

RECENT

POPULAR



FREM RAGENDE  
TEATEREKSPERIMENT  
4. september 2020



Anmeldelse af Andreas  
Reckwitz  
7. august 2020

A Theory of Dramaturgy  
5. august 2020



Over tærsklen, ind i  
oplevelsen  
5. august 2020



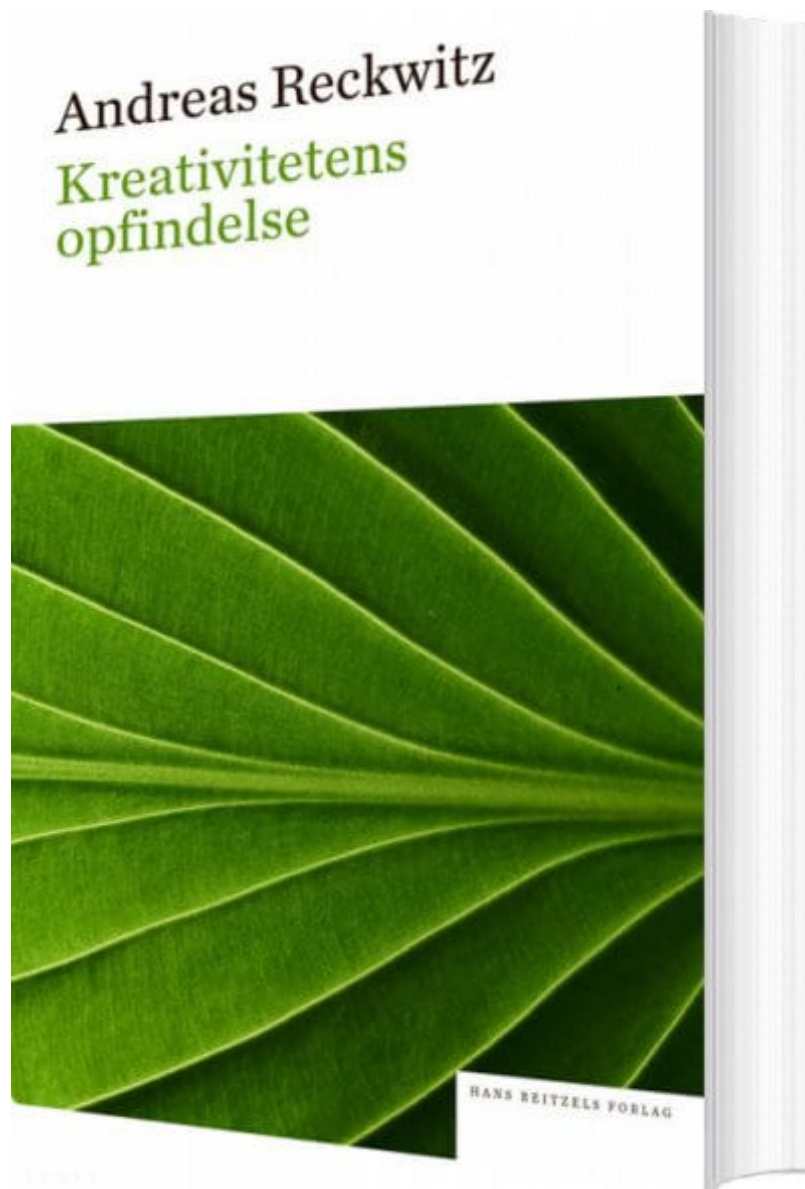
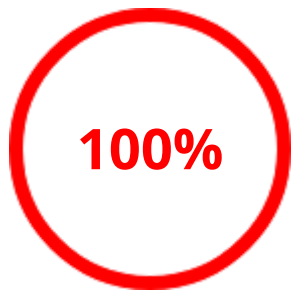
Det kreative nej  
22. juni 2020

📅 7. august 2020 📁 boganmeldelser, Information

### Kreativitet som regime

**Anmeldelse af Andreas Reckwitz:** *Kreativitetens opfindelse*. Hans Reitzels Forlag 2020. **OG** *Singulariteternes Samfund. Om modernitetens strukturændringer*. Hans Reitzels Forlag 2019

Af Erik Exe Christoffersen



Professor i kultursociologi Andreas Reckwitz' bog *Kreativitetens opfindelse* udkom på originalsproget tysk 2012. Nu er den heldigvis oversat til dansk, for det er en vigtig og velskrevet bog om hvordan det kreative i modernitetens tidlige fase var knyttet til et autonomt kunstfelt, mens det i det senmoderne globaliserede samfund har bredt sig til felter som den kreative økonomi,

oplevelsesøkonomien, den kreative by og den kreative classes livsstil. Det er en velstruktureret og skarp bog hvor pointen er, at det kreative kompleks siden 1960erne har præget de sociale værdinormer både positivt og negativt.

Reckwitz bog er *ikke* et studie i kreative processer og teknikker, men et studie i det kreative som strukturerende værdi, som får sociale konsekvenser med opkomsten af den såkaldte kreative klasse. Denne nye klasse, som faktisk udgør en tredjedel af befolkningen, er en betydelig magtfaktor med et kosmopolitisk udsyn og en æstetisk, etisk og autenticitets-søgende livsstil. Den kreative classes subjektive personlige selvrealisering har høj status og slår igennem på en række områder som boligindretning, mad, tøj, kunst og global kultur, rejser, design, kroppen, børneopdragelse, vedvarende uddannelse og byliv. Alle disse områder bliver sammenføjet ud fra nyhedens kreative, æstetiske, etiske eller ludiske værdier og principper. Reckwitz kalder det at kuratere og tilegne sig livet ud fra et personligt assemblageprincip eller kulturmix.

