

# Kreative grænsekrydsninger

Lene Tanggaard (LT), cand.psych., Ph.d., professor  
Institut for Kommunikation og leder af Center for Kvalitative Studier

*Artiklen tematiserer kreativitet som led i en håndens epistemologi, der forsøger at nedbryde skel imellem hånd og ånd og imellem eksempelvis håndværket (opøvelsen af rutiner, vaner, god praksis) og kreativiteten (nyskabelsen af praksisser). Hovedpointen med artiklen er at give mulighed for en større klarhed på, hvad der skal til for at være kreativ, men også at åbne op for en diskussion af selve kreativitetsbegrebet og grænsefladerne imellem håndværk og kreativitet. Desuden er ambitionen at vride kreativitetsbegrebet ud af den transcendentale sfære og et lukket mentalt univers for at pege på en mere materiel og praksisforankret forståelse af det, vi kalder kreativt.*

Hvem kender ikke til det at få et godt indfald helt uventet? Ved læsningen af en interessant artikel, der leder tankerne i nye retninger. I solen på en skøn løbetur. I mødet med andre mennesker.

Når mennesker i al almindelighed fortæller om, hvor og hvornår de får gode ideer, så er det ofte pausen, ferien eller det pludselige og uventede indfald, som de nævner (Nielsen & Hartmann, 2005). I denne artikel vil jeg give eksempler på, at det ikke i sig selv er pausen eller det pludselige indfald som sådan, der generer gode ideer og kreativitet. Det er grænsekrydsninger imellem forskellige kontekster og sammenhænge i menneskers liv, der kan føre til, at man oplever det vidunderlige, uventede indfald, der sætter skred i tingene. Desuden vil jeg tage forholdet imellem håndværk og kreativitet op til overvejelse ud fra den opfattelse, at der er en højere grad af kontinuum imellem disse, end det vanligvis antages.

## Med ind i det kreative værksted

Her kan vi indlede med et eksempel. Følgende er et citat fra Tobias Jacobsen i artiklen "Hvornår mon de opdager, at jeg ikke kan en skid" i Berlingske Tidende d. 24. april 2008. Tobias er søn af arkitekt ikonet Arne Jacobsen – udlært guldsmed og møbeldesigner fra Danmarks Design Skole i 1998:

"Jeg elsker at sidde og nørkle med mit design, men på et eller andet tidspunkt bliver jeg træt i hovedet og mister fokus. Så ruller jeg måtten ud på gulvet og tager en pause. Som regel er jeg kun 'væk' 10-15 minutter, men det er nok til, at jeg vågner

med et sæt, fuld af dårlig samvittighed over, at jeg har sovet i arbejdstiden. Og så knokler jeg ellers løs for at indhente det forsømte. Jeg opsøger simpelthen den dårlige samvittighed for at få sparket gang i min kreativitet”.

Tobias Jacobsen tager altså en 'powernap' for at skærpe sin kreativitet. Ifølge ham selv giver det lige tilpas af den dårlige samvittighed, der gør, at han begynder at præstere. Pausen giver ham sparket. I artiklen fortæller han videre om vekslen imellem lyst, ulyst og angsten for papiret – for ikke at kunne præstere. Han fortæller også om at skærpe sine sanser ved at omgive sig med dufte og livsvaner, der giver gode minder og oplevelser. Daglige løbeture eller cykelture giver ham mulighed for at blokere for kreativiteten for så at give arbejdet et ekstra skub. Og så er han realistisk og opmærksom på nødvendigheden af håndværket:

Jeg kan ikke levere 100 % hver gang, der er en deadline. Det lærer man, og det bliver en god rammesætning for kreativiteten. Der sætter håndværket ind.

