

Feiwel Kupferberg

Kritik, tilpasning, autenticitet og kommunikation – kreativitetsregimer i moderniteten

Kreativitet er en social konstruktion. Den opfattes som noget forskelligt, afhængigt af hvilken livsverden eller socialt felt vi befinder os i. Det, der anerkendes socialt som kreativitet, er forskelligt i forskellige felter, afhængigt af de institutionaliserede rammer eller reguleringer af typen af kreativitet, som efterspørges. Et fænomen jeg kalder et kreativitetsregime. I denne artikel sammenlignes fire forskellige typer af kreativitetsregimer; videnskab, industri, kunst og pædagogik. Jeg forsøger at identificere de normer og praksisformer, som karakteriserer disse forskellige kreativitetsregimer i moderniteten, men også mulige hybridformer i den aktuelle modernitet.

Den største forhindring for at forstå den rolle, kreativiteten spiller i moderniteten, er, at sociologien har haft svært ved at gå videre fra den deldisciplin inden for sociologien, hvor kreativitetsens betingelser er blevet studeret på den mest systematiske måde, nemlig videnskabssociologien. Det, der er brug for, er sammenlignende studier af de forskellige rammebetingelser for kreativitet inden for modernitetens vigtigste felter, især videnskab, kunst, industri og pædagogik. Det første skridt hen mod at formulere en egentlig kreativitetssociologi er at prøve på at identificere de forskellige normer for kreativitet eller innovation, som stadig regulerer det, som socialt anerkendes som kreativitet inden for disse regimer, på trods af at grænserne mellem dem i den aktuelle modernitet i alt højere grad synes at opløses i postmoderne hybridregimer.

Hvorfor kreativitetssociologi?

Langt de fleste forsøg på at definere kreativitet er enige om, at kreativitet ikke kun handler om nytænkning eller originalitet, men at denne originalitet også skal have en form for socialt anerkendt værdi (Lasswell 1959, Boden 1994). Det rejser spørgsmålet om de sociale betingelser, situationer og biografier, hvor denne dobbelthed af original tænkning, som samtidigt er i stand til at opnå social anerkendelse, udfolder sig. Problemet har stort set været fraværende inden for psykologien, den disciplin som mest systematisk har studeret kreativitetsfænomenet.

Ifølge en model, som er blevet udviklet af Mihaly Csikszentmihalyi (1988), kan kreativitetsfænomenet med fordel analyseres ud fra en trekantmodel; det første element er den kreative person set i et livsperspektiv, det andet element består af det domæne eller det intellektuelle felt, hvori personen har leveret et bidrag, og det tredje element består af de

personer, som vurderer, hvorvidt bidraget er kreativt eller ej (det sociale felt). Til sammen afgrænser disse tre elementer det, vi kunne kalde kreativitetsteoriens eget intellektuelle domæne. Csikzentmihalyis model synes være alment accepteret blandt ledende kreativitetspsykologer (Feldman et al. 1994). Et hovedproblem i denne model er imidlertid, hvordan man skal beskrive og analysere det sociale felt. Hvordan ser dette felt ud, og på hvilken måde påvirker det den kreative udfoldelse?

På det område synes det som om, kreativitetspsykologien ikke er kommet ret meget længere. Det er også her, en kreativitetssociologisk tilgang vil kunne berige kreativitetsforskningen betydeligt. Problemet kan illustreres af Howard Gardners ambitiøse studie *Creating Minds*. Bogen er et komparativ biografisk studie af syv nyskabere inden for forskellige intellektuelle domæner (Gardner 1993). De personer, Gardner har valgt, er Sigmund Freud, Albert Einstein, Pablo Picasso, Igor Stravinski, T.S. Eliot, Martha Graham (en amerikansk danser) og Mahatma Gandhi.

Men hvorfor netop disse syv og hvorfor netop syv? I stedet for at tage sit udgangspunkt i de forskellige institutionelle rammer for kreativitet i det moderne, som man kunne kalde kreativitetsregimer med hver sine distinkte, meget forskellige innovationsnormer, har Gardner valgt et sample, som meget nøje afspejler det resultat, han kom frem til i et tidligere studie, som handlede om de forskellige intelligensformer snarere end kreativitet (Gardner 1983). Men kreativitet er jo noget helt andet end intelligens. Det er fremfor alt en social konstruktion i den forstand, at den udfoldes i samspillet mellem individ og samfund snarere end at være forankret i det enkelte individs biologisk/genetisk givne evner.

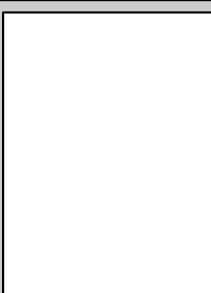
Ud fra et sociologisk perspektiv er det

interessant at studere dette samspil på en systematisk måde. Hvorfor er kreativitet et så centralt indslag i moderniteten til forskel fra førmoderne samfund? Hvilke forskellige grader af kreativitet forekommer, og hvorfor er en professionel kreativitet anderledes end lægmandens? Hvilke særlige biografiske erfaringsmønstre forklarer, hvorfor nogle enkelte professionelle bryder ud og påtager sig pionerrollen? For at besvare den type spørgsmål er kreativitetssociologien nødt til skaffe sig et betydeligt klarere billede af kreativitetens forskellige sociale former og især de innovationsnormer, som synes at præge de konkurrerende kreativitetsregimer i moderniteten.

Fra videnskabssociologi til kreativitetssociologi

Kreativitet har just ikke stået i centrum af den moderne sociologi (hvorimod en række klassiske sociologer såsom Marx, Simmel og Veblen var meget optaget af problematikken). En vigtig grund synes at være, at kreativitet alene er blevet opfattet som interessant i en videnskabelig kontekst. Denne reduktion af kreativitetssociologi til videnskabssociologi finder vi allerede hos Merton (1973), som spillede en hovedrolle i legitimeringen af videnskabssociologien til selvstændig deldisciplin (Merton 1977). Denne reduktionistiske forståelse af hvad kreativitet er og dens sociale betingelser kodificeredes af Bourdieu. Han gav samtidigt videnskabssociologien en drejning, hvor den normative kerne, som regulerer kreativiteten i forskellige kreativitetsregimer, blev fjernet og derved usynliggjort.

I et af sine centrale opgør med Mertons videnskabssociologi hævder Bourdieu (1974), at spørgsmålet om, hvad der går for at være en videnskabelig innovation eller nyskabelse, langt fra er så uproblematisk, som Merton gør gældende. Det handler ikke kun om at løse spørgsmålet



Feiwele Kupferberg
Professor ved
Institut for
Pædagogisk
Sociologi,
Danmarks
Pædagogiske
Universitet.
E-mail:
feiwel@dpu.dk

om "prioritet" (Merton 1957), dvs at være først med en given innovation, men om at få videnskabelige innovationer anerkendt i det hele taget. Konflikt snarere end konsensus præger spørgsmålet om den videnskabelige anerkendelsesproces.

Bourdieu's kritik kan ses som en form for neo-weberiansk opgør med strukturfunktionalismen, som man også finder inden for f.eks. professionsociologien (McDonald 1999). Hvor Parsons (1939/1964) i sin klassiske analyse af professionerne fremhæver den positive funktion, som de enkelte professioner spiller i moderniteten, fremhævede neo-weberianerne professionernes monopolisering af en bestemt type erhvervsudøvelse for sine egne medlemmer; det var ikke altruisme men egeninteresse, der drev dem. Den revurdering af Parsons' professionsforståelse, som har fundet sted i senere år, antyder dog, at denne neo-weberianske kritik delvist skyder over målet. Parsons benægter ikke, at egeninteresse spiller en vigtig rolle. Tværtimod er en af hans hovedpointer, at læger er mindst lige så optaget af at fremme deres karrierer som f.eks. forretningsfolk. Hans afgørende pointe er dog, at den enkeltes karrierestræben altid finder sted

inden for bestemte institutionaliserede rammer. Det vil sige, at der er bestemte normer, som skal efterleves, hvis den enkelte skal gøre sig håb om at opnå social anerkendelse inden for det valgte erhvervsområde eller profession.

