referent, ved dog at bevare distinktionen mellem de to. Jack er trods alt bare en fiktional karakter, til forskel fra Mathilde, som jeg vil skrive mere om i det kommende afsnit, der træder ind på skærmen så at sige. Mathilde på billedet er Mathilde i virkeligheden. Men jeg synes alligevel, at det ville være at undsige Brevet nogle af dets kvaliteter, da jeg finder, at Brevet snarere er *fiktionstvetydigt*. (Jacobsen et al. 2013)

"Behandler man værker og kulturfrembringelser som disse under termen "fiktion", afskærer man sig som modtager fra at analysere, hvordan og hvorfor de også henviser til virkeligheden og

bruger referentielt stof. Behandler man dem som dokumentariske beretninger, mister man blikket for det potentiale, værkerne henter gennem fikcionalisering.” (Jacobsen et al., s. 47)

At Brevets medproducenter er virkelige U-turn brugere, og at de selv indgår i videoen, synes at stimulere oplevelsen af ”the case of the real thing” ved netop at spille på ”den følte og oplevede erfaring”. (Nissen 2010, s. 147) Brevet kan derfor ikke kategoriseres udelukkende som fiktion, ej heller er den dokumentarisk, så i denne musikvideo synes det virkelige og det fiktive at begynde at implodere, kendetegnende for 3. ordens simulationer. Fiktionstvetydige medieprodukter handler netop om at stimulere medicirkulationen og interessen ved at skabe udtryk, der på grund af det tvetydige og ubestemmelige fremstår tillokkende. (Jacobsen et al. 2013) De skal vække en produktiv og kritisk tøven hos modtageren, og der afstedkommer en aktiv og forhandlende fortolkningssituation. (Ibid.) Brevet performer således en tvetydighed, der forstyrrer det at kunne drage nogle konklusioner om, hvordan det er at være stofmisbruger i virkeligheden, men samtidig er det ej heller muligt at afskrive den som ren fiktion. Jack er derfor, hvad Baudrillard ville betegne som *fatal*, pga. hans ubestemmelighed – han stabiliserer ikke mere ”identitet”, end han destabiliserer.

Mathilde fortæller

Når jeg vender tilbage til siden ”Fortællinger fra U-turn”, ser jeg, at der også er nogle videoklips under overskriften ”Unge fortæller”, og her trykker jeg på følgende links;

Unge fortæller

[Mit nye liv uden stoffer \(Video: Mathilde fortæller\)](#)

[Det var vigtigt, at mor sagde hun elskede mig \(Video: Mathilde fortæller\)](#)

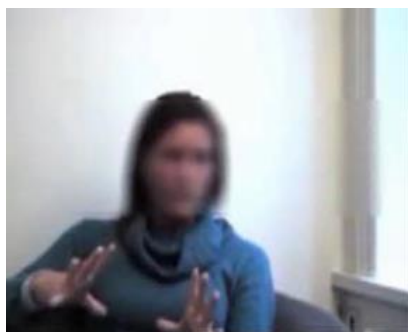
[Hvordan kan man holde fast, når man stopper? \(Video: Mathilde fortæller\)](#)

[Se bilag nr. 3](#)

De næste videoklip, jeg introduceres for, er meget anderledes end musikvideoen Brevet.⁹ Først og fremmest viser de et interview med en bruger fra U-turn. Jeg vil betegne det som et maskeret interview, fordi spørgsmålene fra interviewerens er forsøgt fjernet. Simuleret monolog er ofte

⁹ Se videoerne på <http://specialelisa.tumblr.com> og se bilag nr. 10 & 11 for screenshot af videoernes placering på uturn.dk

anvendt i reality-genren¹⁰ for at øge følelsen af improviseret tale og intim betroelse (Jerslev 2005; 2014) Jeg nævner reality-genren i denne sammenhæng, fordi den unge bruger Mathilde, der bliver interviewet, ikke spiller nogen rolle sådan som Jack i Brevet, nej Mathilde *er* Mathilde – hun træder ubesværet ind på skærmen, som Baudrillard ville beskrive det.



Hendes umiddelbare talestrøm og gestik, hendes hverdagslige udseende i form af nedslået hår og en enkel, blå striketrøje fungerer som tegn på det ikke-scriptede, almindelige menneske, som reality-genren er kendetegnet for at iscenesætte. (Kavka 2012; Jerslev 2014, s. 23) Flere tegn peger dog i retning af reality-genren. Det kornede billede, jeg præsenteres for, med halvdårlig belysning og lyd, er netop en typisk audiovisuel strategi og æstetik, reality-genren bruger for at iscenesætte den rå virkelighed og producere fornemmelsen af, at man er øjenvidne. (Jerslev 2014)

”Så kom jeg ned til hende og sku’ fortælle hende det. Så først da vi sidder der, vi sidder og snakker sammen mig og min mor, så siger jeg: Mor der er altså noget jeg skal fortælle dig, siger jeg så. Så siger hun: Nåh hvad er det? Er du gravid? siger hun så, for det er det første hun troede, ik. Jeg siger: Nej, men jeg har taget stoffer i to år og jeg er rigtig, rigtig langt ude. Jeg har selv fået hjælp nu, og jeg vil gerne ud af det, øhm og så, så begyndte hun at græde, og var rigtig ked af det og, men så var der rigtigt mange ting, der gik op for hende. Jeg tror det var en lettelse for hende, at jeg fortalte hende det” (Mathilde, bilag nr. 13, linje nr. 48-54)

Mathilde deler detaljer med os om hendes liv så private og intime, at der må skabes en afstand ved at ændre hendes navn, sløre hendes ansigt og ved at manipulere hendes stemme. Disse audiovisuelle tegn intensiverer følelsen af, det er en ”virkelig” bruger på skærmen, der taler om meget private ting. Forskningen i selvscenesættelse i den nutidige, digitale mediekultur, peger på dét, Anne Jerslev (2014, s. 9) betegner *Intimitetsperformance*, som én af tidens største tendenser. Det private

¹⁰ Reality-tv er grundlæggende en hybrid genre, hvori mange formater mødes, såsom reality-gameshows, reality-makeoverprogrammer, reality-talentshows, reality-docusoaps m.m. (Jerslev 2014; Kavka 2012) Jeg vælger derfor at bruge Anne Jerslevs betegnelse; Reality-genren, hvis kendetegn jeg opridses i dette afsnit.

og intime er ikke blot noget, vi er, men noget vi gør. Der performs i stigende grad personlig intimitet, hvor medieringen er underforstået, dvs. at det er noget, vi gør for at *offentliggøre* det. Ved hjælp af audiovisuelle strategier som fx nærbilleder og kommunikation i form af betroelse, der adresserer tilskueren direkte, understreges det personlige og intime.

Den stigende interesse for iscenesættelser af det intime rum og de erfaringer, almindelige mennesker har, går hånd i hånd med den stigende interesse for programmer, der dokumenterer "virkeligheden" ved hjælp af tilsyneladende usminkede fremstillinger. (Jerslev 2005) Noget af det mest "hotte" i tiden er denne omfattende insisteren på, at virkeligheden er til som noget, man kan nærme sig med et kamera. (Jerslev 2004;2005;2014) "Virkeligheden" indeholder stor fascinationskraft, når den iscenesættes som autentisk og "live", som noget, der ser ud som om, det foregår lige nu, og som dermed giver lovning på ikke på forhånd at være formet. (Jerslev 2004)

"Der er lys på den anden side. Dét er der. 100 procent. Der er, ja, der er noget at komme efter.

Man skal bare være positiv omkring det selv og være (..) ja være åben altså, men det ved jeg ikke (..) ja være positiv om sig selv og tænke; jeg er sgu en god person, og jeg kan også give noget her i livet, og jeg er ikke kommet her for at fucke mig selv op og leve et surt liv, jeg er kommet for at nyde et liv, som er så kort, og det er endnu kortere hvis du tager stoffer og kun lever i weekenderne, i hvert fald." (Mathilde, bilag nr. 13, linje nr. 29-34)

Reality-genren iscenesætter det almindelige menneske som amatør ekspert på sig selv og andre, blandt andet i kraft af en mental bagage af hverdagslivsrefleksivitet og almen psykologisk viden. (Jerslev 2014) Den betroende må derfor være i stand til at tale om sig selv og ud fra sig selv i en *intimitetens narrativ*, (Ibid., s. 16) der på én gang er berettende og refleksiv. Reality-genren placerer sig på mange måder i forlængelse af den tidstypiske, terapeutiske, bekendende hjælp-til-selvhjælp-diskurs. (Ibid., s. 49) Endnu engang synes U-turns anerkendende metode at være et perfekt match med reality-genrens iscenesættelse. Også Mathilde fremstilles som den kompetente ekspert, hvis erfaring og refleksivitet kommer seeren til gode.

Dette intimitetens narrativ er i reality-genren ofte også et *makeovernarrativ*. (Ibid., s.39)

Makeovernarrativer er beskrivelsen af selve makeover'en, dvs. at der ofte fremstilles et

forvandlingsaspekt/en transformation. Forvandlingshistorien rummer et før og et efter forvandlingen. Typisk er det en historie om kamp og hårdt arbejde, hvor den betroende lider af mangel på viljestyrke og selvværd, men hvor det alligevel lykkedes den betroende at vende en oplevelse af livet som en bestandigt nedadgående spiral til en mere konstruktiv og proaktiv forståelse af, at man selv kan bidrage til det gode liv. (Ibid., s. 39)

”Jamen, jeg føler, at der er gået 10 år, jeg kan slet ikke forstå, at jeg har, at jeg er nået så langt på så kort tid, fordi at jeg har (..) jamen, det er bare et helt andet liv, jeg lever nu, jeg lever i hverdagen, det gør jeg virkelig, jeg nyder at stå op om morgenen, jamen går på arbejde og (..) jeg kan mærke, at mit gamle jeg er kommet tilbage.”

(Mathilde, bilag nr. 13, linje nr. 2-5)

I videoklippene ser vi da også Mathilde berette om sin forvandlingshistorie - en ung pige der med succes formår at kæmpe sig ud af afhængigheden ved at erkende, at hendes misbrug trækker hende væk fra hvad, hun mener, er et godt liv. Vi hører om hendes seje slid og de følelsesmæssige op- og nedture, hun må gennemgå for at nå i mål. I makeovernarrativet er målet at blive transformeret, ikke nødvendigvis for at skabe sig selv på ny men snarere for at genfinde sig selv, og det er altid opbyggelige historier, der viser, at forvandlingen kan lade sig gøre. (Ibid., s. 41)

Ofte er det også en makeover med henblik på tilpasning til et liv i søgelyset/offentligheden (Ibid., s. 42), og med Mathildes eksponering på *uturn.dk* synes ringen på perfekt vis at være afsluttet.

U-turn er igen lykkedes med at indhülle brugeren i genkendelige, populærkulturelle tegn indenfor tidens mediekultur – nemlig reality-genren. Og endnu engang sker der opsigtsvækkende kodebrud på denne kommunale hjemmeside. Offentlige institutioner som U-turn er principielt omgærdet af bruger-anonymitet i form af tavshedspligt og beskyttelse af personlige oplysninger, men på denne hjemmeside *fremstilles* brugerne. Man har oplevelsen af, at man kommer *tæt* på brugerne. Man lukkes ind i et fortroligt rum, som fx i Mathilde fortæller¹¹. Gennem de unges storytelling (Madsen 2010) signaleres der, at der hos U-turn er rum til brugerens følte og oplevede erfaring, og at det værdsættes. Ligeledes fremstilles Mathildes narrativ som et yderst populært makeovernarrativ, hvor kompetencer som selvstyring, -kultivering og -refleksivitet er i centrum, (Jerslev 2014) og dette destabiliserer igen den afhængige Anden og fører en ubestemmelighed med sig. Lad mig komme med et eksempel på dette:

¹¹ Når jeg skriver Mathilde fortæller refererer jeg til alle tre videoklip, altså det samlede interview.

