



LUNDS  
UNIVERSITET

# Konsten att inspireras

-En studie om olika kulturarbetares syn på  
inspirationen och dess betydelse för deras kreativa arbete.

Sebastian Waga

Kandidatuppsats i Kulturadministration (KULK10:3)

Avdelningen för kulturadministration

Institutionen för kulturvetenskaper

Lunds universitet

Handledare: Mikael Askander

Examinator: Mats Arvidson

VT 2017

### **Abstract**

This paper investigates the experience of inspiration by cultural workers in the art field. It takes a closer look at the research within the field so far and compares the everyday view of inspiration with theories researched about it as a concept. Identifying that there is a gap between how the term is used in everyday language and how science within psychology and other academic fields choose to describe it. The research was conducted with the help of analyzing the interviews of four cultural workers within different art fields.

### **English title**

"The art of being inspired"

– A study of the culture workers' view  
on inspiration and its significance to their creative work.

**Keywords:** Inspiration, Motivation, Creativity, Phenomenography, Creative process, Art workers, Flow

# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b> .....	<b>3</b>
<b>2. Bakgrund</b> .....	<b>4</b>
<b>3. Syfte</b> .....	<b>5</b>
<b>4. Kort forskningshistorik</b> .....	<b>6</b>
4.1. Ursprunget av artistiskt skapande .....	6
<b>5. Tidigare forskning</b> .....	<b>7</b>
5.1. Svensk forskning om inspiration .....	8
5.2. Analyser av texter om inspiration .....	8
5.3. Empirisk forskning .....	8
5.4. Myten om de inspirerade geniet.....	10
<b>6. Vetenskaplig inriktning</b> .....	<b>11</b>
<b>7. Definitioner och uttryck</b> .....	<b>12</b>
7.1. Kultur .....	13
7.2. Konst.....	13
7.3. Inspiration.....	13
7.4. Insikt.....	14
7.5. Kreativitet .....	14
7.6. Maslows behovstrappa.....	14
7.7. Flow .....	15
7.8. Kreativa systemmodellen.....	15
<b>8. Metod</b> .....	<b>16</b>
8.1. Kvalitativa intervjuer .....	16
8.2. Fenomenografisk ansats .....	16
8.3. Informanter .....	17
8.4 Intervjumetod & operationalisering .....	19
<b>9. Teori</b> .....	<b>19</b>
<b>10. Analysmetod</b> .....	<b>20</b>
<b>11. Resultat</b> .....	<b>21</b>
11.1. Inspiration kontra kreativitet .....	21
11.2. Instrumentell inspiration.....	22

<b>11.3. Upplevd kreativitet.....</b>	<b>24</b>
<b>11.4. Upplevd inspiration.....</b>	<b>25</b>
<b>11.5. Inspiration &amp; motivation .....</b>	<b>28</b>
<b>11.6. Uppkomst &amp; inspirationskällor .....</b>	<b>30</b>
11.6.1. Människan i vardagen.....	31
11.6.2. Natur & platsbetingad.....	32
11.6.3. Provokativ.....	33
11.6.4. Hinder & bidragande faktorer .....	34
<b>12. Avslutande diskussion &amp; framtida forskning.....</b>	<b>36</b>
<b>13. Sammanfattning .....</b>	<b>38</b>
<b>14. Källförteckning.....</b>	<b>39</b>
<b>15. Bilagor .....</b>	<b>44</b>

## 1. Inledning

När man i allmänt språkbruk talar om kreativt skapande, är det inte ovanligt att man i anslutning nämner ordet *inspiration* som en källa och motiverande drivkraft. I synnerhet inom konstnärliga yrken där arbetsprocessen är synonym med att handskas vardagligt med någon form av kreativitet. Genom historiens gång har ett flertal framstående konstnärliga genier och vetenskapsmän beskrivit sina funderingar kring sin idéprocess och hänvisat till både musor och inspiration. Sannolikt skulle de flesta nutida konstutövare också omnämna inspiration som en viktig komponent i deras skapande. Ur vetenskaplig synvinkel är det dock inte helt okomplicerat att begreppsbestämma ett fenomen som inspiration, delvis på grund av dess närmast mystiska natur och dess historiska koppling till det religiösa och övernaturliga. Med anledning av detta, har en del forskare inom kreativitetsforskningen helt valt att utelämna det ur böckernas förteckning, trots att det omnämns och diskuteras. Det verkar finnas en konsensus om att låtsas som att det inte finns, eller så omskrivs det enbart som en romantisk myt som måste tas död på (Thrash, Maruskin et al: 2010, s. 3).

Ända sedan antikens dagar funderade Platon och Aristoteles över härkomsten av dåtidens poesi och det fenomen vi idag kallar inspiration. I den grekiska mytologin kom inspirationen genom en musas viskningar som fyllde kreatören med en kraft att skapa och förmedla och Platon benämnde det som en sorts gudomlig galenskap (Rothenberg: 1970, s. 172). På senare tid har forskningen tagit avstånd från det gudomliga allteftersom det utforskats inom fler discipliner än de teologiska. Forskning inom psykologin menar att det inte rör sig om något övernaturligt. Kreativa personer och forskare som upplevt en plötslig inspiration hänvisar dock ofta sina bästa idéer till en okänd eller övernaturlig kraft som uppfyllt dem (Thrash & Elliot: 2004). Det verkar onekligen som att det finns ett gap och en oenighet mellan hur det upplevs och används kontra hur man vetenskapligt beskriver det inom kreativitetsforskningen.

En av de frågor som denna uppsats ämnar utreda är vad som händer med det kreativa arbetet när det sätts i system, när arbetsflödet ska bli effektiviserat. För att undersöka detta är det viktigt att utreda vad begreppen inspiration och kreativitet innebär och redovisa det vetenskapliga läget inom forskningsfältet. Genom att utgå från tidigare forskningsdefinitioner av begreppen och jämföra dem med hur begreppen används, har denna uppsats som mål att försöka besvara hur kulturarbetaren<sup>1</sup> förhåller sig till inspirationen och problematisera olika aspekter av begreppet. Därmed finns en förhoppning om att

---

<sup>1</sup> I studiens fall används begreppet kulturarbetare i bemärkelsen en estetisk kreatör av kreativa produkter.

uppmärksamma vikten av ett fenomen som till synes fått lite utrymme i kreativitetsforskningen och uppmuntra till att omvärdera dess betydelse. Särskilt då det inom svensk kreativitetsforskning fått lite utrymme, trots att det i allmänt språkbruk används i stor utsträckning.

## 2. Bakgrund

Ämnesvalet till uppsatsen kommer ur min egen erfarenhet av hur det kan vara som yrkesverksam kulturutövare, eftersom jag spelade musik i ett band i tolv år. De sista åren av vår verksamma karriär blev det påtagligt för mig vilken vikt inspiration hade för det kontinuerliga nyskapandet av vår musik.

I samband med att jag studerade kulturadministration vid Lunds universitet och ställdes inför val av ämne för denna kandidatuppsats, var jag samtidigt bekymrad över hur bandet fastnat i en inspirationslös spiral. Vi kunde inte finna sätt att förnya oss eller bryta loss från ett gammalt upptrampat mönster. Vi upplevde, att de indirekta kraven som uppstod när vi anslöt oss till ett skivbolag, hämmade den tidigare glädjen vi haft i skapandeprocessen och vi kände oss inspirationslösa. Det väckte mitt intresse att undersöka hur det förhåller sig mellan inspiration och det kreativa skapandet.

I egenskap av att vi i bandet hade upplevt en tid då vi utövade musik som fritidssysselsättning kontra det senare mer professionella, upplevdes det som att det kreativa skapandet blev annorlunda. En yrkesverksam kulturutövare skiljer sig sannolikt från hobbyutövaren på det sättet att denne ständigt måste skapa och förhålla sig på ett annat vis till marknaden, för att kunna konkurrera och tjäna sitt levebröd. Det blev intressant för mig att utreda ifall det jag upplevde personligen skulle överensstämma med de upplevelser mina informanter hade.

Det kan förefalla självklart att det behövs inspiration för kreativt skapandet, men när jag började sätta mig in i forskningen som bedrivits om kreativt skapande, blev det uppenbart att begreppet i akademiska sammanhang var kontroversiellt. Det nästan lyste med sin frånvaro i modernare forskning och på något sätt hade det fått en stämpel om att vara något ovetenskapligt. Dock fann jag forskning som ganska nyligen återupprättat inspirationens betydelse och kunnat empiriskt och vetenskapligt rättfärdigat dess plats i kreativitetsforskning (se Teoridelen, nedan).

En grundläggande förutsättning för att kunna svara på problemformuleringen i denna studie, blev därmed att jag som forskare valt att erkänna inspiration som ett fenomen

som existerar inte bara i allmänt språkbruk utan även kan göras till ett begrepp som kan analyseras vetenskapligt.

### **3. Syfte**

Uppsatsens syfte är alltså att utreda inspiration, främst som fenomen<sup>2</sup>, genom att låta insamlade empiriska data, i form av kvalitativa intervjuer beskriva det upplevda. Slutsatserna jämförs sedan med ny forskning som försökt att avgränsa inspiration till ett vetenskapligt gångbart begrepp. Därmed finns det en förhoppning om att få en djupare förståelse för dess grundegenskaper och dess innebörd i det kreativa arbetet för den enskilde kulturarbetaren. Fokus ligger på intervjupersonernas upplevelse av inspirationsprocessen. Uppsatsen vill bidra till en ökad förståelse för hur den initiala kreativa processen upplevs av människor som har konstnärliga yrken. Det finns även en förhoppning om att bidra till forskningen om inspiration ur en kulturvetenskaplig synvinkel och ge kulturadministratören en ökad förståelse för fenomenet. Sannolikt kan det vara av värde att förstå hur processen kan fungera, då denne handskas med kreativt skapande. Dessutom ämnar uppsatsen att utreda ifall relationen mellan kulturarbetaren och inspirationen kan skilja sig mellan olika konstnärliga yrkesgrupper. De erhållna slutsatserna är ämnade att öppna för en dialog och fortsatt problematisering av begreppet inspiration och hur det används och därmed bidra till forskningen och kunskapen om ämnet. En förhoppning är också att uppmärksamma inspiration som något som går att undersöka vetenskapligt med hjälp av nya forskningsmetoder.

#### **Följande är uppsatsens frågeställningar:**

- Bör inspiration ses som en separat process eller borde den underordnas den kreativa processen?
- Hur viktig del är inspirationen i det kreativa arbetet och skiljer den sig mellan olika konstarter?
- Skiljer sig den i teoridelen redovisade definitionen av inspiration från informanternas upplevda och i så fall hur?

---

<sup>2</sup> I Nationalencyklopedin definierat som: företeelse, något allmänt iakttagbart; något märkligt eller ovanligt (hämtad 2017-01-10).

## 4. Kort forskningshistorik

### 4.1. Ursprunget av artistiskt skapande

I sin bok *The Theory of Inspiration* (1997) argumenterar Timothy Clarke att de tidigaste analyserna av artistiskt skapande i form av poesi går att återfinna hos de antika filosoferna. Platon utreder inspiration i Ion-dialogerna, genom Sokrates förs en dialog med rapsoden<sup>3</sup> Ion. Platon använder sig av termen *entousiasmos* när han talar om det som vi idag översatt till inspiration. Den antika grekiskans ”enthousiasmos” ska inte förväxlas med vårt nuvarande användande av ordet *entusiasm*, eftersom det snarare har en betydelse av att bära en gud inom sig eller en form av gudomlig besatthet. Platon baserar sin utredning om *entousiasmos* utifrån mytologiska berättelser. Bland annat från Hesiod och Demokritos, om Zeus nio döttrar som framträder som muser, vars uppdrag är att förmedla gudomlig kunskap till människor. Detta sker genom att muserna viskar, sjunger eller på annat sätt får poeterna att ta del av det gudomliga. Poeten ingår i ett frivilligt kontrakt med muserna, där denne tolkar det gudomliga och översätter det med sin bästa förmåga för att förmedla budskapet till folket. Således återger den inspirerade poeten något som både är mänskligt och gudomligt och agerar som ett språkrör för gudarnas vilja. Värt att nämna är att Platons dialoger om *entousiasmos* står i relation till dåtidens poeter, som enbart framförde sitt budskap muntligt i form av sång eller tal, i kontrast till det skriftliga (Clarke:1997, s. 40-47). En viktig milstolpe var renässansens erkännande att individen själv förvärvade sina talanger snarare än att allt kom från Gud. Vilket bland annat tros bero på att nya religioner började dyka upp i Europa och bidrog till större mångfald. En annan milstolpe är, att tänkare under upplysningstiden börjar ägna sig åt vetenskaplig forskning för att nå kunskap. På 1700-talet gjordes vissa viktiga slutsatser inom det som idag kallas för kreativitetsforskning, till exempel att talang ansågs komma från individens egenskaper istället för en övernaturlig källa eller musa. Darwins kusin, Sir Francis Galton gjorde 1874 en studie bland flera framstående brittiska vetenskapsmän. Hans slutsats var att geniernas idéer kunde härledas från inspirationen och att nya tankar i det medvetna kunde komma från det omedvetna genom associationer.

Den franske psykologen Théodule Ribot undersökte kreativt skapande i sin essä *Essai sur l'imagination créatrice* (1900) och var bland de första att använda sig av begrepp som *kreativ fantasi* i meningen som nyskapande. Ribot hävdade att det omedvetna fantiserandet, när det kom i kontakt med det medvetna kunde resultera i en känsla av att

---

<sup>3</sup> Rapsod:i grekisk forntid en kringvandrande, professionell sångare eller recitatör av poesi, särskilt de homeriska eposen (NE, hämtat 2016-09-13).



upplevelsen kommit utifrån. (Carlsson: 2014, s. 579-582). Brittiska socialpsykologen Graham Wallas publicerade 1926 verket *The Art of Thought*, där han presenterar en förklaring för hur den idéskapande processen fungerar i fyra steg: förberedelse, inkubation, illumination och verifikation. Denna används än idag för att beskriva den kreativa processen, dock med några fler kompletterande steg (bekräftelse, kommunikation, utvärdering) (Hoff: 2014, s. 21-22).

