

# ÆSTETISK DOKUMENTATION

*- brug af film i fremstillingen af unge rusmiddelbrugere*



Søren Bjørn Larsen

Kandidatafhandling. Københavns Universitet. Institut for Psykologi.  
Februar 2015. Vejleder: Morten Nissen. Antal typeenheder: 186.852 (78 sider)

**Tak** til Kristian Kofod, Camilla Hundahl og Give A Story-deltagerne for dedikeret samarbejde. Tak til Morten Nissen for generøs sparring. Tak til Substancegruppens medlemmer og Stephan Sieland for inspiration. Og en helt særlig tak til Pernille for uvurderlig hjælp.

## Abstract

The aim of this thesis is to discuss and develop aesthetic documentation as a therapeutic method being used with young drug users under the age of 25 in U-turn - a treatment facility under the Copenhagen Municipality. The analysis is based on a social constructionist theory of science, a narrative approach and the use of qualitative methods (autoethnography and participant interviews). The intention of the analysis is, through the exploration of the film project *Give A Story*, to propose therapeutic awarenesses with relevance for future use and development of aesthetic documentation.

In part one I point to the role of "unpredictable elements" as a possible key to the development of a therapeutic relationship (as well as a therapeutic professionalism) based on a situationistic and flexible approach. Furthermore I argue that the positioning of the participants involved in aesthetic documentation favors a non-objectifying therapeutic gaze and makes an array of diverse relational and conversational attitudes possible, which is in part connected with the tendency of the aesthetic activities to "hybridize".

In part two I point to the use of physical materials and existing cultural expressions as symbolic resources. This function can be seen as a "portal" encouraging participants' experiences of (themselves in) the outside world to enter the therapeutic setting. The finished films are understood as self-made symbolic resources, which can be used to "think" oneself with and/or as dialogical resources which can be part of conversations with important others.

In part three I point to the precondition of the film project to show the finished films on a website with public access. I argue how this introduces a meaningfulness grounded in the common participation towards a shared goal - to give away the films for other drug users to "use", and to destabilize a public and stereotyping understanding of the category "drug user". The films are framed as performative biographies that retrieve their destabilizing potential by placing a public reception on an aesthetic threshold of person-like and druguser-like aspects of the films. Aesthetic documentation is characterized as a cultural inspired therapeutic activism that circulates symbolic meaning between the therapeutic and the public sphere. It is further characterized by the contribution of the participants in its ongoing development. Finally the metaphor of the "seamant" I suggested for the therapist as an acknowledgement of the opportunities and responsibilities to connect, define and release meaning using aesthetic activities, materials and settings. Concludingly I point to further directions for useful studies in aesthetic documentation - especially theories with an interest in non-subjectivistic notions of aesthetic meaning-making.

# INDHOLDSFORTEGNELSE

Abstract.....	3
<b>INDLEDNING .....</b>	<b>6</b>
<i>I. Når der er en begyndelse, er det oplagt at begynde der .....</i>	<i>6</i>
<i>II. Afhængighed .....</i>	<i>6</i>
<i>III. Narrativ tilgang. Æstetisk dokumentation. Give A Story .....</i>	<i>8</i>
<i>IV. Specialets hensigt. Relevans.....</i>	<i>9</i>
<i>V. Problemformulering.....</i>	<i>10</i>
<b>TEORETISK RAMME.....</b>	<b>12</b>
<i>Videnskabsteoretisk udgangspunkt.....</i>	<i>12</i>
<i>Narrativ teori.....</i>	<i>13</i>
<i>Fremstilling.....</i>	<i>16</i>
<b>METODE .....</b>	<b>18</b>
<i>Metoder til produktion af empiri.....</i>	<i>18</i>
<i>Terapeut og forsker. Praktiske og etiske aspekter .....</i>	<i>20</i>
<b>ÆSTETISK DOKUMENTATION.....</b>	<b>21</b>
<i>U-turn - en situering.....</i>	<i>21</i>
<i>Æstetisk dokumentation. Proces og produkt.....</i>	<i>22</i>
<i>Afgrænsning fra kunstterapi.....</i>	<i>26</i>
<b>GIVE A STORY .....</b>	<b>28</b>
<i>Kontekst - Vestergadegruppen .....</i>	<i>28</i>
<i>Forløbet.....</i>	<i>28</i>
<i>Præsentation/invitation .....</i>	<i>29</i>
<i>Fremlægning af empiri.....</i>	<i>30</i>
<i>Give A Story-film.....</i>	<i>30</i>
<i>Distortion-beretning.....</i>	<i>32</i>
<b>ANALYSE .....</b>	<b>34</b>
<b>AFSNIT 1. TERAPEUTISK RELATION .....</b>	<b>34</b>
<i>Uforudsigelighed.....</i>	<i>34</i>
<i>Terapeutisk blik.....</i>	<i>38</i>
<i>Positionering.....</i>	<i>40</i>
<b>OPSAMLLENDE DISKUSSION: Hybridisering. Diversificering. Generøsitet. ....</b>	<b>43</b>
<b>AFSNIT 2: HVERDAGSLIV OG TERAPI .....</b>	<b>46</b>
<i>Symbolske ressourcer .....</i>	<i>46</i>
<i>Portal til terapeutisk rum .....</i>	<i>47</i>
<i>Film som betydningsfulde ressourcer .....</i>	<i>49</i>
<i>Film som dialogiske ressourcer.....</i>	<i>53</i>
<b>OPSAMLLENDE DISKUSSION: Transport. Epistemologi. Ambivalens.....</b>	<b>57</b>
<b>AFSNIT 3. OFFENTLIG HENVENDELSE .....</b>	<b>60</b>
<i>At lave selvfrestillinger som også er fremstillinger af "misbrugere" .....</i>	<i>60</i>
<i>Performativ biografisme og tærskelæstetik.....</i>	<i>61</i>
<i>Deltagelse og meningsfuldhed.....</i>	<i>64</i>
<i>Fremstilling af terapi.....</i>	<i>66</i>
<i>Æstetisk-aktivistisk terapi.....</i>	<i>67</i>
<b>OPSAMLLENDE DISKUSSION I. Abstraktioner. Negativitet. Deltagelse .....</b>	<b>69</b>

OPSAMLLENDE DISKUSSION II. Terapeuten som semionaut .....	70
<b>KRITISKE PERSPEKTIVER.....</b>	<b>72</b>
<i>Give a Story og Foucaults pastorale logik.....</i>	<i>72</i>
<i>Æstetiske perspektiver.....</i>	<i>73</i>
<b>OPSAMLLENDE KONKLUSION.....</b>	<b>78</b>
<b>LITTERATURLISTE.....</b>	<b>82</b>
<b>BILAG .....</b>	<b>88</b>
BILAG 1. <i>Interviews, oversigt .....</i>	<i>88</i>
BILAG 2. <i>Interviewguide.....</i>	<i>89</i>
BILAG 3. <i>Distortion</i> -beretning, lang version .....	<i>90</i>
BILAG 5. <i>U-turn tilgang, internt skriv .....</i>	<i>96</i>
BILAG 6. <i>Give A Story</i> , lange beskrivelser af film .....	<i>97</i>
BILAG 7. <i>Give A Story</i> , film.....	<i>102</i>

# INDLEDNING

## I. Når der er en begyndelse, er det oplagt at begynde der

Som studerende på kandidatdelen på Københavns Universitet, hørte jeg en dag et mærkværdigt oplæg på mit SUI-hold. Psykolog Kristian Kofod fra U-turn, Københavns Kommunes tilbud til unge under 25 år med rusmiddelproblemer, var inviteret til at fortælle om sit filmiske/terapeutiske samarbejde med de unge. Projektet hed *Kunne Livet Være...* og var lavet med hjælp fra filminstruktøren Lotte Svendsen. *Kunne Livet Være...* bestod af en række korte film af forskellig karakter. Én film var en temmelig syret og meget flot optagelse af en ung syngende kvinde i en svømmehal. En anden mindede mere om en minidokumentar om en ung charmerende mand, der bl.a. godt kunne lide at spille elguitar på dødsmetal-måden... Og læse Billedbladet.

Kristian fortalte om projektet som en del af U-turns bestræbelse på at møde de unge, som nogle der aktivt forsøger at skabe mening med deres tilværelse - i deres måde at tænke, tale og handle på. Det betyder, at deres rusmiddelbrug må ansues i forhold til, hvad der ellers foregår i de liv, som de lever. Hvad der fungerer, hvad der ikke fungerer, hvilke problemer de ellers har, og hvad de håber på. Nogle gange er rusmidlerne i forgrunden, andre gange er de ikke - i filmene var de ikke. Kristian knyttede projektet an til en narrativ tilgang, og kaldte metoden for æstetisk dokumentation. Jeg havde ikke oplevet noget lignende. Hvis dét der kunne være terapi, og det argumenterede den engagerede og rolige psykolog for, så kunne jeg pludselig (for første gang) forestille mig selv som terapeut.

Og det var ikke fordi, at jeg forestillede mig, at jeg så skulle lave film hele tiden, men fordi jeg tænkte, at en så overraskende, undrende og respektfuldt måde at møde andre mennesker på, vidnede om en forståelse af terapi og en form for møde med hjælpsøgende mennesker, som jeg gerne ville tage del i.

Dagen efter skrev jeg en mail til Kristian, hvor jeg foreslog mig selv som praktikant i U-turn. I starten af februar 2013 havde jeg min første dag. 1. maj samme år tog jeg orlov fra psykologistudiet og blev ansat. Et års tid, og flere æstetiske projekter senere, startede vi et nyt filmprojekt. Det blev døbt *Give A Story*, og det er det projekt, som er omdrejningspunktet for dette speciale.

## II. Afhængighed

Den canadiske psykolog Bruce Alexander har beskrevet, hvad, han mener, er det dominerende syn på afhængighed, og peger på eksperimentelle rotteforsøg fra 1960erne som eksemplariske for dette syn (Alexander, 2010). I én version blev rotter placeret enkeltvis i adskilte bure med to

vandflasker i hvert bur. Den ene flaske indholdt rent vand, mens den anden var tilsat heroin eller kokain. Efter kort tid drak rotterne udelukkende af heroin-/kokainflasken og døde af sult (Alexander, 2010). Forsøget, og den afledte konklusion af afhængighed som et biologisk fænomen - et anliggende mellem et dominerende stof og en modtagelig organisme, har Alexander kaldt for myten om "the Demon Drug" (Alexander, 2010). Ifølge myten anses rusmidler som en dæmon, der besidder sig det enkelte individ. En "misbruger" er således et individ, hvis vilje og vurdering af egen situation er blevet korrumpet af misbruget. Det gør pr. definition vedkommendes måder at tale og tænke om sit liv (herunder sit rusmiddelforbrug) illegitime.

Når jeg her i specialet bruger termen "misbruger", er det denne generaliserede og stigmatiserende forståelse, jeg refererer til.

I slut 70erne gennemførte Alexander selv en række rotteforsøg, men i stedet for at placere rotterne i hver deres tomme bur indrettede han større bure, såkaldte "Rat Parks", fyldt med legetøj, tunneller, mad og, vigtigst af alt, *andre* rotter. Også her havde rotterne mulighed for at vælge stoffer til og fra, men til trods for at alle rotter på et tidspunkt nødvendigvis fik stof i kroppen, var der her et fåtal af rotter, der udviklede afhængighed (Alexander, 2010).

Alexanders konklusion var, at det i de oprindelige forsøg var det isolerede og psykisk stressende miljø, som fik rotterne til at "bedøve" sig selv med stoffer, mens det var det sociale og meningsfulde miljø, som fik rotterne til at ignorere stofferne - selv efter at have prøvet dem (Alexander, 2010). I sådan en optik er afhængighed ikke længere primært et biologisk fænomen, men derimod et udpræget socialt fænomen. Det vil sige, at de omgivelser, aktiviteter og relationer, som vi indgår i, er bestemmende for vores tilbøjelighed til at indgå i et afhængighedsforhold<sup>1</sup>. Siden har adskillige andre forskere, på baggrund af sociologiske studier m.m., pegt på stofbrug som et socialt og meningsfuldt fænomen<sup>2</sup>.

Når jeg i specialet generaliserer over de unge, som henvender sig i U-turn på baggrund af deres rusmiddelforbrug (alkohol, hash, stoffer), kalder jeg dem for "rusmiddelbrugere". "Rusmiddelbruger" indikerer, i henhold til ovenstående, at deres *forhold* til rusmidler anses som et *meningsfuldt* og *socialt* anliggende (*meningsfuldt* skal her ikke forveksles med nødvendigvis at være konstruktivt).

---

<sup>1</sup> Alexander peger desuden på, via sociologiske og antropologiske studier, at langt størstedelen af dem i samfundet, som prøver stoffer, *ikke* bliver afhængige, ligesom det hyppigst forekomne udfald af afhængighed er "recovery" *uden* behandlingsmæssig intervention (Alexander, 2014).

<sup>2</sup> Forbindelsen til det sociale og meningsfulde antager i disse studier mange forskellige varianter: indtag som ungdommelig (og potentiel lærerig) socialisering (Hunt et al., 2010), nydelse som produkt af social og rituel læring (Becker, 2010), stofbrug som kulturelt placebo til at "krydse symbolske barrierer" med (Willis, 1976), stofbrug som viljesfuld underkastelse (Gomart & Hennion, 1999), alkoholproblemer som rituel anliggende (Järvinen, 2003).

På trods af "Demon Drug"-mytens begrænsede forklaringskraft er det fortsat en dominerende samfundsmæssig fortælling (Alexander, 2010, Høgsbro & Nissen, 2014). Alexander peger på, hvordan den amerikanske regerings "War on Drugs", de diagnostiske klassifikationssystemers beskrivelser af afhængighed, medie- og fiktionsbilleder der siden er (re)produceret igen og igen<sup>3</sup>, alt sammen har medvirket til at etablere en samfundsmæssig "common sense"-forståelse af rusmiddelbrugere som "misbrugere"<sup>4</sup>.

### III. Narrativ tilgang. Æstetisk dokumentation. Give A Story

I den narrative optik, som dette speciale er informeret af, udgør de fortællinger, vi har om os selv, en grundlæggende meningsstruktur, da det:

*"[...] er igennem de fortællinger eller historier som folk fortæller om deres egne og andres liv, at de skaber mening med deres erfaringer. Ikke blot fastlægger disse historier den mening, folk tilskriver erfaringerne [...] de bestemmer også i vid udstrækning, hvilke aspekter af erfaringen vi udvælger og giver udtryk."*

(White, 2006a:66)

Den narrative terapi er dermed interesseret i, hvilke fortællinger vi har til rådighed, og hvor de kommer fra. Som Allan Holmgren har skrevet:

*"En klient, der ankommer til en terapisesion, medbringer sine særlige begreber, forståelsesrammer og historier. Disse udøver magt over klienten i dennes beretning om sit konkrete og kropslige liv. Denne magt er, hvad narrativ terapi først og fremmest interesserer sig for."*

(Holmgren, 2006:10)

I en narrativ optik bliver den kollektive forståelse af "misbruger" dermed også dybt relevant - som noget der yder magt over klientens måde at opleve og fortælle sig selv på som en generaliseret "anden". Samtidig forholder den narrative tilgang sig kritisk overfor den måde, som terapi i det

---

<sup>3</sup> Som nutidigt (skræmme)eksempel fremhæves HBO's *Why can't they just stop?* fra 2007 (Alexander, 2014).

Overordnet karakteriserer Alexander stof-afhængighed som blot én, mindre, del af en vifte af afhængigheder (spil-, mad-, shoppe-, kærlighedsafhængigheder m.m.), hvis ekspansive udbredelse hænger sammen med de frie markedskræfters pres på den enkelte mod individualisering og konkurrence. I denne situation anses udvikling af afhængigheder som en substitut for manglende social og spirituel mening (Alexander, 2014).

<sup>4</sup> 12-trinfællesskabernes syn (AA - Alcoholics Anonymous, NA - Narcotics Anonymous, m.fl.) har et sammenfaldende, omend ikke identisk billede på afhængighed, hvor "misbrugere", eller i 12-trinterminologi "addicts", forstås som bærere af en form for uhelbredelig sygdom, der gør dem særligt modtagelig overfor rusmidler. Kuren for "addicts" er derfor total afholdenhed (Mäkela, 1996).



*hele taget* har en tendens til at producere "klienten" som "en anden" - uafhængigt af dennes sociale positionering som "misbruger" eller ej. Dette bunder i det tekniske rationale, der dominerer den professionelle diskurs, og påberåber sig sin faglighed ved at positionere "klienten" som objekt for metode (White, 2006a)<sup>5</sup>.

Æstetisk dokumentation kan ses som en eksperimenterende narrativ metode, der forsøger at imødegå "andet-gørelse" ved at inddrage æstetiske processer (arbejde med tegning, foto, musik, film, m.m.) i det terapeutiske arbejde. Den teoretiske reference til æstetisk dokumentation er her i specialet Kristian Kofod og Sonny Nielsens artikel "Æstetisk dokumentation - af unges selvfortællinger" (Kofod & Nielsen, 2013a). Jeg bruger den danske psykolog Jacob Cornetts begreb om *selvfremstilling* (Cornett, 2003a) som supplement til den narrative forståelse af *selvfortælling*.

*Give A Story* er én måde at arbejde med æstetisk dokumentation på. Som noget særligt har vi i *Give A Story* arbejdet med en ambition om at gøre de færdige film offentligt tilgængelige via en hjemmeside. Ambitionen blev diskuteret og forhandlet med projektets deltagere fra start og lå derfor som en præmis for arbejdet med de enkelte selvfortællinger.

#### **IV. Specialets hensigt. Relevans**

Min hensigt med dette speciale er, ved hjælp af en analytisk refleksion over udvalgte opmærksomheder ift. *Give a Story*-forløbet, at foreslå terapeutiske opmærksomheder med relevans for fremtidig anvendelse i arbejdet med æstetisk dokumentation.

Denne relevans kan forstås som et håb om at producere det, som Nissen og Barington kalder for *produktiv teori*:

*"We hope we are [...] offering productive mediations that perform abstractions to add new simplicities to the complexity of these practices. That is, productive theory is the aim; including, no doubt, but not limited to, "creative misunderstandings.""*

(Nissen & Barington, submitted 2014:22)

Dette ønske om relevans skriver sig ind i en praksiskritisk forståelsesramme (Mørck & Nissen, 2005) og bunder i et ønske om at bidrage til forandring i kraft af de potentielle muligheder, som de formulerede opmærksomheder kan tilbyde praktikere til at tænke over - og handle i - praksis med.

---

<sup>5</sup> At forskellige former for praksis kan fremstille mennesker på bestemte måder gennem deres deltagelse deri er også påpeget andre steder. Antropolog Anne-Marie Mol peger i sine studier af medicinske forløb fx på, at forskellige praksislogikker fremdrager bestemte tænke- og handlemåder (såvel som egentlige sygdomssymptomer) hos de mennesker, der deltager (Mol, 2008).

Hensigten med specialet er at artikulere mulig relevans i *forlængelse* af æstetisk dokumentation, som den er formuleret ved Kofod og Niensens i deres artikel (Kofod & Nielsen, 2013a).

Specialet henvender sig *primært* til praktikere, der arbejder med æstetisk dokumentation eller andre beslægtede eksperimenterende terapeutiske metoder. Da den analytiske refleksion i specialet sker i henhold til centrale almenterapeutiske begreber, som relationspraksisser, terapeutfaglighed, det terapeutiske rum, m.m., og udfordrer disse, kan specialet dog også have en relevans af mere almenterapeutisk karakter - for praktikere såvel som teoretikere.

## V. Problemformulering

Specialet har til formål at artikulere, diskutere og udvikle æstetisk dokumentation i arbejdet med rusmiddelbrugere i U-turn - Københavns kommunes behandlingstilbud til unge under 25 år.

Det vil ske ved at undersøge følgende aspekter af filmprojektet *Give A Story*:

*-Hvordan kan arbejdet med filmene påvirke den terapeutiske relation mellem deltager og terapeut?*

*-Hvilke muligheder giver det filmiske arbejde for at skabe forbindelse mellem deltagernes hverdagsliv og det terapeutiske rum?*

*-Hvilken indflydelse har filmprojektets præmis om offentlig henvendelse på deltagernes måde at forholde sig til det filmiske arbejde?*

*-Hvordan kan en terapeutisk metode, der arbejder med en sådan offentlig præmis, karakteriseres?*

Det "filmiske arbejde" skal forstås i bred forstand, dvs. at det inkluderer alle de aktiviteter, der hører med til at lave filmene og befinder sig rundt om selve optagelserne, så som brainstorm, idéudvikling, m.m.

Jeg omtaler her i specialet konsekvent æstetisk dokumentation som en "terapeutisk metode". Dette er ikke uden en vis portion ambivalens, da det automatisk positionerer *Give A Story*-deltagerne som klienter på en særlig (lidelsesramt) måde - en position som æstetisk dokumentation ellers netop aktivt modarbejder. Når det "terapeutiske" skrives frem, er det for at insistere på at udvide dets betydning i den professionsfaglige diskurs.

De analytiske opmærksomheder i specialet har været styret af flere forskellige hensyn med et underliggende ønske om at bidrage til forståelsen af æstetisk dokumentation ved at belyse *andre* aspekter end dem, som Kofod og Nielsen fremhæver i deres artikel.

Fokus på den *terapeutiske relation* beror i høj grad på min egen oplevelse af, og interesse i, hvordan den terapeutiske relation udspillede sig under *Give A Story*. Samtidig er det en måde at udnytte min egen dobbeltposition som henholdsvis forsker og terapeut, en position der i etnografien, som er dette speciales metodiske udgangspunkt, kan karakteriseres som "fuldt medlemskab" (Adler & Adler, 1997).

Fokus på *forbindelse mellem hverdagsliv og terapeutiske rum* tager udgangspunkt i de materielle aspekter af det filmiske fremstillingsarbejde og i en fascination af, hvordan dette muliggør "bevægelse" af betydning mellem forskellige rum.

Fokus på *præmissen om offentlig henvendelse* er valgt af to grunde. Fordi netop dette aspekt er en særegen og ikke-undersøgt præmis i en æstetisk dokumentations-sammenhæng, og fordi præmissen synes at karakterisere *Give A Story*/æstetisk dokumentation på en måde, som adskiller sig fra mere klassiske forståelser af, hvad terapi er.

I analysen vil jeg løbende gøre brug af specialets teoretiske grundlag, den narrative tilgang, samt af Kofod og Nielsens beskrivelse af æstetisk dokumentation. Analysen har en diskuterende karakter, hvor jeg løbende også benytter mig af andre teoretikere med det formål at uddybe, underbygge og/eller problematisere min forståelse af empirien, ikke mindst i henhold til det øvrige psykologiske felt.

Analysen efterfølges af en kritisk perspektivering. Perspektiveringen anses som en mulighed for at folde specialets overordnede formål yderligere ud. Det sker ved at pege på begrænsninger i dette speciales tilgang til *Give A Story*, såvel som i æstetisk dokumentations teoretiske forankring i det hele taget. Ved at udpege disse begrænsninger søger jeg samtidig at pege fremad mod nye måder at undersøge og udvikle æstetisk dokumentation på.

# TEORETISK RAMME

Jeg vil her præsentere specialets videnskabsteoretiske tilgang til væren og erkendelse. Herefter udfolder jeg specialets teoretiske optik: den narrative tilgang ved Michael White - som til sidst suppleres med Jacob Cornetts begreb om subjektivitet som *fremstilling*.

## Videnskabsteoretisk udgangspunkt

Det videnskabsteoretiske udgangspunkt for min undersøgelse bygger på socialkonstruktionismen i Vivien Burrs fortolkning (2003). Dette udgangspunkt bekender sig, i modsætning til en positivistisk forståelse, til forestillingen om, at viden afhænger af tid og kultur, og at viden derfor er relativ og ikke-essentiell. Jeg arbejder dermed ud fra en antagelse om, at der ikke er en objektiv 'virkelighed derude' eller nogle underliggende strukturer, der styrer al væren (sådan som strukturalismen hævder). I den socialkonstruktionistiske optik er viden et produkt af menneskelige tolkninger og sociale processer (Burr, 2003). Den måde, jeg forstår og tolker empirien på, er derfor forbundet med min egen historicitet og kulturelle baggrund. Mine tolkninger og analyser bliver derfor også et produkt af min akademiske skoling og øvrige forforståelser - herunder min præference for den narrative tilgang samt erfaring fra arbejdet i U-turn.

Socialkonstruktionismens kritiske og reflektive syn på vidensproduktion er her brugbart, men bundet også i en problematisk adskillelse af forholdet mellem epistemologi (her som sproglig skabelse) og ontologi (her som et resultat af den sproglige epistemologi). Med problematisk mener jeg, at det har et mangelfuldt blik for de vekselvirkninger mellem sproglige og materielle forhold, som jeg i dette speciale (også) interesserer mig for - et problem som den narrative tilgang i et vist omfang overtager. Det ligger uden for mit ærinde i denne opgave at gennemføre en mere *principiel* videnskabsteoretisk diskussion om en potentiel overskridelse af de forståelser, der placerer erkendelse af verden som værende enten uden for sproget (realisme) eller ej (nominalisme). Til gengæld vil jeg i afsnittet om "Fremstilling" kort supplere det her fremlagte socialkonstruktionistiske udgangspunkt med optikker, som inviterer til at reflektere over praksis som både sprogligt ordnet/ordnende og materiel.

## Narrativ teori

Ophavsmanden til narrativ terapi er Michael White, og udfoldelsen af den narrative tilgang vil foregå med henvisning til hans forståelse heraf (primært White 1997a, 2004, 2006a, 2006b). Whites narrative forståelse bygger grundlæggende på Foucaults poststrukturalistiske tanker. En beskrivelse af Whites forståelse er derfor også en beskrivelse af hans udlægning af Foucaults poststrukturalisme. Derudover er White også særligt inspireret af Jerome Bruners idéer om virkeligheden som narrativ konstruktion og af Jaques Derridas begreb om "dekonstruktion"<sup>6</sup> (White, 2006a).

Jeg vil i afsnittet her lave en kort gennemgang af disse inspirationer og slutte af med en kort gennemgang af terapeutiske opmærksomheder. Jeg lægger ud med at beskrive tre begreber fra Foucaults poststrukturalistiske tænkning, som særligt danner grundlag for Whites udfoldelse af den narrative tilgang: *viljen til sandhed*, *repressionshypotesen* og *narrativet om emancipation* (White, 2006a).

### ***Viljen til sandhed. Repressionshypotesen. Narrativet om emancipation***

*Viljen til sandhed* identificerer Foucault som det nutidige og vestlige menneskes søgen efter "sandheden" om sig selv i form af en iboende essens (White, 1997a). Autenticitet bliver i den forbindelse et spørgsmål om at finde "*ind til sin egen sande natur*" og former nutidens mest fundamentale spørgsmål: "*Hvordan kan jeg leve et liv, der er udtryk for min autentiske personlighed?*" og "*Hvordan kan jeg aktualisere mit virkelige jeg?*" (White, 1997a:118). Det er ambitionen om at finde frem til denne "ægte" personlige forståelse af sig selv, som de strukturalistiske psykologier bestræber sig på at kunne indfri (White, 1997a).

*Repressionshypotesen* lægger sig i forlængelse af *viljen til sandhed* ved at stille spørgsmålet om, hvad det er, der forhindrer os i at blive dem, vi egentlig er - hvilke socialiseringskræfter der overskriver og undertrykker vores unikke identitet (White, 1997a) Den menneskelige bestræbelse bliver dermed en *emancipation* fra denne repression i dobbelt forstand - fra repressionen der på én og samme tid forhindrer os i at se vores sande natur og forhindrer denne sandhed i at komme til udtryk (White, 1997a). Denne sandhed etableres og reproduceres på forskellig vis gennem det, som Foucault kalder for *teknologier*. Det vil sige bestemte former for bedømmelse og vurdering af

---

<sup>6</sup> Andre narrative teoretikere peger også på andre betydelige referencer for udviklingen af den narrative tilgang, bl.a. postmodernismen (som den fremstår hos Lyotard), socialkonstruktionismen (som den fremstår hos Gergen og hos Shotter) (Winslade, 2002) og Batesons idé om den "dobbelt beskrevne" figur - at én beskrivelse af et fænomen aldrig er fyldestgørende (Holmgren, 2006).

menneskers liv (=magtteknologier)<sup>7</sup>, som medfører en praksis af selvovervågning og selvevaluering (=selvteknologier) (White, 2006a). Vores populærkulturelle fortællinger producerer en "common sense" omkring vores "menneskelige natur", som er i overensstemmelse med *viljen til sandhed*, fortællinger der, med psykologien i en hovedrolle, både informerer og informeres af de akademiske discipliners måder at klassificere forståelsen af selvet:

*"I et poststrukturalistisk perspektiv påviser disse systemer ikke elementer, der udgør selvets kerne, og de tilknyttede dokumentations- og måleteknologier klassificerer ikke disse elementer præcist. Tværtimod er selvet og det der kaldes menneskenaturen, et produkt af disse fortolkningssystemer og dokumentations- og måleteknologier. Disse teknologier opfinder faktisk livet. De former det moderne subjekt - de specificerer subjektiviteten."*

(White, 2006a:122)

I en poststrukturalistisk forståelse er viljen til sandhed ikke længere en *universel* sandhed, men et resultat af historiske og sociale begivenheder der producerer viljen til sandhed *som* en sandhed (White, 2006a). I en poststrukturalistisk forståelse skabes subjektivitet dermed igennem netværk af sociale relationer, kulturelle forestillinger og en kulturelt indlejret praksis. I stedet for at *befri* en given "natur" kommer den narrative tilgang dermed til at handle om at forsøge at forstå, hvordan vi som subjekter *skabes*. Det gør os i stand til i det hele taget, men i terapeutisk henseende i særdeleshed, at stille et fundamentalt anderledes spørgsmål end: "hvem er jeg *egentlig*", nemlig "hvem er jeg *aktuelt*?" (White, 2006a:120). Og det synes her nærliggende at tilføje, "hvem kan jeg *blive*".