”... men jeg tror også to måneder efter jeg var stoppet med det der, med stofferne, så begyndte jeg at drikke rigtigt meget og drak mig helt væk, faktisk lige så væk som hvis jeg var på stoffer, ik, så det tog lidt overhånd, og så tænkte jeg; nej det her det gider jeg heller ikke mere, fordi så kan det gå galt altså.” (Mathilde, bilag nr. 13, linje nr. 102-106)

Mathildes fremstilling synes ikke at operere i enten/eller – hun er ”helt væk” i afhængigheden, men kan samtidigt mønstre nok selvkontrol til at styre sig selv, som makeovernarrativet fordrer. Ligesom Toffoletti's transformative figuration morfer hun mellem at være det modsatte spejl og bare at være spejl. Hun prolifererer i tegn, tegn på afhængighed, tegn på ikke-afhængighed – hun er umulig at fikserer, således at det ikke længere er muligt at navigere i første- eller andethed. Det er Mathildes indre differentiering i det uendelige, der visualiseres her.

Man drages af det intime, affektive rum og røres af Mathildes ærlige beretning. “The posthuman hides no truths beyond what is represented”, skriver Toffoletti (2007 s. 99) for at karakterisere subjektivitet i den 4. orden, i dette ”reality-rum”, hvor Mathilde betror os det private. I dette rum er det ikke meningen, at vi skal søge efter sandheden bag, for dette *er* Mathildes sandhed - vi *er* kommet *backstage* for at bruge Goffmans performancetermer. Vi befinder os her i; “the digital economy of representation (4th order of simulation) where the relationship between the image and its referent collapse, simulation becomes reality. There is no falsity to be revealed by the simulated image. The myth of origins cannot be upheld.” (Toffoletti 2007 s. 99)

Mathilde er i sit reality-tv format ikke ude på at maskere virkeligheden men demonstrerer Baudrillards pointe om, at nogle billedformater får tildelt status af at være ”more real than real”. Denne form for fremstilling bliver umiddelbart mere ”virkelig” for os end andre former. Mathilde sidder jo lige dér og taler frit fra leveren. Lige som scanningsbilledet af det lille foster har en sandhedsværdi, som ikke diskuteres på trods af, at du måske endnu ikke har mærket liv. Vi kommer til kort, hvis vi opererer med et ”rigtigt” foster ”udenfor” simulationen, for fosteret på scanningsbilledet er en effekt af scanningsteknologien, men det gør det på ingen måde mindre virkeligt eller materielt. ”More real than real” er netop Baudrillards forsøg på at parafrasere vor tids visuelle teknologier, hvis simulationer ikke længere har en distance til det, de repræsenterer, som maleriet for eksempel havde. Det er evident for os, at maleriet er en kunstnerisk gengivelse, men fx scanningsbilledet/overvågningskameraet eller skype-samtalen fordrer ikke længere sådan en distinktion – simulationen og virkeligheden bliver én og samme størrelse. Der er ikke en mere

”sand” eller ”virkelig” Mathilde udenfor disse billeder, for Mathilde er en effekt af selvsamme fremstilling.

Her finder jeg, at Baudrillards begreb om hypervisibilitet er relevant, for billederne af Mathilde synes karakteriseret af, at hver eneste banale detalje er sat til skue - hvert eneste ord, hvert eneste host, hver eneste lille opbremsning i talestrømmen. Morten Nissen (2010) beskriver, hvorledes der i misbrugs-feltet er forskellige *transcendente referencer*, der synes at være mere ”virkelige” og socialt gyldige end andre, fx diagnosen eller naturen, men også den følte og oplevede erfaring.

”De direkte berørtes udsagn om egen erfaring spiller (..) en stor rolle i dette felt, og ligesom den internationale standard og hjernen har denne reference en vis vægt og magt.” (Nissen 2010, s. 149)

Og denne ”transcendente reference” performs uden sidestykke i Mathilde fortæller. Det er straks en mere kompliceret opgave at afskrive et sådant medieprodukt som værende usandt eller givende et skævt billede af brugeren, for her træder Mathilde ind på skærmen med sit direkte udsagn – hun er hypervisibel. Det er svært at anfægte et førstepersonsperspektiv, (Jerslev 2014) der kommer til udtryk, ikke kun visuelt, men som også er kropsliggjort, og der tager sit udgangspunkt i en ung brugers erfaringsverden.

Men som du måske allerede har fanget, så bevæger vi os i et interessant paradoks her, for dette emotionelle rum, spækket med nærhed og *virkelighed*, spækket med hverdagens ikke-scriptede tilfældigheder og konkrete, banale detaljer, spækket med, ja, Mathilde i egen ret, kan ligeledes og samtidigt anskues som et dekontekstualiseret rum, (Jerslev 2014) der iscenesætter et prototypisk narrativ, nemlig intimitetens. Morten Nissen (2014) beskriver, hvorledes det prototypiske altid er ideologisk i den forstand, at det har en abstrakt utopi indbygget.

”... en utopi om en ideel type af handlinger i ideelle situationer med ideelle subjekter, løsrevet fra den jordiske realitet med alle sine undtagelser og tilfældigheder.” (Nissen 2014, s. 171)

Men det interessante ved Mathildes ”reality-tv” rum i denne sammenhæng er, hvorledes det sætter netop den jordiske realitet med alle sine undtagelser og tilfældigheder på model – sagt med andre ord; her standardiseres netop dét, der principielt ikke er standardiseret – tilfældighederne og undtagelserne. Det ideelle *er* den jordiske realitet. Mathilde fortæller synes at visualisere Baudrillards 4. orden, hvor virkelighed og model er imploderet til det punkt, hvor det ikke længere er muligt at dechifrere det ene fra det andet.

Igen udfordres repræsentationsdialektikken, der konstituerer repræsentationen af Mathilde som værende en gengivelse af et kontekst- og tidsspecifik forhold. Den udfordres af modellen, som i dette tilfælde er reality-genrens, der repeteres. Hverken tid eller sted, ej heller Mathildes identitet er specifik, således at det er umuligt at fikse hendes oprindelse. Ydermere synes hendes talestrøm at være en effekt af intimitetens narrativ, således at det ej heller er muligt at fikse hende som original. Mathildes mangel på singularitet gør hende ubestemmelig. Samtidig fremstår Mathilde så pokkers genkendelig, virkelig og almindelig. Hun betror os sin sande forvandlingshistorie, og dette affektive rum drager og rører os. For at bruge Vivian Sobchacks ord igen, så er Mathilde på rammende vis; “strange and unfamiliar but also in the sense of being strangely familiar.” (Sobchack 2000, s. xi) Hun performer simulationens invasive strategi, der forårsager implosion, så det er umuligt at foretage distinktioner. Hun stabiliserer endnu engang ikke mere ”identitet”, end hun destabiliserer.

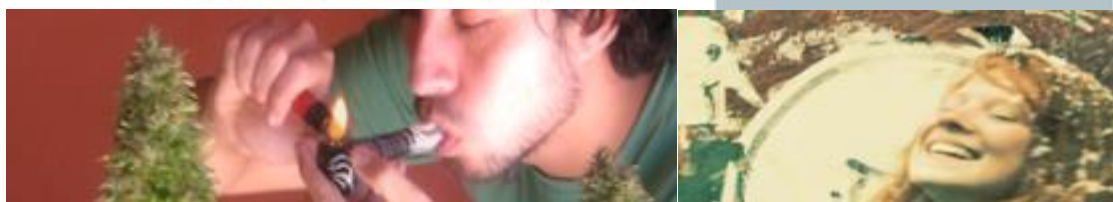


En hjemmeside i transtilstand

”This long movement toward translatability, which is that of *the superficial transparency of everything*, of their absolute *advertising* (...)”. (Baudrillard 1994, s. 87)

På uturn.dk synes intet længere skjult, mystisk eller tabuiseret. Alt kan oversættes til, fremstilles og sidestilles i reklamens form. Hjemmesiden bugner med billeder, lyd og tekst, og associationerne er mange – *høj på kondivand*, *Træn dig 'afhængig'* på mountainbikes i skoven, rap og graffiti, sne i håret. Det er en proliferation af tegn, og alt fremstår i positivitet, alt kan kombineres og remixes – afhængighed og mountainbikes, rusen og sodavand, den stenede bruger, den glade bruger.

Høj på kondivand ...og et liv uden hash og stoffer



[Se bilag nr. 2, 5 & 6](#)

På forsiden kan man bl.a. klikke på fanerne 'Facts om rusmidler' og 'personlige fortællinger', hvilket i sig selv er en parallel eksistens, der er værd at studse over, for hvis du klikker på "Facts om rusmidler", bliver du præsenteret for fakta i form af videnskabelige beskrivelser¹² af de mest populære rusmidler samt deres bivirkninger. "Gudetricket" (Haraway 1991) synes her at gøre sig gældende, hvor producenterne af disse fakta forbliver ansigts-, krops- og kontekstløse i objektivitetens navn. Linket personlige fortællinger fører til fx videoklippene "Mathilde fortæller", som tidligere nævnt er iscenesættelsen af brugeren Mathildes oplevede erfaring.

Facts om rusmidler

Personlige fortællinger

Dette synes at være en forholdsvis ny kombination for som Nissen beskriver det;

"Not so long ago, the whole point of professional expertise was to substitute the sober truths of the scientific knowledge for the intoxicated fictions of lay experience." (Nissen 2012, s. 202)

Men på hjemmesiden synes dette forhold af negation at være dybt begravet i fortiden. Her fremstår sameksistensen som et tegn på diversitet, et bredt sortiment - næsten som varerne på hylderne i butikken.

Jeg finder at, hjemmesiden kan betragtes som et medieprodukt "efter orgiet". En hjemmeside i transtilstanden, hvor man fornemmer kategoriernes overmætning og overrealisering. For eksempel synes der at finde en maksimal generalisering sted af kategorierne kommerzialisme vs. socialt

¹² Se screenshots af dette i bilag 7, 8 & 9

arbejde. Det sociale arbejde kan nu spænde så vidt, at det *også* indeholder kommercielle aspekter såsom branding og reklame. Ligeledes synes det kommercielle nu så generaliseret, at det indbefatter socialt arbejde, hvor man kan brande en borger i nød.

Eskaleringen af afhængigheder (Keane 2002: Nissen 2010a) kunne indikere, at selve fænomenet afhængighed befinder sig i en transtilstand. Afhængighedens domæne generaliseres maksimalt for til sidst at miste specificitet, og dermed kan alle fænomener, fra madindtag og fysisk træning til sex og internet, føre til misbrug. (Nissen 2010a: Room 1985)

Vi befinder os i et felt, der på mange måder har indløst sig gennem den fuldstændige blotlæggelse. ”...the superficial transparency of everything” som Baudrillard (1994, s. 87) beskriver dét, der er beherskeligt og tilgængeligt for eksponering - de kulturelt genkendelige modeller, der repeteres. Men netop denne cirkulære tilstand er dét, der åbner for proliferationen af tegn, destabiliseringen af det selvfølgelige ved hjælp af bevidste og modige fejlцитeringer og kodebrud. Uturn-brugerne, som vi møder på hjemmesiden, repræsenterer ikke ”virkelige” brugere i den forstand, at man kan spore en specificitet, der peger mod en oprindelse, nej de er ”conceived according to their very reproducibility” (Baudrillard 1993 s. 56). Det vil sige, at de er simulationer, repetitioner af diverse og ofte modstridende modeller, befriet for at være originalen for deres repræsentation, således at de kan performe en ubestemmelighed, der undviger sig hierarkiseringen i første- og andethed.

Det er tydeligt, at man ikke længere tror på skræmmekampagnernes strategier og de dertil løftede pegefingre (Larsen & Wiese 2007), for denne form for strategi kan kun bestå vha. klare grænser mellem Dem og Os. Grænser der ikke længere er ønskværdige. Man arbejder ikke længere ud fra devisen om at redde den ”syge misbruger” fra sit spaltede Selv, ej heller på systemer baseret på den form for klassificering. Det er én fortælling blandt flere, og alle er potentielt tilgængelige. (Nielsen & Kofod 2013).

Dette spaltede Selv, der konstituerer den afhængige Anden, er fuldstændigt kortlagt i videnskabelige såvel som populærkulturelle tegn og koder – det er kulturelt genkendeligt. Derfor bringes det repetitivt i overensstemmelse med dets bestemmelse/model/standard, og qua at det gennem repetitionen overrealiseres og generaliseres maksimalt som farce, qua at det har antaget tegnets værdi, så er denne simulation (det spaltede Selv hos den afhængige Anden) potentielt udsat for kodebrud som subversiv strategi og kan derfor proliferere i tegn. Et forhold, der jo bliver

tydeligt her, er, at den posthumanistiske mediekultur finder det kulturelt genkendelige kedeligt, og derfor konstant søger det opsigtsvækkende i nye kombinationer.