Netop fordi der er tale om et komplekst netværk af påvirkninger, er Reckwitz' fremstilling ikke lineær og fremadskridende, men han formår i fremstillingen af dette netværk, at skabe både en systematik og et overblik over de forskellige interagerende instanser. *Kreativitetens opfindelse* har et efterskrift af Reckwitz, som diskuterer sammenhængen mellem denne kreativitetsudvikling og det singulære samfund, som er emnet for Reckwitz' bog fra 2017 *Singulariteternes samfund. Om modernitetens strukturændringer*. Den kom på dansk i 2019 og analyserer den sociale ramme for kreativitetens regime. Hovedtesen er, at det i stigende grad er det særlige, enestående, det singulære som er strukturdannende i det senmoderne frem for det almene, som var karakteristisk for industrisamfundet.

I denne anmeldelse har jeg primært fokus på kreativitetens regime, men jeg kommer også løbende til at omtale det singulariserende samfund, hvor det kreative arbejde spiller en central rolle. Det adskiller sig værdimæssigt fra det administrative og rutineprægede ved at skabe flow, umiddelbar etisk mening og samtidig være lystfyldt og engagerende. Det kreative arbejde forgår ofte i kollaborative projekter, og arbejdet har begivenhedskaraktter samtidig med, at det indgår i et netværk. Det har en transformatorisk karakter, som er identitetsskabende, fx som en midlertidig stolthed over teamets unikke præstationsydelse ved at skabe noget nyt. Men når Reckwitz taler om kreativitetens *regime*, er det fordi, der er en mørk bagside i forhold til denne på sin vis positive udvikling.

### **Singularitet og kreativitet**

Forskellen mellem det almene og det særegne er ikke Reckwitz' opfindelse, men en filosofisk skelnen som går tilbage til fx Aristoteles og græske tragedier som Sofokles *Antigone* (ca. 442 f.Kr.) Her udspilles konflikten mellem Antigone, som vil begrave sin bror, fordi han er en del af familien, og Kong Kreon, som har forbudt dette af et alment hensyn til Staten. Som bekendt sætter Antigone den særlige pligt, hun har i forhold til sin bror, højere end hensynet til den almene lov. Henrik Ibsen gentager denne

konflikt i *Et dukkehjem* (1879) i en moderne version, hvor Nora trodser den almene lov af hensyn til sin kærlighed til manden, Helmer. Både Antigone og Nora straffes for at bryde loven, og dermed tegnes også en konflikt mellem mandens og kvindens forholde til det almene og det særlige. Reckwitz' pointe er, at dette forhold nu vendes, så det almenes sociale logik viger for det singulæres sociale praksis, som blandt andet viser sig som en ny form for præstationsform og jagt på opmærksomhed. Sagt lidt firkantet er det den essentialistiske pælerodsmetafor, som viger i forhold til en kreativ social netværkspraksis.

Singularitet er det særegne, det usædvanlige, mærkværdige, det partikulære, ejendommelige, det idiosynkratiske, det enestående eller unikke: det som er uerstatteligt. Det gælder madvarer, rejsemål, tøjstil, bolig, sport, begivenheder, fritidsoplevelser, personligheder og medieprodukter. Det singulære kommer derfor også til udtryk i kreative valoriseringer, hvor personer, ideer, objekter, værker, design, byudviklinger vurderes i forhold til, hvorvidt og hvordan de er unikke og fornyende. Det singulære implicerer på den måde en valorisering: Er man singulær nok og på den *rigtige* måde? Der er tale om en form for konkurrence om opmærksomhed, og der er en risiko for manglende anerkendelse og synlighed. Det udvikler også en differentieret sensibilitet i forhold til det særlige unikke, hvad enten det er kunst, mad, performance, vin, designerprodukter, affekter eller terapeutiske og spirituelle tilbud. Senmoderniteten fremstår således som en autenticitetskultur og samtidig en attraktionskultur, som dyrker det kreative.

På den måde er de to bøger sammenhængende, idet det singulære samfund er rammen omkring den samfundsmæssige organisering af det kreative. De kan dog fint læses hver for sig, men supplerer også hinanden, selvom der er mange gentagelser. Positivt sagt er Reckwitz ganske generøs i sin udfoldelse og dokumentationen af sine pointer. Hvis man vil udtrykke sig negativt, kunne de to bøger fint været strammet op og muligvis med fordel være sammenfattet til én bog.

Reckwitz benytter Foucaults dispositivbegreb, som er et kompleks, der på et givet historisk tidspunkt har til formål både at opfylde og skabe et presserende socialt behov i kraft af sociale teknikker, rumlige indretninger, produkter, vidensformer og en generel æstetisering, som er orienteret mod det nye. Kreativitetsdispositivet fungerer som forskrifter for intens sansespirring og selvrealisering, som altså sættes sammen med boformer, ritualer, uddannelse, sport, arbejdsliv, forbrug, politik, seksualitet og forventninger om kunstnerisk fornyelse, originalitet, uberegnelighed og rutinebrud.

### **Opfindelsen**

Kreativitetens opfindelse er af relativ ny dato. I 1950erne får det et stigende fokus både som en form for intelligens og tænke måde og som en særlig praksis i kunst og andre erhverv. Det bliver især i en amerikansk kontekst et centralt forskningsfelt. I Danmark optræder begrebet først i 1964 i forbindelse med såkaldte musiske fag. Ifølge Reckwitz er det en praksis, som bliver mere og mere udbredt i det senmoderne samfund og kommer til at dominere som en "kreativ etos". Det at være kreativ er ikke bare for sjov,

selvom det i sig selv antages at være en nydelse og en vital tilfredsstillelse. Den kreative selvrealisering bliver både en forventning og nærmest et krav, hvis man vil være med, hvor *det sker*. Richard Florida udtrykte det i 2002 på den måde, at den kreative klasse var den nye dominerende faktor i forhold til udviklingen af den *kreative by*. Både produktion, organisering og forbrug er baseret på en kreativ tankegang: Det nye frem for det gamle, det anderledes frem for det vante, det udfordrende frem for det trivielle, det aktiviserende frem for det passiviserende. Den kreative rolle ligner kunstnerens og låner i mange henseender tegn og symboler fra denne, som de har formet sig gennem den moderne periode fra midten af 1700-tallets romantik og frem for alt fra begyndelsen af 1900-tallet, specielt i forhold til almen eller særegen identitet som *tilegnelse*.