### **Fortælling. Dekonstruktion. Terapi**

White overtager Bruners meningsbegreb og hans ide om, at betydning altid er formuleret i narrativer, fortællinger og beretninger:

*"[...] at mennesker lever deres liv efter fortællinger, at disse former eller skaber livet, at de har reelle og ikke bare fantaserede virkninger, og at fortællingerne udgør livets struktur."*

(White, 2006a:66)

---

<sup>7</sup> I en poststrukturalistisk forståelse er magt ikke noget, som "tilhører" enkelte individer, men anses som en distribueret og diffus størrelse: "[...] magten er ikke en institution eller en struktur, heller ikke en særlig kraft [puissance], som nogen måtte være udstyret med: magt er et navn man giver en kompleks strategisk situation i et givent samfund." (Foucault i Heede 2000:39). Magt skal derfor heller ikke primært anses som et "negativt" forhold, men som et produktivt og ambivalent forhold; magten er både undertrykkende og skabende, reproducerende og emanciperende (Staubæs, 2004).

Ovenstående peger også på den særlige opmærksomhed, som sproget har i narrativ tilgang, som det medie vi skaber/skabes *igennem* (White, 2006a, Epston et al., 1997)<sup>8</sup>. Dette lægger sig op ad den narrative tilgangs primære interesse for *intentionelle* aspekter af menneskelig erkendelse.

Idéen om "dekonstruktion" spiller en central (dobbel)rolle i udviklingen af narrativ terapi, omend White har en anden (og mindre kompliceret) forståelse af begrebet end dets ophavsmand Jaques Derrida (White, 2006a). White har både brugt dekonstruktion som en central reference ift. forståelsen af ovenstående moderne magtpraksisser og ift. udviklingen af sin konkrete terapeutiske praksis. Det vil sige, at White ser dekonstruktion som et værktøj til at undergrave den sandhedssøgende praksis, der umiddelbart tages for givet:

*"[...] disse såkaldte "sandheder" der adskilles fra de betingelser og den kontekst, de er opstået i, disse ukonkrete talemåder, der dækker over egen forudindtagethed og fordomme, og disse velkendte selvets og relationernes praksisser, der undertrykker menneskers liv."*

(White, 2006a:64)

Dekonstruktion betyder for White i høj grad "at kontekstualisere" og er med til at informere den *nysgerrighed*, som er et fundamentalt karakteristika ved den narrative therapeutholdning<sup>9</sup> (White, 2006b). White omtaler en sådan nysgerrighed som en stræben efter at "eksotisere" det velkendte (White, 2004). Det "eksotiserende" er dekonstruerende i kraft af at invitere til en nærmere beskrivelse af egne private fortællinger og af den kulturelle fond af viden, som informerer disse fortællinger. Der tilskyndes i narrative samtaler til, at problemer "eksternaliseres" - dvs. at de italesættes som noget, der ikke er en *del* af personen, men noget der altid optræder i *relation* til bestemte begivenheder/situationer og yder *indflydelse* på personen. Der tilskyndes ligeledes til, at der udforskes alternative fortællinger ift. de problemfyldte fortællinger - såkaldte *foretrukne fortællinger* (White, 2006b). Et udgangspunkt for udviklingen af foretrukne fortællinger kan være det, som White kalder for *unikke hændelser* - oplevelser som afviger fra en dominerende (problemfyldt) fortælling, og som kan være med til at *tykne* foretrukne fortællinger. Det vil sige at artikulere og kontekstualisere konklusioner om egen identitet på en eksplicit og meningsfuld måde - i henhold til konkrete oplevelser og/eller håb (hvilket står i modsætning til tynde fortællinger) (White, 2006b). *Bevidning* spiller ligeledes en central rolle i den narrative tilgang og skal forstås

---

<sup>8</sup> Holmgren har en fin henvisning til Ole Fogh Kirkebys begreb om "translokutionaritet", som betyder at: "[...] jeg ikke ved hvad jeg mener, førend jeg har formuleret mig mundtligt eller skriftligt." (Holmgren, 2006:22).

<sup>9</sup> Denne nysgerrighed er også et udtryk for, at klienten i den narrative terapi anses som ekspert på sit eget liv (White, 2006b).

som en bestræbelse på at inddrage andre personer, vidner, i terapeutiske samtaler. Det er en vigtig afspejling af, at identitet i den narrative optik netop ikke er et individuelt projekt, men et socialt fænomen - det er gennem den sociale bevidning (på flere niveauer), at identitet skabes og opretholdes (White, 2006a, 2006b).

Endelig skal det påpeges, at der altid arbejdes med fortællinger i flertal. Vi er "multihistorielle" i den forstand, at et menneskes liv udgøres af en lang række forskelligrettede, og ofte modstridende, fortællinger. Tilsammen udgør de et netværk af betydning, som vi orienterer os efter og forstår os selv i henhold til (White, 2006a, 2006b).

## Fremstilling

Jacob Cornett beskriver i sin udvikling af fremstillingsbegrebet subjektivitet som:

*"[...] en bred betegnelse for måder vi fremstår som personer, dramaturgien i fremstillingen af person-lighed i en aktuel social sammenhæng som sammenknytning af semiotiske elementer."*

(Cornett, 2003a:59)

Subjektivitet er her noget, der skabes i den måde, vi fremstiller os selv sammen med andre på:

*"Vi kan snakke om "Practices of the Self" (Foucault 1978, Valverde 2002, Rose 1996) som et psykologisk almenbegreb for selvet. Det skal få os til at betragte det at være en person som en praktisk opnåelse, som en praksis. Jeg bruger begrebet "subjektivitetsfremstilling" til de formål. Det har fået mig til at kigge på hvordan der i situationer demonstreres og produceres, hvordan der fremvises og skabes "person-hed", subjektivitet."*

(Cornett, 2003a:59)

Cornetts forståelse af subjektivitetsfremstilling peger, ift. mit anliggende i dette speciale, på en dobbeltbetydning af subjektivitet - at subjektivitet både skal forstås som *produktion* og som *præsentation*. Man kunne også sige, at subjektiviteten sker i den samtidige vekselvirkning mellem det at fremstilles og stilles frem. Af hensyn til forståelsen vil jeg i specialet ofte skrive om henholdsvis "filmisk arbejde" og "færdige film", omend begge dele, på forskellig måde, netop skal forstås som selv fremstillinger. I Cornetts forståelse af den sociale konfiguration er der samtidig en



anerkendelse af materielle aspekter, som vi kender det fra STS<sup>10</sup>-tænkere som fx Bruno Latour (Latour, 1996). Det vil sige, at subjektivitet kan analyseres som en form for situeret opnåelse af interaktioner mellem "materiel-semiotiske aktører" (Cornett, 2003a:59). Hensigten med fremstillingsbegrebet er dermed også at fastholde en løbende opmærksomhed på, at subjektivitet netop skabes gennem en løbende vekselvirkning mellem sproglige og materielle forhold.

Cornetts måde at skrive Foucaults begreb om "selvpraksisser" frem ses også andre steder i litteraturen hvor der er interessere for forholdet mellem det diskursive og det ikke-diskursive/materielle. Steve Brown knytter "selvpraksisser" an til det æstetiske aspekt i at omgås objekter:

*"As a traditional category in the humanities, the aesthetic covers a variety of issues. It encompasses basic questions of meaning and knowing and their relationship to material objects of aesthetic experience. This includes an exploration of form and form-giving as fundamental human activities."*

(Brown, 2001:174)

Diskurs kan i en sådan optik forstås som et, ikke kun sprogligt men også, materielt fænomen - dvs. diskurs som det der former og muliggør det, der bliver sagt (Søndergaard & Højgaard, 2010).

Endelig spiller fremstillingsbegrebet en særlig rolle i U-turns historie, som også gør det relevant her - ikke mindst i lyset af *Give A Story's* offentlige præmis. I forbindelse med etableringen af U-turn i 2004 holdt Morten Nissen og centerchef Unna Madsen et fælles oplæg under overskriften: "Forandring af den institutionelle fremstilling af unge stofmisbrugere" (Nissen & Madsen, 2004). Fremstillingsbegrebet blev her brugt som en måde at italesætte et alment aspekt af det menneskelige selvforhold - at dette er bredt formidlet gennem kulturelle former (objekter, begreber, diskurser, symboler, rammer, teknologier m.m.). Og at offentlige institutioner, som forholder sig til sociale forhold, har et "[...] særligt helbredsmæssigt ansvar, der gør at de må overveje, hvad det er, de fremstiller." (Nissen & Madsen, 2004:2).

---

10 "Science, Technology & Societal Studies".

# METODE

Jeg vil her præsentere de metoder, som jeg har brugt til at producere specialets empiri. Gennemgangen har, sammen med den senere situering af *Give A Story*, til hensigt at øge undersøgelsens validitet ved at tilbyde en så stor grad af *transparens* som muligt (Tanggaard & Brinkmann, 2010). *Transparens* henviser her ikke til en gennemsigtighed ift. eller afdækning af "egentlige" forhold, som jo her netop (også) anses som et produkt af metoderne, men til en beskrivelse som skal gøre det muligt at etablere en kritisk distance til selvsamme produktion.

## Metoder til produktion af empiri

Den kvalitative metode er oplagt, idet min tilgang til viden er socialkonstruktionistisk, og fordi jeg er interesseret i, hvad der sker i det terapeutiske rum mellem deltagerne (unge og behandlere) i *Give A Story*. Den empiri, jeg bruger i specialets analysedel, er dels produceret ved semistrukturerede interviews med de unge deltagere og dels ved en (auto)etnografisk beretning (Se *Bilag 1, Interviews, oversigt* og *Bilag 3 Distortion-beretning, lang version*. En forkortet version af beretningen bliver, som optakt til analysen, præsenteret i afsnittet "Give A Story").

### *Interviews med tre deltagere i Give A Story*

Min metode til interviews med de unge er det semistrukturerede kvalitative interview. Steiner Kvale definerer et sådan interview, som "[...] et interview, der har til formål at indhente beskrivelser af den interviewedes livsverden med henblik på at fortolke betydningen af de beskrevne fænomener." (Kvale, 1997:19)

Jeg interviewede de unge (en ad gangen), efter de havde set deres egne færdige film. Én deltager, Lisa, ønskede ikke at få lydoptaget sit interview. Interviewguiden havde jeg bygget op som et "kort" med interviewets hovedinteresser fordelt på to akser, hver spændt ud mellem to begreber (x-akse: *oplevelse, selv* og *oplevelse, omgivelser*, y-akse: *proces* og *produkt*). Det gjorde det muligt løbende at "positionere" spørgsmål og udsagn ift. interviewets interesser (se *Bilag 2. Interviewguide*). Interviewguiden fungerede vejledende og havde åbne svarmuligheder, som den kvalitative metode fordrer (Kvale, 1997). I interviewene oplevede jeg indimellem, at det var udfordrende at holde deltagerne til at tale om mine planlagte forskningsspørgsmål. At tale om det filmiske arbejde var et springbræt til en mere "klassisk" terapisaftale om de udfordringer, håb m.m., som deltagerne stod over for på det givne tidspunkt (særligt gældende i ét interview).

## **Autoetnografisk beretning af filmoptagelse med Alexander**

Det etnografiske er en måde at holde fokus på de situationelle aspekter af forskningsgenstanden - dvs. at denne altid foregår i spatiale og situationelle forhold, som er medbestemmende for genstandens fremtræden (Pink, 2009). En autoetnografisk forståelse udvider en etnografisk tilgang ved også at inddrage forskerens oplevelse *af sig selv i forskningssituationen* som et væsentligt anliggende (Baarts, 2010). Forskerens egne oplevelser, sansninger, følelser, tanker, m.m. bruges aktivt som en ressource for den efterfølgende analyse<sup>11</sup>. Det autoetnografiske element er dermed en måde at udnytte den særlige dobbeltposition, som jeg, som forsker og terapeut, har deltaget i *Give A Story*-projektet med:

*"Autoethnography is a reflexive means by which the researcher-practitioner consciously embeds himself or herself amidst theory and practice, and by way of intimate autobiographic account, explicates a phenomenon under investigation or intervention."*

(McIlveen, 2008:1)

Jeg anser den etnografiske situationelle opmærksomhed og den autoetnografiske opmærksomhed på egen oplevelse som særligt relevante ift. analysens fokus på den terapeutiske relation. Autoetnografiske beretninger har et fænomenologisk, men også et hermeneutisk præg over sig, da empirien både udvælges og fortolkes gennem beretningen. McIlveen argumenterer for, at en sådant tilgang er forenelig med et narrativt og socialkonstruktionistisk perspektiv:

*"The narrative approach in psychology—promulgated by Polkinghorne (1988) and Sarbin (1986)—represents an ontological and epistemological stance generative of theory, research, and practice [...] which comprehends the person as a social construction perpetually formed and reformed in and of socially mediated discourse, talk, text, and image."*

(McIlveen, 2008:2)

Jeg hævder derfor ikke, at den autoetnografiske beskrivelse her i specialet er et udtryk for, hvad der "rigtigt" skete, men at beskrivelsen netop fremstiller det oplevede.

Den (auto)etnografiske metode til produktion af empiri falder nogle (især positivistiske) for brystet, som værende ikke-valid. Den autoetnografiske metode påkalder sig ikke validitet (gyldighed) i form af en generaliserbarhed, som henviser til reproducerbare og uforanderlige årsagssammenhænge. Validitet skal i forhold til den autoetnografiske metode forstås som en

---

<sup>11</sup> Se Baarts (2010) for en præcis gennemgang af forholdet mellem henholdsvis auto-, etno-, og grafi-aspekter i den autoetnografiske tradition.

almengørelse, som henviser til teoretisk reflekterede begreber (som dermed gør den til genstand for mulig videnskabelig kritik), hvis relevans samtidig udvikler begreberne.

Det er samtidig den teoretiske refleksion, der adskiller det autoetnografiske fra det *autobiografiske* (Baarts, 2010).

Den skriftligt formulerede autoetnografiske beretning, som jeg bruger i analysen<sup>12</sup>, nedfældede jeg dagen efter vores første optagedag i *Give A Story*-projektet (4/6 2014). Optagelsen fandt sted under/midt i *Distortion*-gadefestivalen på Nørrebro, København. I beretningen optræder Kristian Kofod, ansat psykolog i U-turn, Alexander, deltager i *Give A Story*, og jeg selv.

I analysen anvender jeg også egne oplevelser af andre situationer fra *Give A Story*-forløbet.

## Terapeut og forsker. Praktiske og etiske aspekter

Jeg har i *Give A Story*-forløbet været opmærksom på praktiske og etiske implikationer forbundet med min dobbeltrolle som både forsker og terapeut. Denne fremskrivning, af en henholdsvis forsker- og terapeutrolle, er dog langt hen ad vejen en kunstig distinktion, da spørgsmålet om min "rolle" umiddelbart er mere kompleks. De unge oplever mig, på forskellige tidspunkter og i forskelligt forhold, formentlig som voksen, socialarbejder, rådgiver, terapeut, filmarbejder, musikinteresseret, forsker, og måske, ikke mindst, som eksperimentator. Dette peger tilbage på min sproglige indramning af *Give A Story* som terapeutisk metode, som på én gang indlejrer min position, såvel som relationen mellem mig og deltagerne, i en terapeutisk logik (en terapeut behandler med terapi en klient med en lidelse), samtidig med at denne logik forsøges udfordret. Differentieringen mellem forsker- og terapeutrollen anvendes her primært med henblik på, at være på forkant med mulige etiske implikationer ift. brug af den empiri som jeg har produceret (samt filmene). Af samme grund har jeg ikke vedlagt lydoptagelser fra de gennemførte interviews. Deltagernes rigtige navne er anonymiseret. De færdige film er vedlagt som fysisk bilag til vejleder og censor (i henhold til indhentede samtykkeerklæringer som eksplicit giver lov til dette, se *Bilag 4, Samtykkeerklæring, skabelon*)<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Beretningen har karakter af en "impressionistisk tekst" (Baarts, 2010), karakteriseret ved at fremstille en scene på et bestemt tidspunkt. Det handler om at genskabe en etnografisk erfaring, hvor et første-personsperspektiv strukturerer erfaringen som en fortælling, der fokuserer og levendegør en (imaginær) genkaldelse af feltarbejdet (Baarts, 2010).

<sup>13</sup> Det rigtige (for)navn på én af deltagerne optræder i vedkommendes film. Dette var han opmærksom på ift. underskrivning af samtykkeerklæring.

# ÆSTETISK DOKUMENTATION

*"De unge henvender sig i U-turn, fordi deres brug af rusmidler gør dem opmærksom på, at de har det skidt. Men det er ikke altid selve rusmidlet, de oplever som hovedproblemet. Der er andre forhold i livet, som de er utilfredse med eller kede af, og som hænger sammen med deres forbrug af rusmidler. Når de unge gennem kreativt arbejde skaber nye fortællinger, fører det også til refleksion og eksperimenter med at handle anderledes. Og så oplever de ofte, at deres forhold til rusmidler ændrer sig i takt med, at deres selvopfattelse ændres."*

*(Kofod & Nielsen, 2013a:21)*

Jeg vil i dette afsnit beskrive ideerne bag æstetisk dokumentation og dennes tilknytning til narrativ tilgang. Afsnittet tager udgangspunkt i Kofod og Nielsens formulering af æstetisk dokumentation, som den fremstår i artiklen "Æstetisk dokumentation - af unges selv-fortællinger" (Kofod & Nielsen, 2013a)<sup>14</sup>.

Afsnittet afsluttes med en tilføjelse - en afgrænsning af æstetisk dokumentation fra kunstterapi.

Til at begynde med vil jeg dog tilknytte nogle indledende ord om U-turn, som skal gøre det muligt at se, hvilken organisatorisk og teoretisk kontekst som æstetisk dokumentation bevæger sig i, og særligt hvilke principper æstetisk dokumentation kan siges at ligge i forlængelse af (såvel som referere til i sin selvforståelse).

## U-turn - en situering

U-turn er Københavns Kommunes tilbud til unge under 25 år med problemer med rusmidler. U-turn praktiserer en kombination af narrative, systemiske og løsningsfokuserede tilgange, og hviler grundlæggende på socialkonstruktivistiske og poststrukturalistiske tanker - se *Bilag 5: U-turn tilgang, internt skriv*. Nedenstående tager primært udgangspunkt i dette interne skriv, men refererer også bredere til diverse U-turn-publikationer (Orbe, 2010a, 2010b, Moustgaard, 2005, 2008).

U-turn defineres i kraft af en række principper, som går på:

*- attraktive tilbud der vækker nysgerrighed*

---

<sup>14</sup> Kofod & Nielsens artikel forelægger i to versioner, én som blev publiceret i STOF og en mere omfangsrig version, som ikke er publiceret, men kan findes i digital form (se litteraturliste). Jeg refererer til de to versioner som henholdsvis 2013a og 2013b.

- frivillighed, åbenhed og synlighed
- vægt på kreativitet og aktivitet
- imødekommende og hyggelige rammer
- helhedsorienteret tilgang og inddragelse
- udgangspunkt i den enkelte unges behov
- service og hurtig handling
- alle skal føle sig hjulpet

Fleksibilitet er også en overordnet tilgang, som dels kan siges at stå bag ovenstående principper, og dels informerer den enkelte terapeut i forhold til de relationer/interaktioner, han/hun har med de unge. Flexibilitet i relationen mellem terapeut og deltager inviterer til en løbende terapeutisk refleksivitet omkring en række parametre: *relation* (fra distanceret til nær), *inddragelse* (fra individuel til mange parter/netværk), *setting* (fra formel til uformel), *indsatsform* (fra terapi til socialt arbejde og praktisk hjælp), *handling* (fra samtale til aktivitet) og *position* (fra ikke-vidende til rådgivende).

## **Æstetisk dokumentation. Proces og produkt**

### ***Identitetsdokumenter***

Mange unge i U-turn bærer rundt på negative beskrivelser af sig selv, ikke kun i overført betydning, men også helt konkret, dokumenter som fortæller en særlig historie om dem - psykiatriske diagnoser, udtalelser fra skolepsykolog eller sociale forvaltninger, skolekarakterer m.m. (Kofod & Nielsen, 2013b). Det er dokumenter, der ofte kommer fra institutioner med stor autoritet:

*"Disse dokumenter fortæller stærke historier, og når de er baserede på personlige "fejl og mangler", og psykiske symptomer, bliver dokumenterne fortællinger om fejlslagne personer og negativ identitet. Når diagnosen eller en personbeskrivelse foreligger i et dokument trækker det på diskurser om universelle sandheder og videnskabelighed."*

(Kofod & Nielsen, 2013b:2)

Det er officielle og identitetsskabende dokumenter, som de unge typisk ingen eller meget lille indflydelse har haft på, hverken ift. form eller fokus, og de er typisk karakteriseret ved at være

beskrivelser "udefra", som placerer den unge som passiv i sin egen fortælling (Kofod & Nielsen, 2013b).

### **Deltagelse og positionering**

Æstetisk dokumentation lægger sig i forlængelse af en narrativ tradition for at arbejde med skriftlige dokumenter såsom breve, diplomer m.m. (Morgan, 2010, White, 2006, 2008, Epston m.fl.1997)<sup>15</sup>. Morgan kalder rammende sådanne dokumenter for "kontradokumenter" (Morgan, 2010). Den æstetiske dokumentation stræber efter at skabe dokumenter, som bygger på de unges deltagelse - selvfremsættende fortællinger hvor den unge har indflydelse på både form og fokus, og hvor begge dele kan varieres og ændres undervejs (Kofod & Nielsen, 2013a).

*"Den alternative selv-dokumentation, der på samme måde kan udgøre en stærk fortælling, trækker på andre procedurer. Indholdet genereres af den unge selv i løbet af processen, produktets endemål er, i udgangspunktet, uspecifik, og ydermere bliver dokumentet til i en legende proces. Dokumenterne beskriver ofte eksternaliserede problemer og foretrukne historier, og kan derved, ideelt set, bidrage til positive identitetskonklusioner."*

(Kofod & Nielsen, 2013b:2)

Den aktive deltagelse i skabelsen af sine egne fremstillinger "framer" den unge, som en der besidder og udtrykker særlige færdigheder og unik viden. Det er, sammenholdt med at aktiviteterne ofte rykkes ud af det terapeutiske samtalerum, med til at rykke på magt- og styringsbalancen mellem den unge og terapeuten, hen imod en mere ligeværdig position hvor:

*"Den unge indtræder i rollen som kreatør og behandleren kan indtage positionen som assistent eller medhjælper i udformningen af det givne produkt."*

(Kofod & Nielsen, 2013b:2)

### **Resonans og grader af involvering**

Der arbejdes i æstetisk dokumentation med en lang række dokumentationsformer, som giver mulighed for varierende grad af involvering, fra brug af Whiteboard, over brevskrivning, tekstforfatning, tegning, foto, til musik- og filmproduktion. Hvilken dokumentationsform, der sættes i spil, afhænger af, hvad der skaber "resonans" hos den unge - i henhold til beskrivelsen af U-turns fleksible tilgang ovenfor. Sætter man graden af involvering i selv-dokumentation ind på et

---

<sup>15</sup> Omvendt igennem de senere år også er opstået flere eksempler på den aktive brug af koblingen mellem den narrative tilgang og film, billeder, musik m.m. (Ricks et. al, 2014).

kontinuum, vil det spænde mellem minimal involvering, som det er tilfældet ved brugen af whiteboard i samtaleforløb og kraftig involvering (med dertilhørende ejerskab), som det er tilfældet i de mere omsiggribende processer, fx i filmproduktion (Kofod & Nielsen, 2013b).

Sidstnævnte er det mest relevante her, men kontinuumet i æstetisk dokumentation skulle gerne pege på, at æstetisk dokumentation ikke er begrænset til de store og omfattende produktioner (omend der med høj grad af involvering er mulighed for at sætte flere facetter i spil).

### **Æstetisk flertydighed**

I deres forståelse af det æstetiske trækker Kofod og Nielsen primært på bogen "Æstetiske læreprocesser" (Austing & Sørensen, 2008), hvor æstetik defineres som en sanselig og symbolsk form, der rummer en fortolkning af os selv og verden, og som kan kommunikere fra, til og om følelser. Det deltagende og skabende element i æstetisk dokumentation kan forstås i overensstemmelse med det, som Austring og Sørensen kalder for æstetiske læreprocesser:

*"En æstetisk læreproces er en læringsmåde, hvorved man via æstetisk mediering omsætter sine indtryk af verden til æstetiske formudtryk for herigennem at kunne reflektere over og kommunikere om sig selv og verden."*

(Austring & Sørensen, 2008:107)

Arbejdet med det æstetiske kan også være med til at udtrykke følelser og oplevelser, som det ellers kan være svært at tænke igennem og beskrive i ord (Kofod & Nielsen, 2013a). Kofod og Nielsen beskriver i forlængelse af dette en mulig "katharsis"-effekt, hvor det skabte kan skabe en forløsning, hvis:

*"[...] ventilerende effekt kan hjælpe den unge til at håndtere problemer eller negative følelser og dermed få dem til at fylde mindre."*

(Kofod & Nielsen, 2013b:3)

Kofod og Nielsen henviser til Alexander Baumgartens forståelse af forholdet mellem henholdsvis rationel og æstetisk erkendelse og hans forståelse af, at disse tilsammen giver mulighed for en helhedsorienteret erkendelse (Kofod & Nielsen, 2013a).

### **Det fiktive og det meningsfulde**

Et æstetisk dokument har mulighed for på én gang at være:



*"[...] fiktivt og abstrakt, og samtidig meningsfuldt beskrive vigtige sider ved den unges liv. Dette giver den unge friere muligheder for, i bevægelsen indenfor det æstetiske område, at reflektere over sin situation, sine værdier, håb og drømme. Det giver mulighed for at indleve sig i alternative, fiktive, historier."*

(Kofod & Nielsen, 2013b:9)

Samtidig kan de fiktive aspekter af æstetiske processer også forstås som en mulighed for at distancere sig ift. egne problemer, tvivl m.m. Det gør det muligt at bevæge sig *omkring* sin fortælling, både undervejs og efterfølgende, og se den fra forskellige perspektiver. Det refererer til narrativ eksternalisering, der sætter parentes om problemet og skaber en distance, som gør det muligt at "håndtere" det (Kofod & Nielsen, 2013a).

### ***Fiksering og modificering***

At dokumentet er blivende, gør det muligt at fastholde betydning - at være meningsbærende.

*"Ligesom man i narrativ samtaleterapi udforsker foretrukne fortællinger om identitet og søger at gøre disse stærkere, rigere og fyldigere, prøver vi med æstetisk dokumentation at gøre fortællingerne stærkere. Men her gennem skabelsen af produktet, der fastholder eller fastfryser mening."*

(Kofod & Nielsen, 2013a:37)

Dokumentet kan dermed fungere som et fikspunkt for erkendelse, men kan også modificeres over tid. Aspekter af fortællingen kan overvejes, udvælges, revideres eller genfortælles på forskellige måder - i henhold til den nutid vedkommende befinder sig i (Kofod & Nielsen, 2013a).

Dokumentationens betydning vil i høj grad være knyttet til den enkelte deltager, hvilket vil sige, at der ofte er en del betydning indlejret i dokumentet, som ikke er synlig for andre end deltageren selv:

*"Et andet eksempel er Signe, der lavede en to-minutters kortfilm. I filmen kommer hun ind i en svømmehal, stiller sig op på tremeter-vippen og synger en tyrkisk folkesang til tonerne fra en saz (et tyrkisk strengeinstrument) inden hun til sidst springer i vandet. Hun brugte forløbet og udviklingen af filmen til at reflektere over et destruktivt forhold til en tidligere kæreste, og hvilken betydning hendes brud med ham havde for hendes selvopfattelse og fremtidige liv. Den tyrkiske folkesang, og dens fremføring i en svømmehal, virker umiddelbart abstrakt. Men den har reference til en situation fra en ferie i Tyrkiet, der hjalp Signe til at slå op med*

*kæresten, og til at komme videre med sit liv. I denne sammenhæng giver det abstrakte visuelle og auditive udtryk en særlig mening, og er med til at forstærke og nuancere hendes historie om selvstændighed og om at tage vare på sig selv."*

(Kofod & Nielsen, 2013a:9)

### **Bevidning**

At dokumentet har en fysisk form muliggør også, at det kan vises til andre. Kofod og Nielsen peger på, hvordan den æstetiske form gør det mere nærliggende for mange at vise frem. Det muliggør en respons, som tager arbejdet fra den terapeutiske "setting" ud i deres hverdagsliv til de betydningsfulde andre, som findes der (Kofod & Nielsen, 2013b). Kofod og Nielsen beskriver også, hvordan de ofte oplever, at unge kan blive berørte over at se *andre* unges produkter:

*"Vi oplever ofte unge der bliver berørt af at se andre unges produkter, og efterfølgende giver udtryk for, at produktet ligeså godt kunne have handlet om dem, og desuden beskriver deres situation bedre, end de selv kunne gøre. I mange tilfælde betyder oplevelsen af genkendelse, at de føler sig mindre alene med deres problemer, og dermed mindre som personlige fiaskoer."*

(Kofod & Nielsen, 2013b:10)

## **Afgrænsning fra kunstterapi**

Jeg vil her artikulere æstetisk dokumentation som noget andet end kunstterapi.

### **Analytisk kunstterapi**

Brugen af æstetiske virkemidler i terapi er på ingen måder ny, men har, historisk set, en tæt kobling til en traditionel psykoanalytisk tænkning (Reavey, 2011). Brugen af æstetiske, primært billedskabende, processer anses i den psykoanalytiske tænkning for at have en særlig forbindelse til det ubevidste og antager dermed en projektiv karakter<sup>16</sup> (Rubin, 2005). Det æstetiske tilskrives i den optik ikke et skabende eller lærende potentiale, men tjener til at visualisere allerede-eksisterende psykiske tilstande, som ellers er utilgængelige (Rubin, 2005).