Simulationen opretholdes dog som en filosofisk og æstetisk strategi, hvor der eksperimenteres med subversive potentialer – koderne fortolkes refleksivt, remixes og reproduceres på overskridende måder på uturn.dk. Hjemmesiden udfordrer konstant de stemplende og stigmatiserende tegn, som en ung (mis)bruger tilknyttet et kommunalt behandlingscenter som U-turn, kunne forbindes med. Fremstillingen af afhængighed hos en U-turn bruger koder ikke nødvendigvis for de typiske (kende)tegn som fx tab af selvkontrol og indsigt, og den kan ubesværet qua simulationens lette tegn kombineres med reality-programmernes transformative potentiale (Jerslev 2012: Kavka 2010), som i videoklippene ”Mathilde fortæller”, hvor Mathilde beretter om, hvordan hun selv kæmper sig ud af stofmisbruget, simpelthen fordi hun bestemmer sig for, at hun vil et bedre liv. Og det kan godt være, at man som i musikvideoen Brevet er ”fucked up”, men så er det på hiphoppens fede måde, hvor din erfaring i og kamp ud af det hårde miljø netop er dét, der giver dig ’street credibility’ og identitet. I begge fremstillinger sker der kodebrud, så flere og flere tegn kan sammensættes, og der sker et overbud af betydning, der forårsager implosion. For eksempel synes kategorien U-turn-bruger at implodere, da det er umuligt at fikse specificitet. Mathilde, Jack, de smilende og smukke modeller er både ”syge” og ”raske”, ”virkelige” og ”uvirkelige”, ”fucked up” og ”tjekkede”.

”Destabilisering handler også om det, der etableres som det Første og det, der etableres som det Andet. Det handler om at forstyrre den måde, hvorpå det Første og det Andet kodes i hierarkiske termer, og om at forstyrre 'naturligheden' i, hvordan forskellige subjekter og forskellige kategorier hierarkiseres i forhold til hinanden, og i forhold til hvad der i en given sammenhæng anses for at være normalt, almindeligt og legitimt.” (Staunæs 2004, s. 87)

Med Dorthe Stanæs’ ord in mente kunne man beskrive uturn.dk som en visuel og virtuel destabilisering af vante koder til fordel for transformative figurationers flertydighed. (Toffoletti 2007, s. 83) Disse fremstillinger synes at finde deres styrke i deres ubestemmelighed, og for tænkere som Baudrillard og Toffoletti giver det ikke mening at erobre subjekt positioner, som man er afskåret fra. For dem handler det snarere om at eksponere identiteternes inkonsistens og deres fravær af en ”sand” original – en strategi jeg finder, at man kan tilskrive uturn.dk’s fremstillinger.

Men hvad fører denne destabilisering med sig? Her vil jeg lade mig inspirere af Morten Nissen (2013) og pege på håb. Man kan betragte fremstillingerne som ”carefully cultivated

prototype[s]”(Nissen 2013, s.78), der har til hensigt at visualisere muligheder og åbninger og radikale transformationer ikke kun af brugerne, men også af det omgivende samfund ved aktivt at forhandle kulturens koder. Igen ser vi hvorledes det prototypiske også altid er ideologisk (Ibid. 2014). Og det er netop også dét, der gør denne hjemmeside relevant, da den er et refleksivt og teoretisk informeret forsøg på at bryde selvfølgeligheder med alternative fremstillinger og alternative former for dokumentation (Nielsen & Kofod 2013).

Men de fremstillinger, jeg har set på, komplicerer også forholdet mellem det virkelige/autentiske og det kunstige/modellen. Kirstine Høgsbro og Morten Nissen peger vha. Derrida på, hvorledes dikotomien mellem ”the living soul” og ”the dead image”, der qua sin kunstighed masseproduceres og gentages, kan spores helt tilbage til Sokrates’ fordømmelse af det skrevne ords kunstighed. (Høgsbro & Nissen 2014) Deres pointe er, at det autentiske konstitueres af det ikke-autentiske og den anden vej rundt, men ”Mathilde Fortæller” synes at visualisere, hvorledes denne betydningsstruktur imploderer til det punkt, hvor det er umuligt at dechifrere den ene pol fra den anden. Og som Toffoletti (2007) beskriver, så befinder vi os i en visuel kultur, hvor denne implosion er yderst ”hot” og effektiv som strategi – det pirrer, at vi ikke kan trække klare grænser i det, vi ser. Således afspejler uturn.dk en nutidig, posthumanistisk mediekultur, der stimulerer cirkulationen og interessen ved at skabe udtryk, der på grund af det tvetydige og ubestemmelige fremstår tillokkende. (Jacobsen et al. 2013: Toffoletti 2007)

Del 6: Konklusion

Det har ikke været min hensigt at vurdere, hvorvidt uturn.dk er en sand eller falsk repræsentation, dvs. om den giver et sandfærdigt billede af det, som den søger at repræsentere. At udforske hjemmesiden på den måde ligger i tråd med en repræsentationsdialektik, som Jean Baudrillard og Kim Toffoletti udfordrer ved at hævde, at medier genererer virkelighed. Hjemmesiden repræsenterer ikke blot ved at henvise til et stykke virkelighed derude - den *performer* virkeligheder til eksistens.

Det er svært at ryste af os det fotografiske billedes historiske særstatus som et billedformat, der på mekanisk og dermed ”objektiv” vis, gengiver virkeligheden, dvs. at det fotografiske billede opretholder et princip om realitet ved loyalt at gengive den. Når vi ser på disse billeder, søger vi næsten pr. automatik deres forbindelser til virkeligheden – hvad siger disse billeder af Mathilde om hende som menneske? Hvad fortæller de om hendes situation? Det har været en del af mit selvfølgelighedsopbrud så vidt muligt at undgå dette.

Jeg kan forstå, hvis det fremstår temmeligt usensibelt og elitært at analysere hjemmesiden ud fra deviserne at alt er frigjort, og at polerne imploderer, således at betydningsstrukturer som første- og andethed samt fiktion og virkelighed kommer til kort. At jeg afviser de forbindelser til virkelighed, som hjemmesiden kunne afstedkomme. Det er trods alt U-turns socialarbejdere og brugere i kød og blod, der har skabt denne hjemmeside i helt konkrete tidsrum og helt specifikke steder med det aspekt for øje at producere alternative fortællinger, der skulle modarbejde den stigmatisering, der kan hvile tungt over feltet. Men her er det vigtigt for mig igen at pointere, at min kundskabsambition og forskningsmæssige bestræbelse netop var at se noget *andet*, end de udforskede kunne se. Jeg tog mig privilegiet at være ”spectator” i ordets bogstavelige forstand. (Sassatelli 2010 s. 87) Jeg bidrager med viden om, hvordan en sådan hjemmeside opleves, når man som besøgende *ikke* har den konkrete erfaring med i bagagen om de mennesker, oplevelser og processer etc., der ligger bag skabelsen af dette flotte medieprodukt. Denne baggrundsviden har de færreste besøgende jo, og når man ikke besidder den, så må man gå ind på hjemmesidens hyperreelle præmisser, kendetegnet ved en dekonstekstualisering af både tid og sted. Det er denne form for besøg, jeg ønskede at belyse i forsøget på at bidrage med noget andet.

Det har været min hensigt at artikulere, hvorledes hjemmesiden kan indskrives i en posthumanistisk mediestrategi, hvor betydninger destabiliseres vha. kodebrud og andre subversive strategier, og

distinkte kategorier opløses. Jeg har vha. Baudrillard og Toffoletti forsøgt at udforme nye artikulationer af subjektivitet i det virtuelle og visuelle, der er kendetegnet ved ubestemmelighed, en morfen mellem første- og andethed, mellem virkelighed og model, subjektivitet kendetegnet ved proliferationen af tegn, der bringer den besøgende i en tilstand af sitren og tøven – hvordan skal jeg begribe det, jeg præsenteres for? Kan jeg identificere mig med disse billeder? Brugernes ubestemmelighed og tvetydighed har en tillokkende effekt på mig – jeg må aktivt forholde mig til det, jeg ser på, da vante betydninger remixes på nye måder.

Og her må jeg ud i en perspektivering for denne ubestemmelighed som jeg har beskrevet, kunne også betegnes *affektivitet*, for som Dorthe Stanæs skriver, så er ”affektivitet principielt ubestemt” (2012, s. 67). Min semiotiske analysestrategi synes at komme til kort ved ubestemmeligheden, for det kan godt være at jeg ikke kan ”fange” det, jeg præsenteres for i distinkte og faste betydningsstrukturer, men det er så sandelig ikke lig med, at jeg ikke kan mærke, at det bevæger mig. Derfor ville det være oplagt for mig at arbejde videre med disse medieprodukter med fokus på intensiteter og ladninger, på det multisensoriske fremfor at dyrke ”øjet i det høje” (Staunæs 2012, s.66), der søger at afkode tegn og forstå meningen i det, jeg ser – det er nødvendigvis ikke ”meningen”, at det er her, alle billedernes effekter er at finde.

Men for at vende tilbage til nærværende speciale har det ligget mig på sinde at fordybe mig i Jean Baudrillards forskellige ordener for billedets repræsentative status, og jeg finder at i en tid, hvor immersionen i det virtuelle og visuelle stadig er en dybt aktuel og ekspansiv bevægelse, så har hans fokus på billedernes ”magt” i form af deres evne til at performe virkeligheder til eksistens på forskellige måder stadig relevans. Særligt når billederne stopper med at være billeder i deres hypervisibilitet, hvor intet kan og må skjules. Disse billeder, mere virkelige end virkelige, kendetegner vores visuelle epoke. Her er det faktisk interessant, at jeg så alligevel kredser om ubestemmeligheden – er det mon en (mod) strategi i en hypervisibilitetens tidsalder?

Under alle omstændigheder har uturn.dk været en enormt interessant hjemmeside for mig at fordybe mig i, og jeg er taknemmelig over, at jeg under min forskningspraktik hos Substance fik tid og rum til netop dette. Jeg vil afslutte dette speciale med Kim Toffolettis ord, der efter min mening beskriver hjemmesiden rammende godt: “[It is] a space to contemplate the complexity of contemporary culture, a site where the absolutisms of a dichotomous value system are replaced by a compromised vision.” (Toffoletti 2007, s. 140, mine tilføjelser)

Litteraturliste:

Bøger/bidrag fra antologier/tidsskriftartikler:

- Bank, M. (2010). *Kvalificering, organisering og udvikling af socialt arbejde - fleksible standarder i behandling af unge og rusmidler*. Kandidatafhandling, Københavns Universitet.
- Barlow, D.M. & Mills, B. (2009) *Reading Media Theory. Thinkers, Approaches, Contexts*. Harlow: Pearson Education Limited
- Baudrillard, J. (1981) *For a critique of the political economy of the sign* St. Louis : Telos Press
- Baudrillard, J. (1988) Transpolitik – Transseksuel – Transæstetik I: Bukdahl, E.M. & Juhl, C. (red.) *Kunstens og filosofiens værker efter emancipationen* (s. 21-34) København: Det Kongelige Danske Kunstakademi
- Baudrillard, J. (1988a) *The Ecstasy of Communication* New York: Semiotext(e)
- Baudrillard, J. (1990) Hinsides det sande og det falske eller billedets onde ånd. I: Brøgger, S. (ed.) *Billedets onde ånd* (s. 7-16) København: Det kgl. Danske Kunstakademi
- Baudrillard, J. (1992) Transpolitics, Transsexuality, Transaesthetics I: Chaloupka, W. & Stearns, W. (ed.) *Jean Baudrillard. The disappearance of Art and Politics* (s. 9-26) London: Macmillan
- Baudrillard, J. (1993) *Symbolic Exchange and Death* London: Sage
- Baudrillard, J. (1993a) *The Transparency of Evil. Essays on Extreme Phenomena*. London: Verso
- Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation* Ann Arbor: The University of Michigan Press
- Baudrillard, J. (1995) *The Gulf War did not take place* Bloomington: Indiana University Press
- Baudrillard, J. (1996) *The System of Objects* London: Verso
- Baudrillard, J. (1998) *The Consumer Society. Myths & Structures*. London: Sage