Tobias Jacobsen er naturligvis ikke i sig selv et sandhedsvidne på, hvad der skaber skabelsen eller fremmer kreativitet, men i denne artikel anvendes hans eksempel til på et mere alment plan at pege på to afgørende betingelser for kreativitet:

- Grænsekrydsningen eller vekselvirkningen imellem forskellige praksis kan fremme
- Håndværket, nødvendigheden og det daglige slid er aspekter, der begunstiger og rammesætter selve skabelsen, produktionen af den gode ide, det holdbare produkt, en ny musikkomposition eller den helt nye opfindelse indenfor

### Hvad er kreativitet?

Definitivt set er kreativitetsbegrebet lidt ligesom et stykke vådt sæbe, der glider ud af hænderne, når man forsøger at få fat på det. Det er stadig omdiskuteret, om kreativitet er en individuel, mental evne til at tænke skævt og få nye ideer, om kreativitet er det, der skaber det sociale (Brinkmann, 2009) eller om der er sociale, kulturelle aspekter, der betyder, at vi forstår kreativitet forskelligt på tværs af fag, samfundsmæssige områder og landegrænser (Craft, 2008). Alment set er kreativitet afledt af det latinske 'creatio' (*skabelse*), og i denne artikel veksles følgende imellem betegnelserne kreativitet og skabelse.

I dansk sammenhæng har Kupferberg (2006) markeret sig med en distinktion imellem forskellige kreativitetsregimer. Kupferberg påpeger, at det er forskelligt, hvad vi betragter som kreativt indenfor eksempelvis det kunstneriske, det pædagogiske, det industrielle og det videnskabelige regime. Imens kunstneren muligvis (muligvis ikke) anerkendes for sin evne til at vække en reaktion

hos eller at provokere tilhøreren eller beskueren, så betragtes det indenfor det industrielle regime som værende kreativt, hvis virksomheden kan producere en vare, der gør, at kunden køber denne. Her er den eksplicite værdi ved kreativiteten evnen til en markeds­mæssig tilpasning. Indenfor det videnskabelige domæne kan det betragtes som værende kreativitet at øge et områdes kompleksitet, ved at vise hen til nye begrebs­mæssige sammenhænge og oversete aspekter ved et fænomen, imens den kreative præstation indenfor eksempelvis pædagogikken i langt mere dominerende forstand henviser til evnen til at formidle et stof på en overskuelig måde – altså nærmest at mindske kompleksiteten.

Kupferberg lægger sig her på linje med nyere kreativitetsteoretikere, der for de flestes vedkommende understreger, at kreativitet er et domæne- eller regimespecifikt fænomen (Csikszentmihalyi, 1996; Sternberg, 1999). Pope (2005) understreger i sin oversigt over kreativitetsbegrebets historie og forskellige teorier på feltet, at Csikszentmihalyis arbejde repræsenterer et afgørende nybrud i kreativitetslitteraturen. Fra stort set at have fokuseret på kreativitet som et indre og overvejende kognitivt psykologisk fænomen, så er Csikszentmihalyis arbejde et forsøg på at anskueliggøre, hvad kreativitet er i praksis. Csikszentmihalyi fastholder, at kreativitet er et flerdimensionelt fænomen, hvor det er vigtigt at medtænke mange samvirkende aspekter. Som baggrund for denne konklusion har han interviewet 91 personer, der alle er anerkendte som kreative på hver deres felt inden for kunst, litteratur og forskning. Det er en af Csikszentmihalyis pointer, at kreativitet defineres ved at ændre et givet domæne – det kan være inden for en branche eller et bestemt fag. Et lille umiddelbart kreativt påfund, som aldrig opdages af nogen, er ikke kreativt i denne forstand:

“Kreativitet er de handlinger, ideer eller produkter, der ændrer et eksisterende domæne eller som skaber et nyt domæne” (Csikszentmihalyi, 1997, p. 28, min oversættelse).

Kreativitet kan ifølge denne definition dermed kun anerkendes retrospektivt – i tilbageblik. Når noget er skabt – hvad enten dette er nye sociale omgangsformer eller nye produkter, der ændrer et domæne. Men kreativiteten angår også selve skabelsen eller processen mod kultivering af noget nyt. Et domæne er Csikszentmihalyis symbolske betegnelse for et kulturelt felt, det være sig kunstnere eller forskere og andet. Vi kan således ifølge Csikszentmihalyi ikke nøjes med de mere individualpsykologiske forståelser repræsenteret af eksempelvis den funktionelle kognitivism og den psykodynamiske tradition. I en kognitiv funktionalisme vil man påpege, at kreativitet handler om evnen til divergent eller skæv tænkning eller at finde på nye definitioner på et problem (Sternberg, 1999). En snævrer kognitivistisk tilgang vil dog ikke kunne forklare, hvorfor nogle personers meget divergente tænkning opnår anerkendelse, imens andre kan tænke mindst lige så

divergent uden at personer omkring ham eller hende ser det. En sådan teori vil som oftest placere kreativiteten i tænkningens domæne og ikke se sociale og kulturelle aspekter som andet end ydre rammer. Kreativitet forstås alene som en tænkefunktion ved den menneskelige "software".