Historikern Steven Meyer redovisade i en artikel, att det egentliga begreppet ”kreativitet” (Creativity) myntades 1929 av matematikern och filosofen Alfred North Whitehead. I sin text *Process and Reality*, konstruerar han ordet kreativitet, vilket han baserar på dess latinska rot ”creare” att skapa. Även om användning av ord som kreativ och liknande konstruktioner förekommit tidigare i historien, fanns inte ordet ”kreativitet” som samlingsnamn (Meyer: 2005, s. 4-7). Därefter exploderar begreppet i popularitet och ger upphov till forskning inom olika discipliner, men främst inom psykologin. IQ-tester och en syn på individualistiska kreativa förmågor blir centrala och upphöjandet av kreativa människor som samhällets hjältar (Albert & Runco: 1999, s. 28).

Nästa stora genombrott inom kreativitetsforskningen blir när psykologen Mihaly Csikszentmihalyi, ändrade forskningens fokus från att studera individen, till att studera det sammanhang ur vilken kreativitet uppkommer. Han blev känd för att implementera en kreativitetssystemmodell och begreppet *flow*, som han introducerade 1970 och definierade utifrån data från intervjuer insamlade under 20 års tid (Csikszentmihalyi: 1999, s. 313-314). Efter Csikszentmihalyis forskning började fler forskare studera kreativitet utifrån sociala domäner och utvecklar olika metoder att mäta den kreativa processen (Carlsson: 2014, S. 583).

## **5. Tidigare forskning**

I detta avsnitt kommer en kort redogörelse för tidigare forskning inom det område som studien behandlar. En utredning av *inspiration* är inte helt okomplicerat, eftersom ordet har figurerat i texter i över tretusen år, därmed bär det på en stark tradition. (Clarke: 1997, s. 1).

### **5. 1. Svensk forskning om inspiration**

Förhållandevis lite svensk forskning går att hitta om *inspiration* som begrepp, med reservation för att det säkerligen finns böcker som behandlar ämnet, men inte tydligt signalerar det i boktiteln eller inom ”fel” ämnesområde. Dock ska det nämnas att det finns mer att finna under kreativitetsforskning. En svensk forskare som har tagit sig an att försöka utreda inspiration,

var Tor Andræ. I sin bok *Mystikens psykologi* (1968) väljer han en teologisk utgångspunkt, men berör även en konstnärligt förknippad aspekt av inspiration. I boken finner Andræ att inspirationen inträder i medvetandet utan vetskap och kontroll. Att inspirationen har en oförutsägbar natur att dyka upp av sig själv, därav har den genom historiens gång ofta tillskrivits det övernaturliga och gudomliga. Till skillnad från besatthet, som också förekommer i religiösa texter, återfinns inspirationen som givande snarare än tagande. Det vill säga den berikar och förbättrar människans kapacitet på övernaturlig väg. Andræ menar att likt den religiösa inspirationen försätter också konstnären i ett onaturligt tillstånd, som liknar den omskrivna religiösa. Detta yttrar sig i ett starkt emotionellt tillstånd där personen upplever en viss extas (Andrae: 1968, s. 176-185, 585).

## 5.2. Analyser av texter om inspiration

Nämnvärda vetenskapliga försök att definiera *inspiration* under det senaste seklet, är musikhistorikern Rosemunds Hardings bok *An Anatomy of Inspiration* som kom ut först 1940. Där gör hon en utförlig diskursanalys av otroligt många dagboksanteckningar och brev av historiens många kreativa genier, där de beskrivit sin kreativa process och syn på inspiration. Boken utgörs av en stor samling tankar från berömda kreativa genier, men fick ingen genomslagskraft inom vetenskapssamfundet (Rosemund: 1940). Timothy Clarke kritiserar i *Theory of Inspiration* (1997), att det Rosemund gör i förlängningen bara resulterar i ett bestående av den romantiska myten om det kreativa geniet, när hon utgår från anekdoter av just denna karaktär. Clarke kritiserar att Rosemund antar att inspiration i sig själv är ett bevis för sitt eget värde. Dessutom begränsar hon bredden genom sitt antagande att upplevelserna bör vara grundade i en kreativitetsteori, baserat på individuell psykologi. Clarke är betydligt försiktigare i sitt hanterande av inspiration som begrepp, men påpekar att den inte bara är intressant ur ett historiskt perspektiv, utan även som psykologiskt fenomen. Han menar att det blir en paradox mellan kreatören som skapar åt sin publik och samtidigt skapar sitt mest originella alster från en ”okänd” källa (Clarke: 1997, s. 6-10).

## 5.3. Empirisk forskning

En studie om poeters skapande utfördes 1970 av Professor Albert Rothenberg vid Yales School of Medecine, där han genom intervjuer identifierade vissa egenskaper och problem med begreppet inspiration<sup>4</sup>. Rothenberg anser att det är fel att hävda att varje dikt börjar med

---

<sup>4</sup> Rothenberg, A. *Insigh and the creative process in poetry*, 1970.

inspiration och finner en problematik med att hävda att en poet alltid är inspirerad i början av sitt skrivande. Han lyfter fram vikten av att vetenskapligt fastställa detta, eftersom denna felaktiga syn gjort att många artister sökt sig till droger för att bli inspirerade. Han betonar att inspiration är en betydligt starkare upplevelse än bara ett genomförande av en bra artistisk idé. Han konstaterar att den generella beskrivningen av tillståndet hos en inspirerad individ stämmer bra överens med forskningen, medan användningen av begreppet som en nödvändig komponent i början av skapande blir felaktigt. Vidare iakttar han många gånger att insikt och inspiration blandas friskt och bör separeras för tydlighetens skull. Insikten har måhända ett ursprung i det undermedvetna, men skiljer sig från inspirationen bland annat i hur den upplevs av individen. Insikten eller snarare aha-upplevelsen är av en mer problemlösande karaktär och efterföljs av en förlösande lättnad över att ha löst ett problem, medan inspirationen många gånger leder till en angelägenhetsgrad fast inte nödvändigtvis en lättnad i varje fall (Rothenberg: 1970, s.173-175, 182).

En viktig studie som också är värd att nämna utfördes av Tobin Hart, assisterande professor inom humanistisk psykologi vid West Georgias University. Hart publicerade en utredande artikel om inspiration, där han undersöker begreppet fenomenologiskt. Likt Rothenberg består Harts underlag av ett sjuttiofem djupintervjuer som sammanställts under flera års tid. Harts utredning har dock en annorlunda infallsvinkel än Rothenbergs, då hans studie är mer förankrad i fenomenologin och behandlar beskrivning av känslor som uppstår i samband med inspiration. Utifrån sin analys får han fram ett par egenskaper som han menar framkommer från beskrivningarna. Han presenterar fyra karaktäristiska drag för inspirationstillståndet (Hart: 1998):

**Connection** En känsla av att vara bunden till omvärlden och ens hantverk, motsatsen till känslan av utanförskap och rotlöshet.

**Opened** Öppen för att kanalisera ett kreativt flöde som ibland kan kännas som ”utomkroppsligt”.

**Clarity** En stark känsla av högre medvetenhet där kapaciteten skärps och bidrar till fokus och prestation.

**Energy** En dramatisk energivande känsla av spänning och iver, samt ett lugn att allt är görbart.

Han fastställer även att inspiration inte är begränsat till att ske under en särskild fas av det kreativa arbetet, och att det till synes är utom kontroll när det sker och vad som är utlösande

faktorer. Dessutom är det inte nödvändigtvis kopplat till en individs personutveckling, även om det är särskilda faktorer som kan påverka sannolikheten att bli inspirerad. De faktorer som påverkar hur mottaglig en individ är till inspirationen delar han upp i fyra karaktäristiska: *fokus, tillit, släppa kontrollen* och *lyssna*. Med *fokus* menar han att det krävs ett problemsökande inom ett avgränsat område eller att ge det en särskild uppmärksamhet. *Tillit* eller tro är en irrationell känsla av att man klarar av allting och har en tillit till sina egna förmågor. *Släppa kontrollen* av den logiska slutledningsförmågan är kopplat till tilliten, men medan denna snarare är en attityd, är att *släppa kontrollen* en handling. Slutligen är det viktigt att vara receptiv och *lyssna* för att inspirationen ska kunna komma. Hart menar även att förmågan att lyssna och ställa in sig till ”rätt frekvens” påverkar kvalitén av inspirationsupplevelsen (Hart: 1998, s. 12-32).

#### **5.4. Myten om det inspirerade geniet**

En seglivad föreställning om kreativt skapande som kreativitetsforskare fått tampas med, är upphöjandet av konstnären som ett geni som skapar sina verk enbart med hjälp av inspiration utan arbetsinsats. Myten härleds från romantiken om det kreativa geniet, i bemärkelsen en unik individ med exceptionella kunskaper att skapa (Clarke: 1997, s. 5). Det går att finna mängder av skildringar från de självbiografier som gjorts av artister, kompositörer, skribenter, uppfinnare et cetera genom tiderna. Goethe påstod att hans verk kom till under en mystisk kraft som ibland tvingade honom motvilligt att skriva, likaså beskrev Dickens hur han upplevt att pennan skrivit av sig själv. Tjajkovskij kände en så enorm drivkraft när han komponerade ouvertüren till *Stormen*, att han var övertygad att han varit uppfylld av något utomkroppsligt. Ett exempel på motsvarande skildringar i Sverige, var när Selma Lagerlöf enligt utsago haft en stark inspirationsupplevelse som resulterade i Gösta Berglings saga (Andrae:1968, s. 588). Den berömda filosofen Nietzsche uttalade sig om det kreativa geniet i sin bok *Mänskligt, alltförmänskligt : en bok för fria andar*:

Konstnärer har ett intresse av att man tror på deras plötsliga ingivelser, den så kallade inspirationen; som om idén till ett konst- eller diktverk, grundtanken i en filosofi slagit ner som en nådablixt från himlen. I verkligheten producerar en god konstnär eller tänkares fantasi oavbrutet: bra, medelmåttigt eller dåligt, men hans *urskillningsförmåga*, högeligen skärpt och utövad, vrakar, väljer, kombinerar [...] Alla stora konstnärer har varit stora arbetare, outtröttliga inte

bara i fråga om att hitta på utan också när det gäller att stryka, sovra, omgestalta, ordna (Nietzsche: 2000, s. 155).

Edgar Allan Poe kritiserade i likhet med Nietzsche att poeter och andra konstnärer väljer att upprätthålla en myt om deras estetiska intuition och troligen hade de fått rysningar av tanken att låta allmänheten se bakom kulisserna av den skapande processen (Clarke: 1997, s. 1). Journalisten och författaren Arthur Koestler argumenterade i sin utredande bok *The art of creation* (1970), att det kan vara problematiskt att alltid omnämna inspiration som något lyckat och positivt. Det berättas sällan om de gånger när inspirerade personer upplevt något som en jättebra idé som sedan förkastats och fallit i glömska (Koestler: 1970, s. 214). Ny forskning har dock visat att det kan finnas ett korn av sanning i myten; att inspirerade personer skapar vad som kan uppfattas som mer kreativa alster. I en gemensam studie, med psykologer från olika amerikanska universitet, gjordes 2010 en empirisk studie med psykologerna Todd Thrash och Laura Marushkins i spetsen. Deras studie visar att individer som befann sig i ett inspirerat tillstånd, som identifierades med hjälp av en inspirations skala de utvecklade (se teoridel), producerade mer ord och mer högkvalitativa texter. Genom att låta inspirerade individer skriva på datorer, som registrerade hur mycket de reviderade sina texter och hur skrivflödet fortskred över tid, kunde slutsatser dras om effektiviteten. Därefter bedömdes textens originalitet av en utomstående referensgrupp och jämfördes med icke inspirerade individer. (Thrash, Maruskin et al: 2010).

## **6. Vetenskaplig inriktning**

Studien omfattar många vetenskapliga fält på grund av ämnesområdets natur och forskning som gjorts inom kreativt skapande. Begreppet kreativitet forskas det inom olika fält såsom psykologi, sociologi och inte minst inom kulturvetenskap. Organisationsforskning och management är också forskningsområden som berörs, då kreativitet är ett alltmer växande intresseområde i kreativa näringar, men även företagsvärlden som helhet. Kreativitet är ett av nyckelorden i kulturadministration enligt Derrick Chong, som i sin bok *Arts Management* (2012) undersöker ämnesområdet ingående. Han påpekar bland annat vikten att forska om kreativitet för fältet:

”Analysis of how the artist is trained and works can produce insights into what is needed to perform and what it means to lead and manage” (Chong: 2010, s. 80). Vidare konstaterar Chong att kulturverksamheter som ägnar sig åt konst har tre viktiga åtaganden:

- Skapa högkvalitativa resultat och bibehålla artistisk integritet
- Öka tillgängligheten och agera för publikens kulturella utveckling
- Effektivisera resursfördelning och kostnader i kulturverksamheter (Chong: 2010, s. 19).

Varför är då inspiration intressant för en kulturadministratör?

