

Kan vi lære af kunsten? – Dobbelthedens betydning

Niels Henrik Helms

Vi er placeret midt i en dagsorden om kreativitet og innovation. Det bliver set som måden, som ikke bare Danmark, men hele den vestlige verden skal klare sig på, hvis vi skal kunne fastholde vores privilegier, når dagsordnen hedder globalisering. Rationalet er, at vi skal være de innovative og kreative, mens lavtlønslande skal producere – og så skal amerikanerne og de nye middel- og overklasser i lavtlønslandene forbruge. Om denne arbejdsdeling holder i længden er nok tvivlsomt, men lad mig lade den diskussion ligge i denne sammenhæng. Her er ærindet at etablere en forståelse af begreberne og af, hvordan kreativitet og innovation kan forstås som gensidigt understøttende.

Kreativitet og innovation

Begrebet kreativitet kan afdækkes etymologisk og henføres til at skabe noget af noget eller skabe noget af ingenting, altså en tilbagevisen til den guddommelige skabelse. I daglig tale bliver det at skabe og at være kreativ sidestillet med at få nye idéer, idet skabelsen bliver individualiseret. Sådan et billede knytter an til den romantiske forståelse af kunstneren og til det 19. århundrede, hvor kunstværket ikke længere begrundes i det guddommelige. Her tegnes en antropocentrisk dagsorden, hvor kunstneren selv bliver den unikke, som kan træde frem og skabe og ikke længere bare gentage i den mimiske repræsentation.

I dag er det unikke blevet alment, vi skal alle træde frem for ikke at smelte i et med det sociale. Vi skal alle være kreative og innovative. Men hvordan er forholdet mellem kreativitet og innovation? Ifølge kreativitetsforskeren Mihaly Csikszentmihalyi er kreativitet en slags generisk karakteristikum ved den menneskelige psyke, der gør, at vi er lykkelige, hvis vi bevæger os på grænsen af vores kapaciteter. Vi søger derfor hele tiden mod grænserne. Vi er dermed definatorisk kreative, hvis ikke den sociale praksis sætter grænser og begrænser eller ligefrem dræber kreativiteten. Samtidig har vi behov for netop at have nogle håndterbare grænser for at kunne overskride dem. Kreativitet er således et individuelt fænomen, men det udfoldes naturligvis ikke isoleret.

En afgrænsning mellem kreativitet og innovation vanskeliggøres af, at de ikke er kongruente kategorier, idet kreativiteten typisk er et begreb i psykologienⁱ, mens innovation optræder som en del af den samfundsvidenskabelige diskursⁱⁱ. I praksis kan vi sammenfatte begreberne og fremhæve, at den individuelle kreativitet udfoldes i sociale praksisser. Disse skaber spændinger, som igennem kreative rekonfigurationer åbner muligheder for nye praksisser (Csikszentmihalyi, 1996). Innovation er således i min optik oversættelsen af det kreative til en social praksis. Vi har dermed sat nogle af rammerne op. Og netop rammer har en særlig betydning her. Vi skal være kreative og innovative.

Kan vi lære af kunsten?

Det er en udbredt tanke at bruge kunsten til at skabe innovation, at den skabende kunstner må kunne lures af eller i det mindste kunne virke igangsættende. Hvorvidt, det er tilfældet, kan imidlertid diskuteres. Den kreative proces er en del af den innovative proces, men hvis vi bevæger os ind i processen, kan det være endog ganske vanskeligt at aflure den. Den svenske forsker Per Zetterfalk har fx sat Lars Norén under lup og følger instruktøren tæt, men som læser forbliver jeg alligevel uforløst, for jeg mangler stadig svar på, hvad det er, der gør det? Er det mesteren, eller hvad er det egentlig, der er skabende (Zetterfalk, 2008)? Måske kommer vi tættere på processen i Heidi Philipsens overvejelser over ”behjælpelige begrænsninger” (Philipsen, 2009), hvor det netop er irammesætningen, der bliver det, som understøtter eller i hendes sprogbrug stilladserer kreativitet og innovation. I rammesætningen skabes det rum, hvor forestillingen kan overskrides af aktørerne. Det ekskluderer ikke kunstneren fra processen, men aktualiserer netop det særlige blik, som vi siden romantikken har tillagt kunstneren. Det åbner så op for den problematik, som forskning i og forståelse af kreativitet og innovation i kulturproduktion hele tiden møder. Værket er et produkt af kulturproduktionen, men hvordan står værket i forhold til processen? Inden for humaniora har vi mange års erfaring og praksis i værkanalyse, og i visse skoler har værkanalysen eksplicit lagt distance til processen og især personen. Faren ved at koble fra værkanalysen til processen er åbenlys, men i forhold til dagsordenen her er det oplagt, at værkanalysen kan blotlægge en ”hylomorfisk” model. I den relaterer den kreative form (morf) og masse (hylos) sig til værket efter en slags forud lagt plan og model (Ingold, 2010). I den europæiske auteurskole visualiseres filmmageren fx ofte som alvidende skaber, der med et helikopterblik og en masterplan orkestrerer processen frem mod værket. Men i virkelighedens produktionsværksted er der tale om en blodig kamp mellem forskellige aktører (aktørerne er fx også nye former for teknologi, idet kreativiteten opstår i interaktion mellem forskellige typer af aktører).