Når psykoanalytikerens Freud før det i 1908 påpeger, at kreativitet er et resultat af en spænding imellem den bevidste realistiske og de såkaldt ubevidste drifter, og et udtryk for sublimering af seksuel energi, så placerer han også kreativiteten indenfor den menneskelige psyke, der her forstås som et energisystem, der kan være mere eller mindre i balance. De individualpsykologiske forståelser, og måske i særlig grad den kognitive funktionalisme, risikerer med andre ord at idealisere skabelsen ved at se bort fra tilblivelseshistorien (de mange forhold, der har gjort det muligt at være skabende) eller at være udtryk for en slags kulturel blindhed, hvor de omgivelser, der har betydning for den umiddelbare individuelle skabelse eller det unikke indfald, forbliver usynlige.

At se kreativitet som et domænespecifikt fænomen er således et af de seneste nybrud indenfor kreativitetsforskningen. Det betyder dog ikke, at eksempelvis Csikszentmihalyis forståelse af det kreative er ufejlbarlig. Mange finder det helt begrundet svært at arbejde med en definition på kreativitet, der næsten kun fungerer retrospektivt. Hvordan kan vi se det kreative, der udfolder sig lige for øjnene af os, hvis vi kun vurderer i tilbageblik, når et givet domæne er ændret? Og hvem har retten til at anerkende hvilke bidrag, der tæller som kreative? Dette repræsenterer meget vigtige spørgsmål til en domænespecifik teori om det kreative, men her er det afgørende at understrege, at Csikszentmihalyis teori er et nybrud i forhold til de hidtidige mere individualpsykologiske forståelser af det kreative. Samtidig er det lige præcist dette opgør med en snævrer individualpsykologi, der mere alment har betydning for denne artikels vægtlægning af, at grænsekrydsninger imellem praksisser og håndværket eller nødvendigheden må betragtes som afgørende for skabelsen. Den domænespecifikke tilgang betyder nemlig, at vi må se nærmere på, hvordan kreativitetens rammebetingelser kan ses som del af selve definitionen på det kreative.

### Grænsekrydsninger

Pope (2005) beskriver i sin bog om kreativitetsbegrebets historie, hvordan mange universitetsforskere op igennem de seneste 30-40 år har haft svært ved at tage ordet kreativitet seriøst. Kreativitetsbegrebet har været set som udtryk for en idealisme, der unødigt mystificerer den menneskelige skabelsesproces. Marxistiske teoretikere har foretrukket betegnelsen produktiv eller produktion, når det har været nødvendigt at henvise til menneskers fremstilling af nye værker og produkter indenfor forskellige områder, her fra Terry Eagletons introduktion til kreativitetsbegrebet i *A Dictionary of Modern Critical Terms*:

The metaphor of creation has traditionally dominated discussions of literary authorship, with strong implications of the mysterious, possibly transcendental nature of such activity [...] Viewing such an idea as a fundamental mystification of the process of writing, Marxist criticism (in particular the work of Pierre Macherey) has preferred to substitute the concept of literary production, which suggests the essentially ordinary, accessible nature of fiction-making (Pope, p. 7, efter Fowler, [1987], 1990, p. 45-6).

Denne spænding imellem kreativitet og produktion er central for nærværende artikel. Betegnelsen kreativitet fastholdes, men i høj grad med afsæt i en forståelse af kreativitet som netop produktiv aktivitet fremkommet gennem menneskers aktive tilvirkning og fremstilling af noget nyt. Pointen er naturligvis også, at hvis vi unødigt mystificerer skabelsesprocessen, og ser bort fra det ordinære, daglige arbejde, som selv højt estimerede forfattere og kunstnere i praksis må underlægge sig, så stikker vi blå i øjnene på dem, som måtte tro, at skabelsen vokser ud at det blå, og ikke kræver nogen særlig indsats. 'Kreatorerne' kan muligvis bevare deres privilegerede og lidt mystiske position ved at undlade at bide mærke i egne privilegerede vilkår, imens andre måske afholder sig fra det at være kreative, fordi de ikke har oplevet en åbenbaring. I samme åndedrag må det dog understreges, at den marxistiske kritik af kreativitetsbegrebet overser, at rigtig mange kreativitetsforskere, som eksempelvis Pope (2005), rent faktisk er optaget af at undersøge skabelsens tilblivelseshistorie og proces.