Studier gjorda av Thrash, Maruskin med flera (2010), visar att inspirerade individer har lättare att se möjligheter i problemlösning och agera snabbt med liten felmarginal. De jobbar effektivt och snabbare för att nå sina mål och producerar högre kvalitativa alster. Vidare fann de i en annan studie<sup>5</sup> att inspiration leder till välmående och en känsla av självförverkligande. Det är lätt att förstå varför dessa egenskaper kan vara intressanta för en kulturverksamhet. Däremot är det viktigt att förstå att målinriktad inspiration sällan sker genom konstlade stimuli, som ordet inspiration antyder handlar det om att ”andas in” och inte ”få inblåst” (se definition nedan i denna uppsats). Vilket betyder att det är för enkelt att tala om att stimulerande åtgärder inom en verksamhet skulle få anställda att känna sig inspirerade. I vissa fall kan ”inspirationsföreläsningar” till och med ge motsatt effekt eftersom det kan leda till misstro eller få anställda att känna att de underpresterar (Thrash, Moldovan et al: 2014, s. 501-507).

## 7. Definitioner och uttryck

Området vilket min studie rör sig inom, är brett och dess spann rör sig över flera vetenskapliga discipliner och innefattar många definitioner och begrepp. Följande avsnitt syftar till att försöka begränsa, samla och skildra de till studien nödvändiga begrepp som behövs, för att senare kunna beskriva det studerade fenomenet. Några begrepp framstår som nyckelbegrepp, medan andra får mindre utrymme och avgränsas för att undvika att det blir för teoretiskt spretigt. Vidare är definitionerna förankrade i en kulturadministrativ kontext och därmed utreds inte deras fullständiga bredd, vilket annars krävt ett för stort utrymme inom ramen för denna kandidatuppsats.

---

<sup>5</sup> *Inspiration and the Promotion of Well-Being: Tests of Causality and Mediation (2010)*

## 7.1. Kultur

I Nationalencyklopedin står det följande om begreppet kultur i en skapande mening: ”Sammanfattningen av allt som skapats av människor för att ge (högre) andliga upplevelser särsk. om konst, litteratur, musik o.d. men äv. om vetenskap; i allmänhet el. under viss tid, inom visst område” (NE: 2016). Johan Fornäs påpekar i sin begreppsutredning i boken *Kultur* (2016), att det är bland de mest komplicerade ord att definiera, på grund av dess mångtydighet. Han väljer att dela upp begreppet i fyra huvudgrupper: ontologisk, antropologisk, hermeneutisk och slutligen estetisk. I denna studie begränsas definitionen av kultur till den estetiska och kommer hädanefter hänvisas till i estetisk mening, om inget annat nämns. Kultur i estetisk bemärkelse tillkom i slutet av 1800-talet i behov att samla de olika konstarterna, som till exempel litteratur, konst, musik, teater och film, som är de mest vanligen förknippade med kultur. Därtill kommer underhållning och det som benämns som populärkultur (Fornäs: 2012). I de fall som sammansatta begrepp, likt *kulturarbetare*, används i samband med intervjupersonernas utsagor, åsyftas konstnärliga yrken om inget annat nämns.

## 7.2. Konst

Att definiera *konst* är komplicerat, eftersom det har tvistats bland forskare om ens begreppet *konst* bör eller går att definiera. Detta gör det än mer komplicerat att studera och använda i vetenskapligt sammanhang. I denna studie är begreppet konst inte i direkt fokus, därmed görs ingen djupare filosofisk utredning. En lexikalisk definition väljs som anses passa för ändamålet. Definitionen enligt Nationalencyklopedin, beskriver konst som en ”verksamhet som syftar till att framkalla särskilda sinnesintryck och känslomässig eller tankemässig inlevelse” och som en sammanfattande beteckning för måleri, musik, litteratur och liknande verksamheter som ger upphov till ett konstuttryck. ”Det avgörande är inte konstverket som föremål, utan de egenskaper i ett konstverk som kan tänkas uttrycka en särskild avsikt hos konstnären eller som kan skapa en viss upplevelse hos betraktaren” (NE:2016).

## 7.3. Inspiration

Lexikaliska definitionen av inspiration kan vara intressant att lyfta fram, då uppsatsen till viss del kommer använda sig av rön som utmanar den ”traditionella” definitionen. I Nationalencyklopedin står det följande om inspiration: ”Ingivelse eller påverkan som förlöser den skapande förmågan spec. i konstnärliga och relig. Sammanhang” (NE: 2017). Ordet kommer från Latinets *Inspira'tio* som härleds från *inspi'ro* vilket betyder ”inandning” eller ”blåsa liv i”). Vidare står det: ”Andlig ingivelse som sätter en människa i stånd att tänka, tala

eller handla på ett sätt som förefaller vida övergå hennes egen förmåga; i allmänt språkbruk även med försvagad betydelse.” (NE: 2017)

#### **7.4. Insikt**

Nationalencyklopedin definierar *Insikt* som följande: ”term som ofta används inom psykologin för att beteckna en plötslig tankemässig omstrukturering, vilken innebär att man direkt förstår hur ett problem skall lösas” (NE: 2017). Det är dock viktigt att klargöra att insikt och inspiration ofta i allmänt språkbruk blandas ihop. Termen används för att förklara när en problemlösare förstår hur problemet ska lösas, en så kallad aha-upplevelse. Ifall den teoretiska definitionen (som presenteras i teoridelen nedan) att inspiration är ett tillstånd som motiverar en att nå sitt mål och inte källan till idéer, att termerna skiljer sig åt. Ett inspirationstillstånd uppkommer ofta efter en insikt, fast inte nödvändigtvis alltid, vilket ger det vikt att separera fenomenen från varandra (Olyenick, Thrash et al: 2014, s. 4).

#### **7.5. Kreativitet**

Eftersom kreativitet som begrepp tillämpas över flera discipliner och ämnesområden, är det svårt att ge en generell definition som fungerar i alla lägen. Det brukar oftast ges en snävare definition efter behov. Johnathan Plucker gjorde ett försök tillsammans med Ronald Berghetto, att göra en relativt generell definition av kreativitet som denna studie väljer att använda sig av. Fritt översatt lyder definitionen: kreativitet är ett samspel mellan förmågan och processen vilket en individ eller grupp producerar ett utfall eller en produkt, som är både nyskapande och nyttig som är definierat inom någon social kontext (Plucker: 2005, s 307-308).

#### **7.6. Maslows behovstrappa**

Psykologen Abraham Maslow utvecklade en teori med humanistisk syn på självförverkligande. Teorin grundade sig på huruvida en individ skulle känna motivationen att ägna sig åt saker, som kreativitet ifall de basala behoven inte var mötta. Inom den humanistiska psykologin, menas det att människan har en inre drivkraft att söka kunskap och utvecklas förutsatt att denne får sina mest basala behov uppfyllda. Detta resulterade i en teori om en behovstrappa, som illustrerade vad som krävdes för att en människa ska vilja söka självförverkligande. Behovspyramiden bestod av sex nivåer, där de mest basala behoven som hunger och tak över huvudet ligger underst i pyramiden. I nivå två ligger tryggheten och i nivå tre är emotionell trygghet, som till exempel kärlek, och fjärde nivån är självkänslan. När



de fyra första behoven är uppfyllda, menar Maslow att personen söker sig till att förverkliga sig själv, genom bland annat kunskapssökande och kreativa uttrycksätt. Ett fåtal individer söker sig sedan till att förbättra världen och gå ifrån sina egna individuella behov, alltså det sjätte steget som han valde att kalla för självtranscendens (Hoff: 2014, s. 87).

### **7.7. Flow**

Som tidigare nämnt gjorde Mihaly Csikszentmihalyi en banbrytande upptäckt, när han på 1970-talet studerade lycka och tillfredsställelse hos individer, som utgjordes av allt från dansare till vetenskapsmän och hantverkare, vilket resulterade i myntandet av begreppet flow. Han beskriver det som ett lyckofyllt tillstånd, där individer upplever en fullständig hängivelse och där handlingar efterföljer varandra lättsamt och problemfritt mot ett mål. Det kännetecknas av fokus, effektivitet och att yttre bekymmer blir obetydliga (Amabile: 1990, s. 63,64). Episoder av flow kan upplevas sträcka sig en kort tid eller flera år av effektivitet för andra. (Wigzell: 2012, s. 51)

### **7.8. Kreativa systemmodellen**

Csikszentmihalyi utvecklade dessutom en systemmodell för att förklara hur kreativitet uppstår. Han kom fram till att kreativitet inte är ett attribut hos individer, utan snarare ett socialt system som bedömer individer. (Csikszentmihalyi: 1990, s. 198). På följande vis beskriver han processen:

- *Individ* är den kreativa personen som försöker få igenom en innovation.
- *Domän* är det som utgör det studerade områdes traditioner, kulturella regler och förhållningssätt, som är den referens en kreativ produkt eller handling mäts mot. Kreativitet sker först när individen lyckas ändra domänen med sitt bidrag.
- *Fält* i kreativitetsforskning syftar till den sociala organisationen av domänen. Det vill säga de som är experterna inom det avgränsade området bestämmer vad som tillhör den givna domänen. Det är också experterna som blir avgörande i bedömningen av vilka produkter inom domänen som anses vara nyskapande för domänen. Det räcker alltså inte att en individ skapar en nyskapande variation om den inte blir godkänd av fältet, först när den blir accepterad anses den vara kreativ och innovativ. Därmed menade Csikszentmihalyi att kreativitet bör studeras i skärningspunkten mellan individen, fältet och domänen (Csikszentmihalyi: 1999, s. 313-316).

## 8. Metod

I avsnittet om metod följer en genomgång av metoder som använts för insamling av empirisk data, samt information om informanterna och operationaliseringen och utförandet av intervjuerna.

### 8.1. Kvalitativa intervjuer

En metod som genererar kvalitativ data har i ändamål att ta reda på hur något är beskaffat och hur det ska karaktäriseras i kontrast till kvantitativ där man vill fastställa orsaken till något eller dess geografiska utbredning (Larsson: 1986, s. 7). Utifrån kvalitativ data går det att åskådliggöra på bästa sätt hur individer upplever sin omvärld. Kvantitativ data är lämpligt för att mäta (numeriskt), till exempel ett fenomenens utbredning, i kontrast krävs kvalitativ data för att beskriva dess egenskaper (Jensen:1995, s. 6).

Jan Trost menar i sin handbok om *Kvalitativa intervjuer* (1997) att om man i sin forskning vill få fram människors sätt att resonera och reagera, och eftersöker variationen i materialet är det lämpligt att använda sig av en metodansats för kvalitativ data. (Trost: 1997, 15,16)

### 8.2. Fenomenografisk ansats

Att studera upplevelser av ett fenomen kan vara besvärligt, eftersom varje individ kan uppleva det studerade fenomenet på olika sätt och det upplevda kan vara ytterst subjektivt. Det krävs en metod som kan generera kvalitativa data, för att åskådliggöra på bästa sätt hur individer upplever sin omvärld (Dalghren & Johansson: 2009, s. 123). I linje med uppsatsens frågeställning, har en metod valts som bäst kan ta vara på de olika varierade svaren från informanterna, därigenom beskriva en bild av det erfarna.

Att undersöka hur människor uppfattar saker innebär ofta en jämförelse med egna erfarenheter, för att med sig själv som utgångspunkt generera en filosofisk analys av upplevelsen. Detta tillvägagångssätt tillhör den fenomenologiska ansatsen, som studerar fenomen utifrån det egna sättet att uppfatta världen. I fenomenologin söks den yttersta essensen av upplevelsen av ett fenomen. Detta skiljer sig något från fenomenografin, som är en gren från den fenomenologiska familjen, men inriktar sig istället på att lyfta fram variationen av upplevelserna. Därmed utgår analysen från det empiriskt insamlade materialet istället för forskarens insikter (Larsson: 1986).

Fenomenografin utformades som metodansats av *INOM*<sup>6</sup>-gruppen, ledd av Ference Marton vid Göteborgs universitet, för att lösa problematiken med forskning om elevers uppfattning av inlärningsprocessen (Larsson: 1986, s. 12). Inom Fenomenografin görs skillnad på hur något är och hur det uppfattas vara. Intresset är således att undersöka hur människor uppfattar sin omvärld kontra att söka hur det bör vara. Studien ämnar därmed att, genom analys, lyfta fram det empiriska materialets genererade slutsatser. Sedan korreleras det mot det teoretiska ramverket, bestående av tidigare forskning och publicerade teorier inom ämnesområdet. De slutsatser som erhålls i denna studie behandlas i slutdiskussionen.

Fenomenografi är en forskningsmetod som oftast används inom pedagogik och för forskning inom vården, för att kvalitativt kartlägga och fånga hur individer erfar, konceptualiserar och uppfattar aspekter av ett specifikt fenomen. Den fenomenografiska metoden fokuserar på människors upplevelser av något och värdesätter variationen mellan människors uppfattning. Trots att metoden sällan används inom kulturvetenskaplig forskning, ansågs det i denna studie vara lämpligt för ändamålet att undersöka fenomenets upplevda bredd och variation. Upphovsmakarna till metoden säger följande om vikten av att fånga kunskap från människors upplevelser:

Vi kan inte beskriva en värld som är oberoende av våra beskrivningar eller av oss som beskriver den. Vi kan inte skilja den som beskriver från beskrivningen. Vår värld är en verklig värld, men det är en beskriven värld, en värld som erfars av människor (Marton & Booth: 2000, s 148, 149).