Det kreative har udviklet sig til et netværk, hvor forskellige tendenser og retninger har ladet sig sammenknytte: æstetiske subkulturer som ungdomskultur og protestbevægelser, kunstfeltets udvikling, oplevelsesindustrien, uddannelsesområdet, medieale nyskabelser, selvvækst-psykologiske og neurologiske nytænkninger, projektarbejdsformer, teknologiske udviklinger, byplanlægning, politiske tiltag som fremmer kreative teknikker og potentialer.

Kreativ tænkning og praksis er et tilbud, som næsten er blevet et tvangsmæssigt krav til det enkelte subjekt. Vær kreativ og realiser dig selv: *Just do it*. Ikke at ville være kreativ er *no go*. Den kreative branche tilbyder stjernestatus, selvom den også er præget af relativt dårlige ansættelsesforhold. Det er blevet markant tydeligt under den nuværende coronakrise, som i særlig grad har ramt en branche, hvor det kreative synes at bære lønnen i sig selv. Den kreative selvrealisering er en værdi i vores samfund, som Reckwitz argumenterer. Idealet er ikke *'Han gjorde sin pligt'*, men *'I did it myyy way'*.



Autentisk, singulært og kreativt i forhold til sted, rum og selvrealisering: *Be yourself, you're fucking perfect.*

Man kunne nævne en række kreative "stjerner" som fx Lars von Trier, Jørgen Leth, Thomas Blachman, Bonderøven, brødrene Anders og Peter Lund Madsen, Signe Molde, Knud Romer, Finn Nørbygaard og Jacob Haugaard eller Yahya Hassan. De er alle (eller var) kreative stjerner og eksperter i at overskride normer og traditioner på en personlig og unik måde indenfor deres respektive felt.

Reckwitz' bog går ud på at forklare og dokumentere, hvordan det æstetiske ikke længere er forbeholdt kunstfeltet, men er flyttet ud i samfundet som en generel norm og struktur, og som et grundlag for den kreative industri. Denne udvikling tog fart i 1980'erne, hvor det kreative blev et afgørende moment i det, som er blevet kaldt autenticitetens og deltagelseskulturens epoke.

Både deltagelse og autenticitet bliver afgørende værdier, som knyttes til kreative processer og projekter. Disse er traditionelt forbundet med en form for frigørelse der tilgodeser subjektets engagement og motivation. Der er tale om en arbejdsform, som muliggør den individuelle selvrealisering, men som også gør det vanskeligt at sætte grænser for arbejdsbyrden. Den kreative praksis er ikke kun fra kl. 9-16, men breder sig langt ind i den enkeltes personlige liv og gør arbejdet til altædende og uden begrænsning. Det medfører muligheden for udbrændthed, stress, et evigt præstationspres i forhold til det at finde på originale løsninger. Idealiseringen og romantiseringen af den kreative praksis er blevet en form for regime, som betyder, at den kreative lystudfoldelse indrammes af en systematisk forpligtigelse og forventning.

### **Det nye**

Kreativtetsbegrebet er hos Reckwitz præget af modernitetens forestillinger om at opfinde og genopfinde nye genstande, nye måder at gøre tingene på, nye måder at sætte ting sammen på og i det hele taget nye måder at leve på som afløsning for traditionssamfundets rigide strukturer.

Men hvis alle skal være kreative kunne man spørge, vil vi så ikke være lige vidt, for så ville vi vel ligne hinanden? Både ja og nej. Reckwitz kobler kreativiteten sammen med nyhedsbegrebet og forventninger om, at det kreative er unik, singulært og enestående. Så selvom vi alle skal være kreative, skal vi være det på hver sin personlige måde. Jeg har sammensat og bygget mit hjem på netop denne personlige måde, klæder mig på en særegen vis, ligesom mit hår er netop mit. Der er givet nogle forbilleder som går igen, men så længe den enkelte forestiller sig, at han eller hun realiserer sig selv ved at skabe en personlig kombination, kan man deltage i den kreative klasse, som opfinder og genopfinder nye traditioner i et væk.

Nyhedsbegrebet er sammenhængende med Ezra Pounds dictum *Make it new*, som var titlen på hans essaysamling fra 1934. *Nyt* kan givet opfattes på forskellige måder: det kan være et opgør med traditioner som avantgardens overskridelser af realismen, men det kan også være en mere bred forståelse som en form for rekombination af det givne som genbrug, omformning eller remediering. Det kan også være en langsom kontinuerlig forskydning og opfindelse af nye udtryksformer. Hos Reckwitz er *Det nye* en kombination af forskellige betydninger, som griber tilbage til det, som i Danmark blev til *Det moderne gennembrud* fra omkring 1870. Det nye kan som hos Ibsen have en tematisk værdi ved at fremstille den romantiske kærligheds forfald i den borgerlige familie, men der er også en formmæssig fornyelse som genskrivningen af tragedien i en realistisk form. Og det kan med avantgardens radikale provokationer være et mere generelt opgør med kunstens autonomi-univers og destruktive



indgreb i selve værkformen. Duchamps *readymades* fra 1912-17 er jo på ingen måde nye som objekter, men er en ny iscenesættelsesmåde og et indgreb i kunstinstitutionens præsentation af kunst.