Den teoretiske og empiriske baggrund for indledende at fokusere på grænsekrydsningers betydning for skabelsen er i denne sammenhæng mere præcist hentet fra amerikanske studier af mesterlære og læring i praksis, inspireret af en grundlæggende dialektisk materialisme (Lave & Wenger, 1991). Her reserveres selve læreprocessen, der ligger som baggrund for eller i forlængelse af enhver kreativ skabelse, ikke til en abstrakt og transcendent menneskelige psyke, men til den og de bevægelser og konkrete aktiviteter i sociale praksisser, hvor mennesker tilegner sig nye færdigheder, lærer at vide noget på nye måder, lærer at se sig selv i nye positioner og at blive set af andre som en, der har lært noget. I dansk sammenhæng har denne empiriske udforskning af mesterlære eller 'apprenticeship' og den teoretiske udfoldelse af en beskrivelse af læring som ændret deltagelse i sociale praksis, givet sig til udslag i en tilsvarende interesse for både at studere mesterlære og læring i praksis, men også for at anvende mesterlære som en provokerende og inspirerende metafor for ethvert læreforhold (Se Nielsen & Kvale, 1999).

Hvis vi vender tilbage til udtrykket grænsekrydsninger, så har det tætte paralleller til at 'gå på valsen'. Indenfor mesterlære henviser det traditionelt set til nødvendigheden af at tage ved lære af forskellige mestre (Nielsen & Kvale, 1999). Jeg vælger her betegnelsen grænsekrydsninger, på

engelsk 'boundary crossing' (Tanggaard, 2007). Begrebet har været anvendt af især Engeström (2004) og kollegaer indenfor en aktivitetsteoretisk forståelse af læring som et spørgsmål om både individuelt og kollektivt at koble systemer sammen via grænsekrydsninger og sammenbindinger af adskilte enheder, men også af Bowker & Star (1999) indenfor den såkaldte aktør-netværksteori, hvor ikke blot mennesker, men også ting og redskaber tildeles aktørstatus. Baggrunden for begrebets anvendelse hos nærværende forfatter skyldes i første omgang en empirisk undersøgelse af elevers læring i dansk erhvervsuddannelse i 2001-2002. Her blev det håndgribeligt, hvordan elevernes læreproces helt konkret udfoldede sig igennem grænsekrydsninger på tværs af skole og praktik. I en nærmere beskrivelse af en af elevernes læreproces (Søren) blev det tydeligt, at han oplevede at blive mere kreativ, ved helt konkret at krydse grænser for at opsøge flere forskellige mestre. For Søren var det evident, at både far derhjemme, lærerne på skolen, de andre elever, svend og mestre og ikke mindst ingeniørerne på arbejdspladsen alle fungerede som læremestre, i nogle perioder var nogle af dem vigtigere end andre. For en nærmere beskrivelse, se Tanggaard (2008). Man kan sige, at Søren rent faktisk af sig selv gik på valsen eller skabte sig et læringsnetværk. Ved det at gå på valsen opsøger man de mest gunstige læremestre og historisk set har danske lærlinge søgt inspiration ved at bevæge sig udenfor eget lokalområde og helt konkret at krydse landegrænser. Man kan ikke lære alt af en mester, og hvis man opholder sig for længe hos vedkommende, så risikerer man at blokere for nye indtryk, for at lære gennem ny inspiration og måske også for at udvikle sin egen stil (for denne pointe, se Dreyfus & Dreyfus, 1999).