Et af problemerne i Bourdieus neo-weberianske kritik af den strukturfunktionalistiske skole er, at spørgsmålet om institutionaliserede normers betydning for den enkelte aktør tenderer mod at blive erstattet af en ren magtkamp af hobbesk karakter, hvilket lige præcis var det, Parsons prøvede på at vise ikke gælder i moderniteten. Hans interesse for professionernes rolle var, ligesom i øvrigt Durkheims, at disse kunne fungere som et bindeled mellem samfundet og den enkelte og sikre, at handlinger ikke blev totalt normløse, som f.eks. skete i Nazityskland. Her svigtede de enkelte professioner groft de ordensprincipper, de var sat til at opretholde. Læger brugte levende mennesker som laboratorierotter; præster erklærede, at næstekærligheden ikke omfattede fremmede racer; og professorer glemte, at videnskab, som ikke forholder sig kritisk, forvandles til et instrument for herredømme, hvilket Horkheimer og Adorno påpegede i *Dialektik der Aufklärung*.

Hovedproblemet i Bourdieus begreb "symbolsk kapital" er, at det overbetoner konfliktaspektet. Der gives ikke plads til institutionaliserede normer, som kan styre og regulere de karrierkampe, som finder sted. Det eneste afgørende er den enkeltes plads i hierarkiet. Med symbolsk kapital forstod Bourdieu oprindeligt den særlige autoritet eller prestige, som legitimerer opnåede magtpositioner inden for det videnskabelige felt. Begrebet blev senere udvidet til andre felter end videnskaben i strikt mening, bl.a. det kunstneriske felt (Bourdieu 1993, 1995). Men oprindelsen til tanken om symbolsk kapital synes at være opstået i Bourdieus for-

søg på at placere videnskabssociologien på et neo-weberiansk grundlag.

En alternativ måde at anskue videnskab på, som ligger mere i forlængelse af den sociale ordensforestilling, som Parsons prøvede at slå til lyd for, finder vi hos den dansk-amerikanske sociolog Aage B. Sørensen. I stedet for at fremhæve elementet af ren magtkamp, som det karakteristiske for videnskaben, hævder Sørensen for det første, at den prestige eller symbolske kapital, som den enkelte forsker efterstræber, ikke primært er en positionel kategori som Bourdieu (1988) påstår. I stedet er det en karakteristisk egenskab ved selve det videnskabelige felt (Sørensen 1993). Det er de videnskabelige institutioner (universiteter, forskningscentre, institutter m.m.), som tilstræber akademisk prestige (i form af antal publicerede videnskabelige artikler og bøger, eksternt finansierede forskningsprojekter, tildelte æresbeviser etc.). Den enkelte forskers ageren følger i virkeligheden kun denne model; det er gennem at bidrage til institutionens placering i et prestige-snarere end et magthierarki, at den enkelte forsker bliver attraktiv for institutionen.

Derudover peger Sørensen på et interessant faktum, som Bourdieu næsten helt overser i sin neo-weberianske hobbesianisme, nemlig at der er væsentlige forskelle mellem den akademiske karriere-model og de karrieremodeller, vi finder i andre professioner. Den akademiske karriere-model er især karakteriseret ved dens høje grad af strukturering, som dog i stedet for at øge forudsigeligheden i den enkeltes karriere snarere øger graden af uvished. Modellen er, som Sørensen udtrykker det, "lukket"; der er et begrænset antal karrierepositioner at opnå med det resultat, at der altid vil være et rivegilde, hver gang en akademisk stilling opslås (Sørensen 1986). Dette skal kontrasteres med mere "åbne" karriereforløb, hvor

man ikke i samme grad behøver at slå med sine konkurrenter.

En sådan situation kan minde om en hobbesk situation, hvor den normative orden er helt opløst. Denne tanke er tydelig i en af de vigtigste videnskabssociologiske værker, som fulgte i Bourdieus spor; Latour & Wolgars meget omtalte bog *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts* fra 1979. Bogen indledte den bølge af antropologisk inspirerede feltstudier af naturvidenskabelige laboratorier, som i en periode totalt dominerede videnskabssociologien (Felt et al. 1995). I denne bog benægter de to forfattere blankt, at der skulle være nogle fælles bindende normer for det videnskabelige arbejde. Samtidigt pointerer de allerede fra starten, i hvor høj grad de "indfødte" i det biologiske forskningslaboratorium i Californien, hvor Latour gjorde sine feltstudier, syntes at være fokuseret på at nedfælde deres resultater i skriftlig form ("inscription") med henblik på at få disse publiceret i et anerkendt videnskabeligt tidsskrift.

Hvis dette ikke indikerer tilstedeværelsen af en endda meget stærk innovationsnorm inden for videnskabens verden (præcis som Merton meget rigtigt påpeger), så ved jeg ikke, hvad en norm er. Den videnskabelige inskriptionsiver og publiceringsangst er jo ikke tilfældig. Den skyldes, som Merton antyder, at prioritetsnormen inden for videnskabsverdenen balanceres eller præciseres af den norm, Merton kalder ydmyghed, dvs respekt for hvad andre videnskabsmænd mener (Merton 1957). Dette skal ses i sammenhæng med det, Coser (1965/1970) kalder for den unikke rolle, som "peer-review"-institutionen spiller inden for den akademiske verden. Denne verden er i høj grad autonom og beskyttet fra påvirkninger og hensynstagen til udenomvidenskabelige interesser. Men prisen for denne høje grad af autonomi er en stærk

indre kontrol over den enkelte videnskabsmands forskning fra de videnskabelige kollegaer, dvs ens peers, hvis vurderinger i høj grad bestemmer enkeltforskeres forsøg på at få sine nyskabende ideer anerkendt inden for det videnskabelige felt (og indirekte forbedre sine karrierechancer inden for den akademiske arbejdsverden).

Denne altafgørene peer-review kontrol har, som Whitley (1984) udtrykker det, til opgave eller funktion at sikre, at den enkelte forskers bidrag til videnskaben ikke bliver "for original", dvs at den holder sig inden for det gældende paradigme. Nu og da sker det, at en videnskabsmand eller forsker "bryder ud" og skaber et helt nyt paradigme, det Kuhn kalder en "videnskabelig revolution", men dette er snarere undtagelsen end reglen. Det normale er, at forskere følger med strømmen. De løser de opgaver og gåder, som lader sig løse inden for den eller de gældende paradigmer, de driver normalvidenskab. Mertons forklaringsmodel, som laborerer med en iboende normambivalens inden for videnskabens verden mellem originalitet og ydmyghed, står således på ingen måde i modsætning til Kuhns opdagelse. Den bliver snarere bekræftet af det, Kuhn kommer frem til. Den intellektuelle samstemighed mellem de to skal ydermere ses i sammenhæng med den mentorrolle, Merton spillede i Kuhns karriere helt frem til publiceringen af *Scientific Revolutions* (Merton 1977).

I videnskaben gælder også reglen om "parsimony". Det vil sige, at den forklaring, som ikke tilfører flere forklaringer end nødvendigt, er mere overbevisende. Her forekommer Mertons tese om en innovationsnorm, som er iboende ambivalent, at være bedre end Bourdieus tese om en hobbesk verden af normativt uregulerede positionskampe. Problemet med denne hobbeske model er, at den enkel-

tes position bliver underdetermineret. Hvorfra kommer egentlig den symbolske kapital, hvorfra henter den enkelte sit navn eller prestige? Bourdieus løsning på dette kunstigt skabte problem er at postulere en slags althussersk overdetermination. Det vil sige en antagelse om, at opnåede positioner i det videnskabelige (men også kunstneriske felt) i sidste instans afspejler de (ligeledes uregulerede, normløse) magtkampe i det økonomiske felt. Neo-weberianismen slår her over i den strukturalistiske marxismes håbløse selvmodsigelser.