- Baudrillard, J. (2001) *Vital Illusion* New York: Columbia University Press
- Baudrillard, J. (2002) *Screened Out* London: Verso
- Baudrillard, J. (2004) *Fragments* London: Routledge
- Baudrillard, J. (2005) *The Conspiracy of Art* New York: Semiotext(e)
- Baudrillard, J. (2005a) *The intelligence of evil or the lucidity pact* New York: Berg
- Baudrillard, J. (2005b) Violence of the virtual and integral reality, *International Journal of Baudrillard Studies*, vol. 2, nr. 2
- Baudrillard, J. & Perniola, M. (1984) *Implosion og forførelse* København: Det Kongelige danske kunstakademi
- Bauman, Z. (1992) *Intimations of Postmodernity* London: Routledge
- Bay, M. & Ralund, J.S. (2008) *Generation Netværk version 1.5* København: DR
- Braidotti, R. (2002) *Metamorphoses: Toward a materialist theory of becoming* Cambridge: Polity Press.
- Brügger, N. (2011) ' WWW 20 år — og stadig mest tekst'I: *Det kongelige bibliotek. Magasin*. 24 (4): 46-50
- Butler, J. (1993) *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*. London: Routledge
- Butler, J. (1999) *Gender Trouble* New York: Routledge
- Butler, J. (2005) *Giving an Account of Oneself* New York: Fordham University Press
- Carr, E.S. (2011) *Scripting Addiction. The politics of Therapeutic Talk and American Sobriety*. Princeton: Princeton University Press
- Christensen, O. (1999) Hinsides politikken – Jean Baudrillard og det transpolitiske I: Laustsen, C.B. & Berg-Sørensen, A. (red.) *Den ene, den anden, det tredje. Politisk identitet, andethed og fællesskab i moderne fransk tænkning* (s. 51-68) København: Forlaget politisk revy
- Cubitt, S. (2001) *Simulation and Social Theory* London: Sage
- Derrida, J. (1978) *Writing and Difference* London: Routledge
- Derrida, J. (2003) The Rhetoric of Drugs. I: Alexander, A & Roberts, M.S (Red.) *High Culture – Reflections on Addiction and Modernity*. (side 19-43) Albany: New York Press

- Esmark, A., Laustsen, C.B. & Andersen, N.Å. (2005) *Poststrukturalistiske analysestrategier* Frederiksberg: Samfundslitteratur
- Gane, M. (1993) *Baudrillard live. Selected interviews*. London: Routledge
- Giannachi, G. (2004) *Virtual theatres. An introduction*. London: Sage
- Goddess, R. (2006) Scarcity and Exploitation: The Myth and Reality of the Struggling Hip-Hop Artist. I: Chang, J. (ed.) *Total Chaos. The Art and Aesthetics of Hip-Hop* (s. 340-348) New York: BasicCivitas
- Grace, V. (2000) *Baudrillard's Challenge. A feminist reading*. London: Routledge
- Graham, A. (2011) *Intertextuality* New York: Taylor and Francis
- Gripsrud, J. (2010) *Mediekultur, mediesamfund*. København: Hans Reitzels Forlag
- Hall, S. (2010) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage
- Haraway, D. (1991) Situated knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectiv I: *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature* London: Routledge
- Heiferman, M. (1989) Everywhere, All the Time, for Everybody. I: Hanhardt, J.G., Heiferman, M. & Phillips, L. *Image world. Art and Media Culture* (s. 15-33) New York: Whitney Museum of American Art
- Høgsbro, K. K., & Nissen, M. (2014). Narrative, Substance, and Fiction. I: J. Reynolds, & Z. Zontou (red.), *Addiction and Performance*. (s. 151-177) Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Jacobsen, L.B., Kjerkegaard, S., Kraglund, R.A., Nielsen, H.S., Reestorf, C.M. & Stage, C. (2013) *Fiktionalitet* Frederiksberg: Samfundslitteratur
- Jerslev, A. (2004) *Vi ses på TV – medier og intimitet* København: Nordisk Forlag
- Jerslev, A. (2005) Følelses-tv. En tendens i nutidens tv. I *Fællesskrift*, 2005, (s. 38-43)
- Jerslev, A. (2014) *Reality-tv* Frederiksberg: Samfundslitteratur
- Kavka, M. (2012) *Reality TV* Edinburgh: Edinburgh University Press

- Keis, M.K.B. (2014) *Narcotics Anonymous. Dannelse af standarder og subjektivitet i selvorganiseret selvhjælp omkring afhængighed* Speciale, Institut for Psykologi, Københavns Universitet
- Kellner, D. (1989) *Jean Baudrillard. From Marxism to Postmodernism and Beyond* Cambridge: Polity Press
- Keane, H. (2002) *What's wrong with addiction?* Melbourne: Melbourne University Press
- Kjørup, S. (2006) *Semiotik* Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag
- Knudsen, B.T. (2002) Jean Baudrillard – verden ifølge en billedfænomenolog I: Brøgger, S. & Pedersen, O. (ed.) *Kunst og Filosofi i det 20. århundrede*. (s. 351-372) København: Det Kongelige Danske Kunstakademi
- Kofoed, J.(2004) *Elevpli. Inklusions-eksklusionsprocesser blandt børn i skolen* Ph.d.-afhandling. Institut for pædagogisk psykologi. Danmark Pædagogiske Universitetskole.
- Korsgaard, M.B. (2013) *Music Video Today. Audiovisual Remediation in Postmillennial Music Video*. PhD thesis, Department of Aesthetics and Communication, Aarhus University
- Landow, G.P. (1997) *Hypertext 2.0* Baltimore: John Hopkins University Press
- Larsen, D. & Wiese, M. (2007) 'Godt det ikke er en skræk-side'. Ny hjemmeside om unge og rusmidler – uden løftede pegefingre. I: *Stof. Tidsskrift for stofmisbrugsområdet*. (10) s. 28-31
- Leer, J. (2008) Hvor queer var Baudrillard? I: *Kvinder, Køn & Forskning* nr. 3 s. 20-31
- Madsen, U. (2010) *Et troværdigt brand i den kommunale, sociale verden*. Københavns kommunes Center for Unge og Misbrug, U-turn
- Mulder, A. & Post, M. (2000) *Book for the Electronic Arts* Rotterdam: De Balie
- Mørck, L.L. & Nissen M. (2005) *Praksisforskning. Deltagende kritik mellem mikrofonholderi og akademisk bedreviden*. I: Bechmann Jensen et al. (red.) *Psykologiske og pædagogiske metoder, kvalitative og kvantitative forskningsmetoder i praksis*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag
- Nielsen, S. K. & Kofod, K. H. (2013). *Æstetisk dokumentation af unges selv-fortællinger*. I: *STOF*, 21, s. 33-37

- Nissen, M. (2010). Anerkendelse og prekær objektivitet: Facts og fortællinger om hashafhængighed. I: Thorgård, K., Nissen, M. & Jensen, U.J. (red.) *Viden, virkning og virke. Forslag til forståelser i sundhedspraksis*. (s.131-170) Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag
- Nissen, M. (2010a). Det syge selv, fortællingen og overgivelsen. I: Brinkmann, S. *Det diagnosticerede liv - sygdom uden grænser* (s. 226-253) Aarhus: Klim
- Nissen, M. (2012) Writing drug cultures. *Culture & Psychology*. 18. (2.) 198-218
- Nissen, M. (2013) Could Life Be... Producing Subjectivity in Participation. I: Blunden, A. (ed.) *Collaborative Projects* (s. 65-80) Leyden: Brill
- Nissen, M. (2014) Brugerdrive standarder som konkret utopi: en kulturhistorisk tilgang til subjektivitetens almengørelse. I: *Psyke & Logos*. Årg. 35, nr. 1 (s. 164-192)
- Orbe, D. (2010) *Fra labyrinten. Om unge i behandling i U-turn, Københavns Kommunes tilbud til unge, der har problemer med stoffer*. København: U-turn
- Patton, P. (1995) Introduction I: Baudrillard, J. *The Gulf War did not take place* (s. 1-22) Bloomington: Indiana University Press
- Railton, D. & Watson, P. (2011) *Music video and the Politics of Representation* Edinburgh: Edinburgh University Press
- Rodowick, D.N. (2001) *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media* London: Duke University Press
- Room, R. (1985). Dependence and Society. I: *British Journal of Addiction* 80, s. 133-139
- Rose, G. (2012) The Question of Method: Practice, Reflexivity and Critique in Visual Culture Studies. I: Heywood, I. & Sandywell, B. (ed.) *The Handbook of Visual Culture*. (s. 542-558) New York: Berg
- Rose, T. (1994) *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press
- Sandbye, M. (2001) *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*. København: Forlaget politisk revy
- Sassatelli, R. (2010) *Consumer Culture. History, Theory and Politics* London: Sage
- Sobchack, V. (2000) *Meta-Morphing. Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Staunæs, D. (2004) *Køn, etnicitet og skoleliv*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur
- Staunæs, D. (2012) Psy-ledelse: Ledelse af/i uddannelsesorganisationer efter den affektive vending. I: *Kvinder, køn og forskning*, nr. 3 (s.62-78)

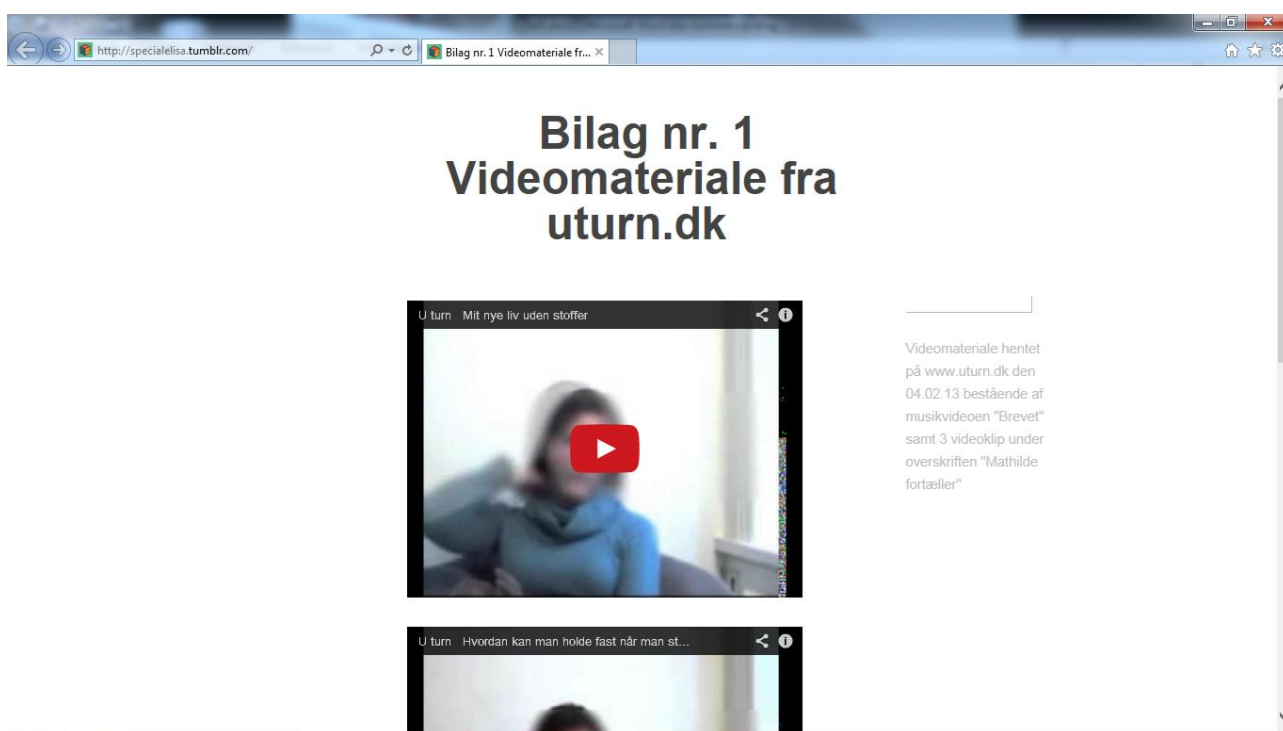
- Staunæs, D. & Søndergaard, D.M. (2007) Nyttige resultater i en tangotid. I: *Nordiske Udkast*, årg. 35, nr. 1, s. 6-25
- Søndergaard, D.M.(1996) *Tegnet på Kroppen. Køn, koder og konstruktioner blandt unge voksne i akademia*. Museum Tusculanums Forlag, Københavns Universitet
- Søndergaard, D.M. (2000) Destabiliserende diskursanalyse I: Haavind, Hanne (red.) *Kön och tolkning – metodiske möjligheter i kvalitativ forskning*. Natur & Kultur: Stockholm.
- Søndergaard, P. (2012) En seriøs leg med kameraet. I: *Sofbladet*, nr. 2, maj 2012, s. 6
- Toffoletti, K. (2007) *Cyborgs and Barbie Dolls : Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body* London: I.B. Tauris
- Toffoletti, K. (2011) *Contemporary Thinkers Reframed: Baudrillard Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts* London: I.B. Tauris
- Toffoletti, K. (2014) Baudrillard, Postfeminism, and the Image Makeover In: *Cultural Politics*, Vol. 10 (1), s. 105-199
- Valverde, M. (1998) *Diseases of the Will: alcohol and the dilemmas of freedom* Cambridge: Cambridge University Press
- Whitley, Z. (2011) Dressing Viciously: Hip-Hop Music, Fashion and Cultural Crossover I: Adamson, G. & Pavitt, J. (ed.) *Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990* (s. 186-191) London: V&A Publishing
- WHO ICD-10 (2002) *Psyriske lidelser og adfærdsmæssige forstyrrelser. Klassifikation og diagnostiske kriterier*. København: Munkgaard
- Willis, H. (2005) *New Digital Cinema: Reinventing the Moving Image* New York: Wallflower
- Yochim, E.C. (2013) *Skate Life. Re-imagining white masculinity*. Ann Arbor: The University of Michigan