At gå på valsen er dermed på mange måder den historiske forløber for dannelsesrejsen, og de mere aktuelle opfordringer til danske unge om at påtage sig et globaliseret udsyn og at agere som entreprenører også udenfor landets grænser. Når Tobias Jacobsen i det ovenstående bevidst søger at bryde sin daglige praksis ved at løbe en tur, så henviser han også indirekte til nødvendigheden af at afbryde et forløb, introducere nye erfaringer, og at give arbejdet en pause for at fremme kreativiteten. Her er pointen også, at vi ikke kan lokalisere kreativiteten et bestemt sted, men at skabelsen snarere kan forstås som en udløber af mangfoldige grænsekrydsninger ind og ud af arbejdet, og måske også kan ses som en krydsning af flere mestres stil – hvis man har været så heldig at have flere mestre.

Den helt legitime oplevelse af, at kreativiteten kan lokaliseres til oplevelsen af det fantastiske indfald under bruseren søndag morgen, der fører til, at man haster ind i stuen for at grifle den gode ide ned, vil jeg således her forstå som en art koblingspunkt imellem ens bevægelser på kryds og tværs af flere praksisser – og som en oplevelse, der ofte er begunstiget af flere års forudgående erfaringer.

Koblingspunkter er således konkrete oplevelser på konkrete steder i praksis, hvor det lykkes en at forbinde kontekster med hinanden gennem grænsekrydsninger. Det er således i denne terminologi via lokaliserede, positionerede og situerede koblingspunkter og ikke gennem 'et blik fra oven' eller refleksion over noget, at vi ser nye sammenhænge i vores deltagelse og måske får nye ideer. Begrebet kan derfor også ses i sammenhæng med en feministisk epistemologi, der fremhæver, at al viden produceres fra bestemte standpunkter i praksis (Haraway, 1988, her efter Brickhouse, 2001). Hermed får vi både et subjektivt **tidsligt** perspektiv på kreativitet (der er et liv før det pludselige indfald) og et **rumligt** perspektiv på kreativitet som et fænomen, der som hovedregel er afhængigt af, at personer bevæger sig på tværs af kontekster. Vi må derfor både forstå de strukturelle 'adgangsbetingelser' for kreativiteten og de subjektive vilkår, de deltagerbaner personer realiserer, for rent faktisk at være kreative.

Grænsekrydsningsbegrebet er også her interessant, fordi det rummer en opfattelse af kreativitet, som noget, der kræver, at vi er i bevægelse eller tør krydse grænser. I en nylig artikel har vi trukket denne pointe en anelse videre ved at understrege, at vi i læringsteori og i uddannelsessystemet måske har brug for en håndens epistemologi (Brinkmann & Tanggaard, 2010, in press). Megen læringsteori og megen uddannelsestænkning er nemlig skabt over en hel anden grundfigur – en øjets epistemologi. Vi har i sproget et helt korps af visuelle metaforer – vi ser pointen, vi gennemskuer planen, vi får øje på noget. Det betyder traditionelt set også, at vi lægger stor vægt på den mere eller mindre passive indoptagelse af viden. Men hvad ville der ske, hvis en håndens epistemologi i stedet fik mere vægt? Hvis vi i stedet for at lægge hovedvægten på det at se med øjnene kunne lægge vægten på det at tage med hænderne? Ved at understrege, at vi lærer ved at få et nyt greb om tingene, ved at gøre os nye erfaringer i ukendte, anderledes kontekster.

I denne forstand er det at opleve verden – og at kende til den og at være kreativ i vores omgang med den, en funktion af vores praktiske aktiviteter, af vores håndtering af eksempelvis problematiske situationer i vores omverden. Hvad vi oplever og ved om verden og hvordan vi kan være kreative ses her som primære aspekter af vores interaktioner med og manipulation (helt bogstaveligt talt med hænderne). Ting er ikke primært enheder, der er uafhængige af mennesker, og som har objektive egenskaber, som vi kan se. Ting er snarere objekter, der må håndteres, må bruges, handles på, nydes og holdes ud, meget mere end de er ting, vi må erkende (Dewey, 1925,

1. 21). Ifølge Dewey er det kun gennem den aktive manipulation med ting, at vi kan opdage tingenes egenskaber. Ting er det, som kan gøres med dem (Dewey, 1920, p. 115).