I det kunstterapeutiske arbejde med rusmiddelbrugere tilskrives deltagerne ofte på-forhånd-definerede karakteristika, såsom oplevelse af skam (Hohson, 1990), manglende evne til autentisk emotionel kommunikation (Moore, 1983, Virshup, 1985), og/eller afvisning af egentlig årsag til

---

<sup>16</sup> Det samme gør sig i øvrigt gældende for billed-læsning, særlig kendt efter Rorschach- og TAT-eksemplerne.

egne problemer - såkaldt "denial" (Holt & Kaiser, 2009). Brugernes agens er ifølge ovenstående korruperet på karakteristiske måder, der forhindrer ham/hende i at opleve sig selv adækvat. Denne kunstterapeutiske historik, som lægger i forlængelse af "Demon Drug"-myten, står i et direkte modsætningsforhold, til de narrative idéer, der informerer æstetisk dokumentation.

### **Skabende kunstterapi**

Til trods for den psykoanalytiske dominans findes der også andre kunstterapeutiske tilgange, som er tættere forbundet med de tanker, som informerer æstetisk dokumentation. Hanne Teglbjærts formulering af "Skabende kunstterapi" (Teglbjærg, 2011) er et godt eksempel. Her ses æstetisk arbejde ikke som en måde at synliggøre allerede-eksisterende indre tilstande på, men som en ny-skabelse - en særlig måde at udvide sit oplevelsesrepertoire på. Selve skabelsesprocessen er her central. Blot det at tage stilling til hvad man godt kan lide, anses som en æstetisk præference, der styrker selverfaringen, og dermed kan tænkes at styrke oplevelse af egen identitet (ibid.). Omend Teglbjærts tanker om det ny-skabende element i det æstetiske arbejde umiddelbart er i overensstemmelse med forståelsen af *selvfremstilling* i æstetisk dokumentation, peger Teglbjærg på det æstetiskes særlige tilknytning til en "før-sproglig oplevelse af verden". I en sådan forståelse går det sanselige *forud* for sproget (som *pre-refleksivt*) og dermed skabes ikke blot en dikotomi mellem det sproglige og ikke-sproglige (som vi i en vis udstrækning også ser i Kofod og Nielsens reference til henholdsvis rationel og æstetisk erkendelse), men også et erkendelsesmæssigt *hierarki* imellem de to. Teglbjærg kan til en hvis grad informere (noget) af det, der foregår i æstetisk dokumentation, samtidig med at hendes forståelse tjener som et eksempel på, hvordan æstetisk dokumentations (poststrukturalistiske/narrative) selvforståelse også adskiller sig fra denne del af det kunstterapeutiske felt.

# GIVE A STORY

*"I hope that you will join me in working to further develop therapeutic practices that have the potential to "exoticise the domestic", that will contribute to the identification of "extraordinary worlds", and that will cultivate the resurrection of diversity in everyday life."*

(White, 2004)

## Kontekst - Vestergadegruppen

*Give A Story* blev introduceret i U-turns Vestergadegruppe. Vestergadegruppen er en gruppe for unge mellem 18 og 25 år, som oplever problemer med rusmidler. Problemerne kan være af vidt forskellig art. Der er en overvægt af hash-problematikker, men "hårdere" stoffer er også ofte i spil, ligesom alkohol kan være det. Der går typisk mellem fem og otte i gruppen ad gangen, og der er løbende udskiftning. Vestergadegruppen mødes én dag om ugen. Imellem det uformelle samvær, der ligger i at spise morgenmad og frokost sammen, er gruppegangene struktureret efter gruppesamtale og diverse øvelser. Her er forskellige former for æstetisk dokumentation en gennemgående metode, der udmønter sig i forskellige projekter.

Alle, der er tilknyttet gruppen, er også tilknyttet en U-turn-terapeut (som typisk, men ikke nødvendigvis, er en af gruppens tre gruppeledere<sup>17</sup>), som de unge har et individuelt samtaleforløb med parallelt med gruppeforløbet. Endelig deltager flere i andre af U-turns aktiviteter - især er sporten populær. Der mødes de unge og træner og spiser sammen to morgener og en eftermiddag om ugen. Dette tilbud har andre U-turn-terapeuter som tovholdere/trænere end dem, der er tilknyttet Vestergadegruppen.

## Forløbet

*Give A Story* blev sat i værk d. 28. maj, 2014. Gruppegangen og den efterfølgende gang blev brugt til at introducere og diskutere tankerene bag projektet (se nedenfor) og til at brainstorme på og snakke om ideer til mulige film. Herfra blev der primært arbejdet med deltagerne individuelt omkring deres film (i form af konkretisering, planlægning og udførelse) både i, og uden for,

---

<sup>17</sup> Gruppelederne roterer, så der på skift er to terapeuter tilstede i gruppen ad gangen.

Vestergadegruppen. *Give A Story* er i første omgang resulteret i fire færdige film, og det er disse film samt arbejdet med dem, som er det primære udgangspunkt for analysen.

Vestergadegruppen forblev en forankring for *Give A Story* i den forstand, at der, også efter det indledningsvise arbejde, ofte blev snakket om projekterne der – hen over morgenmad eller frokost, som en indskydelse i en gruppesamtale, eller som idéudvikling eller planlægning om eftermiddagen efter endt gruppegang. Endelig blev tre af de færdige film vist for første gang i Vestergadegruppen, hvor de dannede udgangspunkt for et interview foran gruppen, hvor gruppen efterfølgende fungerede som vidner (i henhold til narrativ tilgang). Den fjerde film blev ikke vist i gruppen, da filmen blev lidt senere færdig end de tre andre, og fordi dens ophavsmand, Jacob, da havde været stoppet i gruppen i noget tid.

## Præsentation/invitation

For at give et indblik i præmisserne for deltagernes deltagelse, vil jeg her beskrive, hvordan vi præsenterede projektet for Vestergadegruppen.

*Give A Story* blev præsenteret for Vestergadegruppen dels ved at delagtiggøre deltagerne i de grundlæggende tanker bag æstetisk dokumentation, og dels ved at præsentere/diskutere nogle konkrete rammer for selve arbejdet med filmene.

*Give A Story* blev fra start italesat som en måde at arbejde med sig selv, som samtidig kunne være med til: 1) at skabe noget, som andre i lignende situationer måske ville kunne genkende sig selv i, og 2) at vise udadtil (til en offentlighed), at problemer med rusmidler ikke behøver at betyde, at man er "syg" eller "narkoman". Endelig blev *Give A Story* også italesat som et eksperimenterende projekt, som deltagerne, ved deres aktive deltagelse, dels ville være med til at hjælpe til den konkrete udvikling af, samtidig med at de dermed ville skabe et indtryk af, hvad vi også laver i U-turn. Den eksperimenterende del blev understreget ved at invitere deltagerne til løbende at være med til at definere, hvad og hvordan projektet skulle udvikle sig. Ved præsentationen viste vi eksempler på tidligere filmarbejde i form af film fra *Kunne Livet Være....* Inspiration til *Give A Story* fra den franske musikvideoskaber Vincent Moon blev også fremhævet. Hans hjemmeside blev vist frem og diskuteret<sup>18</sup>, og vi så konkrete film derfra. Filmene fungerede

---

<sup>18</sup> Moons film er alle optagelser af lokalt forankret og eksperimenterende folkemusik fra hele verden. Genremæssigt italesætter han dem som antropologiske musikvideoer, der iscenesætter musikere, der på én gang har en forankring i en given (musik)kultur og overskrider denne forankring ved at indoptage andre musikalske strømninger. Alle optagelser foregår, mens de enkelte musikere performer i deres lokalmiljø - på mere eller mindre iscenesatte måder. Ift. *Give A Story*'s offentlige præmis var det særligt den måde, som de mange film på Moons hjemmeside tilsammen fremstår som en manglede, levende, nærværende og mest af alt divers helhed. Et overraskende bud på kategorien "musik". Se evt. her: <http://www.vincentmoon.com/list.php?PHPSESSID=11c517a450f2b1ee0a87ca02309630af>

samtidig som udgangspunkt for vores tanker omkring rammerne for filmarbejdet i bredere forstand:

- at filmene gerne skulle handle om at fortælle en betydningsfuld historie fra deres eget liv
- at filmene ikke behøvede at handle om rusmidler, men godt kunne gøre det
- at filmene ikke behøvede at være "positive" historier, men også kunne være en måde at folde noget svært ud på, eller være en måde at "undre" sig over noget på
- at filmene formmæssigt kunne se ud på mange måder
- at filmene gerne måtte være korte med en ca. maksimumslængde på tre minutter hver
- at filmene gerne skulle være teknisk og arbejdsmæssigt overkommelige (dvs. kunne laves uden hjælp udefra og gerne optages på en måde, så der ikke skulle bruges for meget tid på klipning bagefter - ideelt set i et "one-take")

## Fremlægning af empiri

"...I could tell you about the river, or we could just get in..."

Bill Callahan

Jeg vil anbefale at se de vedlagte film (se *Bilag 7*). Alternativt følger nedenfor en beskrivelse af de fire film (for længere beskrivelse se *Bilag 4*). Et uddrag af *Distortion*-beretningen følger efter (for beretningen i fuld længde se *Bilag 3*). Det er min hensigt med *Distortion*-beretningen, at den ikke kun fungerer som empiri, der skal fortolkes, men også i sig selv leverer en praksisnær beskrivelse af arbejdet med *Give A Story*. I den forstand giver beskrivelsen et indblik i, hvordan arbejdet med æstetisk dokumentation kan se ud. Udsagn fra interviews med henholdsvis Alexander, Kristoffer og Jakob vil ikke blive præsenteret her, men inddraget løbende i analysen.

## Give A Story-film

### Alexanders film

Filmen starter med teksten:

*Til Martin og August*

*til ild og røg*

*i et hav af mennesker*

I filmen synger Alexander en sang på gaden under *Distortion*-festivalen på Nørrebro, København.  
(Varighed: 1:32)

...

### **Lisas film**

Filmens starter med teksten:

*Det bedste og det værste*

I filmen bladrer Lisa en stak A4-papirer med billeder på igennem. For hvert billede siges et ord samtidigt højt. "Oplæsningen" er inddelt i to halvdele med temaerne "det bedste" og "det værste".

(Varighed: 2:34)

...

### **Kristoffers film**

Filmens starter med teksten:

*Åbnet brev til Hash*

I filmen kommer Kristoffer gående fra gaden og ind i U-turn, hvor han på en hvid væg tegner/maler et brev op i stort format.

(Varighed: 1:59)

...

### **Jacobs film**

Filmtekst (toner frem efter introsekvens med closeup af Jacob):

*Angsten, røgen og musikken*

I filmen kommer Jacob gående ned ad en gade i København indre by. Han sætter sig, spiller lidt på guitar, rejser sig og går videre. Jacob fortæller på en "voiceover" om den rolle, som angsten har spillet i hans liv.

(varighed: 3:04)

## **Distortion-beretning**

"Under broen skal Kristian lige indstille kameraet en gang til. Jeg kigger over på Alexander, han går og svinger hovedet fra side til side, hopper (bogstavelig talt) op og ned. Puster ind og ud og kaster sig fra side til side, varmer op (sportsmetaforen slår mig igen), gør sin krop parat, klar til indlevelse. "Er du nervøs?", spørger jeg. "Nej faktisk ikke", siger Alexander, "I morges var jeg til køreprøve, jeg dumpede i øvrigt, jeg fik ikke lukket kølerhjelmene ordentligt og opdagede det først, da jeg var sat i gang, og så panikkede jeg lidt i min parkering. Der var jeg nervøs, også på forhånd, men ikke nu, mere spændt, sjovt ikke?"

Kristian er klar. Alexander er klar. Jeg er klar. Kameraet sættes i gang, Alexander står og hænger, kigger op, og går mod trappen. Kristian bevæger sig foran ham og holder samme afstand mellem dem - en form for forskudt og synkron bevægelse mellem de to, mens jeg bevæger mig med en ekstern mikrofon, rettet mod Alexander, på siden af de to. Alexander virker en smule spændt, men også flydende og ubesværet i sine bevægelser. Kristian glider lidt på trappen ("Pis!", tænker jeg), men fastholder kameraet på Alexander, vi kommer op ad trappen, op i den ulmende gryde af larm, bevægelse og et efterhånden svært genkendeligt Nørrebro, der pulserer med stadig større kraft, for hvert øjeblik der går. Alexander stiller sig som aftalt mellem en lygtepæl og en pølsevogn og tager sine hovedtelefoner på. Kigger op i kameraet, roligt, smiler lidt, ser på én gang, som det er karakteristisk for ham, tænker jeg, en lille smule beklemt, nysgerrig og meget venlig ud på samme tid. Han begynder at synge:

*I was fine  
I pulled myself together  
just in time  
to throw myself away...*

De enkelte sætninger adskilles af stilhed (fra Alexander ikke fra omgivelserne!), hvor de instrumentale mellemstykker spiller i ørerne på Alexander, men som vi ikke kan høre. Alexander kigger vedholdende, både venligt og insisterende i kameraet, og sætter stemme på igen, denne gang højere:

*Once my perfect world was gone I knew  
You ruined everything  
In the nicest way*



Jeg kigger på min mikrofon: 1:53 sekunders optagelse. Mærker en svag gåsehud, og at det som Alexander gør, er ret utroligt, modigt, selvudleverende, selvsikkert uden på nogen måde at være arrogant. Jeg tænker på det, han forinden sagde om styrke og sårbarhed, og at han på sin vis levendegør den sætning for mig på en meningsfuld måde lige nu, lige her.

*Days will be clear and sunny*

*We're gonna need more money*

*Baby you know it's funny*

*All those stories*

*Coming true*

Jeg kigger på skærmen på Kristians kamera og på mikrofonen igen: 3:20. Jeg kigger næsten ikke på Alexander. Dels føler jeg, underligt nok, at det nærmest er for intimt - at betragte ham så tæt på, mens han synger, som om han kunne komme til at vise mig noget, vi ikke havde afstemt som okay, og dels tænker jeg, at jeg ikke vil distrahere ham ved en eventuelt øjenkontakt. Mikrofonen giver mig en vældig tryghed, retfærdiggør min tilstedeværelse. Alexander er anderledes udleveret. Han bliver færdig med at synge, kigger i kameraet, kigger væk, vender sig mod broen, og begynder at gå. Kristian bliver stående og filmer ham i et par sekunder. Jeg bliver også stående.

Så vender Alexander om, kommer tilbage, vi står alle tre og smiler, en lille smule afventende. Ved måske ikke helt, hvilket ben vi skal stå på. Hvordan fungerer filmen, hvordan var Alexanders oplevelse med det? Han synes, det gik okay, omend vi alle tre har en oplevelse af, at der var for mange pauser. Gåturen blev lidt for lang, og tiden, mellem Alexander satte nummeret i gang på sin telefon og til, der rent faktisk kommer sang (og Alexander altså begynder at synge), er også lang. Vores oplevelse er, at det var en god start, men at det kan gøres bedre.

Vi har hver især et par andre idéer ved søerne, og i løbet af den næste time prøver vi nogle af. Derefter synes Alexander, at det kunne være en idé at gå op til Blågårds Plads og se, om der ikke kunne være et godt sted med mange mennesker der. Han virker overrasket over, at vi er med på idéen, og at vi har tid til det. Klokken er blevet lidt i 17."

# ANALYSE

Overordnet er analysens afsnit struktureret i henhold til problemformuleringens opmærksomheder som beskrevet i indledningen, dvs. en undersøgelse af *terapeutisk relation, forbindelse mellem hverdagsliv og det terapeutiske rum*, samt *Give A Story's præmis om filmene som offentlig henvendelse*. Det sidste afsnit om offentlig henvendelse rummer både problemformuleringens spørgsmål til, hvordan deltagerne oplever *Give A Story's* præmis om filmene som offentlig henvendelse, og hvordan en terapeutisk metode, der arbejder med en sådan præmis, kan karakteriseres.

De konkrete afsnits endelige form er tilvejebragt ved en vekselvirkende proces mellem empiri og teori. Processen har været sådan, at dele af empirien på forskellige måder har fanget min opmærksomhed, som en teoretisk belysning så har udviklet, og som så igen har ført til andre opmærksomheder i det empiriske materiale. Afsnit 1, *terapeutisk relation*, er særligt knyttet til *Distortion*-beretningen. Når deltagerens refleksioner fra de gennemførte interviews her er inddraget i mindre omfang, er det udtryk for en prioritering af den autoetnografiske tilgangs adgang til terapeut-oplevelsen af de processuelle relationspraksisser og muligheden for at folde disse ud ift. til eksisterende teori.

Hvert afsnit afsluttes med en opsamling, som dels samler de væsentligste pointer fra afsnittet, og dels diskuterer udvalgte aspekter af disse pointer. Opsamlingerne giver desuden mulighed for at forbinde pointer fra afsnittenes enkelte dele og, efterhånden som analysen skrider frem, på tværs af afsnittene.

## AFSNIT 1. TERAPEUTISK RELATION

Dette afsnit er struktureret efter følgende forhold, som jeg, i min læsning af *Distortion*-beretningen, vedvarende er vendt tilbage til: 1) de *uforudsigelige* elementer, som fremgår af *Distortion*-beretningen flere steder, 2) de beskrivelser, som har en særlig *indlevende* karakter, og 3) den slående diversitet og omskiftelighed i *samtaleformer* under og imellem optagelserne (er særligt tydeligt i den lange version af *Distortion*-beretningen, *Bilag 3*).

### Uforudsigelighed

*Give A Story*-forløbet har på mange måder været en proces præget af uforudsigelighed. I *Distortion*-beretningen er der umiddelbart langt fra det terapeutiske samtalerums selvomsluttende

ro til den "ulmende gryde af larm", som *Distortion* er, med "...folk på vej i den ene og den anden retning, nogle på samme tid. Folk, der allerede har smidt overdelen, og danser rundt i bar overkrop".

Hvordan kan de mange uforudsigeligheder forstås ift. den terapeutiske relation? Jeg vil starte med at vende mig mod Donald Schön og hans idé om den *refleksive praktiker*.

### **Den refleksive praktiker**

I *The Reflective Practitioner* (Schön, 1983) er Donald Schön optaget af, hvordan praktikere møder situationer, som ikke kan løses ud fra deres forudgående kendskab til teoretiske eller tekniske rationaler. På baggrund af sine observationer definerer Schön, hvad han kalder for *den refleksive praktiker*:

*"The reflective practitioner responds by stepping past their training and trying something new, something suggested by the practice encounter. The reflective practitioner rejects the centrality of technique, understanding that heuristically-derived responses shaped from attuned appreciation of clients' unique problems and needs may take many unforeseen forms."*

(Cameron, 1993:125).

Schön fremhæver at netop de situationelle aspekter af socialt arbejde tilføjer feltet det, han kalder for situationel "messiness" og oplevelse af "uncertainties" (Schön, 1983). Aspekter som for Schön ikke er undtagelsen i praksis, men reglen<sup>19</sup>. Han peger videre på, at det "tekniskes centralitet" bevirker, at flertallet af de praktikere, der udfører refleksion-i-praksis, ikke selv anerkender denne del af deres arbejdsmodus som en legitim del af deres professionelle faglighed (Schön, 1983). Schön efterlyste eksplicit en øget anerkendelse af, og opmærksomhed på, denne refleksivitet og dens eksplicitte *situationelle* og *relationelle* karakter, og han anså den, på daværende tidspunkt, øgede opmærksomhed på de såkaldte "*common factors*" som et muligt "fartøj" for sådan en anerkendelse (Schön, 1983). Det var den humanistiske psykologis fader, Carl Rogers, der med sin klientcentrerede tilgang oprindeligt havde sat den terapeutiske relation i centrum og dermed også den terapeutiske attitude – med fokus på empati, accept og oprigtig interesse (Rogers, 1958)<sup>20</sup>. Disse er siden blev døbt "*common factors*", idet de i udgangspunktet går på tværs af de terapeutiske retninger. Meget efterfølgende forskning har fastholdt dette aspekt som afgørende

---

<sup>19</sup> Det skal påpeges, at Schön ikke advokerer for, at teoretiske udgangspunkter er nytteløse – men for ideen om at faglighed kun kan udvikles i et tæt forhold til praksis.

<sup>20</sup> Se også Lambert et al., 2011, for en nyere og udvidet oprensning baseret på terapeutiske processtudier.

for vellykket terapi (Hougaard, 1987, Lambert, 2001, Lambert et al., 2011). Lambert skriver:

*"It is imperative that clinicians remember that decades of research consistently demonstrate that relationship factors correlate more highly with client outcome than do specialized treatment techniques."*

(Lambert, 2001:359)

### **Feedback Informed Treatment**

For Schön var ideen om den refleksive praktiker og den gode terapeutiske relation, som sagt, et eksplicit opgør med et "teknisk rationale" i dens mange afskygninger - fra manualbaserede tilgange til diagnosticerende klassifikationssystemer som DSM (Schön, 1983). Derfor er det også interessant at efterfølgende kræfter, med Scott Miller som den fremmeligste eksponent, netop har koblet de to ting sammen i FIT (Feedback Informed Treatment). Den bagvedliggende præmis for FIT er, at terapeuter notorisk *fejlvurderer* klienters oplevelse af den terapeutiske relation og terapeutisk effekt. FIT består af to skalaer, som klienten svarer på efter hver endt terapisesession, henholdsvis "Outcome Rating Scale" (som stiller fire spørgsmål til klientens befindende) og "Session Rating Scale" (som stiller fire spørgsmål til klientens oplevelse af den konkrete og netop overståede terapisesession). Klienten besvarer spørgsmålene ved at markere et punkt på en linje, som efterfølgende oversættes til et tal på skalaen 1-10 (Miller et al., 2003). Svarene lægges ind i en database, hvor de sammenlignes med den empiri, som Miller m.fl. har samlet. Her er forskellige svarmønstre over tid korreleret med sandsynligheder for forskellige udfald med særlig interesse for risikoen for *terapifracald*<sup>21</sup>.

Miller har på den måde omfavnet den terapeutiske relations afgørende betydning – ved at manualisere oplevelsen af den (klientens) og vurderingen af den (statistikens). FIT har vundet stor udbredelse, ikke mindst i Danmark, og som en kollega i et familietilbud i Københavnsområdet, der lige har indført FIT, sagde til mig for nyligt, så *"...er det nok den bedste måde at imødekomme det uundgåelige krav om at arbejde evidensbaseret"*. FIT fremlægges her som den "mindst-værste" måde at arbejde evidensbaseret på, men hvorfor er der (i nogle kredse) denne tøven forbundet med FIT, og hvordan kan denne tøven hjælpe os til en bedre forståelse af den terapeutiske relation i *Give A Story?*

### **Terapeutisk "one-way account" og kompleksitet**

White mener (i lighed med Schön), at den terapeutfaglige diskurs domineres af en "teknisk viden"

---

<sup>21</sup> Det må retfærdigvis også tilføjes, at Millers intention med FIT ikke kun er af statistisk karakter, men også har et mere direkte relationelt anliggende ift. at gøre klientens svar til genstand for løbende diskussion mellem klient og terapeut.

(White, 1997, 2006a). Som en konsekvens af dette positioneres terapeuten som én, der besidder en særlig "ekspertviden", som han/hun anvender på "klienten". White kalder dette for "the one-way account of psychotherapy" – klienten defineres som den "anden", hvis liv forandres som et resultat af de terapeutiske procedurer (White, 1997). I henhold til White kan FIT kritiseres for at forstærke den form for "andethed", som er karakteristisk ved "the one-way-account" af terapi – at vedkommende gøres til et *objekt for metode*. Det er den hjælpsøgende, som vurderer oplevelsen af henholdsvis egen forfatning samt udbytte af den overståede session, men det er i sidste ende ikke den hjælpsøgende (eller terapeuten), som laver den overordnede vurdering ift. om et terapeutisk forløb skal afbrydes. Denne vurdering er overladt til mønstre, som er usynlige (og u-vurderlige) for relationens deltagere. Man kunne, med en White'sk terminologi, fristes til at sige, at *både* klient og terapeut her bliver gjort til objekt for (statistisk) metode<sup>22</sup>. I et æstetisk dokumentationsperspektiv kan FIT's "Rating Scales" anses som en fremstilling af subjektivitet, som sker gennem identitetsdokumenter, som klienten, med Kofod og Nielsens ord, har en *deltagelse*, men ingen *involvering* i. Samtidig konstruerer kravet om kvantificering og sammenlignelighed de mulige svarkategorier på måder, som kun muliggør én bestemt form for (tal)svar. Det står i modsætning til *deltagelsen* i *Give A Story*, hvor *Distortion*-beretningen vidner om en proces, der konstant er til *forhandling* og derfor ikke kan *betyde hvad som helst*, da (fælles) beslutninger rent faktisk bliver forhandlet *på plads*. Det uforudsigelige element kan i sådan en optik anses som noget, der ikke blot fungerer som en præmis for situationen (som når: "*Der går hele tiden folk tæt forbi os – mange på kollisionskurs som undviger i sidste øjeblik.*"), men som også indlejrer sig i de kriterier, som de (midlertidigt) færdige fremstillinger løbende vurderes i henhold til (som når vi efter den første optagelse i fællesskab etablerer kriterier ud fra hvilke, vi mener, at: "*[...] det var en god start, men at det kan gøres bedre.*"). Der skabes noget, som selvfølgelig kun er på plads midlertidigt, men har en objektivitet, som deltagerne har adgang til. Denne adgang træder særligt frem på baggrund af FIT, hvor den objektivitet, der skabes, kun tilsyneladende er en, som brugeren kan afkode og forhandle. I forlængelse heraf argumenterer Nissen og Barington for, at en sådan adgang i situationen er vilkårlig, men i den institutionelle gyldiggørelse styres af den professionelle evidens (Nissen og Barington, submitted 2014)<sup>23</sup>.

---

22 FIT problematiseres også andre steder fra. Nissen og Barington kritiserer fx FIT for at føre til en forfladigelse af subjektivitet, idet: "*[...] mediating these forms, numbers may relay collusions of powerful institutional forces to uphold an agency restricted to managing or even putting an end to the complexities of life*". (Nissen og Barington, submitted 2014).

23 Nissen og Barington kalder denne kombination for en udøvelse af *pragmatisk post-kompleksitet* - en måde at legitimere bestemte former for udsagn, hvilket risikerer at afslutte/kortslutte den enkeltes mulighed for at fremstille subjektiv kompleksitet. Denne kritik rettes ligeledes mod De Shazers beslægtede SFBT (Solution Focused Based Therapy) (Nissen & Barington, submitted 2014). Det er interessant, at Millers og De Shazers tanker grundlæggende er informeret af et poststrukturalistisk grundlag og teoretiske referencer som Derrida m.fl. Den narrative kritik, der her er rejst af FIT, er altså ikke en kritik som *nødvendigvis* følger af et narrativt (og poststrukturalistisk) udgangspunkt, hvilket

På den baggrund kan *Give A Story* i sin konsekvente brug af processer og settings, hvor flere former for uforudsigelighed, som ligger udenfor en teknisk håndtering, *højest sandsynligt* opstår, forstås som en invitation til deltagerne om at forhandle. Det, som Schön tilbyder, er en "framing", hvor en sådan fleksibilitet ikke nødvendigvis sker på bekostning af en terapeutisk faglighed – men tværtimod også kan ses som en måde at anerkende, og udvikle, en situationelt orienteret terapeutisk relation på. En framing der byder de mangeartede situationer og oplevelser velkommen som faglige læringsmuligheder.

## Terapeutisk blik

Schön og White argumenterer, som vi har set, for at den faglige "ikke-tekniske" viden, ofte diskvalificeres som ikke-faglig<sup>24</sup>. For både Schön og White kædes dette "ikke-tekniske" aspekt sammen med terapeutens mulighed for situationel fleksibilitet. Men hvor omdrejningspunktet for Schön primært handler om forholdet mellem teoretisk viden og ideosynkratisk beslutningstagen (af heuristisk karakter), handler Whites omdrejningspunkt i større grad om forholdet mellem det faglige og det *personlige*. I en sådan White'sk læsning af *Distortion*-beretningen vil jeg her se på de (terapeutiske) beskrivelser af Alexander, som forekommer at have en særlig *indlevende karakter*, fx: "*Mærker en svag gåsehud, og at det som Alexander gør, er ret utroligt – modigt, selvudleverende, selvsikkert uden på nogen måde at være arrogant.*" Og oplevelsen af en syngende Alexander, som: "*Kigger op i kameraet, roligt, smiler lidt, ser på én gang, som det er karakteristisk for ham, tænker jeg, en lille smule beklemt, nysgerrig og meget venlig ud på samme tid.*"

Jeg tager udgangspunkt i disse eksempler som et udtryk for det *terapeutiske blik* i *Give A Story*. Dette terapeutiske blik, der på én gang er med til at definere den der ses *på*, såvel som den, der ser *med* det. Jeg er interesseret i, hvordan dette blik kan forstås i lyset af forholdet mellem det terapeutpersonlige og -faglige.

### **"Two way account of therapy" og personlighed**

I stedet for den beskrevne "one way-account", som White mener præger terapeutisk praksis, introducerer han begrebet om en terapeutisk "two-way account":

---

også afspejles ved at U-turn selv vedkender sig en løsningsfokuseret tilgang og er interesseret i mulig anvendelse af FIT.

<sup>24</sup> White og Schöns forståelse af det "tekniske rationale" kan i et vist omfang virke som karikerede og hegemoniserede abstraktioner af den professionelle diskurs. Her er det vigtigt at hæfte sig ved, at de ikke udpeger det tekniske rationale som det "eneste", men som det "dominerende". En opfattelse som også afspejles flere steder i nutidig litteratur – med reference til udbredelsen af evidens- og manualbaserede interventionsformer og udviklingen i DSM's kategoriseringer såvel som anvendelsesområde (se fx Brinkmann, 2014).