Det førstnævnte problem om, efter hvilke kriterier denne symbolske kapital fordeles, hvis ikke institutionaliserede normer kan komme på tale, er det ømme punkt, som Latour og Wolgars bog prøver på at væve sig udenom, og som det aldrig lykkes dem at give et tilfredsstillende svar på. Den strukturelle marxismes tese om, at tildeling af symbolsk kapital i sidste instans bygger på udefrakommende interesser af økonomisk art, den "hegemoniske magt", ignorerer på den ene side den videnskabelige verdens unikke grad af autonomi i det moderne, og på den anden side den høje grad af intern kontrol eller selvevaluering, som denne autonomi forudsætter. Som flere videnskabssociologer fremhæver, er det netop denne høje grad af selvkontrol, som forklarer overvægten af normalvidenskab (Ben-David 1960, Whitley 1984). Men denne selvkontrol er i sig selv et logisk resultat af den særlige, ambivalente innovationsnorm, som i følge Merton præger videnskabens verden.

Innovationsnormer som kreativ ressource

Den hyppige forekomst af begrebet "kritik" blandt professionelle forskere tyder på, at Merton alligevel havde ret, da han insisterede på, at der er bindende normer inden for den videnskabelige ver-

den. Kritik er vel det nærmeste, man kan komme et honnørsord blandt akademikere, og det bruges af stort set alle (noget Bourdieu selv medgiver i *Homo Academicus*). Ud fra en kreativitetssociologisk synsvinkel er det interessante, at forestillingen om "kritik" meget godt sammenfatter den svære balance mellem originalitet og ydmyghed, som Merton fremhæver. Samtidigt med at den antyder dets institutionelle forudsætninger, nemlig den afgørende rolle, som peer-reviews eller intern selvevaluering spiller i den akademiske verden.

Den akademiske verden repræsenterer et, men kun et muligt kreativitetsregime i moderniteten. Der er mange andre at vælge blandt (Liep 2001). Videnskabens særligt ambivalente innovationsform, som især kommer til udtryk i ophøjelsen af kritikken til bindende norm, er en af mange muligheder. Innovationsnormer er ikke kun forskellige, de synes at fungere meget forskelligt i forskellige samfundsmæssige sammenhænge. Det, der er kreativ ressource et sted (Baker & Faulkner 1991), er ikke nødvendigvis en ressource et andet sted, men kan snarere virke som en hindring for nytænkning. Det forklarer det mærkelige paradoks, at det, der ud fra en videnskabelig synsvinkel, synes at være det modsatte af kreativitet, nemlig den tilpasningsnorm, som spiller en så stor rolle i det industrielle regime (Podolny & Tsu 2001), faktisk kan fungere inspirerende og motiverende for nye tanker herindenfor.

Det er forståelsen af sammenhængen mellem tilpasning og kreativitet inden for forretningsverden, som forklarer, hvorfor virksomhedsledere eller managers, på trods af at de fleste i dag er uddannet ved universitetet, lægger meget lidt vægt på den akademiske kritiknorm som en overordnet værdi. For moderne managers sikres fornyelse gennem aktørernes kreative tilpasning til de økonomiske omgi-

velser (Dickson 1994). Denne tilpasningsnorm gælder over hele linjen. En virksomheds opgave er ikke at kritisere, men at tilpasse sig de legale og politiske omgivelser, som den fungerer i. En virksomhed investerer hvor som helst. Den er ligeglad med, om det er et diktatur eller et demokrati, om de, der sidder i regeringen, kalder sig for socialister eller borgerlige, bare investeringen giver et overskud på længere sigt. En anden vigtig opgave for virksomheden er at tilpasse sig det økonomiske og teknologiske klima, som kan være mere eller mindre turbulent. Også dette kræver kreativitet og fornyelsesevne, men set udfra et tilpasningsperspektiv. En tredje opgave for virksomheden er at kunne tilpasse sig de særlige industrielle og branchemæssige betingelser såsom monopolisering eller knivskarp konkurrence. Og sidst men ikke mindst, må virksomheden altid tilpasse sig kundens ønsker, fordi det er kundens købshandling, som i sidste ende afgør en virksomheds sundhed og evne at overleve på længere sigt.

Dette stiller imidlertid virksomhedens ledelse over for det, der er management-professionens hovedproblem eller paradoks: Hvordan kan vi vide, hvad vores kunder ønsker og har brug for? (Dickson 1994). Det sker tit, at kunden selv har svært ved at finde ud af det og at spørge kunder om, hvad de vil, giver heller ikke altid det rigtige resultat. Hvis Sony havde lyttet til de gennemførte markedsundersøgelser, endda med fokusgrupper, ville "walkman", en af efterkrigstidens største kommercielle succeser, aldrig være blevet lukket ud på markedet (Ketteringham & Nayak 1986). I andre tilfælde, f.eks. ved udviklingen af 3 Ms gule huskesedler, vidste den ingeniør, som var ophav til den oprindelige opfindelse (en mærkelig lim, som ikke klistrede ordentligt), ikke engang, hvad de skulle bruges til. Det var først efter, at en person i ledel-

sen, som spillede i et kirkekor, opdagede, at papirer med dette klistre var gode til at finde rundt med i noderne, at virksomheden fandt ud af, at produktet havde chance for at opfylde et tidligere uopfyldt behov (Peters & Austin 1985).

Dette er markedsøkonomiens paradoks og grunden til, at tilpasningsnormen spiller en så afgørende rolle i modernitetens industrier. Når det kommer til stykket, er det afslutningen af handlen, selve købet, som er afgørende, ikke den eventuelle interesse, kunder giver udtryk for, inden de beslutter sig. Antropologiske studier af købsadfærd (Underhill 2000) viser, at halvdelen af de personer, som går ind i en butik, går ud igen uden at købe noget. Det kan skyldes, at de ikke finder det, de søger, eller at de havde andre grunde at besøge butikken (f.eks. at fordrive tiden, nyde atmosfæren, være oprørte over prisniveauet bagefter etc.). Derudover er der en lang række andre faktorer, som rent faktisk afgør, hvorvidt potentielt interesserede kunder faktisk beslutter sig for at købe varen (ud over pris og kvalitet); bl.a. kundens køn (kvindelige kunder er som regel mere kritiske, men også mere seriøse end mænd), forretningens evne at udstille varerne (ikke for lavt for de ældre, ikke for højt for de små, ikke for tæt på indgangen etc. etc.).

Den praktiske realisering af tilpasningsnormen kan derfor variere i uendelighed, hvilket skaber et stort spillerum for kreative løsninger. Nogle af disse løsninger kan umiddelbart synes at gavne virksomheden mere end kunden. F.eks. fortæller Robinson & Stern (1997) om en stewardesse, som fandt ud af, at langt de fleste førsteklassekunder spiste mindre end halvdelen af den gratis kaviar, som automatisk blev serveret ved hver transatlantisk flyvning. Hendes forslag om at skifte portionerne ud med kaviardåser, som var halvt så store som de tidligere,

sparede flyveselskabet for adskillige millioner dollars om året. Lignende omkostningsreduktioner eller effektivitetsgevinster sker givetvis hele tiden, og er en af de ting, som moderne managers lærer sig at være på stadig jagt efter. Dette modsiger dog ikke normen om (kreativ) tilpasning, idet kundens køb altid er afgørende, men samtidigt usikker. Man kunne ikke vide, om disse kunder valgte at flyve med selskabet, fordi de fik lov til at smovse i en dåse kaviar, som de alligevel ikke kunne spise op, eller om det var ligegyldigt for dem, hvor meget de kunne smide væk, bare de fik serveret en kaviardåse.