Kreativiteten er i moderniteten forbundet med denne nyhedstvang, som især avantgarden har dyrket. Men kampen om det kreative og autenticiteten er på ingen måde en lineær fremskridtsudvikling. Der kan forekomme markante modstrømninger, som ikke tjener kreativiteten. Og kreativ tænkning har tilsyneladende mødt uventet modstand i form af anti-globalisering og ny-nationalisme, som jeg vender tilbage til.

### **Kunstautonomiens udbredelse**

Reckwitz foretager en historisk rekonstruktion af *det æstetiske*. Begrebet stammer fra midten af 1700tallet og defineres som en sensitiv erkendelsesmåde, der skaber en relation mellem subjektet og et givet objekt og omverdenen som sådan (A. G. Baumgarten, 1735). Det æstetiske knyttes til særlige sansemæssige processer, som besidder en autonomi og sanses for sansningens egen skyld. Samtidig er disse sanseraktiviteter kendetegnet ved en høj grad af affekt, som betyder at kunsten og det kreative forbindes og opleves på en bestemt måde.

Moderniteten har samfundsmæssigt set været baseret på en forskel mellem det rationelle og det æstetiske. Eller med andre ord: det borgerlige samfund er baseret på en rationalisering og en generel af-æstetisering eller affortryllelse. Det æstetiske blev en uddifferentieret særlig æstetisk sfære, som er adskilt fra samfundet med en vis autonomi. Her kunne det æstetiske dyrkes af særlige følsomme (romantiske og verdensfjerne) kunstnere med særlige normer for perception og affekt og som udviklede æstetiserende strategier baseret på interesseløshed. Kunstautonomien er stadig et særligt felt, men samtidig er mange af de udviklede æstetiseringsstrategier blevet genanvendt indenfor oplevelsesøkonomien. Det gælder både klassiske former og avantgarde former, som så at sige er blevet remedieret og gjort til genstand for produktion. Kreativitet var oprindeligt i opposition til mere rationelle og moralske handleformer styret af pligt- og nyttemoralske betragtninger: Det var en form for "modkultur" som i perioden flyttede fra minoriteter som subgrupper til at få almen status. Det sker indenfor fx hippiebevægelsen eller i ungdomsmusikken, som bevæger sig fra protestformer til at blive mainstream. Kunstens avantgarde og dens forestillinger om at udbrede æstetiske praksisser til at omfatte hele livet er således blevet en del af hele samfundslogikken. Af samme årsag vurderer både Google, MarTech Today og Amazon, at kreativiteten er og bliver en af de mest afgørende, differentierende konkurrenceparametre i fremtidens mulighedsrige mediebillede.

Fra især 1970'erne og frem gennemsyrrer kreativitet mange felter af videnskab, teknologi og produktion. Kapitalismen antager nye former under kreativitetens dispositiv, som ikke længere er i *modsatning* til kunsten, og kunsten repræsenterer ikke længere en modform. Kreativiteten giver livsindhold og mening, men hele tiden i forhold til nye pirringer og præstationer. Reckwitz påpeger,



inspireret af C. Taylors begreb *autenticitetkultur*, at der både er en tvang og præstationsangst som følge af kreativitetens domæne og dens søgen efter mening.

Reckwitz mener, at den kreative drivkraft og kreative iscenesættelser betjener sig af en række af kunstens æstetiseringsgreb og affektskabende greb. Det betyder ikke at rationaliteten som drivkraft er forsvundet, men det betyder at rationalitet langt fra er mediet for samfundsudvikling. Affekt og perceptionsbehov hos befolkningen tilfredsstilles og skabes gennem æstetiserede henvendelsesformer. Det betyder at rationelle og dokumenterbare sandheder så at sige mister deres overbevisningskraft til fordel for den fascinerende, bizarre og emotionelle fremstilling.

### **Kreativiseringens områder**

Den kreative evne til at producere æstetisk nyt bliver især fra 1960erne dominerende som form i og med overgangen fra industrisamfundet til det hypermoderne informationssamfund og det såkaldte postmoderne samfund. Det kreative bliver også en måde at kombinere ting, begivenheder, praksisser og begreber på nye måder. *Brainstorm* er fx en af de centrale kreative strategier, hvor det er "forbudt" at sige nej, og hvor man skal associere frit i et hurtigt flow uden at være kritisk eller målsøgende. Her opstår nye sammensætninger af begreber, billeder, medier og felter. Det nye er at muligheder udvider sig, så musikere kan kombinere klassisk og rock, dramatikeren kan kombinere komedie og tragedie, det dokumentariske kan kombineres med det fiktive. I det hele taget kombineres kunstarter som dans, musik og billedkunst med teater etc. Det nye er også, at særlige kunstgreb overføres til erhvervslivet som branding, storytelling og innovation, hvor reklamer læner sig op af kunst og omvendt. Det kreative er ikke længere forbeholdt kunsten og kunstnere, men er en evne som enhver har mulighed for at praktisere mere eller mindre. Fra 1960erne og frem udvikles nye kreative fællesskaber og strategier indenfor mode, musik, mad, rejser, spil, medier, fortælle måder etc. Det kreative fremmes gennem obstruktion af etablerede færdigheder. Man flytter teatret ud i fabriksbygninger, sætter ikke-kunstnere til at skabe kunst og eksperimenterer med forskellige sansemåder ved at blokere for andre. Hvad sker der fx med ens ideproduktion, hvis man ikke kan se, men må høre og føle sig frem? Eller vedtager reglen, at man går baglæns, mens man samtaler?