### **8.3. Informanter**

Studien inriktar sig på kulturarbetare inom kulturlivet och avgränsar sig till uppfattningar inom denna yrkesgrupp. Informanterna valdes utifrån deras yrkesområde, genom sökning bland lokala aktörer. Dock är även konst som begrepp brett och utgörs av många konstarter. I mån av omfång och realistiskt utförande, har det i denna studie valts att intervjua konstnärer inom fyra olika konstarter. Två av dessa kategoriseras (enligt kreativitetsforskare) som produktbaserade konstarter (skulptör, skribent), som oftast resulterar i varaktiga produkter, medan de andra arbetar med mer processbaserade yrken (tonsättare, teaterproducent). Visserligen producerar tonsättaren ett alster, genom notering, som blir en produkt. Då menar dock forskare att det som utgör konststartens slutgiltiga form är det upplevda framförandet av

---

<sup>6</sup> INOM står för "Inläring och omvärldsuppfattning", det kommer från en bok med samma namn utgiven av författarna.

musiken (Brodin et al: 2014, s. 466). Utifrån de olika konstarterna som valdes kontaktades cirka tio personer, varav fyra tackade ja. Jag har valt att intervjua kulturarbetare som har en mer gedigen erfarenhet av branschen, för att de troligen besitter en vidare och mer djupgående kunskap, eftersom de upplevt mer. Dessutom har det funnits ett kriterium, uppsatt av mig för intervjupersonerna, att i någon utsträckning försörja sig på sitt arbete. Genom att livnära sig på sitt kreativa arbete, kan sannolikt en potentiell ekonomisk press att skapa infinna sig, som i kontrast till hobbyutövaren som kanske i lägre utsträckning anses vara bunden att skapa för monetära värden. Informanterna är mellan 49 och 68 år och bor i södra Sverige och är verksamma i Lunds närområde.

I studien hävdas inte att informanterna ska vara representativa för hela branschen, eftersom det sannolikt kan variera mellan hur olika individer uppfattar samma sak. Berättelserna ska ses som individuella skildringar och deras åsikter ska verka som en indikation eller ”fingervisning” över hur det kan förhålla sig. Till studien har jag valt att intervjua konstnärer aktiva inom fyra olika konstarter, i ett försök att fånga skillnader mellan dessa. Enligt anonymitetsprincipen väljer jag att hänvisa till informanterna enligt deras yrkesgrupper, vilka är följande:

- Tonsättare (**T**)
- Skulptör (**S**)
- Teaterproducent (**TP**)
- Litterär skribent (**LS**)

Då studien undersöker individuella skildringar och inte avser att generera åsikter som kan representera respektive yrkesgrupp, begränsades antalet till fyra olika informanter. Bland dessa är två kvinnor och två män, men könstillhörighet kommer det inte läggas närmare fokus på, eftersom det hade krävt fler deltagare och en annan inriktning på problemformuleringen. Studiens omfång och inriktning ger inte utrymme för en sådan vinkling. Vidare har forskning visat att inspiration har lite, eller ingen koppling, till könstillhörighet eller social åtråvärdhet (Thrash, Moldovan et al: 2014, s. 499). För att underlätta referensangivelsen kommer förkortningarna som står i parentes ovan att användas vid citering av informanterna.

#### 8.4. Intervjumetod och operationalisering

Inom fenomenografisk metod används en halvstrukturerad och tematisk intervjuform, där frågorna utgår från en intervjuguide, som består av ett fåtal frågor enligt studiens frågeställning. I enlighet med den kvalitativa traditionen, lägger fenomenografisk intervjumetod stor vikt vid att försöka få så uttömmande svar som möjligt, med minsta möjliga påverkan på informanterna. För att kunna finna gömda sanningar i informanternas uttalanden, är det viktigt att låta intervjumetoden vara så öppen som möjlig och låta dem med egna ord beskriva det behandlade området. Dessutom är det viktigt att konstruera frågorna så att de ger tillräckligt djupa och uttömmande svar. Vilket i sin tur kan leda forskaren bortom de ”ytliga” lättillgängliga åsikter, som intervjupersonen själv uppfattar sig ha om det behandlade ämnet (Kroksmark: 1987, s. 264).

### 9. Teori

Psykologerna Todd M. Thrash och Andrew J. Elliot vid Rochester University, tog sig an att göra en grundläggande analys av begreppet *inspiration* (åren 2003-2004). De ville göra en empiriskt grundad psykologisk conceptualisering som var oberoende av discipliner. De gick igenom allt material de kunde hitta om begreppet inspiration i olika discipliner (psykologi, litteratur, teologi, organisationsforskning med mera) och kunde på så vis genom analys identifiera tre kärnegenskaper i tillståndet inspiration:

- **Transcendens** (*Transcendence*)
- **Frammaning** (*Evocation*)
- **Motivation** (*Motivation*)

En individ blir inspirerad då denne blir medveten om möjligheter som *transcenderar* (”överskrider”) de vanliga sysselsättningarna, eller begränsningarna i det mänskliga handlandet. Det leder till ett ökat medvetande och har återgetts i metaforer som ”upplyst” och ett ”seende” av saker som inte gick att se förut. Det kännetecknas av att inspiration frammanas genom ett upplysande stimuli-objekt (kan vara ett objekt, person, handling med mera) som sätter igång inspirationstillståndet. Stimuli kan vara allt möjligt och kan även komma från en insikt kopplad till ett händelseförlopp. Hur och vad som utlöser tillståndet för respektive person, är ytterst individuellt och många gånger okontrollerat och oförutsägbart. Detta kan ge en känsla av att något främmande intar medvetandet och är utom kontroll för den

enskilde. Inspirationstillståndet anses vara en ytterst personlig upplevelse och två personer får aldrig en likadan upplevelse, även om de utsätts för samma stimuli. Transcendens och frammaning kompletterar varandra, så till vida att det inte går att väcka sig själv till att se nya möjligheter, utan det måste hända genom frammaning. Slutligen är den tredje komponenten handlingsmotivation ("approach motivation"), vilket driver individen till att genomföra sin nya idé eller vision till förverkligande (Trash & Elliot: 2003).

Vidare fann de nödvändigt att specificera vad som utgör en episod av inspiration och hur den utvecklas tidsmässigt. Thrash och Elliot argumenterar för att det finns två komponentprocesser i en inspirationsepisod, nämligen *inspirerad av* (inspired by) och *inspirerad till* (inspired to). *Inspirerad av* syftar till att förklara när en person blir *inspirerad av* stimuli-objektet, medan *inspirerad till* är kopplat till den handling som den leder till. Det är till exempel möjligt att bevittna ett vackert landskap och känna sig inspirerad, utan att det nödvändigtvis leder till en handling. Således om en person upplevs vara inspirerande, går inspiration att beskriva som en egenskap, men även som ett tillstånd. Det är väsentligt att klargöra att i deras definition av inspiration, är inspiration inte menat att vara de kreativa idéernas källa. De väljer istället att se inspiration som en motiverande reaktion, som ibland kan uppstå till följd av den kreativa idén eller insikten. Därmed förklarar inspiration inte själva uppkomsten av kreativa idéer eller varifrån de kommer (Trash & Elliot: 2004).

För att mäta inspirationen utvecklar de en inspirationsskala (IS), vilken kan bedöma inspirationens frekvens och intensitet med hjälp av åtta underkomponenter, som utvinns genom psykometriska<sup>7</sup> skalor med mätvärde från 1-7. Eftersom IS-skalan inte används i denna studie, görs ingen vidare fördjupning i hur den används, utan uppmärksammas för eventuell framtida forskning (Trash & Elliot: 2003).

## 10. Analysmetod

Analysen av det insamlade materialet från informanterna gjordes på följande sätt. Först transkriberades det inspelade materialet från varje intervju. Därefter lästes varje intervju noggrant, för att identifiera återkommande faktorer och skillnader, respektive motsatser i informanternas uttalanden och bekanta sig med materialet. På så vis gick det att finna de uttalanden som var av vikt och mest betydelsefulla, för att kunna besvara forskningsfrågorna. För att senare möjliggöra en övergripande gruppering, skrevs passagerna ut på papper som klipptes ut i remsor. Denna process i den fenomenografiska analysmetoden kallas för

---

<sup>7</sup> Psykometri: mätning och kvantitativ analys av psykiska företeelser (NE, hämtat 2017-01-10).

kondensering och syftar till, som namnet antyder, att sovra i rådata som erhållits efter det som är väsentligt (Fejes, Thonberg: 2009, s. 128).

Varje passage blev märkt med namn från vilken informant uttalandet kommit, för att hålla reda på uttalandets ursprung. Sedermera kunde en jämförelse av passagerna göras och söka likheter och meningsskillnader i de berörda frågorna. Thornberg och Fejes skriver i metodlitteraturen *Handbok i kvalitativ analys* (2012) så här: "Fenomenografins primära mål är att urskilja variation eller skillnader mellan uppfattningar, och för att kunna göra detta bör forskaren också leta efter likheter" (Fejes, Thonberg: 2012, s. 129). Då dessa delar blivit identifierade, kunde de tas ur sitt sammanhang, för att sedan grupperas i högar. Därefter bildas ett alltmer övergripande konceptuellt ramverk, så att ett större samband kunde träda fram. Utifrån det erhållna ramverket, går det sedan att arbeta fram ett utfallsrum. Utfallsrummet är resultatet av den fenomenografiska datainsamlingen och analysen, och består av beskrivningskategorier som lyfter fram de olika sätt fenomenen erfars av informanterna. Även de logiska förhållandena mellan dessa olika erfarenheter, som tillsammans bildar medvetandets kollektiva anatomi (Marton & Booth: 2000, s.177).

I boken *Om lärande* (2000) beskriver Marton och Booth hur den fenomenografiska metoden ser forskarens roll som ett lärande, som försöker hitta en struktur och ett mönster hur det studerade fenomenet upplevs av de tillfrågade deltagarna i studien. Det sker ett sökande efter specifika aspekter i data från informanterna, som överensstämmer med det undersökta området, medan de övriga aspekterna får en mindre framhävande roll. De delar som kommer fram av analysprocessen, bör sedan granskas i förhållande till övriga informanternas utsagor (Marton & Booth: 2000, s. 172-175).

## **11. Resultat**

I nedanstående avsnitt presenteras det svar som erhållits av de fenomenografiska intervjuerna. De teman som följer är resultatet av den fenomenografiska metodanalysen, som beskrivits ovan och vilket bestämt hur det så kallade utfallsrummet utformats. Genom de olika stegen i metodanalysen har särskilda teman identifierats och inplacerats i övergripande teman, som sedan delats upp i underrubriker.

### **11. 1. Inspiration kontra kreativitet**

Det framgår i analysarbetet att de undersökta informanternas förhållningsätt till inspiration betecknas av en professionalism, i frågan om hur de hanterar den i relation till sitt fortgående

kreativa arbete. Dock bör det understrykas, att ordet inspiration får en betydligt vidare mening när man talar om det, än den definition som ställts upp i det teoretiska ramverket. Den pragmatiska betydelsen blir därmed ganska bred och innefattar delar, som enligt den uppsatta definitionen inte ens borde kallas inspiration. Detta i syfte att återge ”det upplevda” från samtalen, eftersom det är viktigt att låta de olika uppfattningarna synas.

### **11.2. Instrumentell inspiration**

Det som framgår av informanterna i diskussion om hur de hanterar situationer då de inte har uppenbar inspiration att skapa, är att alla genom erfarenhet och professionalism lärt sig ta vara på bra idéer och lagra dem i ”byrålådor” (T) i minnet. Detta möjliggör att de har en form av inspiration som kan plockas fram vid behov, som en av informanterna valde att kalla det en ”instrumentell inspiration”:

Det finns någon sorts instrumentell inspiration som man kan ta fram ur lådan själv på något sätt, genom att sätta sig vid skrivbordet eller ta upp anteckningsblocket, starta laptopen. Det är en sorts inspiration som är rätt så professionell, betingas av professionell erfarenhet.” (LS).

Likt ett instrument som kan plockas fram ur en byrålåda och direkt tillämpas vid behov, för att ge upphov till ett kreativt flöde, som kan försätta personen i *flow*. På samma vis upplever tonsättaren med sparade idéer: ”Om jag har någon idé kan jag ta fram den och sen kan den inspirera mig, för att den är bra nog att fortsätta på och då kan jag komma igång snabbt och tvinga fram den på något vis” (T). Dessa idéer kan även ligga och gro, som Graham Wallas väljer att de ”inkuberas” till ett tillfälle då de passar bättre in eller i samverkan med en annan idé kan ge upphov till helt nya idéer (Wallas: 1949, s. 52). Inom teatervärlden kan timing dessutom handla om att rätt personer är involverade i projektet som möjliggör ett genomförande av en idé, som tidigare inte var möjlig. Detta uttrycks på följande vis av teaterproducenten: ”Någonting som kanske inte verkade så spännande[...]men så har tankarna legat och mognat till sig, så plötsligt tre år senare, jamen det där är ju klockrent att göra nu med de människor som finns här nu” (TP).

En del Kreativitetsforskare som till exempel Keith Sawyer, skulle troligen istället välja att kalla dessa kreativa idéer i inkubation för någon form av sparad inspiration. Då skulle det kunna argumenteras för att det i detta fall inte handlar om inspiration, enligt den definition som ställts upp i det teoretiska ramverket i denna uppsats. Eftersom den uppfyller



enbart två av tre kriterier, nämligen motivation och transcendens, men inspirationen plockas fram vilket betyder att användaren sitter på kontrollen. Dock kan det vara missvisande, eftersom när den först dök upp i huvudet var det kanske oväntat och okontrollerat. Att den sedan inte var lämplig för just det skedet är troligen vanligt förekommande. Det som kännetecknar den upplevda inspirationen är att den kommer oväntat och kanske inte alltid vid önskat tillfälle. Litterära skribenten uttrycker det som följande: ”Sedan är det de där gångerna när man kan bli överrumplad, när det dyker upp i annorlunda situationer, där man kanske inte alls är vid skrivbordet, man kanske är väldigt långt ifrån skrivbordet och då blir det mera fascinerande för en själv” (LS).