Denne usikkerhedsfaktor er især gældende inden for de kulturelle industrier, dvs inden for film, musik, bøger men også modeindustrien (Hirsch 1972, Caves 2000, Hesmondalgh 2002). Her "ved" man på grundlag af lang tids erfaring, at kunderne er glade for de såkaldte special effects og andre "produktionsværdier" såsom smukke omgivelser, lækkert tøj, imponerende stuer etc., og at mange kommer for at se de "stars", de specielt kan lide (Maltby 1995). Det, man ikke ved og ikke kan skaffe sikre oplysninger om, er, hvorvidt disse "sikre" faktorer er nok til at tiltrække tilstrækkeligt mange tilskuerne til at betale for de ekstra omkostninger, som følger af at benytte sig af dyre "stars" og andre "produktionsværdier". Måske synes de, historien er for tynd, måske synes de, at de har set den før, måske bliver de hjemme af andre grunde (f.eks. forandret politisk eller økonomisk klima; efter 11.september er terrorismefilm blevet en hed kartoffel i Hollywood). Dvs. at man først får fuld vished bagefter, når tallene fra "box office" kommer ind. Det er grunden til, at disse industrier opfattes som højrisiko-områder, hvor det eneste sikre, man ved, er, at "nobody knows" (Squire 1992, Linton 1998, Caves 2000).

Kreativtetsregimer og normkonflikter

Det interessante med filmindustrien er, at den, til forskel fra traditionelle industrier, producerer en følelsesbetonet oplevelse snarere end et materielt produkt. I den modernitet, vi er på vej ind i, afhænger købsakten i stigende grad også af den forventende oplevelse (Pine & Gilmore 1999), men filmindustrien repræsenterer denne oplevelsesøkonomi i sin rene form. Betydningen af dette gik op for amerikanske managers under et seminar ved Harvard Business School i tyverne (Kennedy 1927). Her blev fremhævet det unikke i denne industriform, hvis produkt var noget så efemert som følelser. Hortense Powdermaker, en antropolog som studerede Hollywood i fyrerne, fremhæver, at forudsætningen for at skabe dette element af oplevelse eller følelse, er, at denne industri engagerer kunstnere. Filmindustrien er således ikke en hvilken som helst slags forretning. Den er et resultat af en (kreativ) kombination af kunst og erhvervsliv:

Det, der måske er det mest fundamentale og slående træk ved film som en institution, er, at det at lave film er både en storvirksomhed og en populær kunstart. Det er helt sikkert, at dets finansiering, dets relation til bankerne, bestyrelsen og aktieejere, dets distribution og reklame, dets problem omkring markeder, hjemme og i udlandet, og dets arbejdsrelationer alle er velkendte dele af enhver storvirksomhed. Men dets produkter ligner ikke andre virksomheders. Filmindustriens produkt er en fortælling, som primært er fortalt i visuelle forestillinger og bevægelser, og, siden introduktionen af lydsporet, med dialog. Filmen deler fortællefunktionen med al littera-

tur, al teater: At være en kommentar til en fase af den menneskelige eksistens. Kunstnere – inklusiv instruktører, forfattere, fotografer, musikere, klippere – er nødvendige for at fuldføre denne funktion (Powdermaker 1950:25).

Dette skaber dog samtidigt en iboende spændning inden for filmindustrien, idet kunstnere traditionelt opfatter deres kreativitet på en helt anden måde. Kunstnere er i lighed med videnskabsmænd eller akademikere i høj grad fremmede over for tanken om, at deres kreativitet skal udfoldes inden for rammen af en norm om tilpasning til kunden, køberen og mere generelt de gældende omstændigheder. Denne fremmedgørelse over for filmindustriens krav har været et konstant konfliktpunkt igennem hele det tyvende århundrede (Rosten 1941, Ross 1984, Schatz 1998) og har vel, mere end Hollywoodfilmens påståede lave kvalitet, været med til at give Hollywood et så dårligt ry blandt intellektuelle og kunstnere. *New Yorkers* filmkritiker i mange decennier, Pauline Kael, udtrykker denne holdning temmelig præcist i sin karakteristik af det kreative i denne industri:

At være kreativ inkluderer at vide hvordan man eksploiterer andre menneskers ideer eller tidligere arbejde som man husker; at være kreativ retfærdiggør uvidenhed og hensynsløshed, ligegyldighed overfor og i sidste ende foragt for kunst. At være kreativ er at have noget at sælge, at vide hvordan man sælger noget, at have solgt noget. Fjernsynsproducenter "skaber" et nyt gættelegsshow; reklamefolk taler om at få "de kreative juicer til at flyde". Det, de forstår som kreativitet, er helt enkelt successens ophidselse, magtens

ophidselse. Det er i denne type kontekst, det at lave film opfattes som en kreativ forretning" (Kael 1968:3-4).

Det er tydeligt, at Kael, idet hun identificerer sig med en helt anden verden end forretningslivets eller industriens verden, tænker på en helt anden forståelse af, hvad kreativitet er, eller snarere hvad det er den skal rette sig efter. Kunsten repræsenterer et helt andet kreativitetsregime end industrien. Dets innovationsnorm er anderledes og står i skarp modsætning til forretningslivets tro på tilpasning som forudsætning for kreativitet i ord og handling. Men hvori består egentlig denne anderledeshed? Hvad er det, der kendetegner kunsten som kreativitetsregime? Giver det i det hele taget mening at tale om et særligt kunstnerisk kreativitetsregime? Er dette ikke, i endnu højere grad end videnskaben, "overdetermineret" af den "hegemoniske klasse" som Bourdieu (1995) hævder? Med andre ord, spiller normer overhovedet nogen rolle i kunstens verden? Findes der, ligesom vi så, det var tilfældet i videnskabens og industriens verden, en overgribende innovationsnorm, en norm, som strukturelt regulerer hvilken type kreativitet, som forventes, og som aktørerne tenderer at rette sig efter, hvis de ønsker at opnå social anerkendelse i netop dette kreativitetsregime?

Innovationsnormer og professioner

Forskere er så vant til at give og modtage kritik fra andre kollegaer, at de opfatter det som forudsætningen for kreativitet i det hele taget. Kritik forekommer givetvis også inden for kunstens verden, men den spiller langt fra den afgørende rolle her, og det mest bemærkelsesværdige er, at kritik inden for det kunstneriske felt er blevet en specialiseret funktion, som er

lokaliseret uden for den aktive udøvelse af kunst (Moulin 1987, White 1993). Disse kritikere spiller givetvis en vigtig rolle for den enkelte kunstners karriere (Cowie 1992, Steene 1996), men de er kun en af mange aktører i det kunstneriske felt, og deres magt er derfor begrænset. Kritikens begrænsede betydning i kunstverdenen gør, at kunst som kreativ regime må udforskes ud fra andre forudsætninger end de, der gælder inden for den videnskabelige verden.

Således er det særdeles interessant at konstatere fraværet af peer-review-kontrol inden for kunstens verden. Kunstnere synes indbyrdes at være meget varsomme med at kritisere hinanden. "Kunstneren bruger meget tid på at kikke på andre kunstneres værker – både etablerede og nybegyndere. Kunstnere synes dog ikke at give hinanden meget kritik" (Caves 2000:24). En lignende opfattelse fremhæves med endnu større styrke af Fellini:

En kunstner kan ikke bedømme en anden kunstner, lige så lidt som et barn kan bedømme et andet barn. Hver kunstner har sin egen særlige vision. Du kan ikke tage og overtage en andens briller. De passer ikke, og du ville ikke kunne se med dem. Kunstnerens briller passer kun, hvis du placerer dem på ikke-kunstnere, som de formår at fange, betage og overraske (Garfinkel 1976:127).

Dette særtræk i det kunstneriske regime er ikke blevet taget tilstrækkeligt alvorligt i de dominerende kunstsociologiske opfattelser. Hvor Bourdieus spørgsmål, "hvem skaber kunstnere" (Bourdieu 1981) tenderer til ligestille den kunstneriske karriereform med videnskabens peer-review dominerede anerkendelsesprocess, har Becker (1982) omvendt en

tendens til at ligestille det kunstneriske kreativitetsregime med det industrielle. Han glemmer imidlertid, at en kunstner til syvende og sidst altid er ensom, uanset hvor meget denne kunstner samarbejder med og prøver på at tilpasse sig andre (Miller 1988).