Bilag

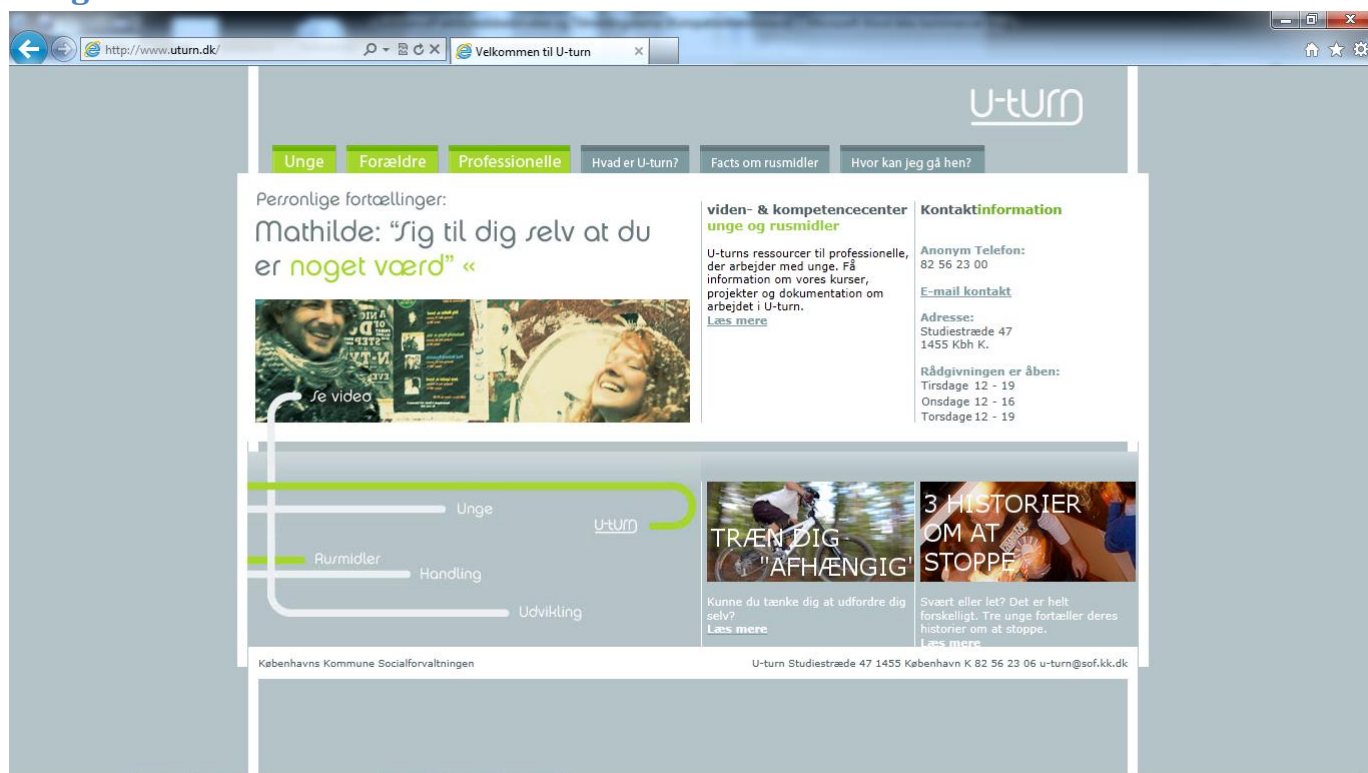
Bilag nr. 1 - <http://specialelisa.tumblr.com/>

Jeg anbefaler læseren at besøge nedenstående hjemmeside, for at se de forskellige videoklip jeg analyserer i specialet. Hjemmesiden lukkes ned, når specialet er vurderet.

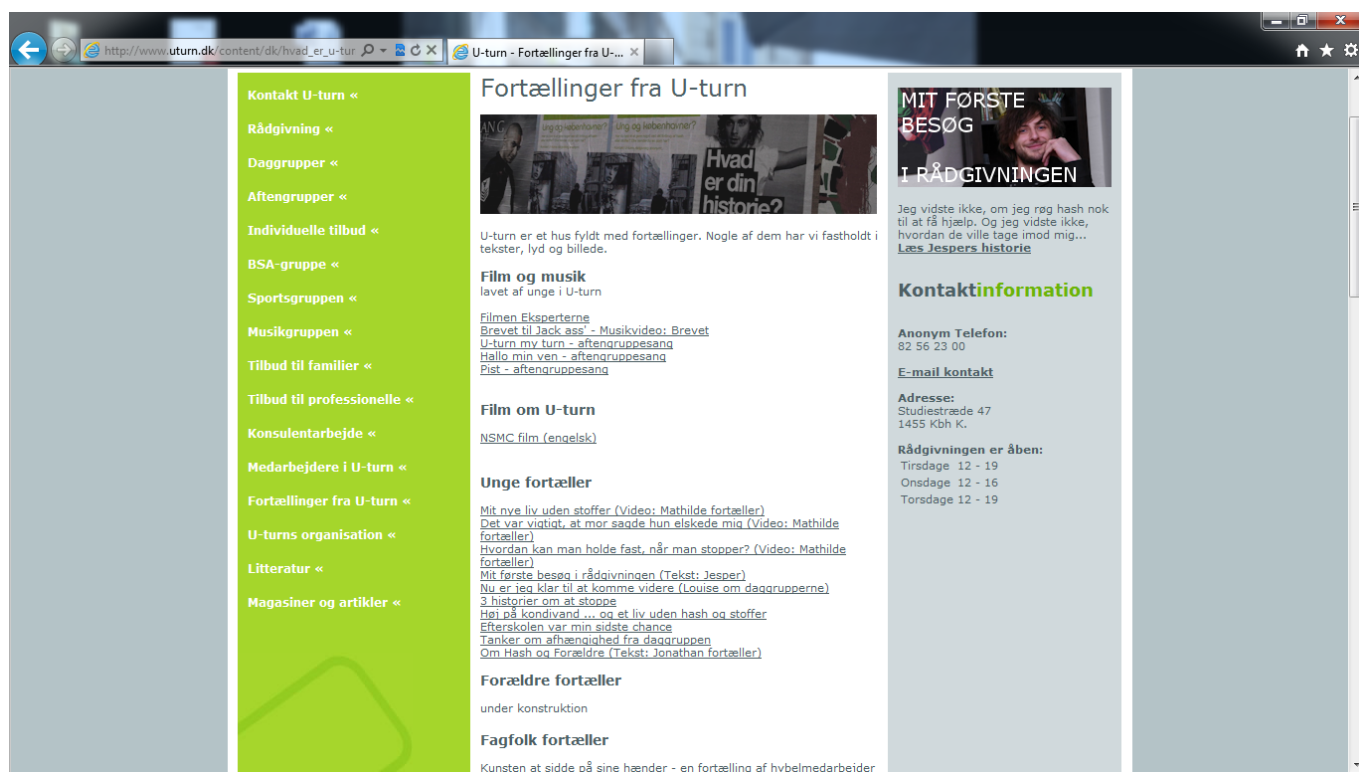
<http://specialelisa.tumblr.com/>



Bilag nr. 2 Screenshot af forsiden til uturn.dk hentet d. 21.02.13



Bilag nr. 3 Screenshot af uturn.dk hentet d. 21.02.13



Bilag nr. 4 Screenshot af uturn.dk hentet d. 21.02.13

The screenshot shows a web browser window with the URL http://www.uturn.dk/content/dk/hvad_er_u-tur. The page is titled "U-turn - Brevet". On the left is a green sidebar with a menu containing links like "Daggrupper", "Aftengrupper", "Individuelle tilbud", "BSA-gruppe", "Sportsgruppen", "Musikgruppen", "Tilbud til familier", "Tilbud til professionelle", "Konsulentarbejde", "Medarbejdere i U-turn", "Fortællinger fra U-turn", "U-turns organisation", "Litteratur", and "Magasiner og artikler". The main content area features a video player showing a scene with people on a beach. Above the video, there is text about a music video titled "Kampen mod stoftrangen" and a description of the "Brevet" project. To the right of the video, there is a section for "E-mail kontakt" with an address and opening hours.

Daggrupper «

Aftengrupper «

Individuelle tilbud «

BSA-gruppe «

Sportsgruppen «

Musikgruppen «

Tilbud til familier «

Tilbud til professionelle «

Konsulentarbejde «

Medarbejdere i U-turn «

Fortællinger fra U-turn «

U-turns organisation «

Litteratur «

Magasiner og artikler «

U-turn - Brevet

Musikvideo om tro, håb og Jack-ass lavet af unge i U-turns aftengruppe

Kampen mod stoftrangen

Musikvideoen 'Brevet' er en fortælling om unges kamp mod rusmidler.

Jack kæmper med lysten til at tage stoffer - i form af figuren 'Jack-ass', der forfølger Jack igennem forskellige situationer og hele tiden forsøger at overtale ham til at blive hængende i livet med stofferne.

'Brevet' beskriver den indvirkning stoftrangen 'Jack-Ass' har på Jacks liv, og hvordan Jack efterhånden får kæmpet sig fri af sit gamle liv.

Det er en besværlig kamp for Jack. Han møder blandt andet ensomhed og håbløshed efter opgøret med Jack-Ass, hvilket paradoksalt nok er de tilstande som Jack-Ass trives bedst i.

Men Jacks håb og tro på, at der er et bedre liv uden stoffer, hjælper ham efterhånden til at overvinde forhindringerne. Udviklingen beskrives gennem det brev, Jack skriver på i løbet af musikvideoen.

Rekvisitter: timian, flormelis, cigaretpapir, tobak, tomme flasker....

E-mail kontakt

Adresse:
Studivestade 47
1455 Kbh K.

Rådgivningen er åben:
Tirsdage 12 - 19
Onsdage 12 - 16
Torsdage 12 - 19

Bilag nr. 5 Screenshot af uturn.dk hentet d. 21.02.13

The screenshot shows a web browser window with the URL http://www.uturn.dk/content/dk/hvad_er_u-tur. The page is titled "U-turn - Høj på kondivand". At the top, there is a navigation bar with tabs for "Unge", "Forældre", "Professionelle", "Hvad er U-turn?", "Facts om rusmidler", and "Hvor kan jeg gå hen?". The left sidebar is green and contains links like "Kontakt U-turn", "Rådgivning", "Daggrupper", "Aftengrupper", "Individuelle tilbud", "BSA-gruppe", "Sportsgruppen", "Musikgruppen", "Tilbud til familier", "Tilbud til professionelle", "Konsulentarbejde", "Medarbejdere i U-turn", "Fortællinger fra U-turn", "U-turns organisation", "Litteratur", and "Magasiner og artikler". The main content area features a large image of a person holding a glass of beer, with the text "Høj på kondivand ...og et liv uden hash og stoffer". Below the image, there is a quote from Nanna, a 18-year-old, and a description of the "Kondivand" project. To the right, there is a section for "Facts om rusmidler" and a "Mit første besøg i rådgivningen" section. At the bottom right, there is a "Kontaktinformation" section with a phone number and address.