"In challenging the hierarchy of knowledge, a two-way account of therapy establishes a context in which the potential for persons to experience their lives as the objects of professional knowledge is diminished. In that this two-way construction of the therapeutic process introduces alternative relationship practices, it assists the therapists to avoid the reproduction of the "gaze" (Foucault 1973, 1979) in our work – the practices of evaluation, the documentation of persons' lives, the techniques of remediation and correction. A two-way account of the therapeutic process contributes to the structuring of relations that challenge the marginalisation of identities of persons who consult therapists, that challenge the construction of "otherness."

(White, 1997:131)<sup>25</sup>

White peger på, at de oplevelser, som ligger udover "the one-way-therapeutic account", i faglige fællesskaber oftest diskvalificeres som selvmodsigelser eller fejltagelser, som skal "løses", og at de typisk konstrueres som terapeutisk uformåen – som "counter-transference", "expression of neurotic needs", "co-dependency", "unresolved family-of-origin-issues", "blurred boundaries", "emotional over-involvement" m.m. (White, 1997:128). Flere af disse kategoriseringer synes netop at udpege det fagligt diskvalificerende i en umådeholden fremtræden af det personlige i det faglige (endda med en mulig psykologisk brist hos terapeuten som bagvedliggende faktor). Det er interessant i lyset af "common factors"-tesen, ifølge hvilken det vigtigste forhold i den terapeutiske interaktion i det hele taget netop er at udvise attituder, som på et overordnet plan virker mere umiddelbart forbundet med en privat sfære end med en faglig sfære. Man kan fristes til at tilskrive den professionelle disciplinering (som White forstår den) en karakter af "fortolkningsforskrækkelse" – at det "personlige/private" formelt set forsøges spaltet ud af det professionelle, netop på grund af sin afgørende tilstedeværelse<sup>26</sup>.

Den narrative teoretiker/supervisor John Winslade peger på, hvordan der inden for den psykologiske disciplin traditionelt har været en antagelse om, at terapeuter/konsulenter har mere "tjek på sig selv" – at de er "bedre" og mere "selv-aktualiserede" mennesker, og at dette sætter dem i stand til at rådgive andre (Winslade, 2002). Winslade peger på, hvordan det kan udgøre en slags hybris hos terapeuter, som afskærer dem fra deres egen menneskelighed (Winslade, 2002).

---

<sup>25</sup> De "alternative relationship practices", som White refererer til, er tilbagemeldingspraksisser, genindmeldende samtaler, outsider-witness-grupper, "gennemsigtigheds"-praksis m.m. (se White, 1997a, 2006a). De udøves overvejende i en "almindelig" terapeutisk "setting", dvs. samtalelokale eller lign.

<sup>26</sup> Lignende "fortolkningsforskrækkelser" kan observeres flere steder – i det professionelle fodboldmiljø "findes" der fx ingen mandlige homoseksuelle, måske netop på grund af at deres omgang med hinanden – fra omklædningsrummets badescener over de mange fælles hotelovernatninger, til banens ekstatiske og korporlige jubelscener – er præget af en kropslig tæthed og intimitet, som, i andre henseender, ville bringe dem i "farezonen" for at blive tolket som homoseksuelle.

Det terapeutiske blik på Alexander, som vi møder i *Distortion*-beretningen, er et blik, som ikke er afskåret fra en sådan menneskelighed. En menneskelighed som ikke blot (i henhold til "common factors") er en mestret "empati", men også synes at rumme noget af Schöns "messy uncertainty", bedst eksemplificeret i *Distortion*-beretningen ved denne beskrivelse: "...at det nærmest er for intimt – at betragte ham så tæt på mens han synger, som om han kunne komme til at vise mig noget, vi ikke havde afstemt som okay."

"The two way account" bygger for White på en erkendelse af, at terapeutisk intervention former alle involveredes liv (White, 1997a), og det terapeutiske *blik* kan her ses som den instans, der i en terapeutisk "one way account" afskærer både terapeuten og klienten fra deres *personlighed*.

## Positionering

I *Distortion*-beretningen er det bemærkelsesværdigt, hvor mange forskellige samtaleformer der udøves. Fra det intense møde hvor Alexander har "*haft en heftig dag*" og tænker over "*sårbarhed og styrke*", over fælles brainstorm og diskussion af optagelocation/-forløb, "pep"-talk/method acting-instruktion, vurdering af første optagelse, ny plan, snak om køreprøve og til den uhøjtidelige afsked. Endelig var der al den small-talk, og alle de nuancer, som ligger uden for beretningen. Denne samtalediversitet er ganske karakteristisk for arbejdet med de øvrige *Give A Story*-film, omend den nødvendigvis altid udspiller sig på vidt forskellige måder. Jeg vil her bruge denne diversitet som en vej ind i en nærmere undersøgelse af, hvordan brugen af setting; offentlige og semi-offentlige settings, og aktivitet; æstetisk aktivitet (dvs. filmisk arbejde) i *Give A Story* positionerer henholdsvis deltager og terapeut.

### **Bassinkant-samtaler**

Mads Bank har i en tidligere undersøgelse af gruppesamtaler i U-turns daggruppe citeret en terapeut for at bruge begrebet "Bassinkant-samtaler" – oprindeligt med udgangspunkt i en samtale med en verbalt meget "tillukket" ung, der pludselig "åbnede op" under en svømmehalstur (Bank, 2010). "Bassinkant-samtaler" går på, at det i nogle tilfælde kan være mere fordrende for samtale at flytte den ud af en klassisk terapeutisk setting. Nissen og Bank skriver her med udgangspunkt i "bassinkant-samtalerne":

*"First of all, the conversation is on neutral ground: It is just as suited to the client's practice as the professional's, and the professional undresses, literally and metaphorically, to reveal non-standard aspects of herself along with the client. Second, the space remains open to*



*ongoing negotiation - the client can legitimately choose to jump into the water at any time - not only because of the physical conditions, but also because the framing is defined by swimming. Finally, we do not swim because we have problems: The space does not work as a display of the client's deficits, and even if the professional may still judge and diagnose, there are a number of equally salient applicable frameworks with which to understand what goes on."*

(Bank & Nissen, in prep. 2014:9)

Et væsentligt aspekt ved brugen af ikke-terapeutiske settings i arbejdet med *Give A Story* har med de kvaliteter at gøre. Jeg vil her forfølge en idé om, at det terapeutiske rum ikke blot erstattes med et ikke-terapeutisk rum, men via den æstetiske aktivitet *forskydes*, og se på, hvordan denne forskydning medfører en *divercificering* af de positioner, som er tilgængelige for deltager og terapeut:

*"In both cases, one could argue, the object-focus is a person, and the same person would also participate as agent. But the differences are great between the person as the site of a disease or as the protagonist of a poetic cross-cultural journey - and between that person as client-user or as actress-singer-scriptwriter. These differences are not only between categories that describe the person. They are first of all differences between the practices in which those categories make sense, and the person's ways of participating in them."*

(Nissen, 2014:95-96)

### ***Budskab og metabudskab***

Graff et al. fremlægger i artiklen "X-files: De personlige historiers kraft" (Graff et al., 2000) en forståelse af kontekst, som ligger i forlængelse af sidste afsnits diskussion om forholdet mellem det terapeutfaglige og -personlige. Graff et al.'s interesse udspringer af deres arbejde med narrativ supervision og en særlig interesse for sammenvævningen mellem personlige og faglige selvberetninger (ibid.). Med udgangspunkt i Gregory Batesons kontekstbegreb undersøger de, hvordan disse selvberetninger skaber kontekst for hinanden, og på hvilke måder de er reflektivt forbundne. Ifølge Bateson fungerer kontekst som et *metabudskab* for det budskab, som det danner kontekst *for*. Ifølge Graff et al. kan det faglige på den måde danne kontekst for det personlige, ligesom det personlige kan danne kontekst for det faglige (ibid.).

Hos Kofod og Nielsen tilskrives deltageren i den æstetiske aktivitet positionen som "*kreatører*" (Nissen og Høgsbroe bruger begrebet "*skuespillere*" ), mens terapeuten: "*[...] kan indtage positionen som assistent eller medhjælper i udformningen af det givne produkt.*" (Kofod og

Nielsen, 2013b:2). Hvis vi skyder Graff et al.'s kontekstforståelse ind i denne positionering, kan vi sige, at terapeutens position som "terapeut" fungerer som metabudskab for dennes position som "hjælper" i *Give A Story*, og at de unges positioner som "klienter" fungerer som metabudskab for deres rolle som "skuespillere". En anden måde at forstå dette på er, at terapeuten, også i det umiddelbart ikke-terapeutiske rum (som fx *Distortion*-festivalen er), stadig fungerer som en *markør* for terapi. Det vil sige, at umiddelbart ikke-terapeutiske aktiviteter ikke bare bliver ikke-terapeutiske, de bliver ikke-terapeutiske i en terapeutisk metakontekst. Dette kontekstforhold påvirker og transformerer både betydningen af det ikke-terapeutiske og det terapeutiske, som ikke længere kan skilles ad. Det er samtidig det aspekt, som gør aktiviteterne til noget andet og *mere end "blot"* at lave film.

Lad os se på et eksempel mere fra *Distortion*-beretningen. Under optagelserne virker Alexander "[...] *overrasket over, at vi er med på idéen og har tid til det [at forsøge os med flere optagelser]*". Det er en form for "overraskelse", som jeg har oplevet adskillige gange i arbejdet med *Give A Story* (såvel som med anden æstetisk dokumentation). Psykolog Steen Jørgensen har i sin undersøgelse af forholdet mellem unge og pædagoger i en dansk døgninstitution italesat lignende (positive) forventningsbrud som en oplevelse af noget *ekstraordinært* (Jørgensen, 2012)<sup>27</sup>.

Alexanders "overraskelse" over vores "ekstraordinære" villighed opleves kun som noget "ekstraordinært", netop fordi det sker i en kontekst, som, til trods for den æstetiske aktivitet, stadig er en terapeutisk (meta)kontekst. Villigheden adskiller sig fra de forventninger, som typisk knyttes til terapeutrollen i en terapeutisk kontekst (a la "*nu er der vist også ved at være gået en time.*").

Jacob siger på et tidspunkt i interviewet flere ting, som er interessante i forhold til dette rum/kontekst-forhold:

*"I samtaler bliver det meget personligt, jeg sidder fx med dig eller med Camilla, og der er det bare rart at komme ud med nogen ting, at få tømt brystet, ja, hvad fanden er det man siger, og så gå herfra og så ligesom få sagt nogle af de ting, man gerne ville, og som man ikke får sagt i hverdagen. Mens det her med at lave film, synes jeg, er fedt på en anden måde, fordi det ligesom hjalp mig med at komme udover den der nervøsitet med at befinde mig ude blandt andre mennesker. Og det der med at se på sine problemer på en anden måde, på en kreativ måde, eller hvad kan man sige, at vi skal lave en film om det, og at det så blev godt, det var jo lækkert. Det var sådan en victory følelse, synes jeg, at det var blevet godt."*

---

<sup>27</sup> Dette kan også forstås ift. Erving Goffmanns begreb om henholdsvis "keying up" (som her vil betyde at "spille på" terapeutrollen/klientrollen) og "framebreak" som en måde at handle i *uoverensstemmelse* med terapeutrollen/klientrollen (Nissen, 2012).

(J\_25:34)

Det er her tydeligt, at Jacob sætter pris på den traditionelle terapeutiske setting (omend "traditionel" i det her tilfælde vil sige narrativt informeret), hvor han får: "...tømt brystet" og får "sagt nogle af de ting man gerne ville, og som man ikke får sagt i hverdagen.". I den forstand udgør brugen af æstetiske aktiviteter og ikke-terapeutisk setting heller ikke her en kritik af det terapeutiske rum *som sådan* (i dets narrative udforming). Det forholder sig nærmere sådan, at det terapeutiske rum *kan være*, og ofte *er*, problemfokuserende på en problematisk måde (og i en grad som heller ikke narrative tilgang til relationspraksisser kan hamle op med), mens det i andre tilfælde/for andres vedkommende ikke virker problem-forcerende men *problemlegitimerende* – som Jacob netop beskriver det ovenfor.

Samtidig er det ikke sådan, at Jacob oplever, at han ikke arbejder med problemer, når vi laver film: "[...] det der med at se på sine problemer på en anden måde, på en kreativ måde, eller hvad kan man sige, at vi skal lave en film om det [...]". De æstetiske aktiviteter skaber ikke pr. definition et rum, som *ikke* handler om problemer, men de kan være med til at skabe et rum, som *ikke nødvendigvis* handler om problemer. Det ikke-terapeutiske rum erstatter med andre ord ikke det terapeutiske rum, men kan forstås som en forskydning, der skaber en *distancering* til det terapeutiske rum. Det betyder, at deltagerne ikke er underlagt dets rationaler, men kan *vælge* at trække på dem – hvilket samtalediversiteten i *Distortion*-beretningen kan ses som et udtryk for.

## **OPSAMLLENDE DISKUSSION: Hybridisering. Diversificering. Generøsitet.**

I forbindelse med de muligheder for positionering som *Give A Story* skaber, forekommer det væsentligt, at der ikke er vandtætte skodder mellem de æstetiske aktiviteter på den ene side og samtaleterapi/gruppe-samtaleterapi på den anden side, tværtimod. Samtaler om idéer til musik, tekster, film, m.m. har ofte udgjort indholdet, eller dele af indholdet, i samtaler, ligesom der ofte er blevet refereret til arbejdet med tidligere æstetiske dokumenter. I den forstand har æstetisk dokumentation en tendens til på flere måder at *hybridisere*. Med det mener jeg, at én proces fungerer som afsæt for en anden proces. I *Give A Story* skete dette på utallige måder. Det digt, som Lisa har illustreret i sin film, er egentlig udviklet som en del af et tidligere endagsprojekt i Vestergadegruppen, hvor alle deltagere skrev deres egne "Det bedste og det værste"-digte. Samtidig blev Kristoffers brev til hashen oprindeligt skrevet som en del af et skriveforløb<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Over tre gruppegange havde vi en forfatter inde i Vestergadegruppen, som fortalte og instruerede/inspirerede til at bruge en notesbog som et "værktøj til at være nysgerrig på sig selv".

Når det "hybridiserende" aspekt er vigtigt, er det fordi, det peger på, at *Give A Story* ikke finder sted i et vakuum, men har en forbindelse til deltagernes øvrige engagement i U-turn. Ligesom vi så, hvordan det terapeutiske "rum" (og her mener jeg både henholdsvis terapeutisk setting og terapeutisk rationale) kan fungere som (meta)kontekst for det æstetiske "rum", kan det æstetiske rum også fungere som kontekst for et terapeutisk rum. Deltagerne har altså også, i det samtaleterapeutiske rum, mulighed for at trække på deres positioner som *skabere*<sup>29</sup>. I det lys tilbyder *Give A Story* en fleksibilitet ift. deltagernes muligheder for at positionere sig i den terapeutiske relation - både i en umiddelbart ikke-terapeutisk såvel som terapeutisk setting. En *positionsdiversificering* som kan være kærkommen for de, der synes, at det terapeutiske rum kan virke "ubehageligt" på den ene eller anden måde: for "fokuseret", "intense", eller lignende. Derudover er det min oplevelse, at denne diversificering i det hele taget inviterer til associative, metaforiske, nysgerrige og overraskende måder at føre terapeutiske samtaler på, også med de der *ikke* har et "udestående" med det terapeutiske format. Endelig gør denne positionsdiversificering sig også gældende for terapeuten, der af samme årsager netop ikke "blot" er terapeut, men, som Bank og Nissen i forbindelse med "Bassinkants-samtale"-begrebet beskrev, har mulighed for at: "[...] *reveal non-standard aspects of herself along with the client.*" (Bank & Nissen, in prep. 2014:9)

Med reference til White er narrative relationspraksissers ærinde netop at bidrage til "[...] *the structuring of relations that challenge the marginalisation of identities.*" (White, 1997:131). De praksisser, som White har udviklet, finder oftest sted i (samtale)terapeutiske settings af mere traditionel karakter og er udviklet til at modvirke den positionering, som sådan en setting ofte konnoterer. De terapeutiske relationspraksisser, som fremgår af *Distortion*-beretningen, kan ses som en forlængelse, og udvidelse, af disse alternative relationspraksisser. At ændre ved den terapeutiske setting, såvel som ved den terapeutiske aktivitet, bliver derved også en måde at ændre terapeutens "blik" på. Når terapeuten/jeg: "*Mærker en svag gåsehud, og at det som Alexander gør, er ret utroligt - modigt, selvudleverende, selvsikkert uden på nogen måde at være arrogant.*", er det udtryk for en terapeutisk positionering, som tillader dette blik, og et blik som samtidig positionerer Alexander i overensstemmelse dermed. White argumenterer for, at en sådan *personlighed* må have en central plads i den terapeutiske praksis (og i den bagvedliggende professionelle diskurs som informerer denne praksis). Den forståelse ligger tæt op ad Schöns

---

<sup>29</sup> Det minder mig om David Cronenbergs kult-gyser "*Flue*", hvor Jeff Goldblum i rollen som videnskabsmand laver en maskine, der kan teleportere. Da han afprøver den, er der uheldigvis kommet en flue med i teleportationsrummet, og de to får blandet dna på "rejsen" fra det ene rum til det andet. Hvor Goldblum lider en trist skæbne - hans krop forvandles nu langsomt men sikkert til en flue - kan æstetisk dokumentations "hybridiserende" karakter forstås som en mulighed for at tage skuespilleren/sangeren/kreatøren med sig ind i det terapeutiske rum.

forståelse af samme, for hvem den professionelle faglighed er uløseligt forbundet med "messiness" og "uncertainties". Det uforudsigelige har her taget udgangspunkt i beretningen fra *Distortion*, men går på mange forskellige måder igen i de øvrige film. Da vi skulle optage Lisas film, viste det sig fx at være hidsigt blæsevej. Det gjorde, at vi måtte prøve os frem med forskellige måder, som hun kunne holde A4-arkene på, og hun endte med at holde dem mere fast og tæt til kroppen, end hun ellers havde forestillet sig. Vi syntes alle sammen, at det faktisk endte med at se bedre ud, og at den måde som blæsten flagrer i papirerne på "fungerer" (måske netop fordi det signalerer noget ukontrollabelt?). Eksemplet kan virke trivielt, men peger også på, hvordan det uforudsigelige kan bevæge sig på forskellige niveauer - her fra en praktisk udfordring, som vi i fællesskab må håndtere, til en æstetisk merbetydning i den endelige film. Som Kristian (terapeut) rammende har sagt: "*Præcis, du kan ikke planlægge det. Der sker der noget andet, end du havde forestillet dig. Der sker en fejl, og så bliver det et produkt*"<sup>30</sup>.

Som beskrevet, kan det uforudsigelige virke som en præmis, man velvilligt må underlægge sig, når man giver sig i kast med æstetiske aktiviteter. En uforudsigelighed der forstærkes af, men ikke er begrænset til, brugen af offentlige rum. Når jeg tænker tilbage, virker den præmis enormt konstruktiv - både i kraft af de uforudsete muligheder, som det uforudsigelige tilbyder, men også i kraft af de konkrete begrænsninger som det løbende introducerer (og som på mange måder er to sider af samme sag). Begrænsninger opfattes tit som noget, der sætter en stopper for ting, men i film-arbejdet oplevede jeg det lige modsat - begrænsningerne udpeger mulige veje, netop fordi alt ikke er muligt, veje, som så igen byder på nye uforudsigeligheder.

Emilie Gomart beskriver, på baggrund af studier i stof-substitutionsbehandling, det som hun kalder for "generous constraints" (Gomart, 2002). Med begrebet ønsker hun at pege på, at begrænsninger kan åbne for forholden-sig- og handle-muligheder, som ikke er tilgængelige uden de selvsamme begrænsninger. Gomart fremhæver andetsteds, hvordan oplevelsen af nydelse ikke blot er et resultat af et effektmæssigt "tilvalg" på den ene side eller et "afhængighedsforhold" på den anden, men af en *viljesfuld underkastelse*, som i kraft af det underkastende moment selvsagt ikke er fuldt ud kontrolleret (Gomart og Hennion, 2002)<sup>31</sup>. Ved at pege på at frihed og underkastelse ikke *nødvendigvis* er hinandens modsætninger, men ofte netop er hinandens forudsætninger, er det samtidig en kritik af en liberal forståelse af subjektiv "frihed". Præmissen om at underkaste sig uforudsigelighed i *Give A Story* kan med inspiration herfra formuleres som en "generøs uforudsigelighed", der underbygger positionsdivercificeringen i den terapeutiske relation. Dette skal ses i tillæg til det uforudsigeliges mulighed for at skabe fælles objektivering og

---

<sup>30</sup> Når jeg anvender citationstegn uden henvisning til interview, er det fordi citeringen er efter fri hukommelse.

<sup>31</sup> Denne underkastelse er i øvrigt ikke kun karakteristisk for stofbrug, men gør sig også gældende for andre former for aktivitet - i Gomart og Hennions komparative studie peges på ligheden med musikamatørers forhold til musik (Gomart & Hennion, 2002).

forhandling. Der forekommer mig i den forstand at være noget fundamentalt fællesskabende over det uforudsigelige - netop ved at være uforudsigeligt for alle involverede. Det uforudsigelige kan på disse måder ses som en velkommen og central del af den terapeutiske kontekst/relation i det filmiske arbejde. Samtidig er det vigtigt at huske på, at det i de konkrete tilfælde ikke *nødvendigvis* skaber hverken en god terapeutisk relation eller en god og konstruktiv situation for deltageren. I de konkrete tilfælde hænger situationens konstruktivitet derfor tæt sammen med en terapeutisk håndtering, som er sensibel og ansvarsbevidst ift. en sådan situationel uforudsigelighed.

## AFSNIT 2: HVERDAGSLIV OG TERAPI

Jeg vil i afsnittet her tage udgangspunkt i et forhold, som går igen på tværs af mange af *Give A Story*-filmene: brugen af *eksisterende* kulturelle udtryk/produkter. Særligt Lisas film er gennemsyret af sådan en brug. Hendes "*Det bedste og det værste*"-film har sin formmæssige oprindelse i Søren Ulrik Thomsens lang-digt "*Det værste og det bedste*" (som nu findes i en mere populariseret form i avisen Information, hvor forfattere på skift inviteres til at skrive korte "jeg elsker/elsker-ikke"-passager). Måden, som Lisa slipper/kaster A4-arkene på i videoen, er en replikation af måden, som Bob Dylan smider tekstark i musikvideoen "Subterranean Homesick Blues"<sup>32</sup> fra 1965. Endelig kommer de billeder, som hun viser frem i videoen, flere forskellige steder fra: nogle er gamle private fotos, andre har hun fotograferet til lejligheden med sin telefon, andre billeder har hun fundet i diverse bøger, og andre igen er søgt frem på nettet (nogle i fællesskab med mig).

Jeg vil bruge Tania Zittouns begreb om symbolske ressourcer som afsæt til at diskutere brugen af eksisterende kulturelle udtryk/produkter (Zittoun, 2007a, 2007b, 2012).

### Symbolske ressourcer

Zittoun undersøger særligt sammenhænge mellem hverdagsliv og kulturelle oplevelser – hvad unge mennesker gør med de film, sange, billeder, romaner m.m., som de vælger og approprierer – og hvilken rolle de spiller i de forandringsprocesser, som de unge gennemgår (2007b). At "gøre" noget med kulturelle produkter forstås her, i første omgang, som en mental anvendelse, dvs. som

---

<sup>32</sup> Se evt: <https://www.youtube.com/watch?v=C6y7AXw5U6w&spfreload=10>

en måde at tænke om, og med, kulturelle produkter. Sådant en anvendelse udgør for Zittoun altid en kobling mellem det psykiske og det sociale:

*"The notion of symbolic resource is located exactly there, where the person turns a socially shared element into a psychologically relevant resource; uses of symbolic resources necessarily constitute a bridging between inner world and shared reality."*

(Zittoun, 2007a:345)<sup>33</sup>.

Kulturelle produkter kan, når anvendt af den enkelte som symbolske ressourcer, både foranledige "nye" følelser og alternative forestillinger om måder at leve sit liv på (Zittoun, 2007a). Zittoun peger på, at det netop er den (semiotiske) mediering, som muliggør en psykologisk distancering til den medierede betydning. Denne distancering gør den oplevede betydning til genstand for mulig refleksion og kan dermed også anvendes til intentionel forandring af sig selv:

*"[...] as they can accompany the process of reorganizing systems of orientation and linking symbolic resources to concrete situations, so as to develop new perspectives on one's conduct."*

(Zittoun, 2007a:354).

Denne forståelse af distancering ligger tæt op ad Kofod og Nielsens beskrivelse af æstetiske processers distancerende og (dermed) eksternaliserende potentiale i æstetisk dokumentation (nærmere bestemt deres beskrivelse af forholdet mellem det fiktive og det meningsfulde) (Kofod & Nielsen, 2013a)<sup>34</sup>.

## Portal til terapeutisk rum

Nedenfor fortæller Alexander om, hvordan det at se "junkie"-film gav ham lyst til at arbejde med sin film. Eller man kunne med Zittoun i ryggen sige: Hvordan han (på et mentalt plan) *anvendte* "junkie"-film som motivation til at arbejde med sin egen film:

---

33 Zittouns fokus på udvikling og forandring hviler på en kulturhistorisk (primært Valsiner og Vygotski) forståelse af det dynamiske forhold mellem individer, det sociale og (kulturelle) objekter. Mere specifikt ligger "symbolske ressourcer" i forlængelse af Vygotskis ideer om "kulturelle værktøjer" som "medierende strukturer" (Zittoun, 2007a).

34 Denne anvendelse kan i nogen grad også forstås ift. Foucaults begreb om *selvteknologier* som en praktisering af levemåder, hvor objektivisering netop fungerer som en distancerende mulighed for refleksion – i Foucault'sk terminologi en iagttagelse, som går gennem subjektets sætten sig selv på skrift, hvor *"[...] skriften fordrer en særlig form for refleksiv distance til ens tanker, følelser og handlinger."* (Keis, 2014:53).

"Der var sådan en periode, hvor jeg havde set mange "junkie"-film, tror jeg. Jeg havde en rigtig deprimerende weekend, hvor jeg så "Candy" og "Trainspotting" og "Spun" og "Requiem for a dream". Øhm, og så var det bare sådan hele det der, junkiestigmaet, og der er jo ikke noget junk i det, men så er man vel en hasher, spørgsmålstegn, som ligesom det handlede om. Og så ville jeg bare dele min udlægning af hvad JEG ligesom... og det er derfor, jeg gerne vil hjælpe, og det er derfor, jeg gerne vil... ikke fordi jeg føler, at jeg har nogen synderlig indsigt i det, men fordi jo flere der deler, og jo flere der gør opmærksom på, at der er noget, man kan dele, og der er noget, man kan samles om."

(A\_48:22)

Alexanders udsagn foregriber her det henvendelses-aspekt af *Give A Story*, som næste afsnit af analysen handler om, ved at anvende "junkie"-filmene til aktivt at positionere og identificere sig i forhold til. For Zittoun er et sådant eksempel ikke en undtagelse, men et helt fundamental træk ved den måde som det nutidige unge (vestlige) individ oplever sig selv på:

*"In the absence of overarching shared symbolic systems, it is likely that young people will satisfy their need for sense-making through their interactions with symbolic objects such as books, movies, pictures, videos, that encapsulate shared ideas, meanings and beliefs."*

(Zittoun, 2007b:199)

I arbejdet med Lisas film antog anvendelsen af billeder nærmest karakter af en illustreret dialog, hvor billeder og samtale transformerede hinanden gensidigt. Lisa lavede indledende en visuel brainstorm over idéer til, hvordan hendes oplæsning kunne illustreres. Derefter havde vi løbende samtaler om billedernes betydning, hvor nye billeder kom på banen, og "visuelle" huller blev lukket med nyt billedmateriale. Billederne blev dermed ét stort magerettigt associativt materiale, som alt sammen, men på meget forskellige måder, viste tilbage på noget betydningsfuldt i Lisas liv. Billedet af Lisas eget tomme køleskab som illustration til "at være på røven", en googlet stjerneeksplosion som illustration til "at overophede", hendes egen visne plante som illustration til "at svigte... og blive svigtet". Et billede af en hund som illustration til "hyggelyde" og et foto fra en fælles madlavningsdag i Vestergadegruppen til "at gøre andre glade". Alt sammen betydningsfuldheder, som Lisa havde udpeget, og som gennem billederne nu blev foldet yderligere ud på måder, hvor billederne både kunne fungere (voldsomt) underbyggende, som fx koblingen mellem "tomhed" og et helt sort billede, humoristisk, som fx koblingen mellem "mange mennesker" og en Find Holger-illustration, og på én gang intuitivt og kontraintuitivt, som fx koblingen mellem "våde tæer" og gummistøvler.



Dette betydningsunivers fremstillede Lisa på en, for mig, enormt overraskende, sjov, kompleks, dybt rørende og alt-muligt-andet-måde. Det er, tænker jeg, på mange måder eksemplarisk for en ambition om at muliggøre selvfrestillinger (her processuelle såvel som materielle) i en terapeutisk kontekst, som ikke "andetgør" hende og ikke fordrer klient-/misbrugergørende aspekter af hendes fortælling om sig selv. Det kan i sig selv ses som en måde at styrke/tykne alternative fortællinger om Lisa på og som en *portal* til tilvejebringelsen af et righoldigt materiale, der kan udvælges og anvendes til en videre konstruktion af foretrukne fortællinger.