Kunst som professionel aktivitet og innovationsnorm adskiller sig både fra industriens og videnskabens (Podolny & Tsu 2001). Det, der er et honnørsord blandt industriledere, stimulerer deres kreativitet og er afgørende for at opnå social anerkendelse eller "success" (Parsons 1939/1964), udgør en trussel for både kunstnere og videnskabsmænd. Deraf følger dog ikke, at kunstneres mangel på tilpasning skal forstås i termer af kritik. I videnskaben udøves denne kritik først og fremmest af ens egne kollegaer, som man skal kunne overbevise om det objektivt gyldige i det, man er kommet frem til. Kunstneren lader sig indirekte påvirke af sine kollegaer (på samme måde som en forsker bliver påvirket af den forskning, man læser om). Den afgørende forskel er dog, at kunstneren ikke forventer at blive regelmæssigt kritiseret af sine kollegaer.

Fraværet af et institutionaliseret, altomfattende peer-reviewsystem inden for kunstens verden er et historisk resultat af et opgør med det akademiske regime, som dominerede den rene form for kunst (maleri og skulptur) frem til anden halvdel af det andet århundrede, da dette system brød sammen både af ydre og indre årsager (White & White 1965/1993, Milner 1988). Siden da har kunstverdenen været opbygget ud fra en helt anden innovationsnorm, som er specifik for kunst, og som man ikke finder andre steder. Csikszentmihalyi (1996) fremhæver i den forbindelse, at det karakteristiske for den måde, kunstnere arbejder, er, at de prøver at finde et ægte følt udtryk for det personligt oplevede i deres

kunst. Han nævner en episode med en italiensk forfatter, Grazia Livi, som blev inspireret til at skrive en novelle på baggrund af en samtale med en kvindelig bankrådgiver. Samtalen blev afbrudt af, at telefonen ringede, og bankrådgiveren fik pludseligt et helt andet udtryk i ansigtet og hele kroppen. Hun taler nok med sin elsker, tænkte Livi, som straks noterede episoden, da hun kom hjem. Efter et stykke tid tog hun notatet frem igen. Nu vidste hun, hvad hun ville bruge det til, nemlig en historie om moderne kvinders vanskeligheder med at forene karriere med deres kvindelighed. Denne problemstilling var ikke tilfældigt valgt, men afspejlede det dilemma, Livi selv havde følt som gift, mor og karrierekvind. "Op-rindelsen til problematiske elementer i livserfaringer er lettest at se i arbejder hos kunstnere, poeter og humanister i almenhed" (Czikszenmihalyi 1996:83).

Deraf følger ikke, at biografiske erfaringer er irrelevante for videnskabsmænd, men netop peer-review-systemet og kritiknormen, gør, at forskere, som direkte prøver at udtrykke personligt oplevede erfaringer, vil støde på vanskeligheder. Kravet om videnskabelighed vil stille sig hindrende i vejen og tvinge forskerne til at vælge en anden, mere indirekte strategi, hvori behovet for at legitimere denne videnskabelighed over for kritiske kollegaer vil spille en stor rolle (et problem som især den feministiske forskning har oplevet). Det er i denne forstand, at kunsten repræsenterer et helt andet kreativitetsregime; her vil kollegaerne slet ikke blande sig, idet selve udgangspunktet for kunsten er, at man skal udgå fra og give udtryk for personlige erfaringer (Dewey 1958).

Dette aspekt fremhæves eksplicit inden for skuespillerprofessionen. En egentlig professionalisering af denne erhvervsgruppe fandt først sted med Stanislavskij (1944, 1967). Stanislavskij var

oprindeligt en amatør med stor interesse for teatrets verden. På den baggrund udviklede han en forståelse for de tekniske virkemidler, som skuespillere bruger for at "fange, behage og overraske" sit publikum. Derudover opløftede han skuespillererhvervet til en egentlig profession gennem at hævde, at disse ydre virkemidler eller teknikker var langt mindre vigtige end evnen at leve sig ind i rollen og udtrykke den "indefra". For virkelig at kunne fange publikums opmærksomhed var skuespillere nødt til at investere dele af deres eget biografiske selv i rollen (Miller 1988). Det skete gennem en analyse af karakteren, hvordan denne person var blevet formet via skelsættende biografiske erfaringer. Dette var første skridt. Andet skridt var, at skuespilleren begyndte at analysere sig selv og finde paralleller i sit eget liv. Disse biografiske erfaringer blev genkaldt og projiceret ind i rollen (Leaming 1998).

På denne måde blev rollespillet ikke kun et rollespil i Goffmans betydning; en dramaturgi hvor den enkelte spiller roller i hverdagen uden egentlig at identificere sig med disse i dybere mening. Rollespil som profession forudsætter, at rollen tager afsæt i personen selv. Det er denne dybe identifikation, som forvandler rollespillet fra dramaturgi til noget levende, et drama. Denne transformation har, som Ingmar Bergman udtrykker det, en "magisk" kvalitet (Bergman 1989). Det er det, der gør skuespilleri og de kunstarter, som bygger på disse (teater, film, tv-radio- og tv-teater), så fascinerende (jævnfør også den transformations-effekt som Marilyn Monroe kunne skabe i og uden for scenen, se Spoto 1993).

Vi taler imidlertid ikke kun om et talent, men om en norm; det er den type kreativitet, vi forventer af en kunstner. Involveringen af det personlige element synes derfor at gå langt dybere inden for den kunstneriske profession end inden

for videnskabens verden. Herved ligner kunsten interessant nok en lang række andre, ikke-akademiske professioner, hvor personligheden også kommer meget mere i spil, f.eks. socialpædagoger, sygeplejersker og lærere. Meget af den aktuelle debat omkring professionalisering af disse erhvervsgrupper har taget udgangspunkt i det forhold, at disse professioner mangler den grad af videnskabelighed, som siges at være kendetegnende for en "rigtig" profession (Elzinga 1990). For at forhøje sin sociale status bør disse professioner således vælge samme vej som de akademiske professioner. De bør basere deres professionsstatus på den videnskabelige innovationsnorm, kritikken.

Dette er dog en dybt problematisk professionaliseringsstrategi. Gennem at lægge sig tættere op ad det videnskabelige kreativitetsregime, risikerer disse professioner at tabe det, som er det vigtigste grundlag for deres kreativitet, ude af syne (noget som allerede er ved at ske, jævnfør den aktuelle rekrutteringskrise inden for sygeplejefaget). Deraf følger dog ikke, at den langt tættere forbindelse mellem profession og person, som karakteriserer omsorgs- og pædagogprofessionerne, er identisk med kunstnerens søgen efter dybt personligt forankret autenticitet. At der er meget dramatik i en sygeplejerskes, socialpædagogs eller lærers opgave, betyder jo ikke, at sygeplejerskens/socialpædagogens/lærerens opgave er den magiske transformation af rollen i kraft af stærk personlig identifikation. Hovedformålet synes i stedet at være at få patienten/eleven i tale gennem et personligt engagement af en kommunikerende karakter.

Denne kommunikative innovationsnorm er central for den "tavse viden", som kendetegner de pædagogiske professioner, men den er desværre kommet lidt i skyggen pga den aktuelle tendens til at

øge disse professiones status gennem at forsøge at "videnskabeliggøre" dem. Jeg tror ikke, at det er vejen frem at gøre lærere, socialpædagoger og sygeplejersker til små forskere. I stedet burde disse professioner i højere grad prøve på at reflektere over, hvad der er det karakteristiske for dem. Ud over ligheden med de kunstneriske professioner i den forstand, at personen eller det subjektive står langt mere på spil, er det også vigtigt at fremhæve forskellen. Hvad er det distinkte for disse professioner?

Her tror jeg, at kommunikationsaspektet er det mest frugtbare som ramme for den kreativitet, som udfolder sig inden for den pædagogiske professionsudøvelse i bred forstand. Denne påstand eller hypotese, som givetvis skal udsættes for kritisk prøvning (som forskere er vi jo stadigvæk forpligtet over for vores egen, videnskabelige innovationsnorm på trods af, at det felt, vi undersøger, ikke i sig selv styres af forskningens særlige regler og krav), kan belyses af, at en stor del af professionsudviklingen inden for f.eks. pædagogikken i Danmark i de senere år i høj grad har fokuseret på, hvordan man skal forbedre kommunikationen mellem lærer og elev. Dette var jo en hovedtanke i projektpædagogikken, idet den lærercentrerede pædagogik i altfor ringe grad var i stand til at skabe et kreativt læringsmiljø (Knudsen 1999). Min egen forskning inden for sygeplejefprofessionens område peger på, at hovedproblemet her er mangel på redskaber til at forstå og forbedre kommunikationen mellem sygeplejersken og patienten, dog med den forskel at kommunikationen her har en distinkt "intimkropslig" karakter (Kupferberg 1999).