Kanske mer än i något annat yrke är det nödvändigt för konstnären att kunna samla på sig en pool av idéer, för att vid den utsatta tiden för arbete kunna plocka fram idéer och börja jobba. Det hade varit ohållbart att enbart vänta på att känna sig inspirerad. I en artikel i New York Times, diskuterar Keith Sawyer vad han anser om inspiration: ”Most of all, forget those romantic myths that creativity is all about being artsy and gifted and not about hard work. They discourage us because we're waiting for that one full-blown moment of inspiration.” (Sawyer: 2006, Times Magazine). När Sawyer säger att det måste slås hål i den ”romantiska myten” om konstnären som sitter och väntar på inspiration, verkar han till viss del få medhåll av informanterna, åtminstone i en vardaglig arbetssituation. De flesta forskare som studerat inspiration, gör också distinktionen att det är missvisande att använda inspiration som uttryck för något som är nödvändigt för att vara kreativ. Det skall snarare ses som ett tillstånd som är sällsynt och kommer spontant och oförberett, och kan leda till att den inspirerade individen presterar utöver sin vanliga kapacitet. Musivetaren Johnatan Harvey påpekar att det inte är ovanligt att sakkunniga och musikentusiaster tycker sig kunna skilja på arbete som är ett resultat av en konstnärs yrkeskicklighet och ett inspirerat verk. Eftersom det sticker ut från de övriga av konstnärens producerade alster. Detta kan vara en följd av att ”bättre” och mer innovativa verk fått en sådan etikett. Han visar på att konstnärer historiskt ofta själva valt att härleda sina mästerverk till en ovanlig inspiration och att dessa alster varit utmärkande jämfört med deras vanliga produktion (Harvey: 1999, s. 11). Thrash och hans forskarlag gjorde en studie, där de testade kreativ förmåga hos inspirerade skribenter. Den visade att inspirerade individer skapade vad som uppfattades som mer kreativa och originella alster (Thrash, Moldovan et al: 2014, s. 501).

Ibland finns det dock tillfällena då det inte går att skapa trots den sparade inspirationen vilket skildras av den litterärare skribenten ”Det är inte alltid man har tid att skapa när man har lust att göra det. Omvänt så kan man ju ibland, kanske ha press på sig att

skapa och så hittar man inte riktigt lusten och infallsvinkeln” (LS). Sannolikt går det att hävda, att det i allmänt språkbruk uttrycks som ”brist på inspiration” och anses vara ett vanligt tillstånd för kulturarbetaren att behöva hantera. Det hade varit möjligt att argumentera för att det kan bero på yttre faktorer kopplade till personligt välmående. Detta kan härledas ur Maslows teorier om behovstrappan, att självförverkligande kräver ett psykiskt stabilt välmående och att de grundläggande behoven har blivit uppfyllda. Dock vore det kanske att förenkla hela processen och dessutom finns det flera som kritiserar Maslows idéer om behovstrappan. Det finns situationer där personer nått självförverkligande ur en konstnärlig mening, utan att uppfylla lägre liggande steg i hans trappa, eller att förhållandena varit i en annan ordning (Brodin: 2014, s. 87-89). Utifrån vad informanterna säger, verkar det inte finnas bevis på en direkt korrelation mellan uppfyllda behov och möjligheten att få en inspirationsupplevelse. Vad som hjälper och hämmar inspiration undersöks i ett senare stycke.

### **11.3. Upplevd kreativitet**

För att vidare förstå vad som uppfattas som inspiration och var den börjar och slutar, behöver vi närmare granska den upplevda kreativiteten och hur den beskrivs av informanterna. Det som framträder i informanternas utsagor när de pratar om kreativitet är, som skribenten uttrycker det, ”en process som är mer hantverksbetonad” (LS). Det verkar handla mindre om idén och mer om sättet att genomföra den. Tonsättaren uttrycker det så här: ”Du har en idé och sen får du utveckla den och då gör du det med de redskap du har” (TS). Den upplevda kreativa processen verkar mer handla om det kontinuerliga arbetet och sättet att lösa uppgifterna på. Skulptören pekar på att ”Kreativ kan man vara i små processer, det behöver inte vara så stort alltid” (S). Informanterna verkar mest koppla det till förmågan att transformera och förverkliga idéerna. Vid frågan om hur kreativitet och inspiration hänger ihop, svarar skribenten: ”Man kan nog inte separera dem, men det är väl som termer av mängdlära så finns det en stor delmängd och gemensam delmängd och naturligtvis något som är bara kreativitet” (LS).

Skulptören upplever att inspirationen kommer före kreativiteten, men ställer sig frågan om inspiration alltid måste finnas för att kunna vara kreativ (S). Forskning visar att inspirationen är en mer automatisk process, medan ”transpirationen”, det vill säga det kreativa hårda arbetet, är den mer kontrollerade aspekten i kreativiteten. Det ena utesluter inte det andra, de snarare kompletterar varandra. De båda komponenterna tenderar att bidra på olika sätt till den kreativa processen och är båda viktiga för slutprodukten (Thrash, Moldovvan et

al: 2014, s. 505). Det kan vara otydligt vilken typ av inspiration informanten syftar på, eftersom det tydligt framkommer att det upplevs finnas olika grader. Vidare antyds det att det finns en korrelation mellan erfarenhet och ökad förmåga att tänka och arbeta kreativt.

Man blir mer och mer konstnär hela tiden. Jag kan inte läsa en tidning eller någonting utan att jag tänker på skulptur på något sätt, eller ifall man är ute och reser. Allt sånt som ger en energi blir kopplat till kreativitet för mig [...] Jag försöker hitta ifall det är någonting intressant man kan använda i konsten. Det blir mer och mer, kan jag känna, så var det inte i början (S).

Det framgår att informanterna handskas med en daglig kreativ rutin, som kan försätta dem i rätt stämning ”Jag skriver ju alltid något, det är inte ofta det går en dag utan att jag inte skriver något” (TS). Koestler beskriver processen som en professionellt rutinerad konstnär kan besitta, som en teknisk virtuositet, men menar att den skiljer sig från kreativ originalitet (Koestler: 1970, s. 396). Erfarenheten ger en professionalism och effektivitet som möjliggör att det kontinuerliga arbetet fortskrider, teaterproducenten uttrycker det på följande sätt: ”Man upplever det här skapelseundret flera gånger per år i att det som verkar helt omöjligt bara dagarna innan premiären, plötsligt så faller allting på plats, så funkar det ” (TP).

Informanterna visar på att de känner väl till sin arbetsprocess, att det de kan kontrollera vilka förutsättningar som krävs av dem och under vilka förhållanden saker blir gjorda. Vilket går att se ett exempel av i följande uttalande: ”Jag sätter mig inte ner och blir klar i skallen förrän jag måste vara. Då får jag tidspress och då måste jag leverera, men det är bara det rent tekniska arbetet” (T). Csikszentmihalyi menar att en av komponenterna för att försättas i kreativt flow, är att genom erfarenhet känna till fältets kriterier av bedömning, så att den kreativa aktören inte hindras av behovet att få feedback och tveka på sina förmågor (Csikszentmihalyi: 1996, s. 116). Professionalism i detta fall kan rimligen innebära, att informanterna genom sin arbetslivserfarenhet bildat sig en uppfattning om vad ämnesområdet de jobbar inom kräver av dem och därmed får en självsäkerhet, som underlättar deras kreativa arbetsrutin.

#### **11.4. Upplevd inspiration**

Beskrivningarna som kommer fram av inspirationen som fenomen, är relativt samstämmiga. Alla nämner det som något som startar det som sedan blir den kreativa processen; ”Inspirationen startar ju kreativiteten kan man säga, det är ju en kedja” (TS). Det finns en konsensus om att kreativitet och inspiration är sammankopplade och att båda finns och fyller

sin funktion; ”Jag tror inte du är så kreativ om du inte får inspiration, det är nog svårt” (TS). Thrash och hans forskarlag kom, i sina empiriska försök, fram till att även ifall inspiration inte gick att kontrollera, kunde personers öppenhet för nya upplevelser och inställning påverka sannolikheten att bli inspirerad (Thrash, Maruskin: 2014, s. 506). Då känslan av att bli inspirerad tas upp, blir det kopplat till energi, motivation och en högre angelägenhetsgrad. Det är tydligt att känslan är höjd över det ”vardagliga” kreativa arbetet och ger en form av klarhet. Hur denna angelägenhetsgrad beskrivs går att se i teaterproducentens beskrivning:

Oftast håller det på att blippa i huvudet [...] Plötsligt är det någonting som stannar upp och tar plats så att det blir lugn i det inre och alla de här andra sakerna som poppar för uppmärksamhet får träda tillbaka för att man är i något där tankarna följer på varandra och man får energi [...] Det råder någon slags balans mellan allting [...] det är ingenting som stör [...] man är helt inne i det här att den här pjäsen, den kan vi göra (TP).

Teaterproducenten beskriver en klarhet, vilket historiskt sett är vanligt för den anekdotiska beskrivningen av inspirationsmomentet. Som exempel går att nämna den rysk-amerikanske författaren och entomologen Vladimir Nabukov<sup>8</sup>, som publicerade en artikel 1972 där han, som han själv uttrycker det, motvilligt erkände att han inte kunde förneka skrivprocessens inspirationsmoment. Hur och när den inträffar med sitt perforerande sken, slår den ut medvetenhet om fysiska åkommor och eventuella ålderskrämpor. För att sedan leda till en kortvarig extatisk känsla, som när den lagt sig, öppnat ett fönster och en insikt av självklarhet. När sedan krämporna återkommer igen, finns det ett tydligt mål att förverkliga (Nabukov: 1972). Som Thrash och Elliot kom fram till, går det att hävda att upplevelsen formuleras i transcendens-egenskapen hos inspirationen. Dessutom verkar det stämma bra överens med hur upplevelsen beskrivs av de olika informanterna. Nedan beskriver till exempel skribenten inspirationstillståndet på följande vis:

Det är en känsla av att medvetandet vidgas, det är inte de vanliga tuggummitankarna som man kan tänka om och om igen var och varannan tisdag, utan man känner att man är någon annanstans eller på väg någon annanstans i den inre labyrinten, då blir det väldigt spännande (LS).

---

<sup>8</sup> Författaren, mest känd för att ha skrivit romanen *Lolita* (1955) och *Blek Låga* (Pale Fire, 1962).

Andra ord som beskrivs är ”glädje”, ”rus”, ”lustfylldhet” och ”energi”. Bilden som träder fram är en stark upplevelse som alla verkar känna bra till, men som skulptören säger: ”Det är superhäftigt när det händer, men det kommer väldigt sällan [...] det kan jag inte gå och vänta på” (S). Det senare visar på den andra egenskapen av Thrash och Elliots definition av inspiration, nämligen frammaning (evocation). Det går inte att med säkerhet förutspå och än mindre att ha någon kontroll över det. Hen beskriver också hur omtalandet av den stora inspirationen låter ”högravande” och leder till en känsla av prestationsångest (S).

Sawyer fördömer kategoriskt en stor inspirationsupplevelse och menar att den förenklar komplexiteten av hårt kreativt arbete. Vidare menar han snarare, att det kreativa arbetet betecknas av små insikter alltigenom dagens arbete, som följs av en medveten utveckling som leder till slutprodukten. Hans slutsats är istället att fascinationen av ett inspirationsskede är vår kulturs kreativitetsmyt från romantiken, om att skapandet skulle vara inspirerat av ett spirituellt och mystiskt tillstånd (Sawyer: 2006, s.72). Clarke skriver i *Theory of Inspiration* (1997) att även om de flesta författare är ökända för att överdriva och driva den romantiska myten om kreativiteten, menar han att diversiteten och de återkommande hänvisningarna till någon form av besatthet, förtjänar en större hänsyn än det ständiga avfärdandet eller undvikandet som det hittills fått inom forskningen (Clarke:1997, s. 9). Thrash och Moldovan delar inte Sawyers syn och kritiserar främst att det finns lite empiriskt underlag för ett sådant påstående. De visar i sina empiriska studier, där de studerade både inspiration och kreativa insatser, att de båda processerna tenderar att bidra på olika sätt i den kreativa processen. De fann att medan inspiration är kopplat till automatiska/generativa processer och förutspår kreativiteten av slutprodukten, är insats istället kopplad till kontrollerade/reglerade processer som förutspår det tekniska hantverket av slutprodukten (Thrash, Moldovan, et al : 2014, s. 506).

Den sista egenskapen av Thrash-teamets konceptualisering är *motivation* och det stämmer bra in på hur angelägenhetsgraden syns i skildringarna av upplevelsen. Följande uttalande kan ses som ett exempel på detta:

Det är det här som sätter igång det hela, en skärningspunkt när olika tankar och idéer och känslan som rycker med engagemanget. Där tankar och yttre omständigheter krokas om lusten och viljan[...]Så plötsligt är det[...] en mängd olika tankar och omständigheter som vid ett tillfälle sammansmälter din egen önskan och så blir det att det får en annan vikt. Det leder till att det väcker en angelägenhetsgrad, detta måste göras till varje pris (TP)

I teaterproducentens fall, är det dessutom frågan om att hens inspirationsupplevelse smittar av sig på produktionsgruppen, som sedan ska förverkliga idén: ”man märker när man sitter att alla blir engagerade, plötsligt så är alla runt bordet involverade och pratar om samma sak” (TP). I det här fallet skiljer hen sig från de övriga informanterna, eftersom hen i den kreativa processen får uppleva när den (inspirationen) går från *inspirerad till (to)* för att övergå till *inspirerad av (by)*. Hen kan på så sätt förmedla sin dröm, för att tillsammans realisera ”produkten” det vill säga föreställningen. Vilket ges exempel på i följande uttalande: ”Teater[...] är ett socialt sammanhang, det är väldigt få människor som arbetar helt ensamma med teater, utan det är ju att man är en grupp, ett antal individer som bestämmer sig att tillsammans gör vi det här, så att man har varandra också i den här processen” (TP).