Kreativiteten lider ofte ved at blive mainstreamet eller rettet ud. Spørgsmålet er så, hvordan nogen filmmagere kan skille sig særligt ud, hvorfor kan de skabe noget særligt, et kreativt værk i sig selv og set i forhold til andre kreative værker hvordan opstår kreativitetens kreativitet?

Filmen og Lars von Trier

Lad mig eksemplificere dette med afsæt i det, der har opnået almindelig accept som værende både kreativt og innovativt, vores nationale kulturelle og oplevelsesøkonomiske flagskibe: Lars von Triers filmproduktion og NOMA. I 2003 lavede et fælleseuropæisk forsker-team en komparativ analyse af tre europæiske filmskabere: Lars von Trier, Pedro Almodóvar og den her i landet mindre kendte Nanni Moretti. Artiklen hedder "Shielding Idiosyncrasy from Isomorphic Pressures: Towards Optimal Distinctiveness in European Filmmaking" (Alvarez et al., 2005). Her afdækkes, hvordan de tre instruktører undgår at rette ind og tilpasse kreativiteten det isomorfe pres fra forskellige interesser, herunder ikke mindst presset fra finansieringskilder for at mainstreame produktionerne og *please* publikum – ikke nødvendigvis, fordi de tror, det giver større potentielle indtægter, men fordi, der ligger en egen dynamik i disse kræfter. Det gør de, ifølge forfatterne til artiklen, i kraft af den "optimale distinktivitet", som netop gør en forskel ved at adskille disse instruktører fra alle andre og gøre dem i stand til at opretholde en distinkt artistisk produktion og et marked. Konklusionen bliver den ret bemærkelsesværdige, at det netop er forståelsen for forretning, der gør, at disse instruktører skiller sig ud og får mulighed for at gøre det, de vil, på deres måde. Ved at udvikle det, forfatterne til artiklen selv kalder en "mikroteori", når de frem til, at der er tre forhold som muliggør dette: For det første har alle tre instruktører både en forståelse for og erfaring med forskellige roller i filmproduktionen (manuskriptforfatter, instruktør og producent), hvilket giver dem en forståelse for både bredden og dybden i det at lave film. For det andet etablerer de alle tre deres eget filmselskab og deres egen organisation (Lars von Trier med Zentropa). For det tredje etablerer de makkerskaber med en partner, der både har en forståelse for filmproduktion og har en særlig kompetence i forhold til det at drive forretning. Lars von Trier er således partner med "Ålen", direktøren for Zentropa Peter Aalbæk Jensen. Det er netop denne dobbelte eller multiple kompetence, der kræves, hvilket i øvrigt understreges af det unikke forløb på filmskolen, hvor "Ålen" så at sige har deltaget i samtlige af uddannelsens linjer.

Samlet set handler det unikke inden for filmskabelse om at: 1) Forstå, hvad det handler om for de andre. 2) Skab din egen butik 3) Find en makker, som komplementerer dig eller lad