Forestillingen om, at kunstneren skal gøre det samme som en sygeplejerske eller pædagog, dvs kunne kommunikere, er noget, som tit optræder i forbindelse med den moderne kunst, hvor den dog

strengt taget ikke hører hjemme. Kravet bygger på en misforståelse af, hvad moderne kunst er, nemlig udtryk for kunstnerens søgen efter et autentisk udtryk for sin personlighed og intet andet. Uanset hvor mange gange dette siges, virker det dog som om, kunstnerne taler for døve ører. Måske skyldes det, at velfærdssamfundet har gjort de fleste af os vant til at omgås professionelle på denne kommunikerende, mere eller mindre overtydelige måde, set ud fra et kunstnerperspektiv. Behovet for at bryde med denne kommunikationsnorm for at give plads for genuin kunst, fremhæves af poeten Anne Saxton i et brev stilet til moderen, tidligt i hendes karriere:

På trods af at der ikke er noget nyt i den måde, jeg har skrevet disse, virker de nye for de fleste poetiske smagsdommere. Jeg skriver ikke for dem. Ikke for dig. Ikke en gang for redaktører. Jeg vil finde noget, og jeg tror, at i det mindste "i dag" vil det lykkes for mig. At nå mennesker er meget vigtigt, det ved jeg, men at nå det bedste i mig selv er vigtigst lige nu (cit. Amabile 1996: 10).

Det første krav til en kunstner er, at hun er autentisk, at hun tager udgangspunkt i det, som er helt hendes eget, personligt oplevet og erfaret. Kravet om altid at kunne kommunikere noget, som er dybt personligt forankret, til et uvidende publikum ville dræbe kunsten ved roden. Her forholder det sig omvendt for f.eks. en sygeplejerske. I en sygeplejesituation gælder det tit om at kunne kommunikere meget hurtigt og præcist, hvis ikke et liv skal gå tabt eller en sygdomstilstand forværres. Hvis en patient for eksempel pludselig får hjertestop midt om natten i nærvær af pårørende, må denne sygeplejerske være istand til lynhurtigt at få for-

klaret disse pårørende, at de skal ud, uden at disse bliver fornærmede. I andre tilfælde, f.eks. ved indlæggelsessamtalen, kan det omvendt være vigtigt at få patienten til at åbne sig og fortælle om intime detaljer, som patienten kan føle er pinlige, men hvor uvidenhed kan få fatale følger for behandlingsforløbet. For en lærer er det ikke så meget de intime detaljer, som skal kommunikeres på en effektiv måde, men snarere elevens intellektuelle forudsætninger, nysgerrighed og talent, hvis formidlingen af viden skal hæve sig over det fordristiske industrisamfunds mekaniske instruktion og blive noget, der understøtter elevens kreative læringsprocesser.

Der er dog visse kunstarter, hvor kravet om at være pædagogisk eller kunne kommunikere med sit publikum og indstille sig på publikums intellektuelle forudsætninger ligner det, som pædagogen står overfor. En af disse er filmen. Netop fordi filmen både er kunst og industri, ligger der iboende i denne kunstform et krav om tilpasning til publikums forudsætninger og interesser, hvilket tvinger kunstneren til at gå på kompromis med det kunstneriske krav om autenticitet. Kravet om tilpasning behøver ikke altid være af ren kommerciel karakter. Det kan også være af pædagogisk art, dvs berøre problemstillingen omkring effektiv kommunikation af et budskab eller en idé, eller at komme i tale med sit publikum. Dette problem eller dilemma for den autenticitetssøgende kunstner illustreres af Ingmar Bergman's refleksioner over sin egen karriere som filminstruktør.

Da Bergman begyndte at lave film i fyrreerne, var svensk filmindustri æstetisk set et vedhæng til Hollywood. Dette skyldtes ikke kun, at svensk film den gang helt og holdent fungerede på kommercielle præmisser, men også at Hjalmar Bergmans enke, Stina Bergman, som havde studeret filmteknik i Hollywood,

havde en ledende kunstnerisk rolle i svensk film industri dengang.

Denne filmdramaturgi var ekstremt tydelig, næsten rigid; publikum behøvede aldrig at svæve i usikkerhed om, hvor man befandt sig. Der kunne heller ikke herske tvivl om, hvem der var hvem, og fortællingens transportstrækninger måtte behandles med omsorg. Højdepunkter skulle fordeles og placeres på bestemte, anviste steder i manuskriptet, og kulminationen skulle spares til slutningen. Replikskiftet skulle holdes kort. Litterære formuleringer var forbudt (Bergman 1990:118).

Gradvis lykkedes det dog Bergman at modificere denne overpædagogiske måde at lave film på, således at der blev mere plads for den kunstneriske udfoldelse og autenticitet. Dilemmaet mellem autenticitet og kommunikation var ikke opløst, den var iboende mediet, men det udelukkede ikke en udvikling eller progression, således at forholdet mellem kunstner og publikum blev mere gensidigt:

Der er spændinger mellem mit behov for at finde et filmisk associativt udtryk for en kompliceret situation og mit krav på absolut klarhed. Da jeg ikke skaber mit arbejde for at opbygge mig selv eller en lille elite men for at underholde et millionpublikum, sejrer det andet imperativ for det meste. Nogle gange prøver jeg dog det mere risikable alternativ, og det har vist sig, at publikum har et forbavsende sensitivt øre og til og med accepterer en avanceret irrational kontinuitet (Steene 1996:30).

Professionelle og pionere

Kreativitet eksisterer i mange former. Boden (1994) skelner mellem den mere hverdagsagtige kreativitet, vi finder hos den lærende person (P-kreativitet), som pludselig vinder indsigt i noget for personen nyt, og på den anden side den unikke opdagelse, som er gået forud for denne indsigt, og som siden vandt social anerkendelse (H-kreativitet). Kirton (1989) laver en distinktion mellem det, han kalder "adaptors" og "innovators". Med innovators forstår Kirton egentlige nyskabere eller pionere inden for et givet felt, hvor adaptors er dem, der videreudvikler den nyskabende tanke.

Set ud fra et biografisk perspektiv, kunne vi foretage en distinktion mellem de personer, som har en uddannelses- og erfaringsmæssig, dvs professional kompetence i et givet felt som daglig inspiration for sin arbejdsmæssige kreativitet, og de personer som afviger fra den normale karrieremodel og i kraft af sin outsiderstatus er både motiverede og inspirerede til at påtage sig rollen som radikale fornyere eller pionere (jævnfør Kuhns distinktion mellem "normalvidenskab" og "videnskabelige revolutioner").

Det, der bør fremhæves i denne sammenhæng, er, at der ikke nødvendigvis er et sammenfald mellem disse to livserfaringer, den professionelles og pionerens. Den professionelles udvidede kreative kompetence holder sig som regel til et bestemt, nøje afgrænset område og udvikles over tid i kraft af den akkumulering af tavs viden (Polanyi 1962), som finder sted over årenes løb. Det, vi i bedste tilfælde kan konstatere, er en udvikling fra "novice" til "ekspert" (Benner 1995). Hvor "novicen" stadigvæk befinder sig på den lærendes niveau (P-kreativitet), har "eksperten" i kraft af sin personligt akkumulerede tavse viden inden for det afgrænsede felt nået at oparbejde en me-

get mere fleksibel forståelse, som gør det muligt at tillæmpe den oprindelige indsigt i alle dens afskygninger på en måde, som er fintfølelse over for den konkrete case (Flyvbjerg 1988).