## Film som betydningsfulde ressourcer

Den brug af symbolske ressourcer, som finder sted i *Give A Story*, er på mange måder eksemplarisk for det, som Zittoun kalder "ekspertbrug" af symbolske ressourcer, og er som sådan sammenfaldende med fremstillingen af æstetisk dokumentation i det hele taget:

*"A person aware of the impact of using symbolic resources, deliberately looking for them, might also start to transform existing elements or ways to use them (such as mixing music), or creating his own resources (writing poems). Deliberate and reflective uses can be called expert uses of symbolic resources."*

(Zittoun, 2007a:354)

Dermed har *Give A Story*-deltagerne skabt betydningsbærende, materielt forankrede, ressourcer til fremtidig anvendelse.

Her er, hvad Jacob tænker om (at se) sin film:

*"Så vil jeg jo bare tænke, at det kender jeg godt noget til, og det lader til, at man godt kan komme ovenpå igen på en eller anden måde, at der er en vej op sådan. En eller anden form for, jeg ved ikke man kan kalde det, håb. At der er noget positivt, selvom man er røget ned i et sort hul på et tidspunkt."*

(J\_14:20)

Alexander svarer her på, hvad han mener, at hans film betyder:

*"Så ville det være det der med at være oprigtig. Og det der med at... Den der intimitet med at stå der og have øjenkontakt med kameraet, den intimitet, og alle de andre mennesker forsvinder i en tåge. Og så samtidig så... Det handler mest om hash. At det skulle være en fin*

*afsked. Fordi ja, altså selvom jeg er udemærket klar over, at jeg ikke kan finde ud af at balancere det, er jeg stadig glad for nogle af de ting, som hashen har givet mig."*

(A\_36:02)

Alexanders fremstilling af sit eget forhold til hash fremstår her i slående kontrast til den fremstilling, vi ofte møder i andre forståelser af afhængighed – måske tydeligst i en 12-trins forståelse af afhængighed, hvor et udsagn som ovenstående blot peger i én af to retninger: At han enten er i fornægtelse/ikke har "hit bottom" endnu eller aldrig har været "rigtig afhængig" (se fx. Mäkela et al., 1996, eller Keis, 2014). Kontrasten består i, at Alexander fremstiller sit forhold til rygning som flertydigt, uden at denne flertydighed anses som et udtryk for et underliggende modsætningsforhold. Rygningen anses dermed som noget, der både kan være konstruktivt og destruktivt afhængigt af dets situationelle, kontekstuelle og tidslige indskrivning. Og afgørende er det for Alexander nu, at han helt overvejende oplever sit forhold til hash som destruktivt, i forhold til de ønsker han ellers har for sit liv. Alexanders sproglige formulering om "*en fin afsked*" virker som et rammende udtryk for det flertydige (og nærmest omsorgsfulde) forhold til hash - som en god ven eller kæreste, han er vokset fra.

Forholdet mellem det flertydige som udtryk for modsætnings- eller meningsfuldhed, kan belyses yderligere ved at se på Alan Carrs undersøgelse af det 12-trins inspirerede (stof)behandlingsprojekt *Fresh Beginnings*. Her beskriver Carr, hvordan brugerne som udgangspunkt antages at være i fornægtelse omkring årsagerne til deres eget misbrug (Carr, 2011). Behandlingen går derfor ud på at bringe stofbrugeren i kontakt med sit "egentlige" og "sande" indre (Carr, 2011). Den restriktive fortolkning af stofbrugers subjektivitet konstituerer et særligt (magt)forhold mellem terapeut og bruger, som autoriserer behandlerens (frie) fortolkning af stofbrugers "egentlige" psykiske konstitution. Autoriteten udøves gennem det, som Carr kalder for "meta-lingvistisk" arbejde, dvs. udøvelsen af særlige sproglige rammer for, hvilke af stofbrugernes selv-udsagn der accepteres som valide (autentiske) og ikke-valide (uautentiske) (Carr, 2011). I henhold til terminologien i dette speciale kan den metalingvistiske ramme i æstetisk dokumentation siges at udpege legitime og illegitime måder at *stille sig selv frem på*, hvor Alexanders fremstilling af sit forhold til hash som flertydigt kan fremhæves som et vidne om en kontekstuel tilgang til subjektivitet og en forståelse af rusmiddelbrug som meningsfuldt og situationelt indlejret. De æstetiske aktiviteter i æstetisk dokumentation kan i det lys ses som en supplerende materiel teknologi til et subjektivitetsskabende meta-lingvistisk arbejde efter narrativt forbillede.

## **Forankring**

Jacob og Alexanders beskrivelser ovenfor er, på hver sin måde, variationer over de former for betydning, som Kofod og Nielsen har beskrevet, æstetiske dokumenter kan være bærere af (Kofod & Nielsen, 2013a). Samtidig peger Kristoffer i interviewet på sin film, som bærer af en anden form for mulig betydning:

S: *"Hvad synes ud om filmen?"*

K: *"Det er specielt. Jeg kan huske, at det var ret grænseoverskridende at lave den. Men jeg er glad for, at vi lavede den."*

S: *"Ja, hvorfor?"*

K: *"Den er fed at há til den dag, jeg er kommet helt i mål. Der tror jeg, at jeg vil nyde den en hel del mere og tænke JAAA! endelig, for så kan jeg huske tilbage på, hvordan var kampen, og ja... et stillestående minde fra den tid."*

S: *"Ja, og hvad tror du, den vil minde dig om?"*

K: *"Hvordan det var at træde ind ad døren i Vestergadegruppen, og hvordan det har været at sidde og have en dårlig dag. Og hvordan det har været at sidde og have en god dag. Og når man sidder i bussen på vej til træning. Og alle de der minder, det vil den helt sikkert være med til at smide tilbage i hovedet på mig."*

S: *"Tænker du, at den vil minde dig mere om U-turn, end det forhold du har haft til rygning?"*

K: *"Det er en blanding."*

S: *"Når jeg spørger, er det fordi, at det lige umiddelbart er de ting, du fremhæver."*

K: *"Det den vil være med til, det er at huske mig på den følelse, jeg har haft i kroppen, mens jeg har gået her."*

S: *"Og hvad er det for en følelse?"*

K: "Det er sgu en speciel følelse. Nogen gange er den god, nogen gange er den dårlig. Nogen gang tænker jeg, "hvad fanden laver jeg her", andre gange tænker jeg, "det er pissegodt, at jeg er her.""

S: "Men du tænker, at det er en god følelse at kunne mindes på et tidspunkt?"

K: "Helt klart."

(K\_3:01)

Kristoffers udsagn kan forstås sådan, at filmen ikke blot fremstiller betydning i henhold til en filmisk intention, men at den også *samlers betydning op*. En sådan opsamlende betydningsbæren er stadig en fremstilling (i dobbelt forstand, filmen fremstiller, og udsagnet genfremstiller<sup>35</sup>), men en fremstilling i henhold til hændelser der er foregået sideløbende med den filmiske intention/produktion.

### **Anvendelse af egne symbolske ressourcer**

Lisa har efterfølgende sagt, at hun efter at have arbejdet med sin film, fokuserer mere på "det bedste" i sin hverdag. At filmen ikke bare har hjulpet hende til en øget opmærksomhed på "det bedste", som optræder i filmen, men at filmen (og arbejdet med den) også har udviklet en mere generel opmærksomhed på, at hun gerne vil have mere af "det bedste" i sit liv – og på hvordan hun kan opnå det. Sådan en anvendelse af *egen* film er i overensstemmelse med Zittouns tidligere nævnte beskrivelse af, hvordan symbolske ressourcer kan anvendes forandrende i det hele taget. I den forstand har filmene, i kraft af deres objektivering som symbolske ressourcer, et potentiale til at transportere betydning *ud af* den terapeutiske setting til videre anvendelse. Denne transport kan skrives ind i den terapeutiske litteraturs tilbagevendende problematisering ift. samme spørgsmål – om klienters mulighed for at anvende erkendelse fra den terapeutiske setting i deres "daglige liv" (se fx Dreier, 2008).

Jeg vil i det næste afsnit se nærmere på, hvordan en sådan anvendelse også kan anses som en ressource ift. at henvende sig til betydningsfulde andre.

---

<sup>35</sup> Den kvalitative forsker Alan Radley bruger begrebet *forankring* til at fastholde og udforske spændingsforholdet mellem fremstilling og genfremstilling. Radley og kollegaer har især anvendt brug af fotoproduktion med sideløbende/efterfølgende samtale i forbindelse med sygdomsforløb og fokuserer gennemgående på, hvordan vekselvirkningen mellem det æstetiske (fotografi) og verbale genfremstiller oplevelsen af deltagernes forløb (Radley & Taylor, 2003, Radley, 2011, Frith & Harcourt, 2007). Dette sker på måder, hvor fotografierne fremkalder bestemte følelser, som er knyttet til en given situation, samtidig med at disse situationer kan forhandles og rekonstrueres (Rose, 2007). Forankringsbegrebet er hentet fra den franske semiotiker Roland Barthes, der karakteristisk for ovenstående forhold har sagt: "You don't take a photo, you make a photo." (Gleeson, 2011:314).

## Film som dialogiske ressourcer

De tre interviews med henholdsvis Jacob, Alexander og Kristoffer fandt sted kort efter, at deres film var blevet færdige. Ingen af deltagerne havde (derfor) vist den færdige film frem til nogen på daværende tidspunkt. Det har ikke været en præmis for projektet, at filmene skulle kunne vises frem til betydningsfulde andre. Alligevel havde deltagerne hver især gjort sig interessante *tanker* om at vise filmene frem, tanker som også vidner om filmenes betydning for dem selv, og som samtidig giver filmene status som en, potentiel, *dialogisk* ressource.

Jacob fortæller herunder om muligheden for at vise sin film til sine forældre:

*J: "Jeg har tænkt meget over, når den nu engang kommer på internettet, om jeg skulle vise den til mine forældre eller ikke vise den, men umiddelbart har jeg det ret godt med at vise den faktisk, så..."*

*S: "Hvorfor kunne du godt tænke dig at vise dem filmen?"*

*J: Det er bare, den opsummerer ret godt, ja som jeg sagde før, på ret kort tid, hvilke problemer der har været, og hvad der kan hjælpe på det, og at jeg selv har haft et håb om, at der er lys for enden af tunnelen på en eller anden måde ikke, ja. Og fordi jeg altid har haft svært ved at sige de ting til mine forældre, og den opsummerer det meget godt, ville den måske være en god, ikke icebreaker men, en anden måde ligesom at fortælle dem om det på."*

*S: "Hvordan tror du, de vil reagere på den?"*

*J: "Jeg tror, de vil blive kede af det. Især med introen der, hvor jeg fortæller om, at jeg ikke har lyst til at leve mere. Det har jeg ikke fortalt dem om. Det har jeg gået og holdt for mig selv. Så det er egentlig mest den, jeg tænker, hvordan får jeg lige vist den del til dem. Men det kunne være lækkert at få det vist til dem, så de også vidste det."*

*(J\_25:20)*

Kristoffer har også i sinde at vise sin film:

*S: "Kunne du forestille dig at vise den til nogen andre?"*

*K: "Ja, men jeg ved sgu ikke, hvem jeg skulle vise den til... andre end min familie."*

*S: "Men du kunne godt tænke dig at vise den til din familie?"*

*K: "Ja, det vil jeg gerne. Min mor har set billedet af væggen, men hun har ikke set filmen. Men hun har jo sagt, at hun rigtig gerne vil se den, så den skal nok blive vist en dag, det er jeg ikke i tvivl om."*

*S: "Og du har vist hende væggen, sagde du?"*

*K: "Ja."*

*S: "Hvad sagde hun til det?"*

*K: "Det, syntes hun, var sejt gået, og det syntes hun var flot."*

*S: "Ja, og hvad fik dig til at vise den til hende, kan du huske det?"*

*K: "Det var fordi, jeg var stolt af den, lige efter jeg havde lavet den. Hey, se lige, hvad jeg har fikset på den væg her!"*

*(K\_5:45)*

Kristoffer har generelt fået meget feedback på væggen efterfølgende – både fra andre ansatte og andre unge i U-turn, plus en del feedback som vi har videregivet til ham, fra besøgende udefra (forældregrupper, kollegaer fra andre institutioner, studerende, m.fl.), som kommenterer på den og ofte også fotograferer den for at kunne dele den med andre i deres netværk.

I den forstand er Kristoffers væg et særligt vidne da den når det kommer til folk som ikke kender ham, vidner om ham i en ikke-specificeret forstand. Det er interessant, hvordan væggen på den måde både vidner om ham og kan forekomme at have sit "eget liv", løsrevet fra ham (og fra *Give A Story*) - cirkulerende som fotografi og fortælling.

Det er desværre uden for denne opgaves rækkevidde her at forfølge en videre analyse af, *hvordan* en sådan løsrevet og omskiftelig (vidne)funktion nærmere kan forstås, omend en sådan analyse også synes at foregribe et væsentligt aspekt ved de færdige films videre færd.

For Alexanders vedkommende har hans film helt fra start af (også) været tænkt som en mulighed for at starte en dialog med sin storebror, eller som Alexander kalder det, "en håndsudrækning":

S: *"Hvordan var sangen en håndsudrækning?"*

A: *"Den var til min bror. Det var en sang, som stillede to paralleller op. Sangen i sig selv [her forstås Coultons oprindelige sang, som er den Sebastian fremfører] er skrevet til den der fornemmelse af... Det der moment af panik inden man sådan... Der kommer et barn til verden, hvor man lige når at tænke, nu var det hele planlagt, hvorfor skal du komme og RUIN everything! Men øhm, men you ruined everything in the NICEST way. Og på samme måde havde jeg det sådan med at hashen havde en masse masse positive følelser in the nicest way, men stadig ødelagde utrolig meget. Så det var sådan lidt... Og det kan være, at den også lider lidt under det, men den har faktisk to modliggende oprigtige poler på en eller anden måde."*

(A\_8:45)

Alexander har igennem længere tid taget tilløb til at tale med sin bror. Han har tidligere ringet ham op (og i sidste øjeblik slået sit egentlige anliggende hen) og skrevet et kort (som han ikke har afleveret). Det, som Alexander gerne vil snakke med sin bror om, er, at han har været rigtig ked af at have røget så meget hash i en lang periode, og at han derfor har været tilbageholdende og usikker overfor brorens nyfødte søn. Det påvirker Alexander, at han ikke har holdt nevøen i sine arme endnu, og at han ikke har kunnet være den farbror, som han gerne ville være. Samtidig synes han også, at hans bror har forandret sig, efter han er blevet far. At han er mindre nærværende, og at de slet ikke er så tætte, som de har været. Alexanders/Coultons tekst, "You ruined everything in the nicest way", er dermed både en henvisning til hash og til hans nevø/bror. Alexander siger videre om filmen som (forestillet og håbefuld) "håndsudrækning":

*"Hvis jeg kunne verbalisere mit hashforbrug til min bror, ville det være rigtig godt og kunne ændre mit eget forhold til hash, fx iff. at kunne søge støtte når bølgerne går rigtig højt. Når jeg nu har haft bekymringer for min mentale psyke fx.... Og nogle gang har jeg gerne villet kunne ringe til min storebror og fortælle om, hvad det er, jeg går igennem – at tage afstand fra de negative måder at ryge på."*

(A\_1:09:13)

Alexander har senere talt om arbejdet med filmen, som en måde at *kvalificere* sit indlæg i dialogen på – som en måde at forsøge at finde ud af, hvad det er, han gerne vil have, dialogen skal handle om, og hvordan han gerne vil åbne den. Denne kvalificering har bl.a. involveret en lang række tekster, som Alexander løbende har skrevet – digte, essays, breve – og som har fungeret som udgangspunkt for snakke mellem os, som så har fungeret som udgangspunkt for nye tekster, osv<sup>36</sup>.

Inden Alexander var færdig med sin film, viste han en ufærdig version til sin mor. Hans mor viste, uden at spørge Alexander, filmen til hans bror. Det gjorde Alexander så "paf", at han ikke efterfølgende har snakket om den med sin bror. Af samme grund er Alexander faktisk heller ikke helt sikker på, om/hvordan broren forstår henvendelsen. Han har ikke rigtig kunnet mærke nogen reaktion. Uanset er filmen i hvert fald ikke blevet det springbræt, som han havde håbet på, og det ærgrer ham. Derudover var oplevelsen med at vise den (ufærdige film) til sin mor heller ikke nogen ensidig god oplevelse (omend hun "...vist også sagde en masse positivt"):

S: *"Hvad med at vise den til din mor?"*

A: *"Jeg ville vise, hvad det nu var, jeg lavede, når jeg var herovre."*

S: *"Ja."*

A: *"Hun skulle have en forståelse for, hvad det også bibringer at gå her. Så det begyndte at... Så det var også sådan noget med en kreativ proces. At være kreativ er noget, som jeg godt ville dele med hende."*

S: *"Hvordan tog hun imod den?"*

A: *"Hun kommenterede på, hvordan jeg sang."*

S: *"Hvad sagde hun?"*

A: *"Hun sagde, at det kunne jeg gøre bedre."*

S: *"Okay. Og hvad tænkte du om det?"*

---

36 Dette kan ses som en måde hvorpå den æstetiske aktivitet "hybridiserer".



A: "Så gik jeg ind og prøvede. Altså jeg gik ind på mit eget værelse. Og så prøvede jeg lidt og syngte den igen for mig selv, og så hørte hun det, og så sagde hun "ja det er meget bedre sådan der". Så det er også en del af det."

(A\_40:20)

## **OPSAMLLENDE DISKUSSION: Transport. Epistemologi. Ambivalens**

Jeg har foreslået, at brugen af fysisk materiale fra deltagernes hverdagsliv, såvel som brugen af eksisterende kulturelle udtryk kan anvendes som *symbolske ressourcer* i arbejdet med selvfremstillingerne. Sådant en anvendelse kan ses som en *portal* til at bringe oplevelser af deltagernes omverdensforhold *ind* i det terapeutiske rum, hvor de kan bruges som ressourcer i arbejdet med selvfremstillingerne. I den æstetiske *transport* sker en behandling/forvandling af materialet, som kan ses som et eksempel på det, som White kalder for at "*exoticise the domestic*." <sup>37</sup> (White, 2004). En sådan "eksotisering" kan karakteriseres som en måde at være nysgerrig på det sædvanlige og umiddelbart selvfølgelige - at se det som særligt og betydningsfuldt (ikke at forveksle med ønskeligt) fremfor trivielt.

White bruger begreberne "mikroverden" og "makroverden" om henholdsvis det terapeutiske rum og den omkringliggende verden (her: hverdagslivet) (White, 2011). Dele af hans kritik af den dominerende professionelle diskurs går på, at terapien ofte mister blikket for forholdet mellem de to - at den terapeutiske mikroverden finder sin relevans i en potentiel forankring til den hverdagslige makroverden og ikke omvendt (White, 1997a, 2011). De æstetiske processer (aktiviteter såvel som alternative settings) kan i det henseende ses som måder at skabe transport fra den hverdagslige "makroverden" til den terapeutiske "mikroverden". Dette skaber ikke blot en hverdagslig resonans i selvfremstillingsarbejdet, men modarbejder også en psykologisk monokultur præget af forfladigende magtfuldkommenhed (White, 1997a).

Ovenstående giver anledning til at se på det "terapeutiske blik" fra afsnittet om terapeutisk relation igen. Som beskrevet der, kan det terapeutiske blik, som en del af den terapeutiske relation, anses som et resultat af den forståelse af faglighed, som blikket legitimeres igennem. Her forekommer det mig (særligt på baggrund af eksemplet med udviklingen af Lias film), at transporten af materiale fra makro- til mikroverden fordrer en bestemt form for *praksis-epistemologi* i det æstetiske arbejde - en gennemgående bestræbelse på at erkende deltagerne,

---

<sup>37</sup> Lisas illustration af en eksploderende sol til "at overophede" virker her eksemplarisk.

og dermed os selv som terapeuter, som menneskelige. Psykologen Morten Halberg foreslår i forbindelse med sin "værdsettende tilbagemeldingspraksis"<sup>38</sup>:

*"Det, at interventionen på mange måder er rettet mod 'os selv' (for eksempel ved at fremtvinge bestemte opmærksomheder etc.), flytter fokus fra, hvordan professionelle intervenserer på klienter, til en opmærksomhed på, hvordan intervention er manglerettet og et produkt af en distribueret indsats. Og at væsentlige interventioner, for klienter, meget vel kan være rettet mod den professionelle organisering."*

*(Halberg, 2014:75)*

*Give A Story* er rettet mod deltagerne, men er bl.a. dette ved at være "rettet mod" terapeutens blik - ved på én gang at udtrykke, underbygge og udvikle de faglige logikker (og professionelle selvforståelse) som udgør mulighedsbetingelserne for at erkende deltagerne i den terapeutiske relation.

Lige som den æstetiske proces tilbyder en (eksotiserende) portal fra deltagernes hverdagsliv til det terapeutiske rum, kan det æstetiske produkt, dvs. de færdige film, bruges til at bringe betydning og erkendelse udviklet i det terapeutiske (*Give A Story*) rum ud i det hverdagslige rum igen. Kofod og Nielsen har allerede beskrevet, hvordan de æstetiske dokumenter/selvfrestillinger kan rumme kompleks æstetisk betydning, omend eksempler fra analysen her folder dette ud på interessante måder. Alexander leverer to interessante eksempler på, hvordan de filmiske udtryk kan rumme kompleks *flertydighed*. Hans forhold til hash, som han gerne vil tage en "fin afsked" med, er ét eksempel på dette, som samtidig vidner om, at selvfrestillingerne finder sted i en metalingvistisk/-materielt ramme, som legitimerer fremstilling af subjektivitet på bestemte (narrativt inspirerede måder). I Alexanders beskrivelse af sin egen films "*to modliggende oprigtige poler*" synes de to poler på én gang at være to adskilte og sammenhængende anliggender: Alexanders forhold til henholdsvis "hash" og "bror/nevø" passer begge *hver især* på udsagnet "*You ruined everything in the nicest way*". Samtidig hænger de to aspekter sammen, da hashen (også) har en del af skylden for Alexanders mindre gode forhold til sin bror/nevø. Sådant en flertydighed kan ses i lyset af det narrative begreb om det "multihistorielle" selv, altså den samtidige tilstedeværelse af flere overlappende fortællinger (White, 2006a, 2006b).

---

<sup>38</sup> Morten Halberg arbejder i Helsingør - et behandlingstilbud til unge rusmiddelbrugere i Helsingør. Hans "Værdsettelsespraksis" går ud på, at der internt i terapeut-teams arbejdes systematiseret med positive opmærksomheder på de unge (Halberg, 2014).

Italesættelsen af de færdige film som *dialogiske* ressourcer ligger i forlængelse af Kofod og Niensens beskrivelse af æstetiske selvfremstillinger som udgangspunkt for bevidning og korresponderer godt med deres idé om, at den æstetiske form kan give deltagerne "mere lyst til at vise frem". Det er i *Give A Story*-filmene interessant at se, hvor mange forskellige hensigter der umiddelbart kan ligge bag ønsket om at ville vise filmene frem til betydningsfulde andre: Jacobs ønske om fortrolighed, Kristoffers stolthed, Alexanders ønske om at vise sin kreative entusiasme frem til sin mor samt filmen som henvendelse til sin bror. For alle deltagerne tilbyder filmene en mulighed for at *stille sig selv frem* på måder, som de, i en narrativ optik, hver især *foretrækker* at stille sig selv frem på. Samtidig er det tydeligt, at "foretrukne" fremstilling her ikke nødvendigvis betyder en "ensidig positiv" fremstilling. Tværtimod fylder problematiske forhold (også) meget - "angst", "hash", "det værste", ikke kun på en (måske ellers forventelig) eksternaliserende måde, men på en måde som ofte bruges som afsæt for filmenes kultiverede håb ("*få det bedre*", "*kvitte hashen*", "*det bedste*"). Samtidig kan begrebet om det "foretrukne" godt forekomme misvisende. Både fordi det i narrativ tilgang har overvejende "positive" konnotationer, dvs. som positivt alternativ til problemfortællinger, og fordi det konnoterer en form for overlagt og kontrolleret entydighed, som ikke stemmer overens med den *ambivalens*, der for deltagerne også kan være forbundet med egne selvfremstillinger. Hos Jacob ser vi dette ift. at vise den til sine forældre, hvor han særligt italesætter en mulig fremvisning af den smertefulde introdel som både potentielt forløsende og potentielt ubehagelig. Alexander vedblev at være splittet omkring egen sangpræstation som henholdsvis "poleret" og "fejlbart", og Kristoffer ville, som vi skal se i næste afsnit, alligevel ikke vise sin film frem offentligt til trods for at han også er stolt omkring den. Filmene er i den forstand ikke blot foretrukne, men også *ambivalente* objektiviseringer, som for deltagerne ikke bare fremstiller entydig identifikation, men også mulig afstandtagen. En del af fremstillingsarbejdets udviklende karakter kan udemærket tænkes at bunde i dette forhold - at deltagerne vælger at stille sig selv frem på måder, der kun er delvist ønskede, måder som på godt og ondt er mere end det ønskede, og at filmene for dem selv vinder "autenticitet" netop gennem fremstillingen af dette spændingsforhold.

Endelig peger brugen af Alexanders film også på et aspekt, som nemt overses - at filmen, som fysisk dokument, modsat samtalens flygtighed, *kan* gøre det muligt at dele den *uden* deltagerens velvilje - at starte en ufrivillig dialog. Alexanders mors reaktion peger også på, at ekstern bevidning ikke nødvendigvis har øje for det samme, som den der har lavet dokumentet, og at en sådan bevidning, omend den bevidner en (form for) *foretrukne* fortælling, ikke nødvendigvis er en positiv oplevelse. Sådanne uforudsigeligheder er også en del af arbejdet med æstetisk dokumentation.

## AFSNIT 3. OFFENTLIG HENVENDELSE

"The radicalism of the narrative approach to counselling that engages with aesthetic documentation does not lie in the ideas of how that, as a technique, may or may not affect clients involved directly. Rather, it is in the boldness of moving beyond the confines of immediate therapeutic manipulation, in the embracing of wider cultures, and in the recruitment of clients as participants."

(Høgsbro & Nissen, 2014:151)

Der er i *Give A Story* arbejdet ud fra en oprindelig hensigt om, at de endelige film skulle henvende sig til en offentlighed via en hjemmeside med tilknytning til U-turns hjemmeside. Selvom hjemmesiden endnu ikke er etableret, har forudsætningen om den offentlige henvendelse været eksplicit tilstede i *Give A Story* fra start af, netop som *præmis* for det fælles arbejde med realiseringen af filmene. Jeg vil her først se på, hvilken indvirkning den præmis har haft på deltageres udformning af deres film undervejs, såvel som deres oplevelse af de færdige film og dernæst hvordan en terapeutisk metode, der arbejder med en sådan præmis, kan karakteriseres. Jeg vil i afsnittet særligt gøre brug af litteraturteoretikeren Jon Helt Haarders begreber om henholdsvis *performativ biografisme* og *tærskelæstetik* (Haarder, 2014).

### At lave selvfremstillinger som også er fremstillinger af "misbrugere"

Bag præmissen om en offentlig henvendelse ligger to forskellige, men sammenfaldende<sup>39</sup>, hensigter:

- 1) At tilbyde genkendelse hos andre unge, som også oplever et problematisk forhold til rusmidler (hvad jeg i det følgende vil kalde for en henvendelse til et "genkendende" blik).
- 2) At destabilisere kategorien "stofmisbruger" (hvad jeg i det følgende vil kalde for en henvendelse til et "alment" blik).

Hvor det giver mening at beskrive de to henvendelser under ét, vil jeg i det følgende kalde dem for en "offentlig" henvendelse.

---

<sup>39</sup> Når de to hensigter beskrives som "sammenfaldende", skal det forstås ift. filmenes hovedfokus på at være selvfremstillinger, hvis reception i en offentlighed potentielt kan virke henholdsvis genkendende og/eller destabiliserende. Dvs. at henvendelserne hviler på en forestilling om, at det er den samme potentielle *genkendelse* (fra andre rusmiddelbrugere), som kan virke *destabiliserende* (ift. et alment blik) - netop i kraft af den personlige diversitet i selvfremstillingerne.

## **Oplevelse af præmissen om offentlig henvendelse**

Det har fra start af været en aftale, at deltagerne kunne frasige sig fremvisning af deres færdige film. Kristoffer benyttede sig, som den eneste, af den mulighed:

"Om to år så tænker jeg sikkert "ja helt sikkert", men ikke lige nu. Ikke som jeg har det lige nu." (K:16\_11:25)

Kristoffer gav til gengæld grønt lys for, at U-turn kan bruge filmen i "professionelle" sammenhænge – i forbindelse med offentlige/kommunale oplæg, som eksempel for andre unge i forbindelse med nye æstetiske projekter m.m.

Deltagerne mener umiddelbart ikke, at bevidstheden om den offentlige henvendelse har gjort nogen forskel i deres arbejde med filmene (med undtagelse af Alexander, det vender jeg tilbage til). Samtidig er det min oplevelse, at den selvsamme præmis *har* øvet en vis indflydelse – især i starten af forløbet. For Lisas vedkommende på en meget konkret måde, idet hun på baggrund af den henvendende præmis gerne ville fremstå anonym i sin film.

I den indledende brainstorm virkede det som om, at især præmissen om henvendelsen til et "genkendende" blik var med til at forme de første idéer. Det kom til udtryk ved, at flere af idéerne umiddelbart orienterede sig mod en formidling af fortællinger eller situationer, som "andre i samme båd" eksplicit ville kunne sætte sig ind i. Fx var en af Kristoffers første idéer at lave en film, hvor et par hænder omhyggeligt ruller en joint, som så, lige inden den skal tændes, bliver knækket og smidt væk. "*Det ville være en frustration, som alle rygere ville kunne sætte sig ind i.*". Da det brev (til hashen), som Kristoffer valgte at male op, kom i spil, var det som ét af to breve, han tidligere havde skrevet. Det andet brev var en personlig henvendelse til sin bror. Kristoffer valgte hash-brevet, fordi han syntes, at det "*passede bedst til projektet*".