U-turn

Unge Forældre Professionelle Hvad er U-turn? Facts om rusmidler Hvor kan jeg gå hen?

Kontakt U-turn «

Rådgivning «

Daggrupper «

Aftengrupper «

Individuelle tilbud «

BSA-gruppe «

Sportsgruppen «

Musikgruppen «

Tilbud til familier «

Tilbud til professionelle «

Konsulentarbejde «

Medarbejdere i U-turn «

Fortællinger fra U-turn «

U-turns organisation «

Litteratur «

Magasiner og artikler «

Høj på kondivand ...og et liv uden hash og stoffer

KONDI

"Jeg føler mig helt høj og det værste er, at det eneste jeg har taget er nogle smøger og et glas kondivand", jubler Nanna på 18 år.

Hun har gjort sig mange erfaringer med hash og stoffer. Men nu er hun kommet videre med sit liv. Sammen med Iben og Tanja arbejder Nanna frivilligt for U-turn. De fortæller nu andre unge om deres erfaringer.

I dag skal de møde gymnasieeleverne Martine og Emilie fra Rysensteens Gymnasium, der skal interviewe dem om deres vej væk fra hash og stoffer.

Nanna, Iben og Tanja har alle gået i U-turn og kan nu kalde sig ambassadører. U-turn har nemlig oprettet et ambassadørkorps af unge, der videregiver deres erfaringer om livet med det store forbrug af rusmidler og deres vej til noget bedre.

"Jeg begyndte at ryge hash, da jeg var 13", fortæller Nanna. "Det gjorde vi faktisk også", fortæller de to andre, der i dag er 18 og 19 år gamle. Tanja siger: "Jeg holdt op for at finde ud af mig selv."

Hash gav mig ro

Nanna, der næsten er stoppet med at ryge hash, har haft mange dårlige oplevelser med hashen.

Alligevel synes hun, at der bliver hetzet for meget mod hash. Den har også givet hende meget:

FACTS OM RUSMIDLER

Om hash, amfetamin, ecstasy, alkohol og andre rusmidler.
[Læs mere](#)

MIT FØRSTE BESØG I RÅDGIVNINGEN

Jeg vidste ikke, om jeg røg hash nok til at få hjælp. Og jeg vidste ikke, hvordan de ville tage imod mig...
[Læs Jespers historie](#)

Kontaktinformation

Anonym Telefon:
82 56 23 00

E-mail kontakt

Adresse:
Studivestade 47
1455 Kbh K.

Rådgivningen er åben:
Tirsdage 12 - 19
Onsdage 12 - 16
Torsdage 12 - 19

Bilag nr. 6 Screenshot af uturn.dk hentet d. 21.02.13

The screenshot shows a web browser window with the URL http://www.uturn.dk/content/dk/unge/hvad_ka. The page title is "U-turn - Hvad kan du selv gøre?". The page is divided into three main sections: a left sidebar, a central content area, and a right sidebar.

Left Sidebar: Contains a green vertical bar with the text "Hvad kan du selv gøre «" and "Hvordan hjælper du andre? «".

Central Content Area: Features a large green arrow pointing right. The main heading is "Hvad kan du selv gøre?". Below it is a photo of a person smoking. The text discusses the challenges of dealing with hash or other drugs, the importance of support, and the need for control. It includes sections like "Lav en liste over fordele og ulemper", "Hvornår kan du bedst undvære rusmidlerne?", "Udskyd næste joint eller bane", and "Løsninger giver energi".

Right Sidebar: Titled "Kontaktinformation", it provides contact details: "Anonym Telefon: 82 56 23 00", "E-mail kontakt", "Adresse: Studiestræde 47, 1455 Kbh K.", and "Rådgivningen er åben: Tirsdage 12 - 19, Onsdage 12 - 16, Torsdage 12 - 19".

Bilag nr. 7 Screenshot af uturn.dk hentet d. 21.02.13

The screenshot shows a web browser window with the URL http://www.uturn.dk/content/dk/facts_om_rusm. The page title is "U-turn - Facts om rusmidler". The page is divided into three main sections: a left sidebar, a central content area, and a right sidebar.

Left Sidebar: Contains a green vertical bar with a list of drug categories: "Alkohol «", "Amfetamin «", "Benzodiazepiner «", "Doping «", "Ecstasy «", "Hash «", "Heroin «", "Ketamin «", "Khat «", "Kokain «", "LSD «", "Meskalin «", "Metadon «", "Poppers «", "Ritalin o.l. «", "Snifning (lightergas) «", and "Psilocybin) «".

Central Content Area: Features a green vertical bar with the text "Facts om rusmidler". Below it is a photo of two brown pills. The text discusses the risks of hash, alcohol, cocaine, amphetamine, ecstasy, and other drugs. It includes sections like "Læs om hash, alkohol, kokain, amfetamin ecstasy og andre rusmidler.", "Klik på oversigten over de forskellige rusmidler til venstre.", "Hvis du vil læse lidt grundigere forklaringer om flere rusmidler kan du besøge Videns- og kompetencecenter for unge og rusmidler.", "Her kan du også finde artikler om unge og rusmidler, forbrug, behandling m.m.", "Og du kan søge på flere bøger og artikler i vores biblioteksdatabase.", and "Du kan også downloade disse rusmiddelguider. Der er en for unge og en for forældre. Rusmiddelguiderne er skrevet af Erik Jagd, Kim Hansen og Steen Bach. Udgiven af Ribe Amt, 2002." Below this text are two small images of book covers.

Right Sidebar: Titled "Kontaktinformation", it provides contact details: "Anonym Telefon: 82 56 23 00", "E-mail kontakt", "Adresse: Studiestræde 47, 1455 Kbh K.", and "Rådgivningen er åben: Tirsdage 12 - 19, Onsdage 12 - 16, Torsdage 12 - 19".

Bilag nr. 8 Screenshot af uturn.dk hentet d. 21.02.13

The screenshot shows a web browser window with the URL http://www.uturn.dk/content/dk/facts_om_rusr. The page is titled "U-turn - LSD". On the left, there is a green sidebar with a list of substances: Khat, Kokain, LSD, Meskalin, Metadon, Poppers, Ritadin o.l., Snifning (lightergas), and Svampe (Psilocybin). The main content area is white and contains the following sections:

- Udseende**: LSD er små hvide krystaller, knapt synlige for det blotte øje. For lettere at kunne håndtere stoffet, tilsættes LSD med få dråber på trækpapir. Papiret har ofte sjove og fantasifulde motiver. LSD forekommer også som tabletter, såkaldte "Microdots" eller tilsættes få dråber på sukkerknaller eller frimærker.
- Indtagelse**: LSD lægges på tungen.
- Virkninger og bivirkninger**: LSD giver en rus med en kraftig forvrængning af sansendeindtryk, tankegang og stemning. Det vil sige en psykoselignende tilstand. Sansendeindtryk bliver forvrængede, ustabile og påtrængende og man kan høre lyde og se ting, der ikke er der. Krovsoplevelsen ændres, tankerækker brydes, angst- og lykkefølelser forekommer samtidig. LSD kan give angst, forvirring, panik, aggression og psykotiske tilstande. Ulykker er en stor risiko, fordi brugerens virkelighedsopfattelse forvrænges. Der er således eksempler på, at en LSD rus har ført til selvmord og dødelige faldulykker.
- Fysiske virkninger**: Fysisk bliver man søvnig og kan få kvalme, man bliver varm og får højere puls og blodtryk. Rusen varer i 6 til 12 timer. LSD kan give såkaldte "bad trips", hvor rusen giver en mareridtstilstand, som er domineret af angst, disse kan vare endnu længere. Brug af LSD (og andre hallucinogener) giver risiko for at få en psykose med forfølgelsesfantasier. Den kan vare nogle dage, men den kan også være længerevarende. Jo større dosis, jo større risiko. Desuden kan der forekomme såkaldte "flashbacks", hvor en person, som på et tidspunkt har taget LSD, pludselig får ubehagelige rus oplevelser igen, uden at have taget stoffet. Disse kan komme flere måneder efter, at en person har indtaget LSD. Hvis man tager LSD eller andre hallucinogener jævnligt, skal der hurtigt større og større doser til for at opnå den samme effekt, men der er ikke beskrevet abstinenssymptomer ved ophør af brug.

Bilag nr. 9 Screenshot af uturn.dk hentet d. 21.02.13

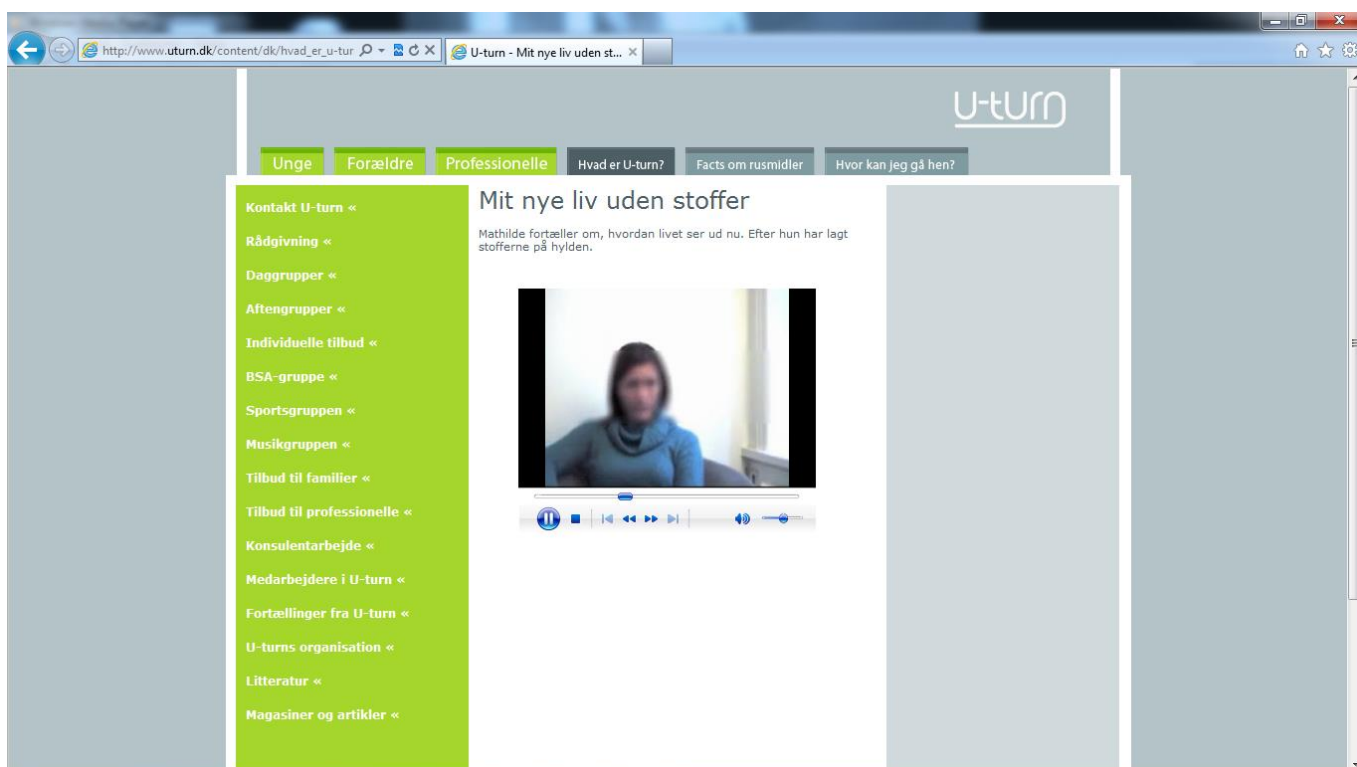
The screenshot shows a web browser window with the URL http://www.uturn.dk/content/dk/facts_om_rusr. The page is titled "U-turn - Hash". At the top, there is a navigation bar with tabs: Unge, Forældre, Professionelle, Hvad er U-turn?, Facts om rusmidler, and Hvor kan jeg gå hen?. Below this, there is a green sidebar with a list of substances: Alkohol, Amfetamin, Benzodiazepiner, Doping, Ecstasy, Hash, Heroin, Ketamin, Khat, Kokain, LSD, Meskalin, Metadon, Poppers, Ritadin o.l., Snifning (lightergas), and Svampe (Psilocybin). The main content area is white and contains the following sections:

- Hash**: 