Här blir än mer uppenbart vad inspirationens funktion är, något som lite försvinner i Sawyers sätt att beskriva den kreativa processen som enbart perspiration. I viss mån sker detta också med musik, som tonsättaren skriver då den tolkas av musiker, men då musikerna inte deltar direkt i skapandeprocessen, utan tar del av verket när det är skrivet. Det skulle även gå att hävda att både teater och musik ger en inspirerande verkan i två led, eftersom den först inspirerar aktörer som tolkar verket och som sedan i sin tur inspirerar en publik.

### **11.5. Inspiration och motivation**

I föregående stycke nämndes många känslor av motiverande karaktär i inspirationsprocessen, som tände en gnista och angelägenhet för det kreativa arbetet. Här tänker jag däremot gå igenom aspekter som fått informanterna att välja kreativa yrken. Detta är inte direkta uttalanden om deras åsikter om inspiration, men det blir indirekt kopplat till inspirationens funktion att inspirera andra (*inspired by*) som till exempel sin publik. Därefter utforskas den andra aspekten, som är den personliga ”inre” motivationen för arbete.

Det skulle vara möjligt att återknyta till antikens syn, på hur den inspirerade poeten hade ett uppdrag att förmedla musornas ord till allmänheten. Tittar en närmare på informanternas utsagor, ser en att det är viktigt för dem att agera som inspiratörer. Det verkar utgöra en viktig motiverande aspekt, som sannolikt kan spela in i valet att arbeta med konst. Olika konstformer har olika förmåga och sätt att beröra, men det finns en vilja att kommunicera med sin publik och förmedla ett budskap med hopp om att inspirera. Tonsättaren talar om att i konsten skildras samtiden, samtidigt som det även är nödvändigt att kommunicera med den (TS). Teater är av tradition en konstform, där det är vanligt att

samtidens problematik inkorporeras. Det bildar ett speciellt samarbete och en form av dialog med publiken, som då kan spela en aktiv roll i verket. Konstens funktion förklaras av teaterproducenten på följande vis:

Det tror jag är konstens stora delar, att ge tröst eller förståelse, plus att väcka. Man kan gå genom hela livet och vara nöjd med att man har någon plats att bo och att man har någonting att äta men det finns något mer[...]där har konsten en funktion att väcka dem som till synes är nöjda med att äta och sova. (TP)

Det ges ett par exempel på hur sociala orättvisor och aktuella frågor i samhället omvandlas kreativt till symboliska gestaltningar och användning av uttryck, som att ”dela med sig” av det kreativa. Teaterproducenten betonar att publiken inte är det enda som räknas i teatervärlden, det förekommer ett kreativt utbyte genom workshops och liknande, för att utveckla och inspirera varandra (TP). På liknande sätt påpekar tonsättaren att det inte enbart är publikens mottagande som utgör värdet av verket ”Jag menar inte att musiken måste bli historisk och hänga kvar, det kan man se på det man skriver nu, försvunnen när den redan har spelats eller är borta. Om den lever kvar så skildrar den tiden vi lever i ”(T). Tonsättaren och teaterproducenten har båda en processskapande kreativitet de arbetar med, där interaktionen är en nödvändig del av verket. Där kan det skilja sig något för skulptören och skribenten, även om de båda såklart har en publik att interagera med de också. Skulptören anordnar årligen utställningar, där hen träffar och möter människor som beskådar verken och får respons och kan utvärdera sitt arbete. Skribenten har likaså författarkvällar och boksigneringar, där hen träffar sina läsare och kan på så vis få ett utbyte. Som skulptören uttrycker det: ”Att någon ska få någonting av det, att det ska ge människor någonting. Det känns jätteviktigt. Jag vill inte stå och göra någonting bara för mig själv och att inte någon annan tycker om det” (S).

Sannolikt skulle det gå att prata om olika grader av inre och yttre motivation,<sup>9</sup> beroende på konstarten. Säkerligen spelar det in hur konstnären är som person, eftersom det självklart inte går att generalisera. Det är nog oklokt att anta att människor som ägnar sig åt teater skulle vara mer extroverta personer, även om de självklart på ett annat sätt behöver arbeta i grupp jämfört med kreatören som i högre grad kan arbeta ensam. Som skribenten

---

<sup>9</sup>Inre motivation är definierat som den motivation som du känner för behagets och det rena nöjets skull.

Yttre motivation är däremot motivationen för ett externt mål (Hennesay: 2003, s. 2).

uttrycker det ”På ett sätt så är skapande en väldigt självupptagande syssla men målet och den yttersta glädjen är att kunna nå fram till andra med det man åstadkommer” (LS).

För att sedan gå över till den inre motivationen, förefaller det kanske naturligt att skulptören och skribenten har flest uttalanden om inre motivation. Det kan möjligtvis vara olämpligt att lägga större vikt vid detta faktum, eftersom det i fria samtalet i djupintervjun kan ha artat sig på olika sätt som genererat olika utfall. Dock skulle det kunna med viss reservation tänkas vara så, att de som jobbar inom processskapande kreativa domäner har något högre andel yttre motivation, än de som jobbar i produktskapande. Som skulptören menade i samband med diskussionen om möte med människor, ifall hen hade kunnat vara utan sådana möten ” Det tror jag inte hade varit tillräckligt för mig, men däremot kommer den största drivkraften inifrån. Jag tror inte jag hade mått bra ifall jag inte hållit på med konst” (S).

Vidare påpekar hen hur det var kopplat till det ”psykiska välbefinnandet”, som ger en balans. Dessutom framgår vikten av att få utveckla konstnärskapet i ensamhet och ständigt kunna rannsaka och ”bolla det med sig själv”, för att veta att det känns rätt (S). Att genom konsten finna uttryckssätt och ”personligt utrymme” att hantera sin omvärld, verkar vara gemensamt för alla. Skribenten beskriver det som: ”Jag kan bearbeta livet liksom, verkligheten, kan undersöka. Jag kan vrida och vända på den och jag kan hissa den och dissa den. Det blir ett livslångt experiment på något sätt, genom den där friheten och den stora utmaningen som tillsammans har lett mig ner i poesiträsket” (LS). Även om teaterproducenten främst jobbar med sin kärnproduktionsgrupp i det kreativa utformandet, menar hen att i ”själva det här inspirationsögonblicket” behövs det inga åhörare (TP). Inspirationen kan sedan presenteras för kärngruppen, för kreativ brainstorming och presentation av idén. Tonsättaren påpekar också att det ofta händer att hen i mån av tid tonsätter för sin egen skull: ”beställa av mig själv kan man säga” (T).

## **11.6. Uppkomst och inspirationskällor**

I denna studie har jag enligt Thrash och Elliots sätt att definiera inspiration, valt att inte se begreppet som det vanligtvis inom kreativitetsforskning definieras, det vill säga den ”kreativa processens idékällor” (Brodin et al : 2014, s. 456). I vissa fall kan det dock vara så, att informanterna ser det på ett liknande sätt som Carlson beskriver och därmed skiljer sig från Thrash och Elliots definition. Detta medför att det att det kan bli svårt att tillämpa teorierna, därför har betoningen här lagts på vad som sätter igång inspirationen istället för idékällor. Utan att gå in på det djupare är det sannolikt så, att vad som inspirerar är individuellt och varierar från person till person och konstform. Därför kan de likheter som förefaller finnas i



den insamlade empirin vara en tillfällighet, men troligtvis finns det ändå ett värde i att belysa dem. Likheterna kommer därmed att delas upp i olika kategorier efter underrubrikerna nedan.

### 11.6.1. Människan i vardagen

Vad som framgår av informanternas utsagor, är att samtliga ser människors agerande i samhället runt omkring dem som inspirerande. De verkar främst vara vardagligt agerande i deras närhet som kan sätta igång ett inspirationstillstånd, men det kan också vara tolkningen hos konstnären som sker utifrån betraktandet. Tonsättaren beskriver sina inspirationspromenader på följande sätt:

Jag kan inspireras mycket av att man ser människor, man möter människor som kommer på stan. Det är som musik som går mot en, sedan försvinner det bort, det blir en berättelse som kommer och försvinner [...] och hela tiden är det sådana där rörelser och så är det i musik också (T).

Inspirationen kan inhämtas från de platser de rör sig mellan, eller om de väljer att som tonsättaren promenera och betrakta i tysthet, vad som spelas upp framför ögonen. För att återknyta till föregående stycke, där den litterära skribenten berättade hur hen använde konstnärskapet för att ”bearbeta livet”, verkar just betraktandet av hur människor agerar och lever sina liv vara en av idékällorna till konstnärskapet. I rollen som betraktare, kan konstnären tänkas finna ett frö till tankarna som leder fram till en idé ”Att få gå själv men vara bland folk, men vara ifred. Det är egentligen det enda jag behöver” (T). Dock är det inte alltid i rollen som passiv betraktare, utan även i interaktion och möten med andra eller som skribenten uttrycker det: ”Livet och konsten i vid bemärkelse. Dels att uppleva livet och dessutom att ta del av andras gestaltningar och sina liv och sina upplevelser” (LS). Skulptören väljer att samla intryck från möten och betraktelser från vardagen i ett block, som sedan kan användas som inspirationsfrön och plockas fram likt den *instrumentella inspirationen* som nämnts tidigare (S). Det är således inspiration där betraktandet av människors agerande kan fungera som stimuli-objekt för handling, men det kan nog variera huruvida det ger en omedelbar verkan eller tar sig form av en senare insikt.

### 11.6.2. Natur och platsbetingad

Inom kreativitetsforskningen, har det länge varit intressant att undersöka ifall en plats och kreatörers omslutande miljö påverkar den kreativa förmågan. Professor Gunnar Törnquist förklarar i boken *kreativitet i tid och rum* (2009), att en plats eller miljö inte bör betraktas som kreativ i bokstavlig mening. Det är snarare intressant hur individer samverkar enskilt och tillsammans med en plats som skapar kreativ stimulans. Den individuella kreatören som sitter avskilt i sitt arbetsrum är en vanlig sinnebild av konstnären, men är inte helt korrekt menar Törnquist. Han erkänner att det troligen behövs under vissa faser av den kreativa processen, men att det sällan är just i ensamhet som den nyskapande och banbrytande kreativiteten växer fram. Att platser där kreativa människor interagerar och lever, leder till mer kreativ produktion. Detta har bland annat gett upphov till Richard Floridas teorier om den *kreativa klassen*, där Florida anser att de så kallade kreativa näringarna driver den ekonomiska utvecklingen framåt genom innovation i storstadsområden (Törnquist: 2009, s. 25, 31-33). Filosofen Nils-Eric Sahlin undersöker kreativa miljöer i sin bok *Kreativitetens filosofi* (2001). En kreativ miljö kännetecknas av en frihet och tillit att kunna experimentera sig fram utan rädslan för eventuella felsteg. Andra viktiga beståndsdelar för en kreativ gynnande miljö, är gemenskap och generositet och att omge sig med kunniga jämlingar, som kan utmana ens egna synsätt och fungera som bollplank (Sahlin: 2001, s. 161-174). Ett bra exempel på detta kan återges i teaterproducentens uttalande:

Upplever man då att man kommer med otroligt många idéer och får de här inspirationerna men man har ingen att bolla det med, man har ingen plats där man kan få ge uttryck för det, då kommer man ju inte in i det kreativa flödet så att säga då stoppas det upp hela tiden, så jag tror det är oerhört viktigt, alla omständigheter runt omkring (TP).

Vad beträffar den fysiska platsen som inspiration, är det skilda meningar för hur det ter sig. Vid frågan om skribenten hade en plats förknippad med kreativ stämning svarade hen:

Det är inte riktigt så enkelt men samtidigt ligger det något i det. Jag har ju associationer med den här platsen, jag vet att här platsen förekommer arbete och skapande. Samtidigt är det en jävla röra på mitt arbetsbord, så jag kan med

fördel sätta mig vid matbordet eller i soffan, känna att där är mer ordnat och städat. Så egentligen spelar det ingen roll var jag är (LS).

På samma fråga uttalar sig tonsättaren ”Jag menar inte att jag måste åka iväg till någon plats för inspiration[...]min största inspiration kommer från att bara gå på stan” (T). Skulptören har däremot en tydlig kreativ atmosfär i sin arbetsateljé, som gör att hen stimuleras till kreativt skapande bara av att åka till platsen ”Jag går till ateljén och det är platsen som sätter igång mig kreativt”(S).

Naturen som plats för inhämtande av inspiration nämns också som inspirationsfrämjande, skribenten säger till exempel att ”Naturupplevelser har alltid varit viktiga för mig, det är också viktigt att lämna den mänskliga sfären” (LS). Likt betraktandet av människor i vardagen, kan händelser i naturen ge upphov till oväntade stimuli, som tonsättaren beskriver: ”En fågel som far förbi, det kan var oerhört inspirerande” (T). Det framgår dock inte av uttalandena, ifall informanterna syftar till inspiration i bemärkelsen kreativ idékälla, eller om de faktiskt menar att de kommer in i ett inspirerat tillstånd, troligen kan båda scenarion vara möjliga.