ham eller hende finde dig. Det er de organismer, som identificeres i artiklen. Der er imidlertid også en anden dimension, som måske netop er det, der gør forskellen og indskriver den distinktion, som betyder, at de tre instruktører skiller sig ud. De definerer alle tre et særligt kunstnerisk projekt, som de bruger til at afgrænse netop deres produktion fra andres. Det betyder naturligvis ikke som i von Triers tilfælde, at de ikke involverer andre i projektet. Tværtimod kan man sige, at von Trier med flere bruger dogme95 til ikke alene at skabe kunstnerisk fornyelse, men videre mobilisere en række aktører med henblik på at skabe denne platform, dette rum for at gøre noget andet, som netop er det, de vil, og som gør, at de kan udfolde det. Aktør—netværks teoretikeren Latour ville sige, at det er en proces, hvor en eller flere aktører (eller aktanter) problematiserer situationen i et sæt af relationer, fx i en gruppering af filmproducenter og forskellige interessenter. Programmer defineres og forskellige aktører mobiliseres og tilskrives eller tilskriver sig roller i forhold til programmet. En alliance kan da konstitueres som et kritisk passagepunkt ikke mindst i forhold til at få adgang til ressourcer. Den magtbefæstning vil over tid føre til en konsolidering af det, som Latour ville kalde handlende aktørnetværk (Latour, 2005). Dogme95 er således ikke alene et kunstnerisk program, der tildeler aktørerne nye roller og indruller nye former for (fx håndholdt kamera) teknologi i projektet, men det er i lige så høj grad et socialt, politisk og økonomisk projekt. En sådan læsning med Latour kan tilføje endnu en nuance til analysen af 'kreativitetens kreativitet' ved at pege på relationen mellem det kreative projekt og et innovationsnetværk eller en innovationsplatform. I udfoldet form vil den kunne give endnu en brik til en forståelse af kompleksiteten i relationen mellem kreativitet og innovation.

Vi kan altså med afsæt i mikroteorien om, hvordan distinktivitetens distinktion muliggøres og etableres, opstille nogle mekanismer, som skaber strukturelle koblinger mellem den kunstneriske eksklusivitet og den forretningsmæssige rationalitet, som stræber mod profitabilitet: Her er programsætningen og indrulleringen i forhold til programmet af forskellige interessenter efter min mening afgørende, den muliggøres af forståelsen for samspillet mellem forskellige kompetencer hos både den enkelte (instruktør), makkerskabet og organisationen.

NOMA og René Redzepi

Lad mig forsøge med en anden case: NOMA – netop kåret som verdens bedste restaurant. Køkkenchef og partner i NOMA, René Redzepi, er en god historie om indvandrerdrengen, der var lidt af en rod, men som ved lidt af en tilfældighed ender på hotel- og restaurationsskolen.

Her bliver han grebet af at lave mad og ikke mindst af det med at lave det sublime. Læretid på nogle af verdens førende restauranter og i 2003 valgt af Claus Meyer (partneren) til at lede den restaurant, han skulle sætte i verden i det nyrestaurede pakhús på Nordens brygge, hvor repræsentanter for det tidligere danske imperium i Nordatlanten var samlet. Restauranten skulle naturligvis være et symbol på regionen, men det krævede andet og mere end hvalkød, rastefisk og islandsk lam. En famlende begyndelse afløses, i følge Redzepi selv, under en dannelsesreje i det nordatlantiske, nærmere betegnet ved Sønderstrømfjord, i en form for åbenbaring af en forståelse for rene lokale råvarer, sublime gastronomiske teknikker og en nordisk æstetik baseret på enkelhed. Det blev afsættet for udviklingen af et helt nyt køkken - det "nordiske". Denne nærmest æstetiske idiosynkrasi blev samtidig rammesat af en slags gastronomisk dogme 95. En programerklæring om det nordiske køkken, formuleret af en alliance af regionens førende kokke og en række andre interessenter, herunder også politiske interessenter inden for dette domæne. Programmet: "Manifest for det nye nordiske køkken" forsøger netop at sætte en dagsorden for et distinkt nordisk køkken, som nok vil tillade sig at lade sig inspirere af andre køkkener (Røjel, 2010), men først og fremmest satser på udvikling af distinktivitetens distinktion.

NOMA og Redzepi bliver et eksempel på, hvordan distinktivitetens distinktion skabes ved, at der mellem det kreative og nyskabende, det politiske og det erhvervmæssige skabes en strukturel kobling, der konstitueres gennem det artikulerede "kunstneriske program", den politiske iscenesættelse og den kompetencemæssige kobling mellem den erhvervmæssige iværksætter/politiske dagsordensætter Claus Meyer og den professionelle køkkenchef Redzepi. Der er næppe tvivl om, at aktørerne her har lært af Zentropa, der er heller ikke tvivl om, at vi kan finde sammenlignelige karakteristika. Samtidig vægrer jeg mig ved at gå fra disse indledende iagttagelser til at opstille en normativ teori om, hvordan det kreative og det innovative kan samvirke og skabe både æstetiske nybrud og sunde forretninger. Tilbageholdenheden udspringer af, at den humanistiske forsknings ærinde ikke er at lave kogebøger eller foreskrive recepter! Afvisningen er nu først og fremmest begrundet i, at jeg tror, der mangler et aspekt, der mangler en analyse, en fortolkning af, ikke hvad det kreative er, men hvad der gør, at kreativiteten bringes til udfoldelse.