Et sådant professionaliseret livsforløb er dog ikke identisk med og kan komme i modsætning til pioneres biografier af bl.a. følgende grunde:

1) *Overflødig kompetence*. Pioneres biografier kendetegnes enten ved, at individet starter med at erhverve professionel kompetence i en meget ung alder, med det resultat at den anerkendelse eller status, individet opnår, kan bruges til at erhverve en højere grad af frihed til at eksperimentere (Martindale 1994). Eller at individet gennemgår en dyb identitetskrise og tvinges at starte forfra relativt sent i karrieren, med det resultat at individets brede erfaring fra forskellige områder virker som motivation for at opnå en ny social anerkendelse i det fremmede felt (Kupferberg 1995b, 1998). I begge biografimønstre opleves et element af overflødig kompetence, som kommer til udtryk i den type af intellektuel rastløshed, som synes at være en forudsætning for at påtage sig rollen som pioner (French 1971, Lacey 1988).

2) *Modgang*: Det er vanskeligt at overbevise omgivelserne om værdien af nye, revolutionerende ideer (Barnett 1953, Barber 1961). Disse er meget sårbare, især i starten fordi de stadig er uudviklede (Rudwick 1996), og fordi de støder på stærke traditioner og interesser (Hall, 1999). Set ud fra en professionssynsvinkel er det en klar risiko ved at vælge denne type strategi, da den kan føre til f.eks. publikationsvanskeligheder (Swedberg 1990) eller karrieremodgange (Wild 1992).

3) - *Hemmelighedsmageri*: For at imødegå de øgede risici for modgang, kan pioneren vælge at hemmeligholde sit nyskabende arbejde, indtil tiden er moden.

Det vil sige, indtil de revolutionerende tanker er blevet mere udviklede og omgivelsernes holdning er begyndt at ændres, således at der er større modtagelighed for de nye, revolutionerende ideer (Grosskurth 1991, Ketteringham & Nayak 1985). Derved opstår dog den risiko, at en anden løber med æren, fordi den revolutionerende opdagelse er blevet skjult i alt for lang tid. Noget der var ved at overgå Darwin (Browne 1995), og som faktisk skete for en af filmindustriens pionere, William Fox, hvis tidlige og mere fremsynede eksperimenter med lydfilm blev hemmeligholdt af forretningsmæssige grunde, med det resultat af Warner Brothers løb af med både pengene og magten (Sperling & Milner 1998).

4) *Mental modstand*: For at lære sig noget radikalt nyt, må pioneren være i stand til at "smide information væk" (Kupferberg 1995a), dvs opgive tidligere forståelsesrammer. På det mere almene plan, vil man finde, at de fleste professioner har en positiv holdning til behovet for nytænkning, i det mindste inden for dets eget område. Derimod har de svært ved at acceptere eller forstå, at kreativitet kan antage andre former, jævnfør Luhmanns tese om delsystemernes selvrefererende kommunikation eller autopoiesis. Konkret vil man dog ofte finde en mental læringsmodstand (Barber 1961). Karakteren af denne modstand vil dog være forskellig i forskellige kreativitetsregimer. Paradoksalt nok synes det som om, den institutionaliserede modstand mod radikal nytænkning er langt større inden for det videnskabelige kreativitetsregime, end forskere selv tror. Det er ikke kun sådan, at kritik ikke er den eneste betingelse for kreativ nytænkning, den er ikke en gang altid den bedste betingelse.

Dette rejser dog spørgsmålet om, hvordan radikale innovationer overhovedet er mulige? Hvordan skal vi for-

klare, at ikke alle vælger den professionelle karrieremonster, men at nogle vælger at blive pionere? Problemstillingen skal ses på baggrund af en generel erkendelse inden for videnskabssociologien om, at spørgsmålet om de videnskabelige revolutioner stadigvæk ikke er blevet overbevisende forklaret af sociologien (Fuchs 1993). Men måske var hele tanken om at udvikle en videnskabssociologisk tilgang til kreativitetsproblemet forfejlet. Måske skulle vi have startet i den anden ende og, på baggrund af bredt komparative studier af forskellige, distinkte, kreativitetsregimer, have stillet spørgsmålet om, hvori kreativitetens betingelser i moderniteten egentlig består. En sådan alternativ, komparativ tilgang ville også have gjort det lettere for os at gribe problemet omkring de professionelle og pionere an, idet det i hovedsagen synes at være en biografisk problemstilling ligesom hele professionsproblematikken i øvrigt. Man fødes jo ikke som professionel, man bliver det over et livslangt livsforløb. Hvorfor ikke vælge en metodisk tilgang, som gør dette livsperspektiv synligt fra starten af?

Konklusion

Af de mange intellektuelle udfordringer, som sociologien står overfor, forekommer det mig, at en mere systematisk undersøgelse af formerne og betingelserne for nyskabelse burde spille en langt mere central rolle, end den gør. I det samfund, vi er på vej til at bevæge os ind i, vil kreativitet med stor sandsynlighed spille en langt mere central rolle end i det hændende industrisamfund. Den sociologiske interesse for hvilke former for kreativitet, som er ved at udvikles, hvordan disse skal forstås og forklares, halter dog langt bagefter den reelle samfundsudvikling. En vigtig forklaring til dette er, som jeg har prøvet at pege på i denne artikel, den hegemoniske rolle, videnskabssociologien

har haft ved udforskningen af kreative fænomener. Denne tilgang er dog ved at blive udfordret af en stigende interesse blandt samfundsforskere for den kreativitet, som udfoldes i andre sammenhænge, bl.a. kunst, industri og pædagogik i bred forstand. En måde at angribe udfordringen ville være fra starten at anerkende, at der er flere, konkurrerende kreativitetsregimer. Disse viser sig, noget overraskende, at være normativt forankrede. Det antyder, at en revurdering af strukturfunktionalismens gyldighed i forhold til dets neo-weberianske kritikere ikke er at komme uden om.

Litteratur

- Amabile, Teresa 1996: *Creativity in Context*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- Baker, Wayne E. & Robert R. Faulkner 1991: "Role as Resource in the Hollywood Film Industry." *American Journal of Sociology* 97 (2):279-309.
- Barber, Bernard 1961: "Resistance by Scientists to Scientific Discovery." *Science* 134:596-602.
- Barnett, H. G. 1953: *Innovation: The Basis of Cultural Change*. New York: McGraw-Hill.
- Becker, Howard S. 1982: *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Ben-David, Joseph 1960: "Roles and Innovations in Medicine." *American Journal of Sociology* 65 (6):557-568.
- Benner, Patricia 1995: *Fra novice til ekspert*. København: Munksgaard.
- Bergman, Ingmar 1989: *Laterna Magica*. Stockholm: Mån-pocket.
- Bergman, Ingmar 1990: *Bilder*. Stockholm: Norstedts.
- Boden, Margaret A. (ed.) 1994: *Dimensions of Creativity*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