## **Performativ biografisme og tærskelæstetik**

Jeg vil her introducere Jon Helt Haarders tanker om *performativ biografisme* og *tærskelæstetik* som et bud på, hvordan disse præferencer kan forstås.

Haarder interesserer sig primært for nyere strømninger i nordisk litteratur, som han giver prædikatet "performativ biografisme". Det handler om den stigende brug af biografiske referencer i fiktive skildringer, eller nærmere sammenblandingen af de to – tendensen til at "performe" sin egen biografi (som fx Karl Ove Knausgårds "Min kamp", Kim Leines "Kalak" og Knud Romers

"Den der blinker er bange for døden" m.fl.) (Haarder, 2014). Det er for Haarder en pointe, at denne tendens ikke kun er begrænset til det litterære felt. Han mener tværtimod, at det er del af en tendens, som handler om en stigende grad af medieret iscenesættelse af det personlige i det hele taget, hvor den øgede brug af digitale og sociale medier spiller en åbenlys rolle (Haarder, 2014). Af samme grund kan *Give A Story*-deltagerne også anses for at have erfaring med at performe deres egen biografi fra det daglige.

For Haarder arbejder det litterære ikke længere med samme grad af autonomi som i modernistisk opfattelse, men sigter aktivt ind i det offentlige rum med det biografiske som iscenesat materiale:

*"På den ene side dokumenteres noget som fremstår autentisk og knyttet til virkelige personer. På den anden side er iscenesættelsen lige så tydeligt markeret som autenticiteten."*

(Haarder, 2014:102)

Haarder bruger begrebet "tærskelæstetik" til at beskrive, hvordan vi som offentlige beskuerer dermed anbringes på et tærskelregister i vores oplevelse af sådan et (litterært) værk. Et "fiktionsregister" og et "virkelighedsregister" sammenblandes og skaber et usikkerhedsmoment i vores opfattelse af det oplevede (Haarder, 2014). Dette usikkerhedsmoment bunder, ifølge Haarder, i forholdet mellem afsenderen som henholdsvis forfatter og person. Hvor de to udsigelsespositioner historisk har været anset som adskilte størrelser<sup>40</sup>, er rollerne i den performative biografisme trukket tæt op ad, og gensidigt indover, den tærskel, som tidligere adskilte de to<sup>41</sup>. Det vil sige, at det personlige bringes ind i det "forfatterlige".

Hvis vi vender os mod *Give A Story* igen, kan man sige, at de udsigelsespositioner, der er i spil i selvfremstillingen, ikke som i litteraturen er henholdsvis en forfatter og en person, men en

---

<sup>40</sup> Al udsigelse har et performativt element, som en offentlig reception kan gøre til genstand for undersøgelse, hvorfor fx selvbiografier, både nutidige og tidligere, også nødvendigvis er performede biografier. Haarders påstand er dermed ikke, at vi står med et fænomen uden historie, men han argumenterer for en nutidig tendens til en øget anvendelse af *"[...] sig selv eller andre virkelige personer i et æstetisk betonet spil med læserens og offentlighedens reaktioner"* (Haarder, 2014:102-103).

<sup>41</sup> Det skal her påpeges, at overlappet mellem forfatter/person i selve den performative akt heller ikke er forbeholdt den performative biografisme, men kan siges at indramme det skabende element indeholdt i al performativitet. Som Walt Whitmans klassiske *"I sing the body electric"* eller Knausgårds beskrivelse af, hvordan han oplever at skrive nye følelser for *fortidige* begivenheder frem (som kan være direkte modstridende med dem, han oplevede i situationen) (Knausgård, 2013). Sådan en forståelse kan også anses som et fundamentalt aspekt ved den performativitet, der finder sted i *Give A Story*, og er som sådan også grundlæggende for en narrativ forståelse – fint eksemplificeret ved Ole Fogh Kirkebys begreb om "translokutionaritet", jvf. specialets narrative teori afsnit (Holmgren, 2006).

*misbruger*<sup>42</sup> og en person. I henhold til et offentligt blik kan det tærskelæstetiske "usikkerhedsmoment", som Haarder beskriver, netop forstås som en måde at realisere ambitionen om en "destabilisering af misbrugskategorien" ved at placere beskueren på et tærskelregister i hans/hendes oplevelse af sådan et (terapeutisk) værk. Et "misbruger-register" og et "person-register" sammenblandes og skaber et usikkerhedsmoment i oplevelsen.

Da den misbrugende position fremhæves af den institutionelle misbrugskontekst som afsender (dvs. tilknytningen til U-turn, ligesom en forfatter positioneres som en sådan i kraft af sin tilknytning til en litterær institution), kan dette destabiliserende, tærskelæstetiske aspekt dog tænkes at gøre sig gældende for deltagerens oplevelse af sig selv i *Give A Story i det hele taget*, dvs. også *uden* præmissen om den offentlige henvendelse. Det tærskelæstetiske aspekt i *Give A Story's* selvfremsstillings-proces kan dermed ses som en *grundlæggende* beskrivelse af, hvordan det *personlige* forsøges at bringes ind i det "misbrugerlige" – netop som en måde at tilskynde alternative selvfortællinger på som "destabiliserer" misbrugskategoriens magt i den overordnede misbrugsterapeutiske kontekst. Æstetisk aktivitet er netop den aktivitet, som tillader, at det misbrugerlige skubbes i baggrunden.

Det spørgsmål, der rejser sig nu, er derfor, hvorvidt præmissen om den offentlige henvendelse for *Give A Story's* selvfremsstillinger dermed risikerer at betone det "misbrugs-register" hos deltagerne selv, som selvfremsstillingerne ellers forsøger at *nedtone*. Og det bringer os tilbage ved den indledende brainstorm i *Give A Story*. "Problemet" med Kristoffers indledende idéer er her, at det netop synes at være tilfældet – at der umiddelbart performs mere misbrugslighed end personlighed<sup>43</sup>. Den destabiliserende hensigt med *selvfremstillingen* i en terapeutisk kontekst risikerer dermed at forringes, simpelthen fordi "misbrugeren" performer "misbruger" (så det tærskelæstetiske register udebliver). Samtidig risikerer dette også at fjerne opmærksomheden fra den *selvfremstilling*, som den æstetiske aktivitet ellers søger at fremme.

Alexander sagde i sit interview en ting, som jeg efterfølgende har bidt mærke i, og som rejser et lignende spørgsmål:

*"Hvis jeg skulle lave den igen, kunne jeg egentlig godt tænke mig at se endnu mere almindelig ud." (A\_55:25)*

---

42 Jvf. indledningens differentiering mellem "misbruger" og "rusmiddelbruger". Når jeg her skriver "misbruger", er det for at slå de konnotationer an, som hører en "almen" forståelse af positionen til (jvf. Alexanders "Demon Drug"-karakteristik fra indledningen).

43 Med problematisk henvises her til den første "joint-knæknings"-idé og ikke til "hash-brevet", som netop kan siges at formidle et *personligt* forhold for Kristoffer (til *hans* forhold til rygning).

Her henviser Alexander til, at han på optagelsen har et lidt "baggy" look - at han har kasket og hættetrøje m.m. på. Hans pointe er, at han i et offentligt blik ville fremstå som en *mindre* stereotyp "misbruger" ved at se "*endnu mere almindelig ud*". Jeg oplevede Alexanders udsagn som ladet med en umiddelbar ironisk distance. Alligevel introducerer det den samme *mulige* konflikt som Kristoffers indledende film-idé, nemlig en konflikt mellem selvfremstillingernes terapeutiske og offentlige hensigter - at en *for* henvendt indstilling (for Kristoffer en *for* genkendende "misbrugsfremstilling" og for Alexander en *for* destabiliserende "normalitetsfremstilling") til egen selvfremstilling risikerer at nedtone det personlige element.

## Deltagelse og meningsfuldhed

Den ovenstående konflikt kan foldes ud, ift. det som Morten Nissen har formuleret som et tilsyneladende "behandlings-paradoks", nemlig at det indimellem kan virke som om, at behandling, for at være mest effektiv, skal fremstå, som om det ikke er behandling - selvom både terapeut og deltager udemærket er klar over, at det *er* behandling (Nissen, 2014)<sup>44</sup>. At de fleste *Give A Story*-deltagere som udgangspunkt *ikke* mener, at det offentlige aspekt har ydet indflydelse på den konkrete udformning af deres film, kompromitterer dermed hverken den terapeutiske eller henvendende hensigt (snarere tværtimod). Det sprængende punkt er derimod, at præmisserne for deltagelse er *udtalte* (da den offentlige *fremstilling* ellers ville antage karakter af *udstilling*) og *kan* forhandles, uden at være tilstedeværende *hele tiden*. Langt hen ad vejen mener jeg, at det netop var, hvad der fandt sted i *Give A Story*s indledende fase – både ift. præsentationen af *Give A Story*s præmisser for deltagerne og ved efterfølgende diskussion af brainstorm-idéerne, som netop (på terapeuternes foranledning) gav anledning til at italesætte forholdet mellem selvfremstilling og henvendelse. Fokus på selvfremstillingernes personlige betydning og *personlighed*, en kultivering af nysgerrighed på sig selv, blev dermed gjort tydelige som styrende æstetisk princip (og dermed *også* som terapeutisk *såvel* som henvendende princip). Og ikke bare *personlighed* som abstrakt kategori, men som fremstillet *Kristofferlighed*, *Alexanderlighed*, *Jacoblighed* og *Lisalighed*. Dette forhold udgør kernen af *Give A Story*s ambition om at "destabilisere" den dominerende fortælling om "misbrugeren", og en diskussion af dette blev dermed en eksplicitering af rammerne for den deltagelse, som deltagerne i *Give A Story* blev inviteret til. Deltagerne måtte derfor også vurdere deres deltagelse som *meningsfuld* på de præmisser. At deltagerens deltagelse rent faktisk hviler på en oplevelse af en sådan

---

<sup>44</sup> Sådan en strategi kan også forstås i henhold til den tidligere beskrevne æstetiske aktivitetens forskydning af den terapeutiske kontekst til *metakontekst*.



meningsfuldhed afspejles i flere deltager-udsagn, som jeg her vil slutte denne del af med at referere eksempler på.

Kristoffer:

*"Jeg er frisk på at hjælpe andre folk i samme situation som min. Og folk der måske arbejder med det. [...] Hvis andre kan få glæde af den, er det pissefedt, og det med forældrene der havde set den og sådan noget."*

(K\_07:30).

Og videre:

*K: "Jeg vil gerne se mennesket bag rygningen. Jeg tror, det er godt at se typerne."*

*S: "Hvorfor er det godt at se, tænker du?"*

*K: "Jeg tror bare, at det er interessant som ryger at se – nogle kan man relatere bedre til end andre. Og der er jeg en speciel gut. Som måske ville komme godt ind på nogen."*

(K\_25:32)

Alexanders udsagn fra sidste afsnit om hans film som et indlæg ift. et "junkie"-stigma taler også ind i en sådan meningsfuldhed. Han tilføjer her:

*"[...] at det der med at dele, også handler om bare at konkretisere. At her er et andet menneske, som føler det samme, eller det ved jeg ikke, jeg tror sgu også, at det er en farlig ting at sige, men, men, nu har jeg givet mit metier på, hvordan jeg ligesom ser det, og hvis der er nogen, der kan relatere, så er min intention forløst. Men det er ikke sikkert, at det bliver brugt sådan. Men af at dele det så har jeg i hvert fald åbnet muligheden for, at det kan blive brugt på en eller anden måde."*

(A\_56:14)

Alexander igen:

S: "Nu har du jo taget det på dig at lave en film til din bror, hvad med det aspekt som gik på, at den også kunne ses af andre, som ikke var din bror. Hvad tænker du om det aspekt, har det fyldt noget undervejs?"

A: "Ja, jeg tror generelt, at jeg har været sådan... Med hash og stoffer. Er det meget for min opfattelse, i hvert fald mine egne erfaringer med det, at det var noget, jeg gik meget alene med. Og det er lige præcis det, at når jeg så kommer herind og finder ud af, at der er et community, dels at der er et community omkring folk, der ønsker at stoppe med at ryge eller drikke, eller hvad de nu gør. Men også et community omkring folk der gerne vil hjælpe. Og så tror jeg bare, at det at kunne bidrage til det og kunne vise på egen krop, at der er... At det er muligt, at dele det her, at der er andre mennesker. Det er også mit første argument, når det kommer til legalisering, det er at hjælpe folk ud af det, fordi jeg tror, at det ville fjerne mange stigmaer omkring, hvad det vil sige at være hasher eller sådan noget, som var noget af det første jeg bed mærke i herinde, noget om hvad en hasher var eller sådan noget, eller hvilke udtryk man kunne bruge, og det tænkte jeg længe over."

(A\_45:10)

Både Kristoffer og Alexander peger primært på det meningsfulde i at *bidrage* med noget og virker i det henseende særligt opmærksomme på det "genkendende" fremfor det "almene" blik. Alexander italesætter både det at kunne bidrage til "...et community omkring folk, der ønsker at stoppe" og til "... et community omkring folk der gerne vil hjælpe". Med sin deltagelse i *Give A Story* bidrager han til begge dele.

## Fremstilling af terapi

*Give A Story*-deltagerne er indstillede på at vise deres selv fremstillinger med U-turn som afsender, og de repræsenterer dermed ikke bare U-turn - de fremstiller U-turn. I den forstand bliver filmene også et eksempel på terapi, som de har været med til at fremstille.

Jeg har ofte tænkt *Give A Story* som et aktionsforskningsprojekt i kraft af de forandrings- og deltagelsesidealer, som (ofte) er indlejret heri - en kritisk og utopisk horisont, der forpligter sig på et alment perspektiv:

"Aktionsforskning og derfor også vi aktionsforskere er på én gang forpligtet på den særlige, lokale kontekst, hvor forskningen finder sted, på de mennesker, vi som forskere arbejder

*sammen med, samtidig med at den er forpligtet på udfoldelsen af et alment perspektiv. Det er ikke to forskellige forpligtelser."*

(Nielsen & Nielsen, 2010:120).

Morten Nissen har om filmen fra specialets indledning skrevet:

*"Thus, in our example, "members of that particular practice" of U-turn-style drug counseling can regard the video as a "shared" prototype, a realizations of its standard procedures, and use it to learn and "govern" their practice."*

(Nissen, 2014:91)

Det er en rammende beskrivelse for mig, da jeg som psykologistuderende og senere ansat terapeut i U-turn, rent faktisk har anvendt filmen sådan: *til at lære og vejlede min praksis*. I den forstand har den unge kvindelige hovedrolleindehaver været med til at artikulere en terapeutisk metode, som har dannet udgangspunkt for min og Give A Story-deltagernes udvikling af Give A Story-filmene, som på lignende vis kan tænkes som nye prototyper for, hvad terapi (også) kan være.

## **Æstetisk-aktivistisk terapi**

Morten Nissen refererer i sin artikel om *Kunne Livet Være...*-filmene (Nissen, 2014) til Michael Whites efterlysning af et "community response":

*"In that contemporary culture is a culture of consumption, and in that there is an ever increasing range of substances available to us, it should not be so surprising that addiction and/or the excessive consumption of these substances is so prevalent, and that this is destroying the lives of so many persons, traumatising of their families, and wrealing havoc in our communities. In the view of the burgeoning nature of this situation, I believe that it is unrealistic to expect that indivual therapeutic responses will ever be able to respond adequately. The need for organised community responses is urgent."*

(White, 1997b:5)

Nissen spørger efterfølgende om æstetisk dokumentation kunne tænkes at være sådan et "organised community response". Svaret herfra er "Ja". Give A Story er et forsøg, det er en start,

det er en ambitiøs utopi. Det er et ønske om at skabe "misbrugsbehandling" som en *bevægelse*. Jeg husker, at den eksistentielle psykoterapeut Irving Yalom engang har sagt, at et ønske om at ændre på menneskers sociale vilkår, ikke er terapi, men aktivisme. I den forstand er *Give A Story* et aktivistisk projekt. Dog er aktivistiske elementer ikke noget nyt i psykologien, som fx Community-psykologiens interventioner vidner om. Sådanne interventioner handler ofte om at integrere den "terapeutiske" intervention i eksisterende sociale netværk og/eller at opøve bestemte færdigheder, som kvalificerer deltagerne til at træde ind i respekterede/legitime positioner i samfundet (se fx Berliner & Refby, 2004)<sup>45</sup>. Derfor skal subjektets ressourcer og oplevelse af egen kompetence udvikles ved aktiv deltagelse i sin konkrete livssammenhæng (ibid.).

Her synes *Give A Story*/æstetisk dokumentation at placere sig et andet sted, idet det aktivistiske element i mindre grad er rettet mod at producere *varige* relationer/kvalifikationer og i større grad er rettet mod at producere og cirkulere *symbolsk* betydning<sup>46</sup>. *Give A Story*s aktivistiske aspekt kan i den forstand ses som en form for grænseflade, som producerer og cirkulerer symbolsk betydning imellem det terapeutiske og det offentlige rum (på en måde som også kan forstås i henhold til Haarders tærskelæstetiske begreb).

Den amerikanske 60'er aktivist (og senere forretningsmand) Jerry Rubins har sagt:

*"You can't be a revolutionary today without a television set – it's as important as a gun! Every guerilla must know how to use the terrain of culture that he is trying to destroy!"*

(Thompson, 2004:16)

I den forstand er Nissens begreb om prototyper også interessant, idet prototyperne for den æstetiske dokumentation også kommer andre steder fra end terapien - de kommer fra kulturen. En væsentlig inspiration for *Give A Story* var således, som allerede nævnt, Vincent Moons arbejde. Måden, han fremstiller sit projekt via film og hjemmeside, er også *fortsat* en prototype for *Give A Story*, som et projekt med en horisont der rækker udover de fire film, som jeg her har

---

<sup>45</sup> "Community-psykologien er rettet mod ressourcer, det vil sige mod måder, hvorved der i fællesskabet konstrueres "ikke-problemer" i form af løsninger, håb og sociale værdier. Interessen samler sig om effekten af forskellige måder at udpege og anvende problemformuleringer og løsningsidéer på – det vil sige konsekvenserne for livssammenhængen." (Berliner og Refby, 2004:18). Se i øvrigt også Cornett (2003b) for et community-psykologisk funderet opgør med en tidstypisk forståelse af "recovery". På linje med idéen om fremstilling foreslås fællesskabet her som en mulighed for den enkeltes "fremkomst" fremfor recovery-begrebets implicite forståelse af en "genkomst" af samme.

<sup>46</sup> Omend der i arbejdet med *Give A Story*-filmene også har været nogle overlap med en community-psykologisk forståelse af udvikling af færdigheder i *konkrete* kontekster. Fx har flere af deltagerne en italesættelse af dele af det filmiske arbejde som "grænseoverskridende" - særligt Jacob, som ved at "performe" i indre by aktivt bearbejder en social angst, som har været hæmmende for ham i årevis.

beskæftiget mig med. Moon tilbyder en prototype på *Give A Story*s ambition om at destabilisere kategorien "misbruger" ved at præsentere en overflod af enkelte udtryk, som samlet set udgør en strittende og magerrettet helhed af kategorien musik. Det er en samtidig de- og rekonstruktion af kategoriel karakter, som har løbet, og stadig løber, som en understrøm i *Give A Story*s forestilling om en måde at materialisere en destabilisering af misbrugskategorien på.

## **OPSAMLLENDE DISKUSSION I. Abstraktioner. Negativitet. Deltagelse**

Jeg har i afsnittet foreslået, at *Give A Story*s præmis om offentlig henvendelse kan forstås i henhold til, at deltagerne performer deres egen biografi på et tærskelregister mellem *personlighed* og *misbrugerlighed*. Denne skelnen kan hjælpe til at guide forståelsen af, såvel som arbejdet med, *Give A Story*. Samtidig er det *personlige* og det *misbrugerlige* også begrebslige abstraktioner, som, hvis taget som referencer til noget egentligt, risikerer at vække ligheder med en repressionshypotese, hvor "Demon Drug"-fortællingen om det misbrugende og korrumperede menneske udgør det repressive element ift. en genkomst af det "sande" menneske - en fortælling som *Give A Story* og æstetisk dokumentation netop forsøger at være et alternativ til.

Der er i afsnittet, som i den øvrige analyse, en tendens til at gøre brug af dikotomiserende begrebslige bestemmelser, hvor det foretrukne (her personen/mennesket) ofte bestemmes *negativt* - dvs. som noget andet end noget andet (her misbrugeren/klienten). Dermed risikerer det foretrukne at fremstå diffust og miste begrebslig legitimitet. Det forekommer mig, at denne potentielle diffusitet overtages fra den narrative tilgang, der, i sin insisteren på det personligt unikke, indimellem netop balancerer faretruende tæt på en italesættelse af diverse "Store fortællinger", som kan minde om en humanistisk forståelse af samfundets repressive virkninger på den enkeltes udfoldelse. Omend det kunne være yderst relevant, har jeg ikke her mulighed for en yderligere udredning af dette komplekse forhold, men det er værd at huske på den diffusitet og de potentielle forsimplinger, som det kan medføre. Ikke mindst med henblik på at fremstille initiativer som *Give A Story*, såvel som andre eksperimenterende terapeutiske metoder, som troværdige supplementer til eksisterende psykologisk intervention - som initiativer, der også skriver sig konstruktivt *ind* i de begrebslige problemstillinger, som følger med, og ikke kun *udad* dem.

Omend de overvejende forbliver potentielle, åbner præmissen om offentlig henvendelse potentielle konflikter ift. de terapeutiske rationaler forbundet med det æstetiske arbejde som *selv*fremstilling. Samtidig introducerer præmissen også en potentiel meningsfuldhed forbundet med deltagelsen i et fælles projekt, der netop rækker udover den enkelte. Denne deltagelse er

samtidig med til at karakterisere *Give A Story*-filmene som prototypiske eksempler på terapi, der fremstilles i samarbejde med deltagerne.

Derudover karakteriseres *Give A Story* som en terapeutisk aktivisme, der med inspiration fra den kulturelle sfære forsøger at skabe modbilleder til eksisterende billeder af "misbrugere" ved at cirkulere symbolsk betydning mellem det terapeutiske og det offentlige rum.

Endelig vil jeg her også foreslå, at *Give A Story* kan karakteriseres som henholdsvis *post-terapi* og som en *post-produktion*. *Post-terapi* peger på den fælles deltagelse som, ift. den offentlige henvendelse, destabiliserer den forståelse af den terapeutiske relation, som knytter sig til et traditionelt terapibegreb (en terapeut som behandler en klient for en lidelse). *Post-produktion* peger på, at dele af selvfrestillingerne først realiseres efter den konkrete selvfrestillingsproces er overstået - i mødet med den offentlige reception.

## **OPSAMLLENDE DISKUSSION II. Terapeuten som semionaut**

Jeg vil her afslutte med en ekstra opsamling på terapeutrollen i det æstetiske arbejde.

At selvfrestillinger i æstetisk dokumentation (også) handler om brugen af symbolsk betydning fordrer også en terapeutiske faglighed, som er sig bevidst om disse betydninger. Morten Halberg omtaler terapi som indretning af rum og betydning:

*"Dermed åbnes for en forståelse af terapeutisk arbejde som indretningen af rum, hvad enten det drejer sig om det terapeutiske samtalerum eller personalestuen. Her handler indretning ikke bare - men også - om placering af møbler og fysisk udformning, men i høj grad om indretningen og udformningen af betydning, hvor opgaven består i at sammensætte, fastsætte og frigøre betydninger med en målsætning om at skabe forandring."*

(Halberg, 2014:75)

En opgave, som "*består i at sammensætte, fastsætte og frigøre betydninger med en målsætning om at skabe forandring*", synes relevant for al arbejde med æstetisk dokumentation. Både hvor der er tale om "*indretningen og udformningen af betydning*" ift. fysiske rum, men særligt ift. tærskelæstetiske rum, der med et offentligt sigte aktivt arbejder med at destabilisere betydning i koblingen mellem terapeutiske, hverdagslige og offentlige "rum" - i bogstavelig såvel som overført betydning.

Haarder sammenligner den performative biografist med en *semionaut*, forstået som en der opfinder nye veje at styre mellem tegn på<sup>47</sup>, og det forekommer mig på mange måder som en god beskrivelse af terapeutrollen i æstetisk dokumentation. Udover at udpege det semiotiske som et terapeutisk anliggende, understreger det også terapeutens *meddelagtighed* i deltagernes selvfremsstilling. Den biografi, de unge performere, foregår m.a.o. i et fællesskab, hvor terapeuten/semionauten har et særligt blik, og ansvar, for *iscenesættelsen*. Umiddelbart kan der virke langt fra samtale-"terapeut" til æstetisk "semionaut", men faktisk ser vi lignende beskrivelser flere steder. Bernard og Goodyear (2009) kalder fx den narrative terapeut for en "editor":

*"The therapist's role is to help the person tell his or her story, while being careful not to "be violent" with the client by insisting that he or she accepts a particular point of view. The therapist serve as a story "editor".*

(Bernard & Goodyear, 2009:87)

Michael White bruger selv, med henblik på at understrege terapeutisk nysgerrighed, metaforen om terapeuten som en "detektiv" (White, 2004) eller en "journalist" (White, 2011). Selv vil jeg hellere vil kombinere "semionauten" med den, indrømmet, noget banale metafor om terapeuten som "opdagelsesrejsende" - et billede, der understreger det uforudsigelige element og passer meget fint på denne beskrivelse fra Schön:

*"It is in this careful abandonment of preordained methods and solutions, the refusal to get stuck in one's usual approach, which enables the practitioner to perform skillfully, and most compassionately. This is entirely consistent with our philosophy of individualizing the case."*

(Cameron, 1993:126)

Denne metaforiske "leg" kan måske virke som overfladisk ordkløveri, men i et narrativt perspektiv er det langt fra ligegyldigt, hvilke beskrivelser vi har til rådighed til at tænke, fortælle og identificere os selv med.

---

<sup>47</sup> Haarder låner denne betegnelse fra den kunstteoretiker Nicolas Bourriauds beskrivelse af kunstnerrollen i den såkaldte "relationelle æstetik" - en betegnelse for brugen af sociale relationer og deres betydning som kunstnerisk "materiale" (Haarder, 2014, Bourriaud, 2005). Halberg foreslår ligeledes metaforen for terapeuten som en "kunstner" eller "arkitekt" (Halberg, 2014).

# KRITISKE PERSPEKTIVER

Min brug af den narrative tilgang i dette speciale har en grundlæggende affirmativ karakter i sin analytiske tilgang til *Give A Story*. Jeg vil her pege på, hvordan andre tilgange med fordel kunne fokusere mere på henholdsvis: a) problematiserende aspekter af relationspraksis og b) erkendelsesmæssige aspekter af brugen af æstetiske virkemidler.

## ***Give a Story* og Foucaults pastorale logik**

Foucaults poststrukturalistiske tanker er implicit tilstede i dette speciale i kraft af Michael Whites reference til dem. Samtidig kunne en anden læsning af Foucault tilbyde et mere kritisk blik på de relationspraksisser, der finder sted i *Give A Story*, og dermed et mere kritisk blik på æstetisk dokumentation som sådan. Sådan en læsning kunne tage udgangspunkt i, hvordan skiftet fra "disciplinære" til "pastorale" styringsformer medfører et skift i forståelsen af grundlæggende behandlingslogikker, som medfører et øget fokus på en adgang til det "personlige" (Jørgensen, 2012). Jørgensen refererer i sin undersøgelse af en dansk døgninstitution, hvordan den "pastorale logik" gør den "fortrolige samtale" til det afgørende omdrejningspunkt for arbejdet med de unge (ibid.). For at en sådan fortrolighed kan finde sted, må der vindes tillid, og det kommer bl.a. til udtryk ved, at de ansatte, som de unge oplever det, gør noget "ekstraordinært". Som jeg tidligere har beskrevet i analysen, er det "ekstraordinære" en udemærket beskrivelse af deltagernes oplevelse af terapeuternes ageren ved flere lejligheder i *Give A Story*.

Jørgensen beskriver i sin undersøgelse det "ekstraordinære" som en særlig forholden sig til relationen mellem professionel og personlig identitet (ibid.). Sådan et perspektiv kunne bevæge sig på flere planer: fra en videre udforskning af den terapeutiske faglighed i den terapeutiske relation, til denne form for relationslogik set i et institutionskritisk perspektiv. Sidstnævnte kunne fx undersøge forholdet mellem lokale relationspraksisser og et samfundsmæssigt/kommunalt ønske om bestemte former for forandring af de unge - dvs. de normative forestillinger/magtudøvelser som sætter de formelle rammer for det terapeutiske arbejde. Her kunne en teoretiker som Arlie Hochschild (2012) også være interessant. Med begreber som "emotional labour" og "deep acting" beskriver hun, hvordan følelser kan forstås som socialt indlejrede (dvs. oplevelser af følelser som effekter af sociale sammenhænge/normative direktiver) og hvordan de i stigende grad kræves anvendt som en aktiv ressource i socialt arbejde (Hochschild, 2012).



## Æstetiske perspektiver

Med den narrative tilgang har jeg i dette speciale haft et overordnet blik for det meningsfulde i bestemte sproglige, intentionelle og relationelle termer. I tillæg hertil inviterer *Give A Story* som *æstetisk* dokumentation også til andre blikke, som formår at artikulere erkendelsesmæssige forhold, der lægger sig tættere op ad det, som Kofod og Nielsen i deres artikel, med reference til Baumgarten, kalder for *æstetisk erkendelse*.

Jeg vil her pege på, hvordan sådanne perspektiver kunne tænkes at belyse vigtige dele af *Give A Story*.