Creativity is our limitations

Dette drejer sig om at kunne arbejde med begrænsningen og kunne koncentrere sig om det, sagen handler om, og skabe den maksimale udfoldelse inden for disse grænser. Her kan jeg citere von Trier, der i et interview sagde:

”In my opinion, creativity is completely involved with limitations. For instance, even in our childhood, when we want to draw something, there is a limitation concerning the paper. All sorts of creativity are concerned with the specification of our limitation. Drawing, writing or whatever. . . Creativity is our limitations”. (Ozcan, 2004)

Dette udsagn kan fortolkes på to måder. Det første handler om at kunne gå ind i begrænsningens udfoldelse - at blive ekspert på et særligt felt. Det er denne begrænsning, som den professionelle udforsker. Forståelsen, ekspertisen kommer ikke af sig selv, den kræver mere end blot nogle workshops og en anerkendende samtale. Den svenske psykolog Anders K. Ericsson har estimeret, at det tager 10.000 timer at blive ekspert, hvis man altså vel og mærke bruger disse timer til at øve sig og øve sig og øve sig. Ekspertise kan opnås inden for mange forskellige domæner, og her er der variationer - hvis man vil være sublim til musik, kan det ganges med en faktor på 2,5 (Ericsson, Prietula, & Cokely, 2007). Og det betyder så løseligt anslået, at det tager 10-15 år. Her taler vi ikke om at kunne guitarakkompagnere ved lejrålet, men om at blive netop rigtig, rigtig god. Det giver dog ingen garanti for at blive sublim eller unik. Men vi kan med Ingold bruge netop musikken til at sætte ord på, hvad det er, vi lærer gennem gentagelsen, gennem det at øve sig. Ingolds anliggende er en forståelse af det, han kalder ”The textility of making”. Det er et opgør med den hylomorfske model, som ser arbejdet som et spørgsmål om at skabe en forud udlagt form af materien. Ingold skriver:

“... a question not of imposing preconceived forms on inert matter but of intervening in the fields of force and currents of material wherein forms are generated. Practitioners, I contend, are wanderers, wayfarers, whose skill lies in their ability to find the grain of the world’s becoming and to follow its course while bending it to their evolving purpose.” (Ingold, 2010:92)

Det gør de netop ved gentagelsen, og her mobiliserer han Deleuze og Guattari, der skelner mellem iterationer og initiationer, hvor iterationer er skift mellem A og B, og initiationer er fornemmelsen for variation indenfor A. Det Ingold kalder det rytmiske, som netop ikke

handler om den ”mekaniske” gentagelse, men om at opnå fornemmelse for variation ved at gentage. Ingold tager aktiviteten at save som et eksempel på, hvordan den kompetente kan save sig gennem gentagelsen og fornemme træet og arbejde med det – sammenlignet med den elektriske sav, der bare skærer ’følelsesløst’ igennem træet. Men det, der kendetegner det sublime, er både A og A og B. Altså det at kunne udforske en sammenhæng ud til grænsen, overskride grænsen og igen kunne reformulere udgangspunktet. Dermed fører jeg argumentationen videre og siger, at det er komplementære kræfter, der skaber det sublime. Det sublime udspringer af gentagelse og skift, at kunne være inde og udenfor, sådan som Bohr beskriver kvantemekanikken. Det er derigennem, at vi ikke bare er eksperter, men derimod sublime.