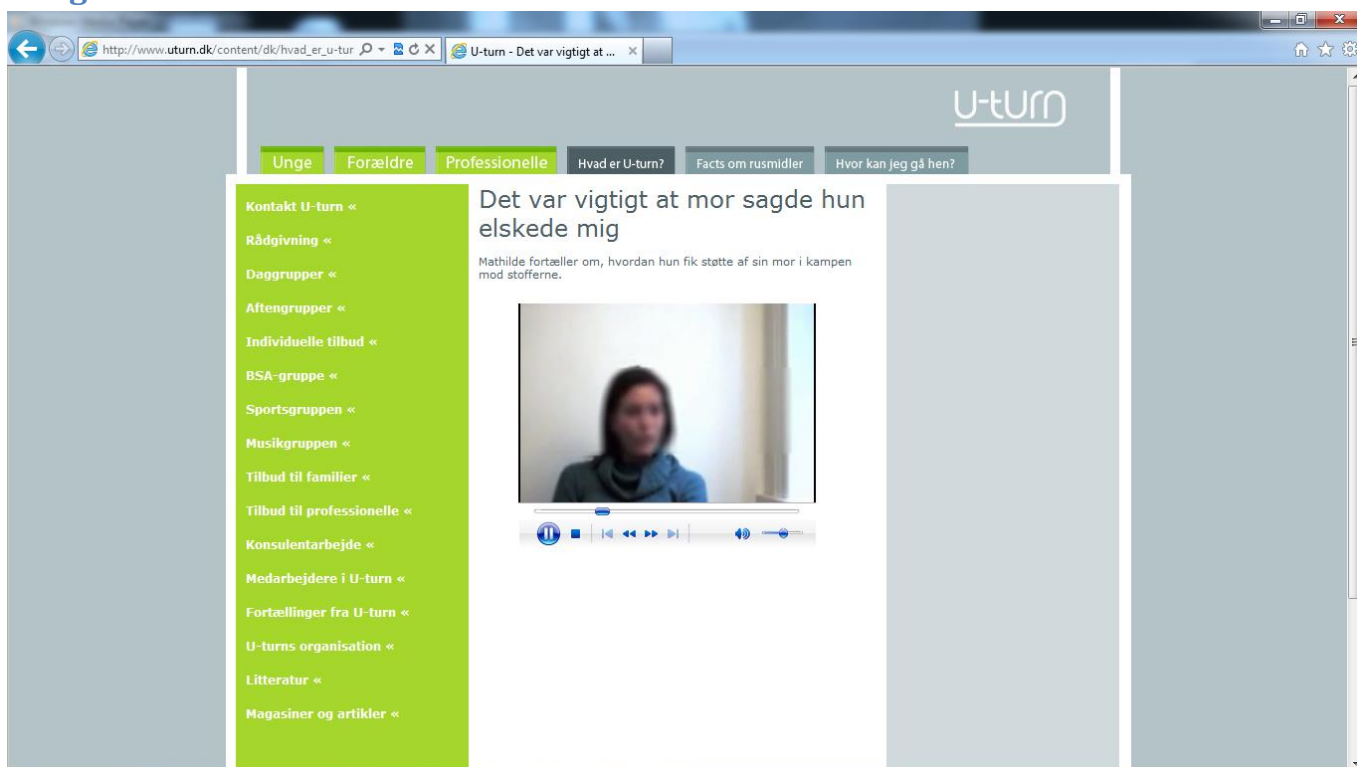
Hash er, bortset fra alkohol, det mest anvendte rusmiddel i verden.

Det udvindes af hampeplanten (Cannabis Sativa L.). Planten indeholder ca. 400 forskellige stoffer, heraf 80 såkaldte cannabinoider. Det er de psykoaktive stoffer i cannabisplanten. Det bedst kendte cannabinoid er tetrahydrocannabinol (THC), som menes at være det stof, der fremkalder hash'ens virkninger.
- Udseende**: Tre almindelige former for cannabis er marihuana, hash og skunk. Marihuana er et tørt, strimlet grønlig-brunt mix af blomster, stængler, frø og blade fra hampeplanten. Hash er harpiks fra topblade og blomster, der tørres og presses til mørkebrune kager eller plader. Marihuana indeholder normalt mellem 2 og 5 procent THC, mens hash er stærkere. Ved at udvælge planter og dyrke dem på en speciel måde kan man fremstille 'skunk', der kan indeholde helt op til 25 procent THC.
- Indtagelse**: Cannabis-produkter bliver som regel røget men kan også spises eller drikkes. Virkningen er hurtigst, hvis stoffet rygges.
- Virkninger og bivirkninger**

Bilag nr. 10 Screenshot af uturn.dk hentet d. 21.02.13



Bilag nr. 11 Screenshot af uturn.dk hentet d. 21.02.13



Bilag nr. 12 Brevet. Transskriberet.

Intro (speak): (Jack sætter sig ned for at skrive et brev)

Kære stof

Jeg vågnede med en dårlig smag i munden

Glimt fra i går fortæller mig at vi to var langt væk i hinanden

Det er sgu da stadig en stjernetåge

Frit svævende betragter jeg mit legemes forfald

De hvide streger forsvinder op i min næse

Fart striber på min vej til fuckedup-hed

Sammen flygter vi fra min samvittighed, mit ansvar, mit ønske om at være noget – bare et eller andet

Ud over fucked up hele tiden, hver dag uden pause

Du gør mig sort indeni

Jeg er nødt til at gøre noget

Må ud her fra, væk fra dig

Måske kan jeg starte forfra

Rap: (Rap battle mellem Jack og Jack-Ass)

Jack-Ass: stop smerten, fuck verden, alt det vi har lært af den, hvorfor spise dig mæt i forretten, når der er desserten, det kun det bedste af det bedste, nøjes med intet mindre, inhaller røgen og jeg sir dig det bliver aldrig vinter

Jack: prøv at se hvad du gør mig til, bedøvet, alkoholiseret, det den type du åbenbart altid vælger at invitere, min samvittighed den lider og skriger, jeg kan ikke mere, bedrøvet over hvor meget du har berøvet her

Jack-Ass: lad nu være med det der og kom herhen, lad os sætte os ned sammen og ryge en lille pind, vi sammen altid, hvorfor lige pludselig sådan en attitude, slap af, du ved jeg vinder altid, ryg det nu, du vil jo godt

Jack: lad mig nu være, fat det, jeg kan ikke længere, fuck det

Jack-Ass: slap nu af, vi jo venner

Jack: ikke længere, der er ildebrand i min sjæl og det dig der tænder

Jack-Ass: jeg har været der altid, skubbet og støttet dig, været der for dig hver gang, aldrig ladt dig i stikken og heller ikke denne gang

Jack: jeg slår det nu fast med en hammer, det mig der bestemmer, det dig der forlanger

Jack-Ass: stop det trip nu, du gør det jo igen

Jack: Muligvis men jeg prøver alligevel

Jack-Ass: det sker aldrig selv med lidt held

Jack: Jo for jeg har lært at leve med du en del af mig selv. Begynd at tæl

Battle slutter. Jack (speak)

Vreden vælter op i mig

jeg er alene i det her

kan ikke se vejen ud

håbløsheden overfalder mig

jeg vil bare pakke mig ind

gemme mig væk

du siger du kender svaret og indhyller mig i røgen fra en tændt joint

Jack synger:

I see the world in black and white

I wanted this to do some good

I'm lost in clarity, seeing clear

I'm broken just a little bit, but smiling anyway

Spending my time burning bridges

And now I'm sober with no place to go

Holding back time, I'm scared to open up my eyes

I'm forced to remember

Omkvæd:

The waters back

Wanna jump in

Be by my side and the monster within

Anyway I'm soaked

I can't find walls

I'm feeling anywhere else but home

Jack (speak):

Havde ikke lige fortalt mig selv at det var slut mellem os

Mine ord er åbenbart lige så tomme som mit hoved efter at røgen gør sin indvirkning

Tvinger mine tanker bagved

jeg har lyst til at overgive mig til dens lullende rytme, drømme mig bort fra kampen i mit indre

men jeg narrer ingen, håbet har åndet mig i nakken hele dagen

langsomt listet sig ind i min krop og mine tanker

halvskæv og alene kan jeg stadig fornemme dets nærvær

for jeg har ikke givet op endnu

Bilag nr. 13 Transskription af Mathilde fortæller

Pauser i tale anføres med (..)

Lydudfald anføres i parentes.

Bemærkelsesværdig gestik anføres i parentes.

Når der fades til en ny sekvens, anføres ligeledes i parentes.

1. klip - Mathilde fortæller. Mit nye liv uden stoffer.

- 1) **Mikkel;** (klip starter midt i sætning) verden ud nu, sådan uden stoffer?
- 2) **Mathilde;** Jamen jeg føler at der er gået 10 år, jeg kan slet ikke forstå at jeg har, at jeg er
- 3) nået så langt på så kort tid fordi at jeg har (..) jamen det er bare et helt andet liv jeg lever nu,
- 4) jeg lever i hverdagen, det gør jeg virkelig, jeg nyder at stå op om morgen, jamen går på
- 5) arbejde og (..) jeg kan mærke at mit gamle jeg er kommet tilbage, for eksempel nu har jeg fået
- 6) det her job i tivoli der, og der kan jeg bare mærke at når jeg ekspederer de her kunder så er
- 7) det, det gamle mig fordi da jeg tog stoffer arbejdede jeg også i en forretning hvor jeg ku
- 8) mærke det er noget helt andet fordi jeg ikke har samme, jeg gir ikke det samme eller så'n
- 9) glæde indeni og sådan noget. Det har givet mig rigtigt meget. Det er et meget bedre syn på
- 10) livet og altså meget gladere. Selvfølgelig i starten havde jeg da også nogle rigtigt
- 11) deprimerende dage og tænkte det går aldrig det her men så ringede jeg til min mor eller her
- 12) ind eller et eller andet bare for at sige hvad skal jeg gøre nu? Hvordan handler jeg på det her,
- 13) ik? Fordi nu er det bare, nu er det bare for langt til at jeg kan blive glad, altså for langt væk
- 14) til at jeg kan komme op igen, ik. Så der har (lydudfald) været nogle knæk nogle gange men
- 15) jeg har alligevel rejst mig op igen

(Der fades over i en ny sekvens, Mathilde i samme position i billedet.)

- 16) **Mathilde;** Fordi jeg bare tænkte det skal nok gå over det (..) det skal nok blive godt igen
- 17) **Didda;** Ja
- 18) **Mathilde;** jeg ved ik, hva..

(Der fades over i en ny sekvens, Mathilde i samme position i billedet.)

- 19) **Mathilde;** jamen jeg trænede bare rigtigt meget, altså jeg brugte bare min krop og løb og (..)
- 20) selvfølgelig var jeg også i byen men det var ikke særligt meget. Det var meget mere
- 21) behersket og jeg var stolt af mig selv når jeg kom hjem, nu har jeg ikke taget stoffer og jeg
- 22) vågner med de vildeste tømmermænd, der er bare rigtigt nederen, ik men jeg vågner og jeg
- 23) har det godt, jeg har ikke taget stoffer, det er bare, ja jeg ved det ikke, lave nogle andre ting
- 24) end det man gjorde da man tog stoffer, prøv noget nyt og (..) Gå til din gamle sport du har

25) været vant til at gå til, altså nu har jeg gået til håndbold i 8 år, og jeg har faktisk overvejet at
26) begynde til det igen, ik. Fordi det var en side af

(Der fades over i en ny sekvens, Mathilde i samme position i billedet.)

27) **Mathilde;** Man skal i hvert fald bare holde i, altså hold i, hold i, hold i, lige meget hvor langt

28) ned man kommer, så bare tænke jeg skal ikke røre noget, jeg skal kæmpe den sure vej, og

29) der er lys på den anden side. Dét er der. 100 procent. Der er, ja, der er noget at komme efter.

30) Man skal bare være positiv omkring det selv og være (..) ja være åben altså. men det ved jeg

31) ikke (..) ja være positiv om sig selv og tænke; jeg er sgu en god person og jeg kan også give

32) noget her i livet og jeg er ikke kommet her for at fucke mig selv op og leve et surt liv, jeg er

33) kommet for at nyde et liv som er så kort, og det er endnu kortere hvis du tager stoffer og kun

34) lever i weekenderne, i hvert fald (..) så er det 3 dage om ugen, der er noget, så bliver det godt

35) nok et kort liv (kort fnis) for mange i hvert fald stadig sådan, hvis det er sådan nogle

36) weekendnarkomaner, eller weekendsstofbrugere, ik? Så det, ja (..) det synes jeg. Det er et

37) langt liv, mange oplevelser man kan få på andre måder.