Kreativiseringen kan iagttages indenfor forskellige områder: 1. Kunstfeltets ekspansion med nye medier specielt indenfor billedkunst, musik og film. 2. Udviklingen af medieteknologi (mobil, computer som muliggør nye distributionsformer). 3. Æstetisering af objekter (forbrugsvarer, fødevarer, beklædning, transportmidler etc.). 4. Subjektcentrering med fokus på autenticitet, sensibilitet, affektbehov, selvrealisering og deltagelsesbehov.

Æstetiseringen af det nye er en kontinuerlig proces, der skaber det overraskende, uberegnelige og det uforudsigelige i forhold til produktion og reception. Det er en forskydelse fra en "heroisk" kreativitet til en "maskinel" kreativitet, som skaber relationer

mellem mennesker, teknologier, medier, projekter, og som både udvikler og destruerer netværk og det kreative selviscenesættende arbejde. Et eksempel på æstetiseringen er fodbold: Optagelser og reportager følger en særlig dramaturgi og karaktertegnning baseret på kampen mellem de to holds singularitet, og reportagen benytter en veludviklet visuel form (gentagelser i slow, total, nærbilleder etc). Men også tilskuerne er æstetiserede med holdets singulære trøjer, flag, bannere, sange, en kropslig gestik som ofte er koreograferet som synkron massebevægelse.

### **En position**

Reckwitz mener, at kreativitet fra at tilhøre den borgelige kunsts sfære i løbet af 1970erne og især i 1980erne er blevet en del af samfundsudviklingen. Det han kalder den "kreative etos" er både muligheden men også kravet til realiseringen af det kreative selv. Reckwitz kombinerer teorier om det moderne med empiriske iagttagelser indenfor turisme, madkunst, byudvikling, kunst på en overbevisende vis uden at påstå, at han selv har opfundet det hele. Han trækker på en række velkendte kulturteorier fra Deleuze, Foucault, Latour, Luhmann og Taylor. Særligt Deleuze er optaget af singularisering som en slags flugtvej fra det almene og universelle.

Det kreative kan blive en form for overbebyrdelse af det enkelte subjekt, som konstant må omstille sig og forny sig. Den kreative fornyelse skaber usikkerhed, risiko og en stresset og kaosagtig tilstand, hvor man kan savne traditionens sikre bestemmelse af, hvad der er rigtigt eller forkert. De unge må så at sige leve i et dobbelt pres: den enkelte skal være perfekt og kreativ, men må selv finde ud af, hvad det perfekte er for "unikke mig". Reckwitz' påpegnings af kreativitetens destruktive kræfter, har fået en ganske stor opmærksomhed også herhjemme takket være bl.a. den allestedsnærværende Svend Brinkmann, som påpeger betydningen af *begrænsningens kunst* i forhold til mængden af nye kreative tilbud og *projektarbejdes* tvangsmæssige og stressende karakter. Lignende kritikker af det kreative er fremført i lidt forskellige formater af bl.a. Anders Fog Jensen, Lene Tanggaard, Jens Erik Kristensen, Jan Løhmann Stephensen og Niels O. Lehmann.

Reckwitz har som nævnt i *Singulariteternes Samfund* italesat strukturændringer i forhold til det almene universelles regler, normer og adfærdsmåder. Her søger han at belyse transformationer af kunstneriske praksisformer til managementteknikker og design, medieindustriens nyhedsfokusering, etablering af kreative byer som en social logik. Reckwitz overvejer tilmed om kreative processer kan erstattes af singularisering.

### **Frigørelse?**

Det kreative ses traditionelt i et frigørelsesperspektiv. Reckwitz foretager et brud med denne position. Dette er i sig selv kreativt, for det betyder at mange "sandheder" må gentænkes og revurderes. Ligeledes kan kreativitet ikke reduceres til kunstnerisk

skaben, selvom det undertiden ser sådan ud fx i skolesystemet. Reckwitz udvider på den måde det kreative til at være en forudsætning for videnssamfundet.

1. Den kreative virksomhed tilfredsstiller et personligt et flow, en følelse af autenticitet og en afvigelse fra normen i form at et "kald".
2. Den kreative oplevelse giver løfte om frihed fra det hverdagslige, en følelse af at være "levende".
3. Det kreative subjekt er i sig selv genstand for positiv opmærksomhed og beundring i kraft af ekspressivitet og selvrealisering.
4. De kreative rum er i sig selv attraktive og stimulerer fællesskaber og arbejdsmiljø.

Udviklingen af den senmoderne økonomi har etableret en såkaldt kreativ klasse som en betydelig magtfaktor, der udnytter en række af kunstfeltets teknikker og mytologier. Det er en udvikling som skaber forskellige polariseringer samfundsmæssigt set. I Danmark opstår fx den såkaldte Rindalisme i midten af 1960'erne, som en forløber for nutidens højre populisme, der anser den kreative klasse for at være en modstander, som den har forsøgt at bremse og afspore gennem en intens og på mange måder vellykket hetz (i form af kulturelle nedskæringer, som aktuelt har ramt fx DR, radiokanalen 24/7 og en række kulturinstitutioner). Samfundsmæssigt er der nok ikke tvivl om at den *kreative etos* er forbundet med globalisering og et kosmopolitisk værdimæssigt grundlag som højrefløjen i Danmark er stærk modstander af.