### ***Æstetisk erkendelse - fra subjektivismen til almen erkendelse***

Mark Johnson beskriver i *The meaning of the body* (Johnson, 2007), hvordan æstetikken siden oplysningstiden har "lidt under" dens tætte forbindelse til "subjektivismen". Det har placeret den i følelsernes domæne med en dertilhørende ikke-kognitiv, ikke-rationel og privat karakter (ibid.). Johnson hører selv til de æstetiske erkendelsesteoretikere, som hævder, at æstetikken tværtimod er fundamental for vores måde at opleve meningsfuldhed på i det hele taget:

*"Instead aesthetics becomes the study of everything that goes into the human capacity to make and experience meaning."*

(Johnson, 2007:10 i forordet)

Johnson tager udgangspunkt i fænomenologiske og hermaneutiske traditioner, der læner sig tæt op af en pre-refleksiv forståelse. Sådanne antagelser forekommer ofte problematiske i et narrativt og poststrukturalistisk perspektiv (jvf. tidligere kunstterapi-afsnit), omend det pre-refleksive her ikke skal forstås som en privat, men netop en social størrelse - som kvaliteter ved organisme-omgivelse-interaktion (Johnson, 2007)<sup>48</sup>. Samtidig synes sådan et perspektiv også at udpege væsentlige mangler ved det narratives refleksive fokus. Brugen af æstetisk dokumentation som terapeutisk metode kan på mange måder netop ses som konsekvensen af en gennemgående oplevelse af, at betydningsdannelse, som umiddelbart er svært beskrivelige i narrative termer, kan bidrage afgørende til det erkendelsesarbejde, der finder sted i (og udenfor!) terapi.

Kofod og Nielsen beskriver i deres artikel på udemærket vis mange af de effekter, som brugen af det æstetiske kan have i arbejdet med æstetisk dokumentation. Samtidig forekommer deres

---

<sup>48</sup> En brug af Johnson ville i øvrigt tilbyde en anden interessant kobling til narrativ teori, da både White og Johnson har en indgående interesse for metaforers afgørende, men ofte oversete, betydningsbærende strukturering af sproglige diskurser (se Lakoff & Johnson, 2003). En strukturering, der fra Johnsons perspektiv, fungerer i kraft af sprogets tætte forbindelse til kropslig, meningsfuld oplevelse af væren-i-verden (Lakoff & Johnson, 2003).

reference til Baumgartens skarpe distinktion mellem rationel og æstetisk erkendelse at lægge sig op ad den dikotomisering, som Johnson udpeger som problematisk ovenfor. En tilgang til *Give A Story* med mere eksplicit reference til æstetiske erkendelsesformer kunne formentlig virke både udfordrende og supplerende på den narrative tilgang, som æstetisk dokumentation identificerer sig med, og levere et stærkere og mere helstøbt teoretisk fundament for æstetisk dokumentation som terapeutisk metode i det hele taget.

### **Redigering og underkastelse**

En ikke-subjektivistisk forståelse af æstetisk erkendelse kunne muligvis også hjælpe med at fremstille vigtige aspekter af arbejdet med *Give A Story*, som ellers nemt kan fortabe sig som et spørgsmål om (individuel) æstetisk "smag". Det kunne her være særlig interessant at se på filmenes *redigerings*proces. Hvad, synes vi, "fungerer", og hvad, synes vi, "ikke fungerer" - og hvorfor? En sådan undersøgelse kunne også være med til at folde spørgsmålet om forhandling/objektivering yderligere ud, som det blev berørt med henvisning til henholdsvis FIT og det "uforudsigelige" i analysens afsnit 1. I forhold til redigeringen syntes jeg, at slutningen på Jacobs film (klippet hvor billedet af Jacobs ansigt "scratcher" frem og tilbage) "*ødelagde noget af den intensitet og nærvær, der ellers var bygget op*", mens Kristian omvendt syntes at "*den tilføjer noget kant til Jacob, han har jo meget mere kant, end den måde han ellers fremstår på i filmen.*" Hovedpersonen mente selv:

*"Det ved jeg sgu ikke. Jeg er ikke så god til med film sådan at se, hvad der passer godt ind, og hvad man ellers kunne have gjort. Jeg synes umiddelbart, at det er super nice, og jeg var faktisk lidt skeptisk på vejen herover for at skulle se min film og høre min egen stemme sige sådan nogle ting ikke, æjj, men altså jeg synes virkelig, at det er super nice. At det er blevet rigtig godt. Så der er ikke noget der."*

(J\_13:02)

Ovenstående peger på, hvor afgørende en redigeringsproces på mange måder er i det filmiske arbejde - hvordan en helt afgørende del af *selvfremstillingen* foregår her.

Kristian og jeg er i ovenstående tilfælde (nogenlunde bevidst) om grundene til vores præferencer og kan derfor (nogenlunde) artikulere dem. Jacobs udsagn er langt hen ad vejen til gengæld nok mere sigende for en filmisk redigeringsproces i det hele taget - at vi ofte simpelthen oplever, at noget "fungerer" eller "ikke fungerer". Vores oplevelse af, hvad der "fungerer", er konstitueret af mange forskellige faktorer (komplekst netværk af symbolsk betydning, klippetempo, kameraføring, længde m.m.), som igen er forhandlet mere eller mindre lokalt (fra *Give A Story* til

Hollywood), og som desuden forhandles løbende - som eksemplet med Jacobs film ovenfor er et udtryk for. Diskussionen om, *hvordan* den æstetiske "smag" er konstitueret som noget objektivt, forekommer nærmest uendelig. Ikke mindst fordi de konstituerende elementer konstant er i bevægelse, og i æstetisk dokumentation netop gerne *skal* være i bevægelse (som udtryk for forhandling). Ikke desto mindre er diskussionen vigtig, da vi, uden bestræbelsen på at udpege bestemte kriterier for hvad der "fungerer", og hvad de kriterier er udtryk for, ikke kan gøre sådanne kriterier til genstand for diskussion og mulig kritik. Da vedbliver afgørende aspekter af fremstillingsarbejdet at være udtryk for subjektiv "smag".

Ovenstående diskussion viser også tilbage på fokuset på narrativ refleksivitet og intentionalitet i specialet. "Smag" ligger tæt op af "præference" og risikerer den vej rundt også at blive et refleksivt, men stadig individuelt, anliggende. Min brug af Tania Zittoun er her et godt eksempel. Forståelsen af symbolske ressourcer bygger netop på en sådan individuel og refleksiv anvendelse af fælles kulturelle og fiktive ressourcer. Her kunne teoretikere, som undersøger, hvordan fiktioner påvirker os (man kunne også sige, hvordan fiktioner anvender os), yde en relevant modstand til de perspektiver, der er udviklet her i specialet. Langt hen ad vejen handler det om fokus, for perspektiverne er som sådan allerede til stede i den narrative tilgang i kraft af Whites eksplicitte reference til "Store fortællinger" af forskellig karakter, omend der i den terapeutiske kontekst i sidste ende alligevel ofte fokuseres mere på agentiale end på sociale aspekter. Cheryl Mattinglys forståelse af emergente egenskaber ved narrativer, og hvordan bl.a. fiktion former vores forestillingsverden, kunne her være et interessant og kærdokument supplement til en sådan forståelse<sup>49</sup>.

Morten Nissen problematiserer ligeledes en (hyper)refleksiv tilgang og udpeger en vej for videre undersøgelse:

*"People do not only "use" fiction for their given purposes. They can also identify with it, subject to it, as it were, letting it shape their motives, perception and agency. As Gomart and Hennion describe in their comparative study of music amateurs and drug users, in both cases, subjecting to effects is a crucial part of enjoying and using (Gomart and Hennion, 1999; see also Gomart, 2004). But of course, subjection is not necessarily, nor typically, something that is chosen and controlled. We cannot grasp how narratives really matter, how they go under the skin the way they do, if we remain addicted to the liberal image of the free and autonomous subject, who uses fiction to imagine and reflect, and who at most decides*

---

49 Alan Radleys arbejde med sygdomsbilleder i sin bog *Works of Illness - Narrative, Picturing and the Social Response to Serious Disease* (2009) kunne fint supplere Mattinglys perspektiv med et mere udpræget blik for visuelle aspekter forbundet med idéen om emergente egenskaber ved narrativer - særligt med henblik på æstetisk dokumentation som offentlig fremstilling.

*to let herself be affected in a controlled way. We must go beyond this notion of the user and address issues of power and identification, suffering and passion."*

(Høgsbro & Nissen, 2014:157)

### ***Æstetiske processer udenfor det terapeutiske rum***

Endelig kunne det være interessant at se nærmere på, hvordan ikke bare de færdige film kan anvendes af deltagerne selv uden for det terapeutiske rum, men også hvordan æstetiske redskaber fra arbejdet med æstetisk dokumentation kan udvikles og anvendes der. En kombination af Foucaults forståelse af "selvteknologier" og mere æstetiske erkendelsesformer kunne her være interessante at sætte i spil. Jeg vil slutte afsnittet med et uddrag fra en (lydoptaget) samtale mellem Kristoffer og mig. Jeg synes, det fungerer som et godt eksempel på en sådan anvendelse, men også som et eksempel på de mange overlappende diskursive og ikke-diskursive aspekter, der er på spil i et projekt som *Give A Story* i det hele taget. Samtalens overordnede anliggende er at snakke om hans hidtidige filmideer. I afsnittet om "Film som dialogiske ressourcer" nævner jeg, at Kristoffer oprindeligt havde skrevet to breve, ét til hashen og ét til sin bror. Her læser Kristoffer bror-brevet op for mig:

S: *"Og hvornår skrev du bror-brevet?"*

K: *"Jeg skal lige se, om der er dato på... "Til Jonas", nej der er ikke dato på. Er det to-tre måneder?"*

S: *"Men bror-brevet var efter, vi afsluttede med Hanne ikke?" [det skriveforløb hvor hash-brevet blev skrevet]*

K: *"Jo, jeg skrev det hjemme i min stue."*

S: *"Vil du læse det op for mig?"*

K: *"Det kan jeg godt:"*

*Til Mark min bror*

*Hej Mark*

*jeg ville ønske at vi blev tætte igen*

*jeg savner dig*

*(pause)*

*og savner at snakke med dig (Kristoffers stemme dirrer. Han rømmer sig)*

*og siden du rejste til Irland, har det ikke været det samme*

*hvorfor ved jeg ikke*

*jeg savner bare mit gamle jeg*

*og som det hele var dengang*

*vi skal blive bedre til at vise følelser for hinanden*

*jeg vil godt kramme dig og sige jeg elsker dig*

*storebror*

*men har ikke bollerne til det*

*har været hele følelsesturen igennem mens jeg har skrevet dette brev*

*måske læser du det aldrig*

*din lillebror*

*Det er brevet du. Du kan se det er udtværet dér. Den lille Kristoffer trillede en tåre, da jeg skrev det."*

Kristoffer vender notesbogen ud mod mig og peger på ordet "storebror". Det er opløst i blålige toner, næsten skyllet væk, men akkurat lige sammenhængende nok til stadig at lade sig læse. Jeg tænker tit på det brev. Jeg forestiller mig det øjeblik, hvor tåren rammer papiret (og for mit indre øre er det altid med et øresønderrivende brag). Som en mur mellem to verdener der væltes.

# OPSAMLLENDE KONKLUSION

Mit formål med dette speciale er at artikulere, diskutere og udvikle æstetisk dokumentation med udgangspunkt i arbejdet med rusmiddelbrugere i U-turn - Københavns Kommunes behandlingstilbud til unge under 25 år. Min undersøgelse bygger på en grundlæggende gennemgang af æstetisk dokumentation, som den fremstår i Kofod og Niensens artikler (2013a, 2013b), og ved en analyse af udvalgte aspekter af filmprojektet *Give A Story*. Analysen har haft særligt fokus på *terapeutisk relation, forbindelse mellem hverdagsliv og det terapeutiske rum*, og *Give A Storys præmis om fremvisning af de færdige film til en offentlighed*. Med analysen har min hensigt været at foreslå terapeutiske opmærksomheder med relevans for fremtidig anvendelse i arbejdet med æstetisk dokumentation - en hensigt der skal ses i henhold til U-turns grundlæggende ambition om fleksibilitet i mødet med de unge.

*Give A Story* hører til i den "avancerede" ende af, hvordan arbejdet med selvfremstillinger kan tage sig ud i æstetisk dokumentation. De formulerede opmærksomheder i analysen skal dermed forstås som *potentielt-* og ikke *nødvendigvis-*anvendelige for de mange former, som æstetisk dokumentation kan antage. At analysens "resultater" her er formuleret som *opmærksomheder* (i stedet for fx "fund") hænger sammen med det socialkonstruktionistiske videnskabsteoretiske udgangspunkt, den narrative og fremstillingsorienterede optik og min brug af kvalitative metoder til fremstilling af viden. Det indebærer, at den producerede viden ikke hævder at afspejle "egentlige" eller "sande" underliggende kvaliteter ved det undersøgte, men er et produkt af denne tilgang.

Jeg har i analysens første afsnit argumenteret for, at de aktiviteter der er involveret i æstetisk dokumentation, indeholder en høj grad af "uforudsigelighed" og at disse elementer kan virke "fællesskabende" på den terapeutiske relation. Det uforudsigelige skal derfor heller ikke ses som udtryk for manglende faglig styring, men som *generøse* begrænsninger der skaber muligheder for at prioritere situationelle og relationelle aspekter af det terapeutiske arbejde på fleksibel vis.

En brug af ikke-terapeutiske settings kan virke forstærkende på denne uforudsigelighed og tilskynde til en række forhandlinger mellem deltager og terapeut, hvor begge har adgang til kriterierne for det, der forhandles om.

Arbejdet med æstetisk dokumentation har en tendens til at "hybridisere", dvs. at én proces kan føre til en anden på umiddelbart uforudsigelige måder. Dette øger deltagerens muligheder for, på tværs af henholdsvis æstetiske og samtaleterapeutiske aktiviteter, at trække på de logikker, der er forbundet med disse aktiviteter umiddelbare positionering af deltagerne som henholdsvis "klient"

og "kreatør". Denne positions*divercificering* muliggør en stor grad af samtalediversitet, og gør det samtidig muligt for terapeuten at fremstille personlige sider af sig selv i den terapeutiske relation. Det terapeutiske *blik* i æstetisk dokumentation, hvis relevans for den terapeutiske relation bunder i at definere den der ses *på*, såvel som den der ser *med* det, beskrives som en fagligt funderet praksis-epistemologi, der fordrer en bestræbelse på at erkende menneskeliggørende fremfor klientgørende aspekter ved deltagerne (og dermed også ved terapeuten selv). De terapeutiske relationspraksisser som æstetisk dokumentation muliggør, kan overordnet ses som en forlængelse, og udvidelse, af den narrative "two-way-account of therapy", hvis formål er "*...the structuring of relations that challenge the marginalisation of identities.*" (White, 1997:131). Dvs. relationspraksisser som aktivt modarbejder at positionere deltageren i en "andethed".

Jeg har i analysens andet afsnit foreslået, at brugen af fysisk materiale fra deltagernes hverdagsliv, såvel som brugen af eksisterende kulturelle udtryk, kan anvendes som *symbolske ressourcer* i arbejdet med selvfremstillingerne. Sådant en anvendelse kan ses som en *portal* til at *transportere* oplevelser af deltagernes omverdensforhold *ind* i det terapeutiske rum, hvor de kan bruges til udviklingen af kompleks og "eksotiserende" betydning i arbejdet med nye foretrukne fortællinger i selvfremstillinger. Samtidig kan de færdige selvfremstillinger i æstetisk dokumentation også ses som symbolske ressourcer, som giver deltagerne mulighed for efterfølgende at bringe flertydig betydning og personlig erkendelse med sig "tilbage" til deres hverdagsliv. Denne flertydighed henviser både til en symbolsk identifikation, som på én gang kan karakteriseres som både foretrukket og ambivalent, og til selvfremstillingernes mulige evne til at "opsamle" deltagernes oplevelser af aktiviteter i U-turn i bredere forstand.

Selvremstillingerne har både et anvendelsespotentiale som ressourcer til at "tænke" og "forandre" sig selv med, såvel som *dialogiske ressourcer* til henvendelsesbrug ift. betydningsfulde andre. Begge anvendelsesformer kan i en narrativ terminologi forstås som blivende, men foranderlige narrative ressourcer.

Jeg har i analysens tredje afsnit fokuseret på *Give A Story's* præmis om offentlig henvendelse. Omend flertallet af deltagerne ikke mener, at præmissen har påvirket det filmiske arbejde direkte, peger deltager-udsagn på, at præmissen kan tilføre arbejdet en grundlæggende meningsfuldhed - en meningsfuldhed som bunder i den fælles deltagelse i et større projekt om henholdsvis at *give* sin fremstilling væk og/eller destabilisere misbrugskategorien. Selvfremstillingerne kan, i lyset af den offentlige præmis, forstås som performative biografier med en hensigt om at placere en offentlig reception på et tærskelregister mellem *personlighed* og *misbrugerlighed*.

Den tærskelæstetiske optik er ligeledes med til at karakterisere æstetisk dokumentation som en kulturelt orienteret terapeutisk aktivisme, der *cirkulerer symbolsk betydning* mellem det terapeutiske rum og det offentlige rum. Samtidig karakteriseres æstetisk dokumentation også ved deltagernes deltagelse i en prototypisk fremstilling, og dermed udvikling, af æstetisk dokumentation som terapeutisk metode. Sådant en fremstilling er samtidig en fremstilling af U-turn som offentlig behandlingsinstitution.

Endelig har jeg karakteriseret æstetisk dokumentations brug af offentlig henvendelse som post-terapi i kraft af den fælles deltagelse af deltagere og terapeuter og som post-produktion i kraft af, at dele af selvfrestillingerne først fuldendes efter den konkrete selvfrestillingsproces er overstået - dvs. i mødet med den offentlige reception.

Selvfrestillingernes forskellige henvendelser *kan* medføre konflikter ift. det terapeutiske rationale, som er forbundet med udviklingen af selvfrestillingerne, og det er fremadrettet vigtigt at have øje for sådanne potentielle konflikter. Jeg har af samme grund foreslået metaforen om terapeuten som en *semionaut* - for at pege på terapeutens mulighed, og faglige ansvar, for i æstetisk dokumentation at *sammensætte, fastsætte og frigøre betydninger med en målsætning om at skabe forandring*.

Jeg har i specialets kritiske perspektivering peget på, hvordan mere dilemmafyldte aspekter af de relationspraksisser, som finder sted i *Give A Story*, kunne undersøges, og hvordan en brug af teorier med mere eksplicit reference til æstetiske erkendelsesformer kunne udfordre og supplere den narrative tilgang, som æstetisk dokumentation bygger på. En forfølgelse af sådanne aspekter kunne bidrage til et mere helstøbt teoretisk fundament for æstetisk dokumentation som terapeutisk metode i det hele taget.

Det er mit håb, at de overvejelser og opmærksomheder (og mulige misforståelser!), som er fremstillet i specialet her, kan bidrage til en fortsat nysgerrig og eksperimenterende udvikling af terapeutisk praksis.





# LITTERATURLISTE

- Adler, P. A. & Adler, P. (1987). *Membership roles in field research* (Qualitative Research Methods Series). London: Sage Publications
- Alexander, B., K. (2010). *The Globalisation of Addiction. A Study in the Poverty of the Spirit*. New York: Oxford University Press
- Alexander, B. K. (2014). Rise and fall of the official view of addiction (revised edition). Tilgængelig på: <http://www.brucekalexander.com/articles-speeches/277-rise-and-fall-of-the-official-view-of-addiction-6> (besøgt 15.01.15)
- Andersen, N. Å. (1999). *Diskursive analysestrategier: Foucault, Koselleck, Laclau, Luhmann*. Nyt fra Samfundsvidenskaberne
- Austring, B. D., & Sørensen, M. (2006). *Æstetik og Læring – grundbog om æstetiske læreprocesser*. København: Hans Reitzels forlag
- Bank, M. (2010). *Kvalificering, organisering og udvikling af socialt arbejde – fleksible standarder i behandling af unge og rusmidler*. Kandidatafhandling Københavns Universitet, Institut for psykologi
- Bank, M. & Nissen, M. (in prep. 2014). Spaces beyond counseling
- Baarts, C. (2010). Autoetnografi. I: Brinkmann, S. & Tanggaard, L. (red): *Kvalitative metoder - en grundbog*: 153-165. Hans Reitzels Forlag
- Bateson, G. (1972). *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books
- Becker, H.S. (1953). Becoming a Marijuana User. *American Journal of Sociology*, 59 (3): 235-242
- Berliner, P. & Refby, M. (2004). Community psykologi - en introduktion. I: Berliner, P. (red): *Fællesskaber. En antologi om community psykologi*: 17-36. København: Frydenlund Grafisk
- Bernard, J. M. & Goodyear, R. K. (2009). *Fundamental and clinical supervision* (4th edition). New Jersey: Merrill
- Bourriaud, N. (2005). *Relationel æstetik*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademi
- Brinkmann, S. (2014). Languages of suffering. *Theory & Psychology*, 24(5): 630-648. Sage Publications
- Brown, S. D. (2001). Psychology and the art of living. *Theory & Psychology*, 11 (2): 171-192
- Burr, V. (2003). *Social Constructivism*. Routledge
- Carr, E.S. (2011). *Scripting Addiction. The politics of Therapeutic Talk and American Sobriety*. Princeton University Press
- Cameron, M. (1993). Review essays: Donald A. Schön, The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action. *Qualitative Social Work*, 8 (1): 124-129
- Cornett, J. A. (2003a). "Hjælp": Fremstilling af subjektivitet. *Nordiske Udkast*, 2: 58-66

- Cornett, J. A. (2003b). Fællesskabende. En problematisering af recovery-tænkningens individualisering og et udkast til en community psykologisk socialpsykiatri. *Social Kritik*, 86: 83-89
- Dreier, O. (2008). *Psychotherapy in Everyday Life*. Cambridge University Press
- Epston, D., Freeman, J. & Lobovits, D. (1997). *Playful approaches to serious problems*. Norton Professional Books.
- Frith, H. & Harcourt, D. (2007). Using Photographs to Capture Women's Experiences of Chemotherapy: Reflecting on the Method. *Qualitative Health Research*, 17 (10): 1340-1350
- Gleeson, K. (2011). Polytextual Thematic Analysis for visual data – pinning down the analytic. I: Reavey, P. (red): *Visual Methods in Psychology*: 314-330. East Sussex: Psychology Press
- Gomart, E. (2002). Towards generous constraints: freedom and coercion in a French addiction treatment. *Sociology of Health & Illness*, 24 (5): 517-549
- Gomart, E. & Hennion, A. (1999). A sociology of attachment: music amateurs, drug users. *The Sociological Review*, 47 (1): 220-247
- Graff, J. Lund-Jacobsen, D., Wermer, A. (2000). X-files: De personlige historiers kraft. *Fokus på familien*, 28: 189-203
- Haarder, J. H. (2014). *Performativ Biografisme*. Gyldendal
- Heede, D. (2000). *Det tomme menneske. En introduktion til Michel Foucault*. Museum Tusulanums Forlag
- Hochschild, A. R. (2012). *The Managed Heart. Commercialization of human feeling*. Berkeley: University of California Press
- Halberg, M. (2013). Skriften på væggen - gruppesamtaler som værdsættende ceremoni. *STOF*, 22: 63-76
- Hohson, L. (1990). Creative therapies in the treatment of addictions: the art of transforming shame. *The Arts in Psychotherapy*, 17: 299-308
- Holmgren, A. (2006). Identitet som historier - eksternaliserende, dekonstruerende og flerkonstruerende sprogbrug. Forord i: White, M. *Narrativ Teori*: 9-25. Hans Reitzels Forlag
- Hougaard, E. (1987). *Psykoanalytisk effektforskning* (Psykologisk Skriftserie Aarhus, vol.12(7)), Psykologisk Institut, Aarhus Universitet
- Hunt, G., Moloney, M. & Evans, K. (2010). *Youth, drugs, and nightlife*. London: Routledge
- Høgsbro, K. K. & Nissen, M. (2014). Narrative, substance, and fiction. I: Reynolds, J.. & Zontou, Z. (red): *Addiction and performance*: 151-175. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing
- Johnson, M. (2007). *The meaning of the body*. Chicago: The University of Chicago Press
- Jørgensen, S. (2012). *Etisk livsførelse i en døgninstitutionel praksisstruktur*. Kandidatafhandling Københavns Universitet, Institut for psykologi

- Järvinen, M. (2003). Drinking rituals and drinking problems in a wet culture. *Addiction Research & Theory*, 11 (4): 217-233
- Kaiser, D. H. & Holt, E. (2009). The First Step Series: Art therapy for early substance abuse treatment. *The Arts in Psychotherapy*, 36: 245–250
- Keis, M. K. B. (2014). *Narcotics Anonymous - Standarder og subjektivitet i selvorganiseret selvhjælp omkring afhængighed*. Kandidatafhandling Københavns Universitet, Institut for psykologi
- Knausgaard, K. O. (2013). *Min Kamp I*. København: Lindhardt og Ringhof
- Kofod, K. H. & Nielsen, S. K. (2013a). Æstetisk dokumentation af unges selv-fortællinger. *STOF*, 21: 33-37
- Kofod, K. H. & Nielsen, S. K. (2013b). Tilgængelig her:  
[http://www.ungrus.dk/pdf/Nielsen\\_Kofod\\_aestetisk\\_dokumentation.pdf](http://www.ungrus.dk/pdf/Nielsen_Kofod_aestetisk_dokumentation.pdf) (besøgt 02.02.15)
- Kvale, S. (1997). *Interview. En introduktion til det kvalitative forskningsinterview*. Hans Reitzels Forlag
- Lakoff, G. & Johnson, M. (2003/1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago press
- Lambert, M. J. & Barley, D. E. (2001). Research summary on the therapeutic relationship and psychotherapy outcome. *Psychotherapy*, 38: 357-361
- Lambert, M. J. (2011). Psychotherapy and its achievements. I: J. C. Norcross, G. R.. Vandenbos & D.K. Freedheim (red): *History of psychotherapy: Continuity and change* (2nd edition): 299-332. Washington: American Psychological Association
- Latour, B. (1996). Om aktørnetværksteori. Nogle få forklaringer og mere end nogle få forviklinger. *Philosophia*, 25: 47-64
- Mäkela, K. et al. (1996). *Alcoholics Anonymous as a Mutual-Help Movement*. University of Wisconsin Press
- Mattingly, C. (2010). *The Paradox of Hope: Journeys Through a Clinical Borderland*. Berkeley/London: University of California Press
- McIlveen, P. (2008). Autoethnography as a method for reflexive research and practice in vocational psychology. *Australian Journal of Career Development*, 17 (2): 13-20
- Miller, S. D., Duncan, B. L., Brown, J., Sparks, J. & Claud, D. A. (2003). The Outcome Rating Scale: A Preliminary Study of the Reliability, Validity, and Feasibility of a Brief Visual Analog Measure. *Journal of Brief Therapy*, 2: 91-100
- Mol, A. (2008). *The Logic of Care*. New York: Routledge
- Moore, R. W. (1983). Art therapy with substance abusers: A review of the literature. *The Arts in Psychotherapy*, 10: 251-260
- Moustgaard, U. (2005). *Rum til forandring – historier om hvordan man laver en U-turn*. U-turn, Socialforvaltningen, Københavns Kommune

- Moustgaard, U. (2008). *Alle Har brug for et Frirum - historier om at skabe forandring i familier, hvor en ung bruger rusmidler*. U-turn, Socialforvaltningen, Københavns Kommune
- Morgan, A. (2010). *Narrative samtaler*. København: Hans Reitzels Forlag
- Mørck, L. L., & Nissen, M. (2005). Praksisforskning: Deltagende kritik mellem mikrofonholderi og akademisk bedreven. I: T. Bechmann Jensen, & G. Christensen (red): *Psykologiske og pædagogiske metoder: Kvalitative og kvantitative forskningsmetoder i praksis*: 123-153. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag
- Nielsen, B. S. & Nielsen, K. A. (2010). Aktionsforskning. I: Brinkmann & Tanggaard (red): *Kvalitative metoder - en grundbog*: 97-121. Hans Reitzels Forlag
- Nissen, M. & Madsen, U. (2004). Tilgængelig her:  
[www.dsfa.dk/arrangementer/unge\\_og\\_stofmisbrug/Morten%20Nissen.pdf](http://www.dsfa.dk/arrangementer/unge_og_stofmisbrug/Morten%20Nissen.pdf) (besøgt 25.01.15)
- Nissen, M. (2012). *The subjectivity of participation*. London: Palgrave Macmillan
- Nissen, M. (2014). Could Life Be... Producing Subjectivity in Participation. I: A. Blunden (red): *Collaborative Projects: An Interdisciplinary Study* (Studies in Critical Social Sciences, vol. 66: 89-113). Leiden/Boston: Brill
- Nissen, M. & Barington, K. (submitted for publication, 2014). Numbers: User-Driven Standards and Manageable Nothingness
- Orbe, D. (2010a). *Fra Labyrinten - del I*. Socialforvaltningen, Københavns kommune
- Orbe, D. (2010b). *Fra Labyrinten - del II*. Socialforvaltningen, Københavns kommune
- Orford, J. (2001). Conceptualizing Addiction. Addiction as Excessive Appetite. *Addiction*, 96: 15-31
- Pink, S. (2009). *Doing sensory ethnography*. London: Sage Publication
- Radley, A. & Taylor, D. (2003). Images of Recovery: A Photo-Elicitation Study on the Hospital Ward. *Qualitative Health Research*, 13 (1): 77-99
- Radley, A. (2009). *Works of Illness - Narrative, Picturing and the Social Response to Serious Disease*. Inkermen Press
- Radley, A. (2011). Image and imagination. I: Reavey, P. (red): *Visual Methods in Psychology*: 17-29. East Sussex: Psychology Press
- Reavey, P. (2011). The return to experience: psychology and the visual. I: Reavey, P. (red): *Visual Methods in Psychology*. East Sussex: Psychology Press.
- Ricks, L., Kitchens, S., Goodrich, T., Hancock, E. (2014). My Story: The Use of Narrative Therapy in Individual and Group Counseling. *Journal of Creativity in Mental Health*, 9 (1): 99-110
- Rogers, C. R. (1957). The necessary and sufficient conditions of therapeutic personality change. *Journal of Consulting Psychology*, 21: 95-103
- Rose, G. (2007). *Visual Methodologies*. London: Sage

- Rubin, J. A., (2005). *Artful Therapy*. San Fransisco: Wiley
- Schön, D. A. (1983). *The reflective practioner - how professionals think in action*. London: Temple Smith
- Staunæs, D. (2004). *Køn, etnicitet og skoleliv*. Forlaget Samfundslitteratur
- Søndergaard, D. M. & Højgaard, L. (2010). Multimodale konstitueringsprocesser i empirisk forskning. I: Brinkmann, S. & Tanggaard, L. (red): *Kvalitative metoder - en grundbog*:153-165. Hans Reitzels Forlag
- Tanggaard, L. & Brinkmann, S. (2010). Kvalitet i kvalitative studier. I: Brinkmann, S. & Tanggaard, L. (red): *Kvalitative metoder - en grundbog*: 489-501. Hans Reitzels Forlag
- Teglbjærg, H. S. (2011). *Skabende Kunstterapi*. Aarhus Univeristetsforlag
- Thompson, N. (2004). Trespassing Relevance. *The Interventionists. User's manual for the creative disruption of everyday life* (MASS MoCA)
- Willis, P. (1976). The cultural meaning of drug use. I: S. Hall & T. Jefferson (red): *Resistance Through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Harper Collins
- Winslade, J. (2002). Storying Professional Identity: From an Interview with John Winslade. *International Journal of Narrative Therapy & Community Work*, 4: 33-38
- White, M. (1997a). *Narratives of therapists' lives*. Adelaide: Dulwich Centre Publications
- White, M. (1997b). Challenging the Culture of Consumption. Rites of passage and communities of acknowledgement. I: M. Raven (red): *New Perspectives on Addiction*. Adelaide: Dulwich Centre Publications
- White, M. (2011). *Narrative Practice - Continuing the conversations*. New York/London: Norton Books
- White, M. (2004). *Narrative Practice and exotic lives: Resurrecting diversity in everyday life*. Adelaide: Dulwich Centre Publications
- White, M. (2006a). *Narrativ Teori*. København: Hans Reitzels Forlag
- White, M. (2006b). *Narrativ Praksis*. København: Hans Reitzels Forlag
- White, M. (2008). *Kort over narrative landskaber*, København: Hans Reitzels Forlag
- Zittoun, T. (2007a). Symbolic resources and responsibility in transitions. *Young*, 15(2): 193-211
- Zittoun, T. (2007b). The role of symbolic resources in human lives. I: Valsiner, J. & Rosa, A. (red): *Cambridge handbook of Socio-Cultural Psychology*: 343-361. Cambridge University Press
- Zittoun, T. (2012). As if for the first time: cultural experience as symbolic resource. I: A. Kuhn (red): *Little madnesses*. London: Tauris



# BILAG

## BILAG 1. Interviews, oversigt

- Interview m. Alexander, afviklet 09.12.2014 (varighed 1:14:54)

- Interview m. Jacob, afviklet 09.12.2014 (varighed: 35:17)

- Interview m. Kristoffer, afviklet 17.12.2014 (varighed: 31:23)

...