Kreativitet er i denne optik også det, der sker, når vi bevæger os og sætter ting sammen på nye måder. De fleste nyere kreativitetsteorier rummer en grundforståelse af kreativitet som netop et spørgsmål om synteseskabelse. Den kreative sætter ting sammen på nye måder – ofte via

interessante grænsekrydsninger imellem nye og gamle, kendte og hidtil ukendte områder af tilværelsen. Frem for at se grænsekrydsninger som en betingelse for at være kreativ, så kan grænsekrydsninger her forstås som en grundsubstans i det at udvikle noget nyt og forandre en praksis.

### **Nødvendigheden og håndværket**

Det andet aspekt ved kreativiteten, som jeg her vil gribe fat i, angår nødvendigheden og håndværket som et afsæt for kreativitet. Hvis vi igen bevæger os tilbage til Tobias Jacobsen, så er han i artiklen inde på, at nødvendighed eller helt konkret en deadline kan være en vigtig rammesætter for kreativiteten. Et idealiseret udgangspunkt i forestillingen om det 100 % perfekte produkt er ifølge Jacobsen ikke holdbart, og det faktisk at skulle være færdigt med noget kan være en vigtig igangsætter for kreativiteten. Jacobsen beskriver i den forbindelse håndværket som en god rammesætter for kreativiteten.

Vi kan her arbejde med mindst to forståelser af håndværk. Dels en meget bred forståelse, som der lægges op til i det foregående afsnit, hvor al tænkning og handlen forstås som et håndens værk. En sådan håndens epistemologi lægger vægt på, at al tænkning er at forstå som et redskab, der kan gribe ind i verden og øge vores forståelse og indsigt i denne. Denne tilgang til håndværket har som ambition at nedbryde dikotomier imellem hånd og ånd. Det er også forsøget på et nedbrud af denne dikotomi, der gør, at kreativitet kan forstås som indbefattende grænsekrydsninger, fordi disse konkrete bevægelser på tværs af kontekster forstås som led i det at genforvalte, at omgøre eller transformere en praksis – kort sagt at være kreativ. Vi kan dog også arbejde med en mere snævrer forståelse af håndværket, og det er denne forståelse nr. 2, som der primært tages afsæt i i anden del af artiklen – her med inspiration fra den engelske sociolog Richard Sennett.

Sennett (2008. p. 170) skriver i sin bog om håndværkeren ("The Craftman"), at han bevidst forsøger at vige udenom kreativitetsbegrebet. Ifølge Sennett er der for meget mystik, for megen romantik, genidyrkelse og idealisme forbundet med begrebet. På den vis er han på linje med den marxistiske kritik af kreativitetsbegrebet. Sennett vil sammenknytte håndværk og kunst, og kreativiteten, eller det han kalder "intuitive spring", opstår ifølge ham som en art refleksion på hændernes arbejde. Det vil sige det håndværk, det er at skrive en artikel, en bog, komponere et stykke musik, opdrage et barn, pleje og helbrede en syg og så videre. Han skriver også, at alle teknikker rummer æstetiske eller udtryksfulde elementer, hvad enten det gælder det at forme en keramisk skål eller at opdrage børn. Vi bør således ikke skelne skarpt imellem håndværket og kunsten/skabelsen, for begge dele er gensidigt implicerede og hinandens forudsætninger. Kreativiteten tager afsæt i håndværket, og i den genuine oplæring, der gør det muligt at lave et godt stykke håndværk.



For Sennett handler håndværket helt principielt set om at gøre et stykke arbejde godt og for dens egen skyld, og han mener dette er grundlaget for medborgerskab og for det gode liv. Samtidig udtrykker han kritik af tendensen til at selv den lavest rangerede medarbejder på moderne arbejdspladser i dag forventes at være kreativ. Dette ægger blot til unødigt stress, mener han (Ibid.,

1. 73). Hvis det er en fordel for de lavest rangerende medarbejdere at blive mødt som potentielt kreative er det naturligvis godt for dem, idet kreativiteten er højt valoriseret i vores moderne samfund, men kreativitetsdiskursen må også vurderes på, hvilke følger og konsekvenser, den her.