### **Et lokalt perspektiv**

Reckwitz' begreber kan benyttes til at analysere forskellige fænomener. Lad mig give et eksempel på *den kreative by*. I Aarhus er der de sidste 20 år foregået en markant udvikling i midtbyen, som tilgodeser den kreative classes udfoldelsesmuligheder: Store Torv ved domkirken er blevet befriet for biler, åen som i 1960'erne blev overdækket som en gade, er blevet frilagt og cafeer og restauranter er myldret frem og har skabt et nyt kulturliv omkring vandet. Det samme gør sig gældende på Øen, hvor den gamle containerhavn er væk til fordel for æstetiserede beboelser som *Isbjerg*, og der er skabt et havnebad med masser af små spiseboder, der er indrettet et teater og en promenade hele vejen rundt. Hele havnemiljøet er renoveret med vægt på det sanselige blik på havet og havnen som et æstetisk fritidsrum, og hertil er det nye bibliotek DOKK1 placeret som et imponerende kulturhus med havudsigt. Kunstmuseet for samtidskunst har i perioden været i vækst. På taget af ARoS har publikum mulighed for at opleve den dansk-islandske kunstner Olafur Eliassons spektakulære kunstværk, *Your rainbow panorama* (2011). Det er en installation, hvor tilskuerne bevæger sig rundt og ser på byen gennem et transparent farvet glas. Dermed er værket et udtryk for en kreativisering og iscenesættelse af en immersiv vandring i et atmosfærefyldt rum. Ikke blot ser betragteren Aarhus i en ny optik, de besøgende fotograferer hinanden og bliver objekter for et medialiseret blik, som de stiller sig til rådighed for. Oven i købet kan betragteren iagttages som en sort skygge nede fra gadeplanet. På den måde er der tale om en sensitiv refleksivitet: vi ser, mens vi bliver set og kan gemme og sende billeder via mobil og poste dette moment på facebook.

Aarhus som *kulturby 2017* var på mange måder en form for klimaks for denne udvikling. Det var en sand fejring af en kulturby i vækst med masser af kreative indslag, men også med en række vanskeligheder i forhold til rammen *Rethink Aarhus*. Et "kulturelt laboratorium, hvor alternative løsninger, deltagelsesmåder og fællesskaber kan spire og gro". Spørgsmålet er, hvor kreativt der blev gentænkt? Mange fandt, at de store *sikre* værker kom til at dominere. Var det en kalkuleret turistsucces? Eller var det en vigtig identitetsmarkør for Aarhus som kreativ by?

Reckwitz' tilgang til det kreative som en globaliseret og kosmopolitisk tendens undlader forskellige nationale differentieringer, men det er klart, at det kreative vægtes meget forskelligt i forskellige lande. Måske kan man hævde, at Danmark faktisk er et af de førende lande i denne udvikling, hvor Erhvervsministeriets Vækstteam for Kreative Erhverv, nedsat af Erhvervsminister Brian Mikkelsen i 2018, formulerede at Danmark i 2025 skal være "et internationalt førende vækstmiljø for kreative erhverv". Den kreative sektor har i de sidste år været i kraftig vækst i forhold til beskæftigelsen og i antal af nye arbejdspladser samt vækst i eksport. Begrundelsen er, at Danmark har en særlig "kreativ DNA", som er bygget på en kulturel tradition der vægter brugerinddragelse, det flade hierarki, autenticitet og en kombination af kunst, leg og læring. Denne tradition er historisk blandt andet baseret på 1900 tallets arbejder- og andelsbevægelses sports- og højskolekultur og dens forståelse af sammenhængen mellem personlig dannelse og uddannelse samt senmodernitetens nyere kvinde-, studenter- og fredsbevægelser. Dette passer alt sammen perfekt ind i Reckwitz' hovedpointer omkring vækst i den kreative økonomi. Der er imidlertid tilsyneladende også et problem. Fornyelig blev den faglige krise på Roskilde Universitets Center (RUC) omtalt af Uddannelses- og forskningspolitisk chef i Dansk Erhverv, Mads Eriksen (Politiken den 11. august). Kreativitet og problemorienteret projektarbejde er en RUCs centrale arbejds måde, men problemet er at de studerende fravælger RUC, som har lavstatus blandt de danske universiteter. Der er givet flere ting der spiller ind, men måske kunne man tale om af forholdet mellem det almene og det singulære faktisk kan være vanskeligt at finde. Og at det almene i form af teori og metode måske underprioriteres til fordel for en kreativ praksis, som mangler rammer og begrænsninger. Projektarbejde kan helt sikker være en faglig blindgyde, som kan føre til uorden og entropi.

### **Kreativiseringens potentialer**

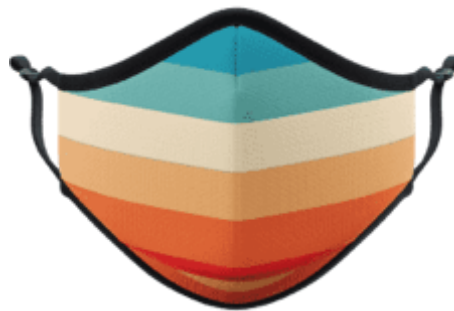
Reckwitz svinger mellem en fascination og distance til det kreative, som både er tilfredsstillende og utilfredsstillende i sit uendelig krav om fornyelse. Hvilken subjektiv og politisk modstand støder denne kreativisering og singularisering på? Et af de store problemer er givet, at singulariseringen betyder at almen dannelse problematiseres, og det skaber problemer i forhold til organisering, ledelse og i det hele taget styring. Singulariseringen har så at sige ingen central styring men en differentieret netværksledelse.

Spørgsmålet er hvordan og på hvilke præmisser den æstetiske singularitet lader sig integrere og anvendes i samfundet? Hvis det æstetiske anskues som både en tvang og en frigørende form for selvrealiserende sensibilitet kan man måske diskutere, hvordan

kreativ praksis kan bruges i en dannelsessammenhæng? Hvordan stimuleres den sensoriske perception? Hvori består det frigørende potentiale i deltagelsen i en ikke-daglig virkelighed, som "undslipper" det konforme med en ambition om individuel læring eller transformation? Balancen mellem tvang og frigørelse er et spørgsmål, som Reckwitz faktisk ikke kommer konkret ind på.