- Bourdieu, Pierre 1974: "The Specificity of the Scientific Field and the Social Conditions of the Progress of Reason." *Social Science Information* 14 (6):19-47.
- Bourdieu, Pierre 1981: *Kultur och kritik*. Göteborg: Daidalos.
- Bourdieu, Pierre 1988: *Homo Academicus*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre 1993: *The Field of Cultural Production*. Edited by R. Johnson. New York: Colombia University Press.
- Bourdieu, Pierre 1995: *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press.
- Browne, Janet 1995: *Darwin. Voyaging*. London: Jonathan Cape.
- Caves, Richard E. 2000: *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Coser, Lewis 1970: *Men of Ideas*. New York: Free Press.
- Cowie, Peter 1992: *Ingmar Bergman*. London: Andre Deutsch.
- Csikszentmihalyi, Mihalyi 1988: "Society, Culture, Person: A Systems View of Creativity". S. 325-39 i R. J. Sternberg (red.): *The Nature of Creativity*. New York: Cambridge University Press.
- Csikszentmihalyi, Mihalyi 1996: *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: HarperCollins.
- Dewey, John 1958: *Art as Experience*. New York: Putnam.
- Dickson, Peter R. 1994: *Marketing Management*. Forth Worth: The Dryden Press.
- Elzinga, Aant 1990: "The Knowledge Aspect of Professionalization: The Case of Science-Based Nursing Education in Sweden". S. 151-173 i Rolf Torstendahl & Michael Burrage (red.): *The Formation of Professions. Knowledge, State and Strategy*. London: Sage.
- Feldman, David H., Mihalyi Csikszentmihalyi & Howard Gardner (red.) 1994: *Changing the World: A Framework for the Study of Creativity*. Westport, Conn.: Praeger.
- Felt, Ulrike, Nowotny, Helga og Taschwer, Klaus 1995: *Wissenschaftsforschung. Eine Einführung*. Frankfurt am Main: Campus.
- French, Philip 1971: *The Movie Moguls*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Flyvbjerg, Bengt 1988: "Videnskab, håndværk, sund fornuft: Tre modeller i diskussionen om "ny fornuft" og nye paradigmer". S. 223-239 i Jørgen G. Rasmussen (red.): *Samfundsforskning*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Fuchs, Stephan 1993: "A Sociological Theory of Scientific Change". *Social Forces* 71 (4):933-953.
- Gardner, Howard 1983: *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books.
- Gardner, Howard 1993: *Creating Minds*. New York: Basic Books.
- Garfinkel, Bernie 1976: *Liv Ullman & Ingmar Bergman*. Göteborg: Astrid & Kärnekull.
- Grosskurth, Phyllis 1991: *The Secret Ring: Freud's Inner Circle and the Politics of Psychoanalysis*. Reading, Mass.: Addison-Wesley.
- Hall, Peter 1999: *Cities in Civilization: Innovation and Urban Order*. London: Phoenix.
- Hesmondalgh, David 2002: *The Cultural Industries*. London: Sage.
- Hirsch, Paul M. 1972: "Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems". *American Journal of Sociology* 77 (4):633-659.
- Kael, Pauline 1968: *Kiss Kiss Bang Bang*. Boston: Little, Brown and Company.

- Kennedy, Joseph 1927: *The Story of Films*. Chicago & New York: A. W. Shaw.
- Ketteringham, John M. og R. Ranganath Nayak 1986: *Breakthroughs!* New York: Rawson Associates.
- Kirton, Michael 1989: *Adaptors and Innovators: Styles of creativity and problem-solving*. London and New York: Routledge.
- Knudsen, Susanne V. (red.) 1999: *Projekt-pædagogikkens fortid og fremtid*. København: Danmarks Lærerhøjskoles Forlag.
- Kupferberg, Feiwei 1995a: "Bevidsthedens elementære former". *Dansk Sociologi* Nr 2:26-45.
- Kupferberg, Feiwei 1995b: "Biografisk selvgestaltning". *Sociologisk Forskning* 31 (3):32-57.
- Kupferberg, Feiwei 1998: "Models of Creativity Abroad". *European Archive of Sociology* XXXIX:179-206.
- Kupferberg, Feiwei 1999: *Kald eller profession. At indtræde i sygeplejefprofessionen*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Lacey, Robert 1988: *Ford.En bildynasti*. Stockholm: Legenda.
- Lasswell, Harold D. 1959: "The Social Setting of Creativity". S. 203-221 i Harold H. Anderson (red.): *Creativity and its Cultivation*. New York and Evanston: Harper & Row.
- Latour, Bruno & Wolgar, Steven 1979: *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*. London: Sage.
- Leaming, Barbara 1998: *Marilyn Monroe*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Liep, John (red.) 2001: *Locating Cultural Creativity*. London: Pluto Press.
- Linton, Barry R. 1998: *The Motion Picture Mega Industry*. Boston: Allyn and Bacon.
- MacDonald, Keith 1999: *The Sociology of Professions*. London: Sage.
- Maltby, Richard 1994: *Hollywood Cinema: An Introduction*. Oxford: Blackwell Books.
- Martindale, Colin 1994: "How to Become Famous: On Simonton's Greatness: What makes History and Why?" *Creativity Research Journal* 9 (2 &3):273-5.
- Merton, Robert 1957: "Priorities in Scientific Discovery: A Chapter in the Sociology of Science". *American Sociological Review* 22 (6):635-659.
- Merton, Robert 1973: *The Sociology of Science*. Chicago and London. The University of Chicago Press.
- Merton, Robert 1977: "The Sociology of Science: An Episodic Memoir". I Robert Merton & Jerry Gaston (red.): *The Sociology of Science in Europe*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Miller, Arthur 1988: *Timebends: A Life*. London: Methuen.
- Milner, John 1988: *The Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*. New Haven & London.
- Moulin, Raymond 1987: *The French Art Market: A Sociological View*. New Brunswick and London: Rutgers University Press.
- Parsons, Talcott 1939/1969: "The Professions and Social Structure". S. 24 - 49. I *Essays in Sociological Theory*. New York: the Free Press.
- Peters, Tom og Nancy Austin 1985: *A Passion for Excellence*. New York: Random Books.
- Pine II, B. Joseph & James H. Gilmore 1999: *The Experience Economy*. Boston, Mass.: Harvard Business School Press.
- Podolny, Joel M. & Hsu, Greta 2001: *The Interpretative Problem Underlying Exchange*. Working Paper. Graduate School of Business. Stanford University, September 25.

- Powdermaker, Hortense 1950: *Hollywood: The Dream-Factory*. Boston: Little, Brown and Company.
- Polanyi, Michael 1992: *Personal Knowledge: Toward a Post-Critical Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Robinson, Alan G. & Sam Stern 1997: *Corporate Creativity*. San Fransisco: Berret-Koehler Publishers.
- Ross, Lillian 1984: *Picture*. New York and London: Garland Publishing.
- Rosten, Leo 1941: *Hollywood: The Movie Colonie, The Movie Makers*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Rudwick, Martin 1996: "Geological Travel and Theoretical Innovation: The Role of "Liminal" Experience". *Social Studies of Science* 26:143-159.
- Schatz, Thomas 1998: *The Genius of the System: Hollywood Film-making in the Studio Era*. New York: Faber & Faber.
- Sperling, Cass Warner og Cork Milner 1998: *Hollywood Be Thy Name: The Warner Brothers Story*. Lexington, Kentucky: Hollywood Be Thy Name.
- Spoto, Donald 1993: *Marilyn Monroe*. Stockholm: BonnierAlba.
- Squire, Jason 1992: *The Movie Business*. New York: Simon and Schuster.
- Stanislavskij, Konstantin 1944: *Mit liv i kunsten*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Stanislavskij, Konstantin 1967: *En skuespillers arbejde med sig selv*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Steene, Birgitta 1996: *Måndagar med Bergman*. Stockholm/Stehag: Bruno Östlings Bokförlag Symposion.
- Swedberg, Richard 1990: *Economics and Sociology*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Sorensen, Aage B. 1986: "Social Structure and Mechanisms of Life-Course Processes". S. 177-198 i Aage B. Sorensen, Franz E. Weinert og Lonnie R. Sherrod (red.): *Human Development and the Life-Course*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates.
- Sorensen, Aage B. 1993: "Wissenschaftliche Werdegänge und akademische Arbeitsmärkte". S. 83-109 i Karl Ulrich Mayer (red.): *Generationsdynamik in der Forschung*. Frankfurt/New York: Campus.
- Underhill, Paco 2000: *Why We Buy: The Science of Shopping*. New York: Touchstone Book.
- White, Harrison C. 1993: *Careers and Creativity: Social Forces in the Arts*. Boulder: Westview Press.
- White, Harrison C. & Cynthia A. White 1965/1993: *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Whitley, Richard 1984: *The Intellectual and Social Organization of Science*. New York: Oxford University Press.
- Wild, John J. 1992: "The Origins of Soft Tissue Ultrasonic Echoing and Early Instrumental Application to Clinical Medicine". S. 115-141 i Robert J. Weber & David N. Perskins (red.): *Inventive Minds. Creativity in Technology*. New York: Oxford University Press.