Sennett kritiserer videre forestillingen om, at kunst *ikke* bygger på håndværk, for selv renæssancekunstneren havde brug for et værksted og for assistenter, der blev lært op af deres mester. Som eksempel giver han Stradivaris violinbyggekunst, der forsvandt med ham, fordi han ikke formåede at lære sin kunst videre til andre. Hans originalitet forhindrede en videreførelse af håndværket. Mere markant udtrykt, så er håndværk en forudsætning for eksistensen af det, vi kalder kunst og skaberevne, altså kreativitet. Udøvelsen af kreativitet er forbundet til en praksis, hvor den tavse viden, de 1000 daglige skridt, og de vaner, der konstituerer skabelsen, kan opdyrkes. Mere principielt, så kræver eksistensen af kreativitet, at nogle viderefører et håndværk, som kreativiteten kan tage afsæt i eller være en refleksion over.

Sennetts argumentation er også værdiladet. Kreativiteten (eller de intuitive spring eller ryk) forudsætter godt arbejde. Han skriver (Ibid., p. 249), at den godt drevne organisation (well-crafted) vil have fokus på det hele menneske, på standarder for kvalitet i arbejdet, der er til at forstå for enhver og på mentoring eller god oplæring. Mere fokuseret på denne artikels emne kunne man sige, at kreativitet forudsætter sådanne kreativitetsfremmende læringsmiljøer.

Hvis vi anerkender håndværkets betydning for kreativiteten, så vil der følgelig være fokus på kontinuiteten og de gradvise overgange fra håndværk til kreativitet.

Håndværket eller opøvelse af vaner gennem lang tids træning er i denne forstand ikke nødvendigvis en antipode til kreativitet, men kan være en forudsætning for denne. Forestillingen om medfødt eller indestængt talent – som i udtalelsen "*Hvis bare jeg havde tid, ville jeg skrive en roman*", dækker ifølge Sennett mest over en narcissistisk fantasi (2008, p. 37). Ingen bliver kreative eller nyskabende ud af det blå, selvom myten om, at det kan lade sig gøre, kan være besnærende for den dovne. Noget tyder således på, at basis for tidens idealer om kreativitet, fleksibilitet og omstillingsparathed kan ligge i fordybelsen og fastholdelse af et bestemt emne eller opgave over længere tid. De implicite dyder for håndværket, der handler om engagement og

fordybelse, er ikke bare antipode til tidens idealer, men måske en forudsætning for realiseringen af disse? Under alle omstændigheder hvis man virkelig ønsker at fremme kreativitet, og måske ikke bare det hurtige og overfladiske.

Desuden er det måske ikke uvæsentligt at overveje, om det kan være stressdæmpende, at håndværket i perioder kan tage over, som omtalt af Jacobsen i det ovenstående. Hvis kreativitet tager afsæt i og udgør et spring fra håndværket, så vil det meste tid i de flestes liv rent faktisk bestå i at opdyrke evnen til at gøre et stykke arbejde godt, og kreativiteten vil være at forstå som et lejlighedsvist indslag. Også rent identitetsmæssigt kan der være en pointe i at understrege håndværket som bagvedliggende aspekt af kreativitet. Mishler (1999) beskriver i sin bog om kunsthåndværkeres liv, at de selv kæmper med grænsedragningen. Er jeg håndværker eller er jeg kunstner? For mange af dem træder håndværket ind, når de også skal "make a living out of it". De såkaldte kreative er således for manges vedkommende også håndværkere – de skaber ikke noget nyt hver dag, men lever ofte af i en vis forstand af at reproducere en eksisterende kunnen. Og de fleste håndværkere er også lejlighedsvist kreative, når en opgave kræver, at de afviger fra deres eksisterende repertorie.

### **Konklusion og perspektivering**

I denne artikel har det været ambitionen at påpege betydningen af grænsekrydsninger imellem kontekster og håndværket som en integreret del af kreativitet i praksis. Kreativitet kan forstås som indbefattende grænsekrydsninger, fordi menneskers konkrete bevægelser på tværs af kontekster kan ses som et led i det at genforvalte, at omgøre eller transformere en praksis – kort sagt at være kreativ. Kreativitet kan yderligere forstås som værende et afsæt eller et spring fra håndværket, der så at sige udgør fundamentet for kreativitet. I denne forstand er kreativitet tematiseret som led i en håndens epistemologi, der forsøger at nedbryde skel imellem hånd og ånd og imellem eksempelvis håndværket (opøvelsen af rutiner, vaner, god praksis) og kreativiteten (nyskabelsen af praksisser).