Den anden del af begrænsninger ligger i, at i og med vi irammesætter, så skaber vi en distinktion, så kan vi stå udenfor og samtidig være indenfor. Opsætning af regler og dogmer er både en iscenesættelse af det æstetiske projekt, men samtidig en distinktion fra noget andet, det bliver en måde at indeholde og afgrænse. Dette er en udfordring og en understøttelse eller stilladsering. Dogmerne udgør kontekstmarkører, som der kan spilles indenfor og imod. Det kunne selvfølgelig forføre til at fremhæve, at kreativitet bare handler om at opstille nogle rammer, så vil folk qua deres iboende kreativitet blive endnu mere kreative. Her vil en meget hurtig ikke særlig videnskabelig undersøgelse afsløre, at det ikke er tilfældet. Man bliver ikke kreativ af at få opsat rammer, det kan være, det skaber tryghed, det kan være, det skaber frustration, det kan være, det skaber noget helt tredje, men ikke kreativitet. Skal vi så ikke gå i gang med at skabe nogle særligt kreative rammer? Skal vi ikke udstyre folk med de Bonos tankehatte eller lave nogle af de mange andre kreative øvelser, lege med videre, der er på markedet i dag. Det kan vi selvfølgelig godt, men det styrker ikke nødvendigvis kreativiteten. Det kan være, at deltagerne bliver underholdt, at de har en sjov oplevelse ”som de kan tage med hjem”, det kan også være, at de bliver sure og synes, at det er noget pjat at bruge sin tid på. En undersøgelse fra Kilgor og Koslow (2009) peger således på, at det er den sidste gruppe, der har haft størst potentielt udbytte af denne aktivitet. De påviser, at kreative teknikker gør mere konforme mere kreative, og at teknikkerne ikke gør en kritisk forskel for dem, der i forvejen er kreative. Det vil sige, at det først og fremmest er i de tilfælde, hvor deltagerne er vant til rigide former og en fast udlagt rollefordeling med faste arbejdsmønstre, at kreative teknikker gør en forskel. Det vil sige, at deltagerne herigennem får indskrevet en distinktion og kan forholde sig til deres eksisterende praksis, mens deltagerne, som er vant til selv at tage stilling, håndtere deres jobsituation finde på løsninger bare øver sig i mere af det samme. Det vil igen sige, at kreativitet skabes, hvis aktører får mulighed for på baggrund af 10.000 timers

øvelse at betragte deres egen praksis. Det vil lidt hurtigt og vel firkantet sige, at de, der i udgangspunktet er kreative og måske også innovative, skal have rigide rammer – de, der er rigide og kreative skal have mulighed for divergent tænkning. *Boundary crossing* skaber mulighed, men ikke garanti for innovation. Læreprocesser udspilles i spændet mellem det kendte og det ukendte. Læringsrummet er der, hvor vi møder det fremmede og dermed os selv i håndterbare rammer.

Den norske sociolog og filosof Jon Elster har udforsket netop *constraints*, altså begrænsninger, deres fænomenologiske status, og hvordan vi kan forstå dem i forhold til fx kreativitet i kunstneriske processer. Han skelner mellem de udefrakommende begrænsninger, som vi ovenfor har set i forhold til den forretningsmæssige dimension, der skal forholdsvis mange penge til for at kunne realisere filmiske produktioner, men de kan også have karakter af politiske begrænsninger. Elster fremhæver, hvordan den såkaldte "Hays Code" i Hollywood, som forbød ekspliciterede referencer til seksualitet, som derved rammesatte og medførte at filmproduktionerne udfoldede seksualitet på en ny måde, der på én gang var sofistikeret og gav mulighed for tilskuernes egne billeddannelser (Elster, 2000:230 ff). Udgangspunktet er selvfølgelig præget af de begrænsninger, mediet og genren med videre skaber. Elster er generelt skeptisk overfor værker, der ikke overholder genremæssige konventioner, som forsøger at skabe deres eget formsprog:

"Art, like other forms of self-realization, requires competent judges; otherwise it becomes a "private language," a morass of subjectivity. If art varied very widely in form and subject matter, quality would be hard to evaluate and appreciate. Even if each artist worked under tight self-imposed constraints, intersubjective standards would be weak if different artists chose different constraints. However, if all artists work under the same constraints, their works can be compared and standards established by the community of artists and critics." (Elster, 2000:199)