### Grænser for det kreative nye

Hvis man skal komme med indsigelser i forhold til Reckwitz hovedpointe, kunne man betvivle at kreativiseringen og singulariseringen er så absolut og overgribende, som han foreslår. Det er ikke vanskeligt at få øje på områder i vores komplekse samfund, som ikke er struktureret ud fra en kreativ tankegang. Som den tyske systemteoretiker Niklas Luhmann fremhæver, er det moderne samfund baseret på forskellige systemer, som optræder ud fra forskellige principper: sundhedsvæsenet, retssystemet, det religiøse system, transportsystemet etc. og de er bestemt ikke alle lige kreative. Selv uddannelsessystemet, som så at sige skulle dyrke og udvikle den kreative kompetence, synes mindst talt ikke altid at optimere det kreative, ligesom statens (og i en dansk sammen det socialdemokratiske regeringsparti) forhold til kunst og kultur undertiden svigter fatalt på trods af hensigtserklæringer. Selv massemediernes repræsentationsformer og debatkultur synes ind i mellem at blokere for den kreative udvikling. Der forekommer markante modsætninger både indenfor og mellem den kreative klasse og det øvrige samfund. Globaliseringen er som overgribende fænomen både kreativ og destruktiv, og der viser sig med al tydelighed i forhold til fx interventions(krigs)politik, klimapolitik, identitetspolitik og kulturpolitik. Der findes ingen overordnet kreativ instans, som regulerer disse systemer selvom klimaproblematikken kalder på en global kreativ løsning. Oplevelsesøkonomien har udvist en særlig sårbarhed under covid-19 pandemien. Bare tænk på mundbindet som en obstruktion af den personlige, singulære og kreative udtryksmulighed. Dog synes den anonymiserende standart måske allerede nu at blive singulariseret.



Det kreative er uden tvivl en vigtig motor i den globale økonomi både som udtryk og som produktion: tag blot i kig i dit klædeskab og se på bunken af skjorter eller t-shirts, med påskriften *Change the world*. De er skabt af bomuld i vesten og syet i østen og har været på fantastisk global produktionsrejse. Men der er også en politisk modstand mod den såkaldte kreative klasse. Ikke alle

oplever behovet for en frigørende selvrealisering. Nogle oplever et tab af traditioner, andre et tab af mening, og for nogle forekommer der en strukturel begrænsning (uddannelsesmæssigt, geografisk, erhvervsmæssigt), som skaber skuffelse og vrede mod "det nye". Man kan iagttage en modsætning mellem den selvrefleksive kreative selvrealiseringskultur, hvor identiteter er hybride og kulturessentialismen, som dyrker forskellige homogene absolutte fællesskaber. De kulturessentialistiske bevægelser artikulerer generelt en kritisk reaktion og modstand mod den kreative hyperkulturs livsstil og identitet.



Det kan være modsætninger mellem etniske, etiske eller kønsbaserede identitetspolitiske fællesskaber og kulturnationale folkefællesskaber, religiøse fællesskaber eller højrepopulistiske protestbevægelser. De sidste har det til fælles, at de henviser til en "ægte og oprindelig" autenticitet og "dæmoniserer" den kreative kulturelite, som en trussel mod det traditionelle fællesskab. Den kreative klasse dyrker til gengæld den hyperkultur, som har karakter af heterogenitet, nærværsformer og performativitet og æstetiske smagsfællesskaber med vægt på mad, sport, kunst, rejser, musik, køn, begivenheder.

Den kreative overklasse befinder sig tilsyneladende i en latent modsætning til dem, som udfører de mere rutineprægede og standardiserede jobfunktioner

Vi kan finde mange andre eksempler på polariseringer: fx har begrebet ytringsfrihed siden Muhammedtegninger i 2006 være en værdipolitisk kampplads for eller imod retten til at krænke andres værdier med splittelser både indenfor den såkaldte kreative klasse og mellem den politiske højre og venstrefløj. Det er den samme polariserede konflikt som optræder i identitetspolitikken. Her er der en polemik i forhold til udtryk: fx i spørgsmålet om hvide som sminkes sorte *Black face* og en række lignende kontroversielle udtryk. Spørgsmålet er om dette blokerer kreative udtryk eller faktisk fremmer nye kreative former? Det samme kan man sige om kampen om de historiske skulpturer og mindesmærker. Er det kreativt at overmale skulpturer? Alt dette viser hvor relativt og kontekstafhængigt vurderingen og valoriseringen af det kreative faktisk er. Det sidste skud på denne stamme er sommerens diskussion for eller imod ændringen af navnet på isen *Kæmpe Eskimo*. Er det kreativt at finde på et nyt navn, eller er det et knæfald for singulære personers oplevelse af krænkelse?

*Det nye* som æstetiseringskoncept er forsat aktuelt, men der er måske ved at indfinde sig en form for eftertanke. Som en form for afslutning diskuterer Reckwitz *gentagelsen*, som en anden æstetisk værdi end *det nye*: den rituelle morgendukket i koldt vand,

den samme fysiske øvelse eller den kendte salme som synges igen og igen. Der kan være en kreativ fordybelse i gentagelsen, som især teatret af gode grunde mestre, fordi den samme forestilling spilles mange gange. Odin Teatret er fx på mange måder inspireret af asiatiske teaterformer, som praktiserer en form for kreativ fordybelse, hvor det fastlagte partitur gentages, udforskes og varieres i detaljen. Gentagelse er i det hele taget på mange måder en figur indenfor både teater og film, idet især teater har lavet iscenesættelser af både klassiske og moderne film (Trier, Bier, Dreyer), som dog i kraft af *remedieringen* alligevel får nyhedens begivenhedskarakter.