Frem for at forstå den kreatives evner til at skabe synteser imellem to områder af tilværelsen og på den basis skabe noget nyt som en ren mental og kognitiv bedrift, så er synteser her at forstå som et resultat af konkrete grænsekrydsninger imellem praksisser, indbefattende ideer, redskaber, vaner, gøremål i disse praksisser. A-ha-oplevelsen af at være kreativ er følgelig også opstået på basis af sådanne grænsekrydsninger – hvad enten de indbefatter en rejse til et andet land eller en enkelt power-nap, der virker som en afbryder og en afstresser.

Hovedpointen med artiklen har været at give mulighed for en større klarhed på, hvad der skal til for at være kreativ, men også at åbne op for en diskussion selve kreativitetsbegrebet og

grænsefladerne imellem håndværk og kreativitet. Desuden har det været ambitionen at vride kreativitetsbegrebet ud af den transcendentale sfære, og et lukket mentalt univers for at pege på en mere materiel og praksisforankret forståelse af det, vi kalder kreativt.

## Referencer

Bowker, G.C. & Star, S.L. (1999). *Sorting Things Out – Classification and its consequences*. London: The MIT Press.

Brickhouse, N.W. (2001). Embodying Science: A Feminist Perspective on Learning. *Journal of Research in Science Teaching*. 38 (3), 282-295.

Brinkmann, S. (2009). Social kreativitet – at skabe det sociale i en verden uden manuskript. I: Tanggaard, L. & Brinkmann, S. (red.). *Kreativitetsfremmende læringsmiljøer i skolen*. (pp. 75-93). Frederikshavn: Dafolo forlag.

Brinkmann, S. & Tanggaard, L. (2010, in press). Towards an epistemology of the hand. *Journal of Philosophy and Education*.

Craft, A. (2008). Tensions in creativity and education. I: Craft, A., Gardner, H. & Claxton, G. (red.). *Creativity, wisdom and trusteeship – exploring the role of education*. (pp 16-34). Thousand Oaks: Corwin Press.

Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity - flow and the psychology of discovery and invention*. New York: Harper Perennial.

Dewey, J. (1920). *Reconstruction in Philosophy*. (Second enlarged edition published 1948). Boston: The Beacon Press.

Dewey, J. (1925). *Experience and Nature*. Chicago: Open Court.

Dreyfus, H. & Dreyfus, S. (1999). Mesterlære og eksperterens læring. I: Nielsen, K. & Kvale, S. (red.). *Mesterlære – læring som social praksis*. (pp. 54-75). København: Hans Reitzels forlag.

Engeström, Y. (2004). New forms of learning in co-configuration work. *Journal of Workplace learning*. Vol. 16, No. 1/2, 11-21.

Freud, S. (1908/1959). The relation of the poet to day-dreaming. I: *Collected papers* (Vol. 4, 173-183). London: Hogarth.

Kupferberg, F. (2006). *Kreative tider – at nytænke den pædagogiske sociologi*. København: Hans Reitzels Forlag.

Lave, J. & Wenger, E. (1991). *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. New York: Cambridge University Press.

Mishler, E.G. (1999). *Storylines*. London: Harvard University Press.

Nielsen, D. & Hartmann, K. (2005). *Get Inspired – how creative people think, work and find inspiration*. Amsterdam: Bis Publishers.

Nielsen, K. & Kvale, S. (1999). *Mesterlære – læring som social praksis*. København: Hans Reitzels Forlag.

Pope, R. (2005). *Creativity – Theory, history, practice*. Oxon: Routledge. Sennett, R. (2008). *The Craftman*. London: Penguin Books.

Sternberg, R.J. (1999, red.). *Handbook of Creativity*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Tanggaard, L. (2007). Boundary crossing between school and work. *Journal of Education and Work*. Vol 20, no. 5, 453-466

Tanggaard (2008). *Kreativitet skal læres – når talent bliver til innovation*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.

#### **Andre kilder:**

”Hvornår mon de opdager, at jeg ikke kan en skid” i Berlingske Tidende d. 24. april 2008.