2. klip – Mathilde fortæller. Det var vigtigt, at mor sagde hun elskede mig

38) **Mathilde;** Jeg tænkte på stoffer hver eneste dag, jeg tænkte på de skal ud af mit liv, de skal

39) ud af mit liv, de skal ud af mit liv og altså den der tanke inde i mit hoved, den var så svær at

40) få ud af mit hoved fordi jamen hver morgen jeg vågnede så tænkte jeg ej jeg skal ikke tage

41) stoffer, jeg skal ikke tage stoffer, jeg skal ikke tage stoffer, bare det jeg havde en lille

42) stemme, der sagde jeg skal ikke gøre det, jeg skal ikke gøre det. Det var bare hårdt ikke

43) sådan, altså ikke at skulle det, men det gav mig også, nu er der gået en uge, ja helt sikkert nu

44) er jeg bare nået så langt, ik. Jeg havde stadig dårlig samvittighed over at min mor ikke vidste

45) noget fordi mig og min mor altid har haft et tæt forhold, så jeg besluttede mig for da jeg

46) kom hen til U-turn og så sagde jeg det til hende jeg havde samtale hos at nu ville jeg gerne

47) fortælle mine forældre det så jeg ku få den byrde af min skuldre fordi dét var bare for hårdt

48) at gå rundt med, ik. Så kom jeg ned til hende og sku fortælle hende det. Så først da vi sidder

49) der, vi sidder og snakker sammen mig og min mor, så siger jeg; Mor der er altså noget jeg

50) skal fortælle dig, siger jeg så. Så siger hun; Nåh hvad er det? Er du gravid? siger hun så for

51) det er det første hun troede, ik. Jeg siger nej, men jeg har taget stoffer i to år og jeg er rigtig,

52) rigtig langt ude, jeg har selv fået hjælp nu og jeg vil gerne ud af det, øhm og så, så begyndte

53) hun at græde og var rigtig ked af det og, men så var der rigtigt mange ting der gik op for

54) hende, jeg tror det var en lettelse for hende at jeg fortalte hende det fordi lige pludselig

55) kunne hun mærke at så ku hun sætte ord på, nåh det var derfor hun var sådan med adfærd

(Der fades over i en ny sekvens, Mathilde i samme position i billedet.)

56) **Mathilde;** men det var meget så'n, hendes tillid, den var brudt på en eller anden måde så

57) hun blev ved med at sige; ej men har du taget stoffer, har du taget stoffer og først så sagde

58) jeg; ved du hvad mor, hvis du bliver ved med at sige det der så, så det skal du lade være
59) med, det hjælper mig overhovedet ikke, så kommer vi herind til samtalen sammen og alt det
60) der og det hjalp rigtigt, rigtigt meget, fordi hun fik ro på sig selv og sagde okay hvis det jeg
61) siger til hende er sandt så skal hun også stole på mig fordi nu har jeg altså ville det her, det
62) er en stor sejr for mig at sku gøre det her, ik så det var, det var det vigtigste for mig at jeg ku
63) ringe til hende og sige; åh mor nu har jeg det rigtigt dårligt og ja men det gør bare meget.
64) Det gør bare at man har dem bag sig, altså man ikke står alene med det her, for det er
65) virkelig et stort problem at stå med, alene. Det er alt for svært for en person, synes jeg så det
66) var rart at ha hende, ik, til at hjælpe, hun var der for mig altså jeg vidste at hun ville aldrig
67) nogensinde svigte mig, altså jeg vidste bare at jeg havde min mor bag mig, det ville hun
68) aldrig nogensinde, altså hun ville aldrig slå hånden af mig fordi jeg havde gjort sådan noget
69) selvom den var det værste..

(Der fades over i en ny sekvens, Mathilde i samme position i billedet.)

70) **Mathilde;** Hvis et barn kommer og siger; jeg har taget stoffer i så og så mange år og nu har
71) jeg brug for jeres hjælp. Så er det værste hvis ens forældre svigter en, og siger; nåmen ved
72) du hvad du får lov til at flytte fordi vi gider ikke at have noget med dig at gøre fordi det kan
73) vi ikke bruge til noget. Der er nogen der slår hånden af deres børn fordi, fordi de måske ikke
74) lige kan magte det, men mine forældre sagde for eksempel at du kan komme hjem og bo, vi
75) vil gøre alt for dig, alt bare du kommer ud af det her, vi støtter dig 100% så støtte fra ens
76) forældre det er virkeligt vigtig og ha tillid til dem. Hvis du skal ikke spørge dit barn hele
77) tiden; har du taget stoffer har du taget stoffer fordi man bliver træt i hovedet af at høre på det
78) og det er jo også en mistilid til én, som man føler selv at man gør et rigtigt stort arbejde, lige
79) pludselig kommer forældrene og siger; ahm har du taget stoffer igen og det sagde min far
80) også til mig fordi han var blevet rigtig sur på et tidspunkt fordi, på grund af at jeg havde
81) taget stoffer, så siger han; har du nu spist nogle piller igen, og så fik jeg det også bare sådan
82) helt; hvorfor siger du sådan noget til mig, altså

(Der fades over i en ny sekvens, Mathilde i samme position i billedet.)

83) **Mathilde;** at de vil være der for én 100% og (..) de vil hjælpe én ud af det her hvis, det lige
84) meget hvad der sker, til for så vil de hjælpe én, så man ved at man har nogen for det er bare
85) et problem, man står nede helt alene, det er en selv det handler om det her så det at ens
86) forældre støtter en, det er så vigtigt

3. klip – Mathilde fortæller. Hvordan kan man holde fast, når man stopper?

87) **Mathilde;** og alle dem som normalt er, når vi tager stoffer, ku sammen og rigtig hygge og
88) sådan noget, så kommer de ædru og sku til at spise mad og alle var bare pivstille, der var
89) ikke nogen der sagde noget fordi vi kendte ikke hinanden, vi ku ikke snakke sammen, lige så
90) snart vi havde spist og stofferne kom på bordet, bum, så var vi alle sammen venner og det
91) der overfladiske miljø, det, det bare det holder ingen steder, altså det, det ikke godt for én,
92) det tror jeg ikke, det er ikke sundt for én, når man er i det der, for man får ikke noget ud af

93) det andet end, ja det ved jeg ikke, det bare koldt, meget koldt miljø, og jeg har bare fundet
94) ud af hvor meget mere det har givet mig, efter jeg har fundet venner og ku overholde aftaler
95) og ku alle sådanne nogen ting, det er bare meget mere varme i ens liv og meget mere, ja,
96) ikke alt det kolde og overfladiske ting (Mathilde ser ned og ryster på hovedet)

(Der fades over i en ny sekvens, Mathilde i samme position i billedet.)

97) **Mathilde;** Så jeg løb meget hele tiden, jeg ved ikke, jeg løb en tur og så'n nogle ting, det
98) gjorde bare rigtigt meget for mig, jeg kom ud og løb rundt, tænkte på noget andet, og

(Der fades over i en ny sekvens, Mathilde i samme position i billedet.)

99) **Mathilde;** den første måned hvor jeg stoppede der, ja der så jeg lidt til mine forældre, tror
100) jeg og var sammen med mine veninder hvor vi bare hyggede og så film og sådan
101) noget, ik. Selvom det var skide svært og man vil da herre gerne ind og stå og trampe
102) på (lyd forsvinder) i et væk, ik, men nej, men jeg tror også to måneder efter jeg var
103) stoppet med det der, med stofferne, så begyndte jeg at drikke rigtigt meget og drak
104) mig helt væk, faktisk lige så væk som hvis jeg var på stoffer, ik, så det tog lidt
105) overhånd, og så jeg tænkte nej det her det gider jeg heller ikke mere fordi så kan det
106) gå galt altså, jeg ku ikke huske særlig noget, og for meget black-outs, når man drikker,
107) ik, så det var, det var hårdt og sku.. (Mathilde smiler)

Bilag nr. 14 Indeks over specialets billeder, der ikke kommer fra uturn.dk

Nr. 1 Marilyn Manson

<http://www.mtv.com/artists/marilyn-manson/photos/1542312/>

hentet d. 09.10.2014

Nr. 2 Campbells Soup

https://www.google.dk/search?q=andy+warhol+campbell+soup&newwindow=1&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=H6cqVM7RMYSvPP3wgcgB&ved=0CCEQsAQ&biw=1366&bih=712#facrc=_&imgdii=_&imgsrc=hpp1ISdiaHq9oM%253A%3BV6WSK1UNFtmHWM%3Bhttp%253A%252F%252Fimages.artnet.com%252Faoa_lot_images%252F67982%252F0_418_252.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.artnet.com%252Fauctions%252Fartists%252Fandy-warhol%252Fcampbell's-soup-i-set-of-10-8%3B418%3B252

Hentet d. 05.07.2014

Nr. 3 Byzantinsk kunst

https://www.google.dk/search?q=byzantinsk+kunst&newwindow=1&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=gKYqVLSyOYy_PLK0gagN&ved=0CDUQsAQ&biw=1366&bih=712#facrc=_&imgdii=_&imgsrc=rj0mZDqb54pUSM%253A%3BSsS0BoaFJIZdwM%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.denstoredanske.dk%252F%2540api%252Fdeki%252Ffiles%252F20246%252F%253D420984.501.jpg%253Fsize%253Dwebview%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.denstoredanske.dk%252F%2540api%252Fdeki%252Fpages%252F127752%3B386%3B550

Hentet d. 30.09.2014

Nr. 4 Sant' Andrea al Quirinale i Rom

https://www.google.dk/search?q=Sant'+Andrea+al+Quirinale&newwindow=1&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=rqcqVIm_H8riO8emgIAB&ved=0CDUQsAQ&biw=1366&bih=712#facrc=_&imgdii=_&imgsrc=WaEwBlxtZX5RtM%253A%3BiBQ-ITXh9eF3NM%3Bhttp%253A%252F%252Fupload.wikimedia.org%252Fwikipedia%252Fcommons%252F2%252F28%252FSant'Andrea.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fen.wikipedia.org%252Fwiki%252FSant'Andrea_al_Quirinale%3B1200%3B1600

Hentet d. 02.09.14

Nr. 5 Golf krigen

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gulf_War_PhotoBox.jpg

Hentet d. 30.09.2014

Nr. 6 Exxon Valdez

<http://response.restoration.noaa.gov/oil-and-chemical-spills/significant-incidents/exxon-valdez-oil-spill/how-toxic-oil.html>

Hentet d. 05.09.14

Nr. 7 Golfkrigen olie

<http://www.magnumphotos.com/image/NYC28333.html>

Hentet d. 05.09.14

Nr. 8 Desert Storm PlayStation 2

https://www.google.dk/search?q=desert+storm+game&newwindow=1&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=IKUqVK7kFYq-PlEgcAB&ved=0CC4Q7Ak&biw=1366&bih=712#facrc=_&imgdii=_&imgsrc=K2YGGWCsvKjweM%253A%3BtX3piKCv7LER6M%3Bhttp%253A%252F%252F4.bp.blogspot.com%252F-F5UZFraTFxc%252FT_JjeTxBCXI%252FAAAAAAAAAAAbY%252FdBJCMXmYMyU%252Fs1600%252Fconflict_desert_storm.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fgameadobe.blogspot.com%252F2013%252F03%252Fconflict-desert-storm-pc-verion-free.html%3B354%3B500

Hentet d. 30.09.2014

Nr. 9 Abu Ghraib fængslet, Irak

https://www.google.dk/search?q=abu+ghraib&newwindow=1&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=E7dSVOTyNszSaL6dgsAN&ved=0CAgQ_AUoAQ&biw=1366&bih=712#facrc=_&imgdii=_&imgsrc=hBfsMHDLhEOdrM%253A%3BJGJDCtHWSTb-iM%3Bhttp%253A%252F%252Fimages.tcj.com%252F2012%252F07%252FABu-Ghraib.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.tomdispatch.com%252Fblog%252F175836%252Ftomgram%25253A_karen_greenberg%252C_abu_ghraib_never_left_us%252F%3B800%3B691

Hentet d. 06.09.14

Nr. 10 Vær sikker på hvad du laver

<http://www.styrpaastoffer.dk/index.html>

hentet d. 15.03.14