Det skaber en konflikt mellem det æstetisk spektakulære og det klassiske. Mellem teater som modernisme og nye tværmediale performanceformer, mellem det singulære og det almene, mellem devised teater og traditionelle produktionsformer. Det er muligvis en konflikt, som er under afvikling og opløsning i og med, at kunsten finder en form, som både tilgodeser nye kreativtetsformer og mere traditionelle produktionsformer. Det gamle kan således blive nyt igen. Det gælder fx vandringsformer på pilgrimsruter, som er en tradition, der kan genfindes og udføres som et nyt gentagelseskoncept. Se fx *Wa(l)king Copenhagen*, 2020, hvor Københavns Internationale Teater/ Metropolis inviterede 100 kunstnere til at skabe daglige vandringer gennem København – som en dagbog fra en storby. Hver kunstner går i 12 timer og starter hjemmefra. Hver hele time giver de livstegn via live-stream på facebook.

Reckwitz har forsøgt at belyse en samfundsmæssig tendens, som dog ikke nødvendigvis løser et meningsproblem. Det er en proces som finder sted – om end den muligvis er blevet bremsset af fx coronakrisen. Reckwitz peger på behovet for begrænsninger og en "økologisk" kritik af forbruget. Det er et spørgsmål om at tilføre æstetiseringsprocesser en social omsorg:

*"at bremse nyhedsregimets tomgang ved at sænke tempoet og fremelske en højere grad af koncentration og bryde afhængigheden af et iagttagende publikum ved at skabe flere muligheder for at unddrage sig andres blikke. Måske har vi hidtil fokuseret for meget på vores kreativitet uden at være tilstrækkelig kreative" (s. 350).*

Sådan slutter Reckwitz *Kreativitetens opfindelse*. Reckwitz mangler måske at give et bud på, hvad denne indsigt i kreativitetens regime faktisk betyder for kreativitetens omdømme. Det kan både føre til en slags tilbagevending til stabile og "gamle" værdier, og det kan betyde en revurdering af det kreative. Reckwitz er givet mere kultursociolog end ekspert i de kreative discipliner. Det betyder, at han ikke har så meget at sige om strategier for kreative processer, gentagelsens kreativitet, kollektive kreative processer og *omsorgsfulde* organiseringer, som medtænker bæredygtighed også i forhold til *det nye*. Til gengæld er der tale om en solid sociologisk ramme for forståelsen af den kreative strøm af uventede handlinger og reaktioner. Under alle omstændigheder mener jeg der er tale om et paradoks. Som enhver, der har arbejdet med kreative processer, vil vider, er det på ingen måde enkelt selvom kreativiteten efterspørges. Tværtimod kræver det tålmodighed, disciplin, materiale og metode indsigt, pragmatisk beregning evnen til begrænsnings og ikke mindst indsigt i modtagerens behov. Dertil kommer risikovillighed og evnen



til at satse og kaste sig ud i eksperimenter. Der er tale om netop yderst singulære kompetencer, som kun et fåtal har mulighed for at opdyrke. Det er nok derfor den kreative udvikling ofte bliver ved snakken.

### Sammenfatning

Reckwitz' kobling mellem det æstetisk nye og kreativisering kan sammenfattes:

1. Den kreative produktionsmåde skaber et *kreativitetsdispositiv* som "det nyes regime", der præger boligindretning, ferieformer, arbejdsliv, arbejdsformer, livstil, kunst, konsum, uddannelse og sociale relationer. Men kreativiseringen er også en form for flugtlinje og normopløsning.
2. Nogle af de kreative kodeord er gentænkning, fleksibilitet, omstillingsparathed, dehierarkisering, projektorientering, risikovillighed og ikke mindst autenticitet.
3. Fremkomsten af nye æstetiske objekter og gentænkning af klassiske værker gennem tværmedialisering skaber nye perceptionsmåder og behov for det uforudsigelige og overraskende både for modtageren og producenten selv.
4. Dannelsen af et nyt modtageligt, kreativt og deltagende publikum udvikler en ny sensibilitet, som ikke er normativ men en form for selvudvikling.
5. Der skabes nye institutionelle sammenhænge som formidler mellem producent og modtager som fx festivalorganisering af teater og musik.
6. Der skabes nye kreative stjerner.
7. Kunst- og uddannelsesinstitutioner er rammer for identitets- og smagsfællesskaber og for valoriseringen af det nye og autentiske.
8. Kreativiseringen skaber en række polariseringer mellem forskellige identitets- og værdifællesskaber. Det skaber nogle grænser for kreativiseringen.
9. Jeg ville nok have valgt en lidt mindre bombastisk titel til *Singulariteternes samfund* fx *Det singulære vs. det almene* og til *Kreativitetens oprindelse* fx *Nye kreative former mellem frihed og tvang*.

Erik Exe Christoffersen, lektor på Dramaturgi, Aarhus Universitet

< A Theory of Dramaturgy

FREMragende TEATEREKSPERIMENT >

Del med andre



## OM OS

Peripeti er det eneste danske videnskabelige teatertidsskrift og redigeres af en national redaktion fra Dramaturgi, Aarhus Universitet, Teatervidenskab ved Københavns Universitet og med redaktionsmedlemmer med tilknytning til teatre og teateruddannelser.

## STØTTES AF



**STATENS KUNSTFOND**

## AKTUELT



### FREM RAGENDE TEATEREKSPERIMENT

sep 4, 2020



### Anmeldelse af Andreas Reckwitz

aug 7, 2020

### A Theory of Dramaturgy

aug 5, 2020

## SØG PÅ SIDEN

Search

## FOR REDAKTIONEN

[Log ind](#)

[Indlægsfeed](#)

[Kommentarfeed](#)

[WordPress.org](#)