### **11.6.3. Provokativ**

Som det diskuterades i avsnittet om motivation, är det inte ovanligt att när konstnärer agerar som inspiratörer, kan de ha blivit inspirerade av orättvisor eller hemska saker de bevittnat. Den typen av inspiration har jag valt att kalla för provokativ inspiration. En frustration eller negativ händelse kan bli angeläget att bearbeta, eller ge upphov till en vilja att påverka för förändring, då kan den negativa upplevelsen fungera som stimulus och leda till ett inspirationstillstånd. Samtliga informanter har upplevt att de någon gång känt sig inspirerade av något negativt eller förargande. Skulptören ger följande exempel på en av dessa gånger:

Jag gjorde en serie skulpturer som var väldigt arga förra hösten och det kom helt på inspiration av att jag var väldigt arg, jag var arg för att en nära väns man hade lämnat henne på ett väldigt ojuste sätt och var så jävla förbannad och då gjorde jag en serie väldigt arga skulpturer, men jag fick sådan fruktansvärd huvudvärk av det (S).

Flertal av informanterna beskriver det som ett sätt att bearbeta orättvisorna; ”att göra upp med dem” (T). Liknande berättar teaterproducenten när hen satte upp en pjäs om hedersmord, för

att uppmärksamma det, genom att transformera och behandla ämnet i en annan miljö. Likaså har skribenten ett exempel där hen gjorde poetisk satir av ett gräl; ”Det kändes som en triumf att vända grälet med all dess mörker och tyngd till någonting, i det här fallet spirituellt och roande” (LS). Fascinationen att bevittna något annorlunda än vad man själv är van vid, kan vara inspirerande. Tonsättaren berättar om sin fascination över hur konsten inte kuvas i totalitära stater och fann det otroligt inspirerande. Det framgår att saker som upprör, kan leda till att finna sätt genom det kreativa skapandet och bearbeta den negativa erfarenheten, för att inte behöva bära det inom sig: ”Man pressar sig ut ur det som hänt och får lite distans och får glädje att känna att det kan komma något gott ut utav något ont så att säga” (LS).

Inspiration tenderar att förknippas med positiva egenskaper, men likaväl som att något dåligt kan resultera i en positiv produkt, kan det vara fall då till exempel terrorister inspirerar andra att göra illdåd (Thrash, Moldovan, et al: 2014, s. 504). Provokation behöver inte nödvändigtvis ses som något som är förargande, när en person ger upphov till inspiration för andra, skulle det kunna ses som en provokation. Det gäller både hur konstnärer kan provocera sin publik till att bli inspirerade och hur de själva kan bli inspirerade av någon annan (inspired by). Ett exempel på det är, när teaterproducenten berättar hur skådespelarna ofta själva får delta i beslutsfattandet för att välja regissör eller koreograf: ”Vem skulle kunna tillföra er någonting? Och då hade de ett namn på en regissör och koreograf som någon av dem vid något tillfälle hade jobbat med” (TP). Tonsättaren jobbar ofta med poeter där han låter sig inspireras av texter och ibland sker ett ömsesidigt inspirationsutbyte: ”Jag gjorde den här vinterkantaten[...] då fick jag pressa honom att skriva texter för då fick jag inspiration, och när det kom så skrev jag som fasan, så fick jag vänta, då var den väntan, då triggade jag honom att göra saker” (T).

#### **11.6.4. Hinder och bidragande faktorer**

Vad som påverkar möjligheterna att komma på kreativa nya idéer och bli inspirerade har länge varit intressant inom organisationsforskning och management, där ett recept på vad som ger innovativa banbrytande idéer eftersöks. Dock har det visats sig vara svårt, eller näst intill omöjligt att helt styra, eftersom de kontrollerade aspekterna kan vara som gift för kreativitet och inspiration. Cellbiologen Ingemar Ernberg fastställer i ett kapitel i antologin *Nya tankar om kreativitet och flow* (2012), att kreativitet stimuleras i gränslandet mellan ordning och kaos. Därmed är det väldigt svårt att genom styrt ledarskap åstadkomma denna känsliga balans (Ernberg: 2012, s. 76). Denna komplexitet och balansgång syns även i informanternas beskrivningar av vad som hjälper och hindrar dem. Skribenten berättar hur mycket stress kan

ta död på kreativiteten; ” Ifall man är väldigt stressad så tror jag att det är stor risk att man inte hittar den konstnärliga gnistan, för man är för fladdrig då i medvetandet” (LS). Samtidigt är en tydlig inramning något som kan gynna den; ”En deadline är mer inspirerande, mera triggande liksom, som en katalysator” (LS). Skulptören har liknande tankar: ”Nu ska jag ha en utställning, nu måste jag. Det är ju bra, men blir det för mycket så blir det negativt för kreativiteten” (S).

Auktoritet är en annan sak som informanterna tar upp, att någon som försöker kontrollera kan vara väldigt negativt för kreativiteten. Terese Amabile, framstående organisationsforskare som inriktad sig på kreativitet, fann i sin forskning att de mest kreativa individerna är de som känner sig motiverade, huvudsakligen av intresse, glädje, tillfredsställelse och tillräcklig utmaning av uppgiften (Amabile: 1990, s. 67). Som exempel går det att se hur tonsättaren inte låter sitt skapande styras: ”Som tonsättare då är man friare som konstnär och där tar jag inga jobb där beställaren styr vad jag ska göra för då kan han väl göra det själv” (T). Likadant berättar skulptören hur hen valt att inte låta sig bedömas av erkända konstkritiker för rädslan av att; ”mitt dåliga självförtroende skulle kväva min kreativitet” (S) och att det skulle finnas en risk att försöka anpassa sig efter vad kritikerna ville se. Det kan vara rimligt att hävda att det behövs ett personligt utrymme som inte påverkas av konst inom samma område. Tonsättaren ger exempel på hur hen väljer att inte lyssna på samma genrer som hen tonsätter inom ”Jag lyssnar jättesällan på klassisk musik, fast det är det jag jobbar med” (T). Liknande situation gäller då konstutövare tänker för mycket på vad som är säljande; ”börjar jag tänka på vad det är som säljer så blir det inte bra” (S). Trots att en auktoritet inte är bra kan däremot begränsningar vara väldigt gynnande för kreativiteten och sannolikt leda till ett insiktsmoment, som kan komma tillsammans med ett inspirationstillstånd. Teaterproducenten beskriver hur det ofta blir så att teatergruppen får omstrukturera sina ursprungliga idéer, efter de resurser som finns till hands; ”Vissa begränsningar befriar” (TP). Skulptören beskriver det liknande: ”De här snilleblixtarna kommer ofta av motståndet kan jag tycka, det blir som man använder en annan del av sig själv[...]Då måste man söka andra vägar och då kommer något nytt” (S).

Eftersom inspiration av sin natur verkar vara ett fenomen som är passivt frammanat, kan det vara svårt att förbättra oddsen att bli inspirerad. Dock har det visat sig att det finns några faktorer som kan spela roll för sannolikheten att bli inspirerad. Studier visar att individer som tenderar att vara mer öppna för nya erfarenheter och möjligheter, samt har ett mer fokuserat tillvägagångssätt, rimligtvis har lättare att bli inspirerade (Thrash, Moldovan et al: 2014, s. 506).

## 12. Avslutande diskussion och framtida forskning

När jag inledde förarbetet till denna studie, hade jag ganska ringa kunskap om hur debatten om inspiration såg ut i vetenskapssamfundet. Jag blev förvånad över att begreppet näst intill lyste med sin frånvaro, förmodligen var det historiskt sett kopplat till mystik och religion. Senare fann jag mig dock i en position där jag närmast förespråkar dess renässans och återinförande i forskningen. Genom att använda rätt metoder och specifika definitioner, går det att förhindra tvivelaktiga skildringar. Termen används i så pass stor utsträckning, att det skulle gå att hävda att det är närmast ovetenskapligt att inte ge det mer utrymme. Genom en jämförelse på Google Trends, går det att se sökstatistiken för termerna *kreativitet* och *inspiration* i Sverige under fem års tid (enligt bilaga 1). Det övre diagrammet visar hur det har sökts inom kultur- och nöjesbranschen och det undre inom vetenskapen. Slutsatsen menar jag är, att begreppet i allra högsta grad är levande i språket. Vilket gör att det för forskningen borde vara av mer intresse att hitta sätt att mäta och undersöka det.

Vad som framförallt blir uppenbart från data erhållna av intervjuerna, är att användningen av inspiration i allmänt språkbruk, var som väntat väldigt bred och ospecifik. Vilket genererade vissa olikheter med den teoretiska definitionen. Dock var den upplevda inspirationen hos informanterna mer lik än olik den teoretiska, vilket styrker nödvändigheten för inspiration som ett erkänt vetenskapligt begrepp. Det som skiljer beror oftast på att angränsande fenomen, såsom insikt och de kreativa idéernas ursprung, också blir kallade för inspiration. Detta märks genom en dubbeltydighet i påståenden, att inspiration är något som händer sällan, samtidigt som det är något som anses vara startskottet på varje kreativ idé. Att enbart använda sig av kreativitetsforskningens nuvarande tillvägagångssätt, innebär att man mer eller mindre blir tvungen att förkasta en del av upplevelsernas karaktär. Där de förklarar det som resultat av inlärd kreativa myter, vilket Thrash och Elliot i sin forskning argumenterar emot. Dessutom passar inte inspirationstillståndet in i någon av Wallas kreativa processteg. Snarare inträffar den samtidigt eller i direkt anslutning, därför bör den separeras från den traditionella kreativa processtegen.

Inom kreativitetsforskningen hänvisas det ständigt till Thomas Alva Edisons kända utsaga att; geni är 1 % inspiration och 99 % transpiration, som skulle peka på att inspirationens roll är nästintill oviktig. Thrash och Elliot påstår dock att det faktiskt inte finns några empiriska studier som bevisar detta. Det har blivit en anekdot inom kreativitetsforskningen. Snarare gynnar inspirationen den kreativa processen på olika sätt. Arbetsinsatsen gynnar den kontrollerade aspekten av arbetet, medan inspiration är kopplat till

den automatiskt generativa och motiverande aspekten. (Thrash, Moldovan et al: 2014, s. 505). Författarinnan Elizabeth Gilbert<sup>10</sup> kommenterade i en radiointervju<sup>11</sup> att Edisons utsaga om transpirationen, enligt henne gav uttryck för ett mekaniskt synsätt. Det förutsätter att de båda var av samma vikt. Hon valde istället att kalla det 99 % ostron och 1% pärla, det är således ett kap att få ta del av ena procenten av inspiration.

Det går inte att fastställa utifrån empirin, ifall konstnärer som har sitt konstnärskap som yrke, skulle ha större tendens att bli inspirerade. Dock kan de tänkas att de i större utsträckning tar sig tiden att fokusera på sitt ämnesområde och därmed får en större tillit till sitt konstnärskap, vilket gynnar sannolikheten att bli inspirerad. Skillnaden mellan konstarterna som undersöktes i föreliggande uppsats, utgjordes främst av att två av dem var processskapande, de två andra produktskapande. Detta gjorde att inspirationen agerade annorlunda och i fler steg. Musikvetaren Martin Dixon argumenterar, i antologin *Managing Creativity* (2010), att den kreativa processen för de individer som jobbar med kreativa yrken är väldigt komplicerad. Ständigt ställs konstnären inför vägval, där rätt beslut kan vara avgörande för slutprodukten och dess kvalitet. Det behövs mer än bara hårt arbete för att styra i hamn ett projekt undan alla fällor som kommer på vägen. Han föreslår att inspiration kan vara det verktyg som konstnären kan använda för att styra i rätt riktning i dessa vägval (Dixon: 2010, s. 53). Psykologen Marina Milyavskaya och hennes forskarlag gjorde en studie 2011, där de använde sig av Thrash och Elliots definition av inspiration, för att undersöka ifall inspirerade individer har större sannolikhet att nå sina uppsatta mål. Den studiens resultat visade att individer som var inspirerade i större utsträckning nådde sina mål, dessutom fann de ett samband i att de inspirerade individerna satte mer inspirerande mål som ledde till ökad känsla av välmående (Milyavskaya et al: 2012). Förhoppningen är att denna studie bidrar till vidare forskning om begreppet inspiration i Sverige. Det hade möjligen gått att göra ytterligare forskning med hjälp av inspirationsskalan som Thrash och Elliot tagit fram, för att även generera kvantitativa data.

---

<sup>10</sup> Mest känd för boken *Eat, Pray, love* som filmatiserades med Julia Roberts 2011.

<sup>11</sup> Radioprogrammet "Me, Myself, and Muse" berättat av Jad Abumrad and Robert Krulwich, Radiolab, 8/3, 2011  
<http://www.radiolab.org/story/117294-me-myself-and-muse/> (hämtat 2016-07-25)

### **13. Sammanfattning**

Syftet med studien har varit att undersöka vad inspiration har för betydelse för det kreativa skapandet för yrkeskonstnärer, samt att undersöka inspiration som begrepp. En genomgång av den tidigare forskningen om kreativt skapande och begreppet inspiration presenteras, samt en problematisering och diskussion runt fenomenet och hur det förhåller sig vetenskapligt. Genom fenomenografisk metod och halvstrukturerade intervjuer, har en analys av fyra yrkesverksamma konstnärer jämförts, med teorier både inom den ”traditionella” kreativitetsforskningen och nyare rön.



## 14. Källförteckning

Albert, R. & Runco, M. (1999). A History Research on Creativity. Stenberg, Robert J (red), *Handbook of Creativity*. New York: Cambridge University Press. ss. 16-31.

Amabile, T. (1990). Within you, without you: The social psychology of creativity, and beyond. Albert, A. & Runco, M. (red), *Theories of Creativity*. Newbury Park: Sage Publications, ss. 61-89.

Andræ, T. (1968) *Psykologi – Besatthet och Inspiration*, andra upplagan. Stockholm: Ahlströms AB.