Alle interviews refereres i teksten med forbogstavet fra den interviewedes (anonymiserede) navn efterfulgt af tidsangivelse, fx (A\_03:12)

Den store forskel på interviewenes varighed skyldes bl.a. den omtalte tendens til, at interviewene i forskellig grad antog karakter af mere "terapeutisk samtale".



## BILAG 2. Interviewguide

	PROCES		
	<ul style="list-style-type: none"><li>- hvorfor ville du gerne være med?</li><li>- hvordan har det været at være med? (også på dagen)</li><li>- noget du husker særligt fra processen/ noget der overraskede dig? (godt/dårligt)</li><li>- hvilken rolle spiller omvejene i projektet, altså det som ikke kom med i filmen?</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>- hvor meget tænkte du på den del med at filmen gerne skulle vises for andre - undervejs mens vi lavede filmen? 1)at den skulle gives væk? 2)at du viser dig selv/hvad andre oplever?</li><li>- hvad tænkte du om vores ideer om at lave de her film?</li><li>- terapeuters rolle i filmen: undervejs/redigering?</li></ul>	
OPLEVELSE, SELV		OPLEVELSE, OMGIVELSER	
<ul style="list-style-type: none"><li>- hvad synes du om din film?</li><li>- noget du godt ville have anderledes?</li><li>- film/effekt - tænkt/gjort noget anderledes?</li></ul>		<ul style="list-style-type: none"><li>- har du talt med nogen om, at du har lavet den?</li><li>- kunne du tænke dig/forestille dig at vise den til nogen?</li><li>- hvordan synes du at filmene fremstiller dig? (evt. hvad tror du at andre vil tænke?)</li></ul>	
	PRODUKT		

### **BILAG 3. *Distortion*-beretning, lang version**

"Lydniveauet omkring mig stiger jævnt og massivt, efterhånden som jeg nærmer mig Dronning Louises bro på Nørrebro. *Distortion*, Københavns gadefestival, der igennem de seneste år er vokset fra en subkulturel københavnerbegivenhed til en veritabel folkefest og over fire dage trækker 100.000 mennesker på gaden dagligt, er ved at blive løbet i gang. Nørrebrogades spraglede look er i dagens anledning blevet krydret med et ekstra lag hipster såvel som institutionaliseret kommercialitet - udover tilstedeværelsen af de mange lokale kebabsteder er gaden nu et mix af ombyggede spektakulære cykler (fx som ombyggede mobile lydanlæg) og kæmpelastbiler fra Royal-brew og Jagermeister med medfølgende udklædte/letpåkledte unge servitricer. Vejret er varmt og overskyet, lyst, men også en smule tungt, og de fleste folk på gaden hænger roligt ud eller trækker deres cykler - al bilkørsel er blevet afskærmet.

Jeg skal mødes med Kristian og Alexander - sammen skal vi lave en film. Jeg parkerer min cykel op af gelænderet ved den gamle statue af kæresteparret på en bænk (ned til søerne) og går ud på broen, som er fyldt med unge mennesker, der summer og drikker øl og venter på, at festen går i gang. Et par minutter senere kommer Kristian og Alexander cyklende og holder ind, da de ser mig: "Hej - der er gang i den hvad?", siger jeg. "Ja, det må man sige" siger Kristian. Alexander smiler og ser en lille smule fortumlet ud.

Jeg småsnakker med Alexander, mens vi trækker hen for at parkere cyklerne. Han har haft en temmelig heftig dag, siger han. Han og Kristian har lige siddet og snakket en times tid på U-turn, og Alexander har: "*åbnet op for en hel masse ting. Ja, og jeg har simpelthen siddet og tudet og alt muligt - det røg bare ud. Jeg tror, jeg er ved at finde ud af, at det vigtigste for mig er ærlighed, du ved (og her kniber Alexander øjnene sammen, mens han fastholder øjenkontakt) - ærlighed*". Og han siger, at han derfor også har det fint med at græde på den måde - faktisk er det både forløsende og måske også et tegn på styrke: "*Det er et tegn på styrke at kunne vise sårbarhed, tror jeg. Der er så mange, som har så svært ved det, at åbne op, så jeg tror, at det må være et tegn på styrke*". Vi har parkeret cyklerne og står nu alle tre samlet. Jeg spørger, om Alexander er helt okay med, at vi skal lave video nu, og det siger han, med et stort smil, at han helt bestemt er - "*Jeg har glædet mig - det bliver godt!*".

Den grundlæggende idé faldt på plads til gruppemødet i Vestergade dagen før. Alexander vil gerne synge nummeret *You Ruined Everything* af Johnathan Coulton, mens han hører det i sine hovedtelefoner. Sammen kom vi på, at *Distortion* kunne være en interessant ramme for det.

Nu står vi og diskuterer, hvor det skal være, og hvordan vi helt konkret kan gøre det. Kristian foreslår, at vi starter videoen under broen med Alexander stående op ad en væg. Derefter kunne

han bevæge sig hen mod trappen, gå op ad den, og komme op til den store menneskemængde, stille sig der, tage høretelefoner på og synge sangen. Vi taler om, at det, i stil med den video vi så af Vincent Moon (med Tomi Lebrero i Buenos Aires), er et interessant skift fra det rolige til den vibrerende menneskefyldte bro. Vi småsnakker også om forholdet mellem det personlige og det fælles, på mange måder er videoens set-up et ret fint billede på det overordnede *Give A Story*-projekt, som vi er i gang med. En række personlige fortællinger som gives til andre, og her skal Alexander så stå, på et fyldt Nørrebro, og synge i mellemrummet (eller måske dobbeltrummet) stemmen spændt ud mellem sig selv og omverden, en sang for sig selv og for alle omkring sig.

Inden vi går i gang, taler vi detaljerne igennem, prøver kameraindstillinger, afstemmer afstanden mellem Alexander, kamera og mikrofon og koordinerer, hvordan Alexander skal bevæge sig fra start til slut. Kristian skal gå baglæns op ad trapperne, mens han filmer Alexander, og det er ikke helt uproblematisk. Angående selve sangen spørger Kristian til, hvad det er, den betyder for Alexander (det har vi snakket om før, men der spørges på en måde, der minder mig lidt om opvarmning, det fordrer en gentagelse af en betydning, der allerede er (mere eller mindre) forhandlet på plads og minder mig faktisk også lidt om en peptalk fra sportens verden - det handler om at komme i stemning).

Under broen skal Kristian lige indstille kameraet en gang til. Jeg kigger over på Alexander, han går og svinger hovedet fra side til side, hopper (bogstavelig talt) op og ned. Puster ind og ud og kaster sig fra side til side, varmer op (sportsmetaforen slår mig igen), gør sin krop parat, klar til indlevelse. "*Er du nervøs?*", spørger jeg. "*Nej faktisk ikke*", siger Alexander, "*I morges var jeg til køreprøve, jeg dumpede i øvrigt, jeg fik ikke lukket kølerhjelmordenligt og opdagede det først, da jeg var sat i gang, og så panikkede jeg lidt i min parkering. Der var jeg nervøs, også på forhånd, men ikke nu, mere spændt, sjovt ikke?*"

Kristian er klar. Alexander er klar. Jeg er klar. Kameraet sættes i gang, Alexander står og hænger, kigger op, og går mod trappen. Kristian bevæger sig foran ham og holder samme afstand mellem dem - en form for forskudt og synkron bevægelse mellem de to, mens jeg bevæger mig med en ekstern mikrofon, rettet mod Alexander, på siden af de to. Alexander virker en smule spændt, men også flydende og ubesværet i sine bevægelser. Kristian glider lidt på trappen ("*Pis!*", tænker jeg), men fastholder kameraet på Alexander, vi kommer op ad trappen, op i den ulmende gryde af larm, bevægelse og et efterhånden svært genkendeligt Nørrebro, der pulserer med stadig større kraft, for hvert øjeblik der går. Alexander stiller sig som aftalt mellem en lygtepæl og en pølsevogn og tager sine hovedtelefoner på. Kigger op i kameraet, roligt, smiler lidt, ser på én gang, som det er karakteristisk for ham, tænker jeg, en lille smule beklemt, nysgerrig og meget venlig ud på samme tid. Han begynder at synge:

*I was fine  
I pulled myself together  
just in time  
to throw myself away...*

De enkelte sætninger adskilles af stilhed (fra Alexander ikke fra omgivelserne!), hvor de instrumentale mellemstykker spiller i ørerne på Alexander, men som vi ikke kan høre. Alexander kigger vedholdende, både venligt og insisterende i kameraet, og sætter stemme på igen, denne gang højere:

*Once my perfect world was gone I knew  
You ruined everything  
In the nicest way*

Jeg kigger på min mikrofon: 1:53 sekunders optagelse. Mærker en svag gåsehud, og at det som Alexander gør, er ret utroligt, modigt, selvudleverende, selvsikkert uden på nogen måde at være arrogant. Jeg tænker på det, han forinden sagde om styrke og sårbarhed, og at han på sin vis levendegør den sætning for mig på en meningsfuld måde lige nu, lige her.

*Days will be clear and sunny  
We're gonna need more money  
Baby you know it's funny  
All those stories  
Coming true*

Jeg kigger på skærmen på Kristians kamera og på mikrofonen igen: 3:20. Jeg kigger næsten ikke på Alexander. Dels føler jeg, underligt nok, at det nærmest er for intimt - at betragte ham så tæt på, mens han synger, som om han kunne komme til at vise mig noget, vi ikke havde afstemt som okay, og dels tænker jeg, at jeg ikke vil distrahere ham ved en eventuelt øjenkontakt. Mikrofonen giver mig en vældig tryghed, retfærdiggør min tilstedeværelse. Alexander er anderledes udleveret. Han bliver færdig med at synge, kigger i kameraet, kigger væk, vender sig mod broen, og begynder at gå. Kristian bliver stående og filmer ham i et par sekunder. Jeg bliver også stående.

Så vender Alexander om, kommer tilbage, vi står alle tre og smiler, en lille smule afventende. Ved måske ikke helt, hvilket ben vi skal stå på. Hvordan fungerer filmen, hvordan var Alexanders oplevelse med det? Han synes, det gik okay, omend vi alle tre har en oplevelse af, at der var for mange pauser. Gåturen blev lidt for lang, og tiden, mellem Alexander satte nummeret i gang på sin telefon og til, der rent faktisk kommer sang (og Alexander altså begynder at synge), er også lang. Vores oplevelse er, at det var en god start, men at det kan gøres bedre.

Vi har hver især et par andre idéer ved søerne, og i løbet af den næste time prøver vi nogle af. Derefter synes Alexander, at det kunne være en idé at gå op til Blågårds Plads og se, om der ikke kunne være et godt sted med mange mennesker der. Han virker overrasket over, at vi er med på idéen, og at vi har tid til det. Klokken er blevet lidt i 17.

Blågårds Plads er ikke helt så pakket med folk, som vi havde forventet, og Kristian foreslår, at vi kan køre over på hjørnet af Elmegade og Nørrebrogade. Alexander og jeg småsnakker på vejen, og Alexander er meget entusiastisk. Han taler også om, at han synes, det er godt for ham at "være taget ind i U-turn", og "nu gør vi det her". Alexander har tidligere fortalt om sin egen fascination af det, som han kalder for "det destruktive" og omtaler det, vi gør her, som noget andet end det, som noget andet end "at lade sig rive med af det".

Ved Elmegade er der virkelig gang i den! Det vrimler med bevægelse, folk på vej i den ene og den anden retning, nogle på samme tid. Folk der allerede har smidt overdelen og danser rundt i bar overkrop. Folk der råber og vælter. Stemningen er høj, musikken er høj, der grines. Vi aftaler kort en fremgangsmåde og stiller os ud midt på vejen. Alexander gør sig klar. Kristian retter kameraet mod Alexanders hænder, der sætter nummeret i gang på sin telefon, han tager hovedtelefoner på og begynder at synge. Der går hele tiden folk tæt forbi os, mange på kollisionskurs som undviger i sidste øjeblik. Vi står som en syngende sten i en flod af mennesker. En mindre fest starter lige skråt bagved Alexander, som i øvrigt virker fuldstændig upåvirket. Stadig det rolige, lidt nervøse, selvsikre, usikre, sympatiske ansigt. Smiler lidt, ser lidt trist ud, kigger væk, kigger ind i kameraet, lukker øjnene. Jeg ser, at en godt stiv ung fyr i udkanten af mit synsfelt peger på os og gør antræk til at komme over, men så tager han sig selv i det og stopper op. En unge kvinde går ind foran kameraet og passerer forbi. Jeg har stillet mig sådan, at jeg skygger lidt for Kristian, så det fra min side ikke er helt nemt at se, at der filmes, netop så nogen måske kunne finde på at passere forbi foran kameraet.

*Despite my better efforts*

*It's all for you*

*The worst kind of cliché*

*I'll be with you till the day you leave*

*You ruined everything*

*In the nicest way*

Alexander stopper med at synge. Står stille lidt og kigger i kameraet, spændt ud imellem at være i gang og at være færdig. Festen buldrer rundt om os, som kogende vand i en gryde. Kristian slukker kameraet. Vi har en rigtig god fornemmelse med det. Jeg har pludselig fået travlt, jeg har en samtale inde i U-turn. Fuck. Vi smiler og giver thumbs up og krammer farvel. Kristian skal hjem til sin familie, og Alexander skal mødes med nogle venner og drikke et par øl. Vi har forinden aftalt at mødes og indspille lyd og redigere i overmorgen fredag."

## **BILAG 4. Samtykkeerklæring, skabelon**

### **Tilladelse til brug af fotos, lyd- og/eller filmoptagelser. (Samtykkeerklæring)**

Undertegnede giver hermed tilladelse til, at de nedenfor nævnte fotos, lyd-, video- eller filmoptagelser (i det følgende kaldet 'av-materialer') kan anvendes af Søren Bjørn Larsen i sit speciale til Københavns Universitet.

### **Tilladelsen gælder følgende materiale, som bruges i to versioner af specialet:**

1) en papir-version til eksaminator og bedømmer - som indeholder følgende materiale:

- cd med filmoptagelsen til Give A Story
- transskriberede uddrag fra lydoptagelser
- fotos fra Give A Story-processen

2) en digital version til speciale-databasen DISKURS (hvor specialet også på sigt kan hentes fra) - som indeholder følgende materiale:

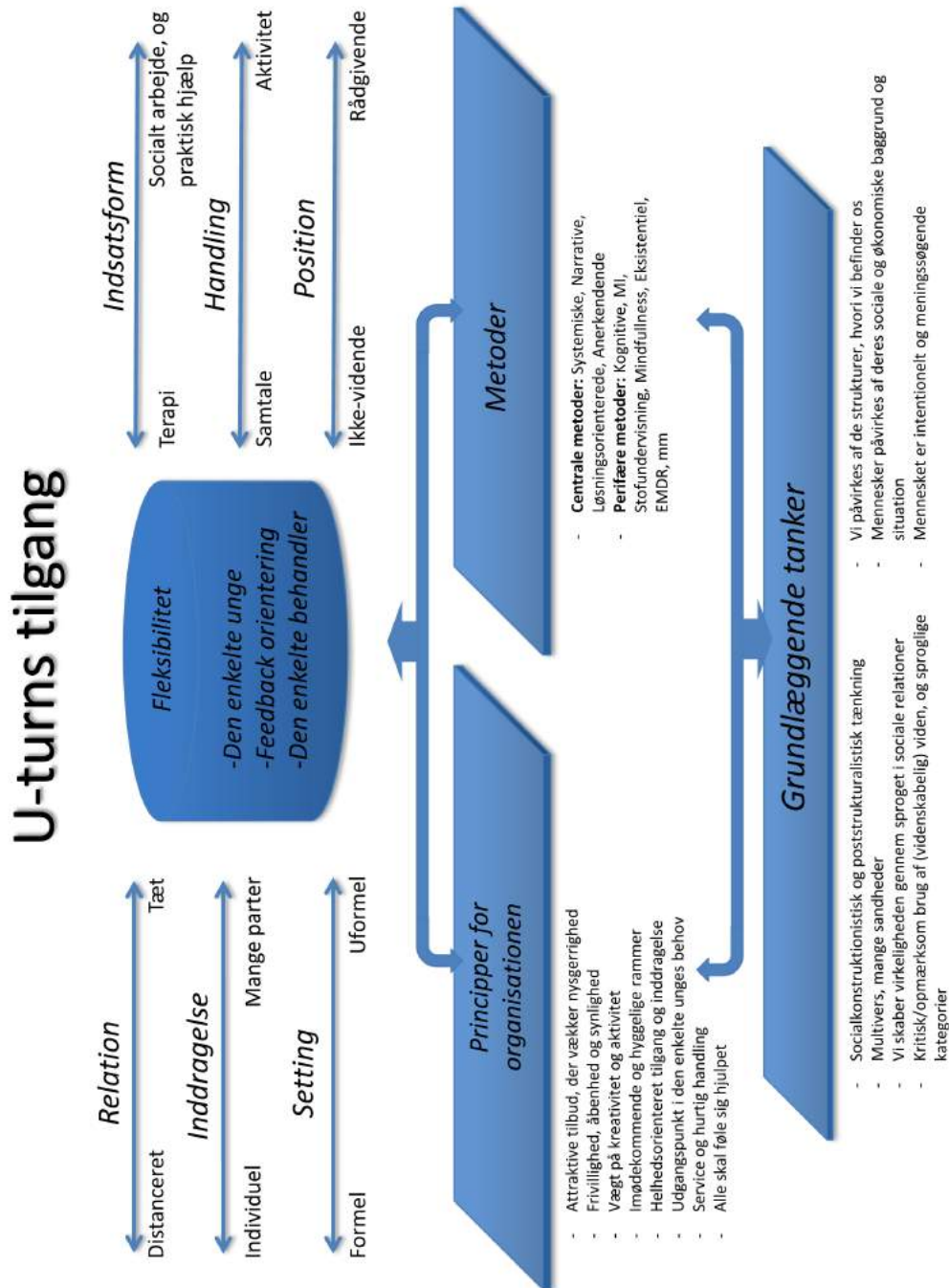
- transskriberede uddrag fra lydoptagelser (anonymiseret)
- fotos fra Give A Story-processen og -film

Jeg giver hermed mit samtykke til anvendelsen af av-materialet.

Dato..... Navn.....

Underskrift.....

# BILAG 5. U-turn tilgang, internt skriv





## **BILAG 6. Give A Story, lange beskrivelser af film**

...

### **Alexander**

Filmen starter med teksten:

*Til Martin og August*

*til ild og røg*

*i et hav af mennesker*

Billedet åbner på et uskarpt closeup af et par kondisko, der står på noget asfalt. Man kan høre et sagte technobeat, der pumpende blandes med summen af en menneskemængde. Kameraet følger benene op til overkroppen, hvor et par hænder håndterer en telefon og lægger den i lommen. Kameraet stiger op til hovedhøjde, hvor en ung mand med kasket og store hovedtelefoner kigger ind i kameraet. I den utydelige baggrund kan man se, at mennesker bevæger sig frem og tilbage, danser og vælter rundt - der er gadefest. Den unge mand begynder at synge:

*I was fine*

*I pulled myself together*

*Just in time*

*To throw myself away*

*Once my perfect world was gone I knew*

*You ruined everything*

*In the nicest way*

*You should know*

*How great things were before you*

*But even so*

*They're better still today*

*Now I can't think who I was before*

*You ruined everything*

*In the nicest way*

Sangen er færdig. Manden kigger fortsat i kameraet. Festen i baggrunden kører stadig. Billedet fader ud.

(Varighed: 1:32)

...

### **Lisa**

Filmen starter med teksten:

*Det bedste og det værste*

I åbningsbilledet ser man en kvinde i blå kjole stå med en stak af A4-papirer i hænderne. På det forreste papir står med håndskrift: *Det bedste*. Framingen er beskåret, så man ser et udsnit af kvinden fra øverste del af brystet og ned til midt på hoften. Vi befinder os udenfor: baggrunden er en gul murstensvæg, og papirerne flagrer i takt med vinden, der kommer og går. Et simpelt og spinkelt klaverstykke høres og danner underlægning til kvindens stemme, der siger: "*Det bedste, jeg ved, er*". Derefter lader hun det første stykke papir falde. Et andet ark kommer til syne - et fotografi af en lille kuffert med tuscher der vælter ud af den. Stemmen lyder igen: "*Farver*". Arkene bladres igennem ét efter ét, mens stemmen, i roligt tempo, følger med:

- lugten af regn (billede: foto af græsstrå med dug)
- lugten af frost (foto af et forstørret iskrystal)
- at være skarp (tegning af Georg Georgløs)
- at lave hyggelyde (foto af sovende hund)
- at gøre andre glade (foto af tre mennesker i gang med at lave mad i et køkken)
- at sove (foto af fjer)
- og drømme (foto af regnbue)
- bløde dyr (foto af hvid kanin på græs)
- at lave ingenting sammen med nogen (sort/hvid foto af 50'er familie foran fjernsyn i stuen)
- indvandrerbikse (foto af grønthandler)
- frugt og grøntsager jeg ikke ved hvad er (foto af et grønt slags kål)
- is (kvinde der slikker på en isvaffel)
- at blive nusset i håret (et foto af en hovedbund)
  
- det værste er (håndskrevet: *Det værste*)

- tomhed (sort ark)
- for mange mennesker (en "Find Holger" illustration)
- våde sokker (foto af gummistøvler)
- at være (foto af kranie)
- og ikke at være (samme foto af kranie - vendt om)
- at svigte andre og at blive svigtet selv (foto af en vissen plante)
- søvnløshed (foto af solopgang)
- apati (maleri af en nøgen, meget tyk kvinde i en sofa)
- tøj der strammer (billede af michelinmanden)
- æg (foto af et spejlæg)
- at være på røven (foto af et tomt køleskab med et gammelt æble og banan)
- ørentviste (foto af ørentvist)
- skovsnegle (foto af skovsnegl)
- at skulle bære på for mange ting (foto af asiatisk dreng med en kæmpe bylt på ryggen)
- at overophede (foto af eksploderende sol)
- at skulle i bad (foto af en kat der holdes under en vandhane)

Da det sidste ark er sluppet, putter kvinden hænderne i kjolens lommer. Billedet brænder ud.  
(Varighed: 2:34)

...

### **Kristoffer**

Filmen starter med teksten:

*Åbent brev til Hash*

Vi ser en ung mand gå fra gaden og ind i U-turns bygning, gennem køkkenet, fortsætte op ad en række trapper, og gå igennem et kontoragtigt lokale, hvor en kvinde kigger overrasket op, i det han går forbi. Lydsporet er dæmpet reall lyd med et instrumentalt beat hen over. Endelig forcerer han et trappegelænder og træder ud på nogle loftbjælker, hvor han hiver en malertusch frem fra baglommen og begynder at skrive direkte på væggen med store blå bogstaver. Kameraet følger ham, mens han skriver, og vendes indimellem ned på etagen under ham, hvor to mænd følger interesseret og lettere forundret med i, hvad han foretager sig. Da han er færdig med at skrive, hopper han tilbage over gelænderet igen og forsvinder ud af billedet, samme vej som vi fulgte ham ind. Vi ser nu væggen med den færdige tekst centreret i billedet:

*Hej Hash*

*Nu har vi efterhånden været venner i 5 år Jeg ville*

*ønske at det var lettere at slippe dig. Du har*

*været med til både godt og ondt. Men*

*nu er jeg på vej dertil hvor*

*jeg godt vil skilles og vise*

*hvem der bestemmer*

*Mod lysere tider*

*Kristoffer.*

(Varighed: 1:59)

...

### **Jacob**

Et billede af en mand med solbriller toner frem. Han befinder sig i en gade i indre by, København.

En voiceover lyder:

*"Jeg havde en meget mørk periode, der hvor det var allerværst, hvor jeg røg rigtig meget. Jeg har været bange fx for at jeg skulle dø, og for at mit hjerte lige pludselig skulle stoppe. Den form for angst er jeg lidt kommet over, fordi at jeg i en periode havde så meget angst, at jeg ikke havde lyst til at leve mere, og så ville det ikke gøre mig noget, for sådan var det bare, så kunne jeg ligesom slippe for alt."*

Manden tager solbrillerne af. Der klippes til en mørk skærm med teksten: *Angsten, røgen og musikken*

Der klippes igen, en ung mand med en guitartaske på ryggen nærmer sig (stadig i indre by). Da han er helt tæt ved kameraet, sætter han sig på en stentrappe ud til fortorvet og tager sin guitar frem. Mens han spiller på sin guitar, og folk går forbi på fortorvet, lyder voiceoveren igen:

*"Jeg føler, at jeg er svag og uduelig, når jeg ryger, for jeg kan ikke tage mig sammen til at gøre noget, når jeg så er skæv. Og ja, mine forældre synes sjovt nok heller ikke, at det er specielt fedt, at jeg ryger, så på den måde har jeg også følt mig som en dårlig søn på samme måde eller på samme tid. Og nogle af mine venner synes heller ikke, at det er fedt at jeg ryger, så over for dem har jeg også været en dårlig ven. Og på den måde har jeg bare røget og så bildt mig selv ind, at jeg er dårlig til stort set alting."*

*Når det er, at jeg spiller guitar derhjemme, så er det som om, at angsten den er dæmpet eller nærmest forsvundet. Det er tit, hvor jeg har lagt mig til at sove, at jeg er begyndt at få det dårligt over nogle ting, som man tænker på, og hjertet begynder at dunke og sådan noget, men så har jeg en gang imellem også taget guitaren ned og spillet lidt bare sådan en 10 minutters tid eller sådan noget, og så er det hele sådan dæmpet, meget. Det er en god måde lige og fjerne tankerne fra alt det onde. Så det er lige sådan en, der lige kan tage toppen af det værste."*

Den unge mand pakker sin guitar væk igen, tager tasken på ryggen, og går ud af billedet, imens voiceoveren slutter af:

*"Men nu er jeg så begyndt at skære ned på røgen, og det hjælper meget på min selvtillid, og på at jeg ikke får de samme tanker om mig selv mere. Så, jeg har ligesom også tvunget mig selv til at gøre det, ved at jeg skal starte på skole nu, og alt det her som jeg skal være klar på. Jeg bliver nødt til at holde op med at sidde fast i et hul og have ondt af mig selv. Jeg vil gerne ud og lave noget, kunne finde ud af at gøre ting. Jeg tror aldrig, at det går helt væk, men det bliver bedre. Så jeg håber på, at det på et tidspunkt forsvinder. Men jeg ved det ikke."*

Billedet klipper til den første framing - men nu hvor billedet "scratcher" mellem manden, der tager solbrillerne af og på i forhøjet afspilningstempo (med forvrænget lyd).

(Varighed: 3:04)

## **BILAG 7. *Give A Story*, film**

Se vedlagte usb-stick.