Der hersker en særlig udfordring i forhold til værker inden for nye kunstformer fx interaktiv digital kunst. Hvis vi accepterer Elsters pointe, vil jeg fremhæve, at Trier m.fl. netop ikke skaber et "Private Language", men gennem deres program etablerer om end ikke global, så i hvert fald offentlig og kollektiv regelsætning. Begrænsninger kan således være udefrakommende, men de kan også være domænespecifikke og domænedefinerende. Det er tilfældet i forhold til den særlige pædagogik, som er udviklet på den danske filmskole og videre altså i forhold til dogme95. I tilfældet med den danske filmskole er der således tale om

didaktiske begrænsninger, som bliver til det, Philipsen kalder stilladsering (Philipsen, 2009). Altså en planlagt kompleksitetsreducering. Her er der tale om en særlig tilrettelæggelse, hvor sigtet er, at vi skal lære noget, udforske de pålagte rammer og skabe film (jf. også Hjort, 2008). Irammesætning handler dybest set om at gøre os fremmede for os selv. Vi pålægger os selv en ny kontekst, som vi bagefter skal udforske. Med andre bliver vi ligesom deltagere i praksisfællesskaber de perifere deltagere, der gennem meningstilskrivninger lærer, hvordan aktuelle sammenhænge skal forstås - hvordan kan jeg indgå og være af betydning. Rammesætningen giver os mulighed for at lære både 1.ordens læring: Vi tilegner os det, der kunne være af betydning her, og 2. ordens læring, hvor vi skaber betydning, ser, hvordan dette og hint forholder sig til det konkrete praksisfelt. Vi udforsker det, vi *endnu* ikke ved, samtidig med, at vi udforsker det, vi ikke ved, at vi *ved*. Vi etablerer os i sammenhængen og tilegnelsen af sammenhængen skaber afsæt for at skabe distance. I formel uddannelsessammenhæng er irammesætning at forstå som et særligt didaktisk tiltag, men i andre sammenhænge kan den ses som en måde at skabe, opretholde og udfolde det særlige fremmede blik.

Kupferberg fremhæver to vigtige elementer i forhold til at kunne skabe kreativitet og innovation (han skelner ikke mellem de to fænomener). Det første er, som jeg har været inde på i det foregående afsnit, hårdt arbejde, og det andet element, som jeg også har nærmet mig, er det fremmede, forstået som et særligt blik for innovation. Her skal det fremmede ikke alene betragtes som en distinktionsfunktion, men i allerhøjeste grad i betydningen at være immigrant. Den fremmede kan se muligheder, som ikke fremtræder for de lokale fordi, det lokale blik er en del af den lokale mening. I sin undersøgelse af, hvordan jødiske immigranter får en særlig rolle i amerikansk filmindustri, peger han på nogle af de samme mekanismer, som jeg har præsenteret ovenfor om end det mere er mentorskab end makkerskab, der for ham er med til at bringe Meyer fra Metro Goldwyn Meyer frem (Kupferberg, 2006). Der er en pointe her – det permanente fremmede blik, vi i sin helhed aldrig kan indtage og ikke blive en del af, det mærker vi antydningen af, når vi indtræder i et nyt job og undres og forsøger at skabe mening. Fremmedheden er flersidig. Mens nogle er fremmede for den diskurs, de er i, er andre fremmed på den vis, Lave og Wenger beskriver som perifer deltagelse (Lave & Wenger, 1991), også selvom de for andre forekommer at være i kernen af processen. De føler sig stadig i periferien, som fremmede, og er hele tiden optaget af ikke nødvendigvis at bevæge sig indad og forsøge at befæste en position. I von Triers og Redzepis tilfælde er der tale om etnisk fremmedhed. Trier, der tror, at han er udenfor, anderledes og fremmed, fordi han er jødisk, men som så i 1989 af sin døende mor får at vide, at det er han ikke. Den mand, han troede, var hans far, var det ikke. Han er derimod en helt almindelig leverpostejdansker. Denne

identitetssøgen, som han er i gang med i 1989 (filmen "Europa"), afspejler og beskriver dobbeltheden i den tysk-amerikanske hovedperson. Redzepi er bærer af den dobbelthed. Etniciteten er naturligvis tydeligere her (faderen er makedonsk-muslimsk), men som iagttagere beskriver, er det ekstreme nærvær i køkkenet i andre sammenhænge afløst af distance. Søren Frank (2010) beskriver det således: "Støder man på ham til en af de hjemlige prisuddelinger, virker han mest af alt, som om han, mentalt set, går rundt i hjemmetøfler og halvsover." Mens han til gengæld "stortrives tydeligvis på de bonede, internationale gulve". Frank forstår det som et udtryk for, at Redzepi fra starten har satset internationalt, men jeg tror, det er fordi, at det netop er i den hjemlighed, hvor man ikke er hjemme, at man er mest fremmed. Og at det er i det fremmede blandt fremmede, man så kan føle sig hjemme.