Booth, S. & Marton, F. *Om Lärande* (2000) Lund: Studentlitteratur

Brodin, E. Hoff, E. (2014). Från palett till scen: en inblick i fyra konstnärliga världar. Brodin, E. Carlsson, I. Hoff, E. Rasulzada, F. (red) *Kreativitet – teori och praktik ur psykologiska perspektiv*. Stockholm: Liber AB. ss. 465-497.

Carlsson, I. (2014). En titt i backspegeln - kreativitetsforskningens historia. Brodin, E. Carlsson, I. Hoff, E. Rasulzada, F. (red) *Kreativitet – teori och praktik ur psykologiska perspektiv*. Stockholm: Liber AB. ss. 577-587.

Chong, D. (2010) *Arts Management*, 2nd edition. New York: Routledge.

Clarke, T. (1997) *The Theory of Inspiration*. New York: Manchester University Press.

Csikszentmihalyi, M. (1990). The domain of creativity Albert, A. & Runco, M. (red), *Theories of Creativity*. Newbury Park: Sage Publications, s. 198.

Csikszentmihalyi, M. (1996) *Creativity*. New York: Harper Perennial.

Csikszentmihalyi. (1999). Implications of a systems perspective for the study of creativity. Stenberg, Robert J (red), *Handbook of Creativity*. New York: Cambridge University Press, ss. 313-335.

Dahlgren. L, Johansson, K. (2009). Fenomenografi. Fejes, Andreas & Thornberg, Robert (red.) (2009). *Handbok i kvalitativ analys*. 1. uppl. Stockholm: Liber. ss. 123-135.

Dixon, M. (2010). Labour, work and action in the creative process. Townley, B. Beech, N. (red), *Managing creativity – exploring the paradox*. New York: Cambridge University Press, ss. 47-59.

Ernberg, I. (2012). Scapa Flow?. Klein, G. (red), *Kreativitet och flow*. Stockholm: Brombergs, ss. 66-77.

Fornäs, J. (2012) *Kultur*. Malmö: Liber AB.

Harvey, J. (1999). *Music and inspiration*. London: Faber Limited.

Hoff, E. (2014). Inre eld och en blåslampa i baken: om motivationens betydelse för kreativitet. Brodin, E. Carlsson, I. Hoff, E. Rasulzada, F. (red) *Kreativitet – teori och praktik ur psykologiska perspektiv*. Stockholm: Liber AB. ss. 77-91.

Hoff, E. (2014). Konstarternas kreativitet i strålkastarljuset. Brodin, E. Carlsson, I. Hoff, E. Rasulzada, F. (red) *Kreativitet – teori och praktik ur psykologiska perspektiv*. Stockholm: Liber AB. ss. 439-464.

Jensen, M. (1995) *Kvalitativa metoder*. Lund: Studentlitteratur.

Koestler, A. (1970). *The act of creation*, tredje upplagan, London: Pan Books Ltd.

Krokmark,T. (1987). *Fenomenografisk Didaktik*. Göteborg: Vasastadens bokbinderi AB.

Nietzsche, F. (2000) *Friedrich Nietzsche samlade skrifter: Mänskligt, alltförmänskligt : en bok för fria andar* Eslöv: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.

Larsson, S (1986). *Kvalitativ analys: exemplet fenomenografi*. Lund: Studentlitteratur.

Plucker, J. (2005). The (relatively) generalist view of creativity. Kaufman, J. (red), *Creativity across domains – faces of the muse*. New Jersey: Lawrence Erlbaum, ss. 307-312.

Rosemund, H. (1967) *An anatomy of inspiration*. Frank Cass and Company Ltd.

Sahlin, N. (2001). *Kreativitetens filosofi*. Nora: Nya Doxa.

Sawyer, R. K. (2006). *Explaining creativity – The Science of Human Innovation*. New York: Oxford University Press.

Stenberg, R. (red), *Handbook of Creativity*. New York: Cambridge university Press.

Trost, J. (1997) *Kvalitativa intervjuer*, andra upplagan. Lund: Studentlitteratur.

Törnquist, G. (2009) *Kreativitet i tid och rum- processer personer och platser*. Stockholm: SNS förlag

Wallas, G. (1997) *The art of thought*, abridged edition. London: Watts & CO.

Wigzell, H. (2012). Kreativitet och Flow – några själviska betraktelser. Klein, G. (red), *kreativitet och flow*. Stockholm: Brombergs, ss. 50-65.

### **Övriga källor**

Hart, T (1998). Inspiration: exploring the experience and its meaning . *Journal of humanistic psychology* 38 (3), ss. 12-32. Sage publications. DOI: 10.1177/00221678980383002

Hennesay, B. (2003). The Social Psychology of Creativity. *Scandinavian Journal of Educational Research*, 47 (3), ss. 2. EBSCO Publishing. DOI: 10.1080/00313830308601

Meyer, S. (2005). The Invention of Creativity. *Configurations*, 13(1), ss. 1-33. DOI: <https://doi.org/10.1353/con.2007.0010>

Milyavskaya, M Ianakieva, I. Foxen-Craft, E. Colantuoni, A. Koestner, R. (2012). Inspired to get there: The effects of trait and goal inspiration on goal progress. *Personality and Individual Differences*, 52 . DOI: 10.1016/j.paid.2011.08.031

Nabokov, V. (1972). Inspiration. *Saturday Review*, 6 January. Hämtad från <http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1973jan06-00030?View=PDF>

Olyenick, V. Thrash, T. LeFew, M. Moldovan, E. Keiffaber, Paul (2014). The scientific study of inspiration in the creative process: challenges and opportunities. *Frontiers in Human Neuroscience*, 8 (436), ss. 4. DOI: 10.3389/fnhum.2014.00436

Rothenberg, A (1970). Inspiration, Insight and the Creative Process in Poetry. *College English* 32 (2), ss. 172. National Council of Teachers of English. DOI: 10.2307/374643

Sawyer, R. K. (2006). The Hidden Secrets of the Creative Mind. *Times Magazine*, 16 Januari. <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1147152,00.html>

Thrash, T. Maruskin, L. Fryer, J. Ryan, R. (2010). Mediating Between the Muse and the Masses: Inspiration and the Actualization of Creative Ideas. *Journal of personality and social psychology* 98 (469-487) ss. 3. DOI: 10.1037/a0017907.

Thrash, T. Elliot, A (2004). Inspiration: Core Characteristics, Component Processes, Antecedents, and Function. *Journal of Personality and Social Psychology*, 13(1), ss. 1-33. DOI: 10.1037/0022-3514.87.6.957

Thrash, Todd M.; Elliot, Andrew J.; Maruskin, Laura A.; Cassidy, Scott E. (2010). Inspiration and the Promotion of Well-Being: Tests of Causality and Mediation. *Journal of Personality and Social Psychology*, 98(3), ss. 488-506. DOI: 10.1037/a0017906

Thrash, T. Moldovan, E. Olyenick, V. Maruskin, L. (2014). The Psychology of Inspiration. *Social and Personality Psychology Compass* 8 (9), ss. 501-507. DOI: 10.1111/spc3.12127.

*Radiolab* [Radioprogram], 8/3, 2011, programledare Jad Abumrad and Robert Krulwich, <http://www.radiolab.org/story/117294-me-myself-and-muse/> (hämtat 2016-07-25)

*Nationalencyklopedin*: sökorden ”fenomen”, ”rapsod”, "inspiration", "kultur", "konst", "psykometri". Finns på webben: <http://www.ne.se/> (Hämtat 2017-01-10)

### **Intervjuer**

Samtliga intervjuer finns sparade som digitala ljudfiler och transkriberade i uppsatsförfattarens ägo.

Intervju med Litterära skribenten, 26 juni 2015, Lund

Intervju med Tonsättaren, 5 juli 2015, Södra Sandby

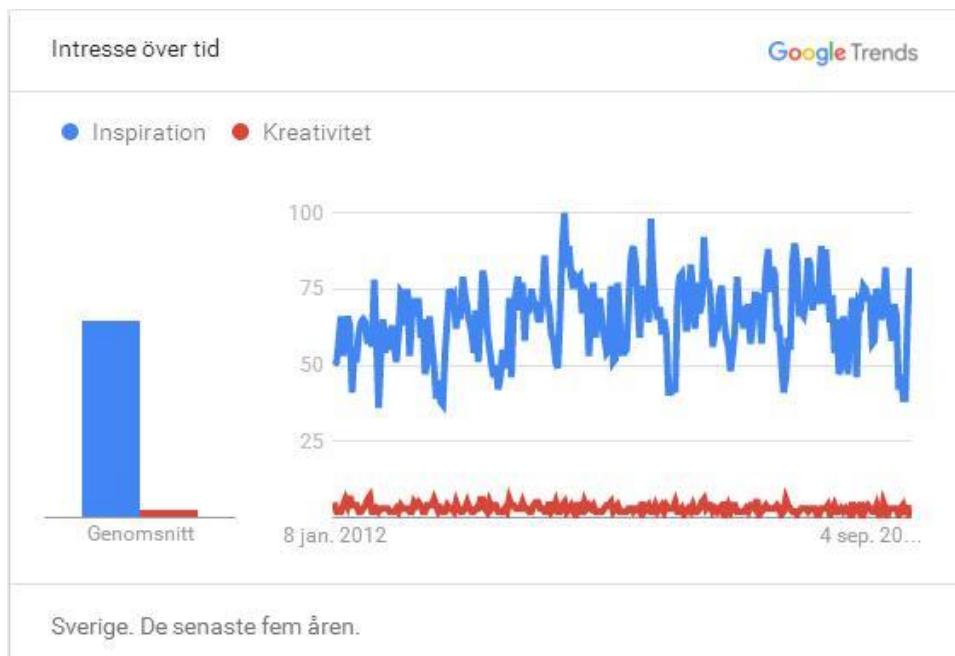
Intervju med Skulptören, 21 maj 2015, Lund

Intervju med Teaterproducenten, 24 juni 2015, Lund

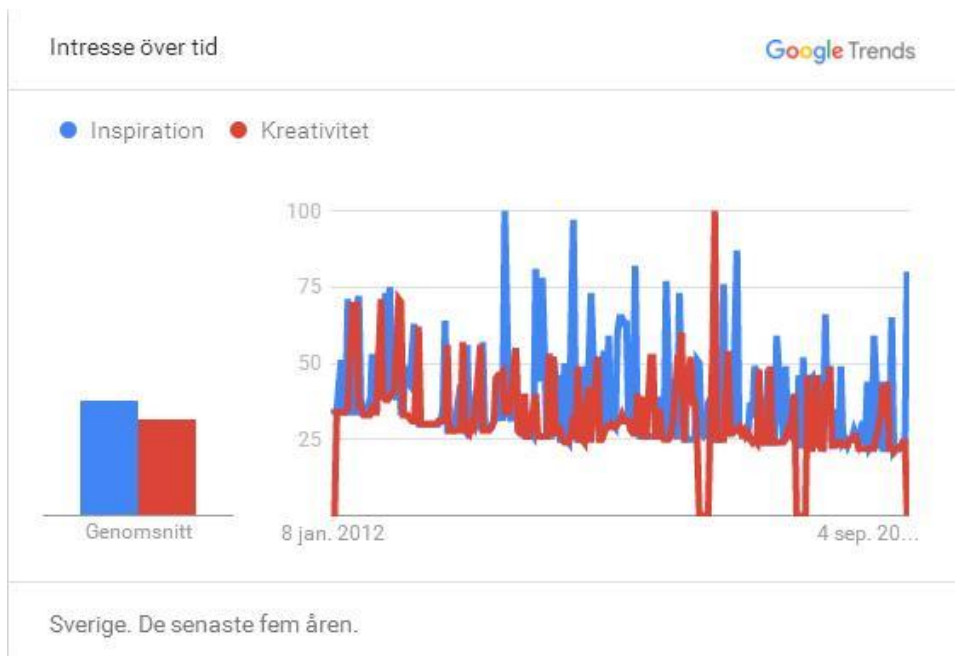
## 15. Bilagor

### Bilaga 1.

#### Sökning inom Konst och Kultur



#### Sökning inom Vetenskap



Hämtat från webben: <https://www.google.se/trends/>

## Bilaga 2.

## Intervjuguide

### Bakgrundsfakta.

Ålder, Kön, Sysselsättning, försörjning (bara användas för att jämföra)

Kan du berätta om ditt konstutövande, beskriv hur länge du jobbat med konst och i vilken utsträckning, försörjer du dig på konsten?

### Konstyrke

Hur är det att jobba med konst som yrke?

Vad är din drivkraft till att jobba med konst?

Jobbar du enbart för din egen skull eller är andras uppskattning av din konst viktig för dig?

Vilka förutsättningar behöver du för att skapa din konst?

### Inspiration

- Vad betyder inspiration för dig och ditt konstutövande?
- Hur skulle du beskriva inspiration?
- När du senast kände dig uppfylld av inspiration kan du försöka minnas och så noggrant som möjligt återberätta hur det känns i just stunden när du känner dig inspirerad?
- Vad/vilka inspirerar dig?
- Vilka förutsättningar tror du behövs för dig att bli inspirerad?
- Upplever du att det finns olika former av inspiration?
- Är inspiration nödvändig för att skapa?

### Kreativitet

- Vad är kreativitet för dig?
- Hur skulle du beskriva förhållandet mellan inspiration och kreativitet?
- Hur skulle du beskriva den kreativa processen i ditt arbete som konstnär?
- Upplever du din kreativa förmåga som konstant eller varierar och är högre eller lägre i vissa perioder.
- Är det något du kan göra för att känna att du kommer i kreativ stämning?
- Vad skulle du säga hindrar dig att vara kreativ när du skapar?