Det er den foreløbigt sidste brik, det fremmede og det at være i og udenfor situationen og stedet. En særlig spatio-temporær kompetence, som netop er der og på det tidspunkt, hvor det nye endnu ikke har fundet sin endelige form. Jørgen Gleerup kalder det den viden, vi endnu ikke ved, vi ikke har (Gleerup, 2007). En viden, der er på vej, og som udvikles i relationerne mellem forskellige domæner, og i den dobbelte forståelse, som opstår, når processer kommer til at handle om, hvordan "vi" kan skabe generative samtaler på baggrund af selvindsigt, gensidig anerkendelse og fremmedindsigt. Hvor vi overskrider den indledende høflighed, hvor vi søger det kendte i det fremmede, den efterfølgende fokusering på det fremmede, og som, hvis vi holder fast, kan være afsættet til en selvrefleksion, en forståelse og en artikulering af egne kompetencer, der igen kan føre til, at samspillet bliver kreativt, generativt og innovativt. Men det kræver altså – tror jeg – denne dobbelthed. Insisteren på fordybelse og skift mellem kontekster, hvorved nye kontekster opstår, som dermed aftegner en forståelse af kontekster, ikke som noget, vi går ind i, men som noget, der er dynamisk, og som både skaber os og som vi skaber.

Referencer

- Alvarez, José Luis (et al.). 2005. "Shielding Idiosyncrasy from Isomorphic Pressures: Towards Optimal Distinctiveness in European Filmmaking", in: *Organization* 12 (6): 863–888.
- Csikszentmihalyi, M. 1996. *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper Perennial.
- Drucker, P.F. 1985. *Innovation and Entrepreneurship: Practice and Principles*. New York: Harper-Collins.

- Elster, J. 2000. *Ulysses Unbound: Studies in Rationality, Precommitment, and Constraints*. Cambridge, Cambridge University Press
- Ericsson, K.A. Prietula, M. J. and Cokely, E.T. (2007). "The Making of an Expert", in *Harvard Business Review*, July–August 2007.
- Frank, S. 2010. *Mød verdens bedste kok*, <http://www.aok.dk/restauranter-cafeer/artikel/verdens-maaske-bedste-kok>
- Gleerup, J. 2007. "Behovet for en ny praksisepistemologi", in Alexander von Oettingen og Finn Wiedemann (red.): *Mellem teori og praksis – Aktuelle udfordringer for pædagogiske professioner og professionsuddannelser*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Guilford, J.P. (1950). "Creativity", in *American Psychologist*, 5 (9).
- Hjort, M. (2008): "The Five Obstructions", in Carl Plantinga (ed.): *The Routledge Companion to Philosophy and Film Paisley Livingston*. New York: Routledge.
- Ingold, T. 2010. "The textility of making", in *Cambridge Journal of Economics* 34: 91–102.
- Kilgour, Mark, Scott Koslow. 2009: "Why and how do creative thinking techniques work?: Trading off originality and appropriateness to make more creative advertising", in *Journal of the Academy of Marketing Science*, 37 (3) : 298-309.
- Kupferberg, F. 2006. "Creativity Regimes", in *Int. Studies of Mgt. & Org.*, 36 (1): 81–103.
- Latour, B. 2005. *Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Clarendon.
- Lave, J., E Wenger. 1991. *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ozcan, O. 2004: "Feel-in Touch!: Imagination through Vibration: A Utopia of Vibro-Acoustic Technology", in *Puppetry and Multimedia Art Leonardo*, 37 (4): 325-330.
- Philipsen, H. 2009: "Spilleregler i filmskabelse – behjælpelige begrænsninger", in Mathieu & Pedersen (red.): *Dansk film i krydsfeltet mellem samarbejde og konkurrence*. Stockholm: Ariadne förlag.
- Røjel, T.2010: "Verdens bedste", <http://www.information.dk/231390>
- Schumpeter, J.A. 1975 (1942). *Capitalism, Socialism and Democracy*. New York: Harper.
- Zetterfalk, P. 2008. *Inter Esse, Det skapande subjektet*. Stockholm: Norén och Reality Gidlunds förlag.

ⁱ Begrebet kan føres tilbage til Guilford indenfor psykologien (Guilford, 1950).

ⁱⁱ Her især Schumpeter (Schumpeter, 1975) og fx Drucker (Drucker, 1985).