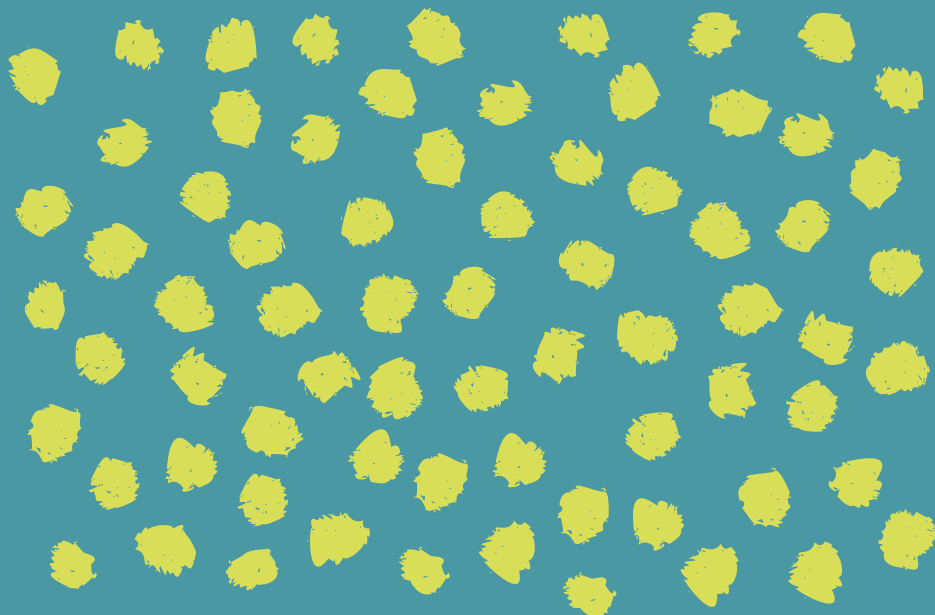


PER MANGSET MARI T. HEIAN BÅRD KLEPPE

Fortellinger om kunstnerliv

KUNSTNERKARRIERER OG KUNSTNERKÅR 1999–2019



FAGBOKFORLAGET

Per Mangset, Mari Torvik Heian og
Bård Kleppe

Fortellinger om kunstnerliv

Kunstnerkarrierer og kunstnerkår 1999–2019



FAGBOKFORLAGET

Boken ble første gang utgitt i 2022 på Vigmostad & Bjørke AS.

© Per Mangset, Mari Torvik Heian og Bård Kleppe

Dette verket, tilgjengelig fra <https://oa.fagbokforlaget.no>, omfattes av åndsverksloven og er lisensiert under følgende Creative Commons lisens: Creative Commons Navngivelse-IkkeKommersiell 4.0 Internasjonal (CC BY-NC 4.0).

Denne lisensen gir tillatelse til å kopiere, distribuere eller spre materialet i hvilket som helst medium eller format, og til å remikse, endre eller bygge videre på materialet til et hvilket som helst formål. Disse frihetene gis på følgende vilkår: Du må oppgi korrekt kreditering, oppgi en lenke til lisensen, og indikere om endringer er blitt gjort. Du kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller deg eller din bruk av materialet. Du kan ikke benytte materialet til kommersielle formål. Du kan ikke gjøre bruk av juridiske betingelser eller teknologiske tiltak som lovmessig hindrer andre i å gjøre noe som lisensen tillater.

For å se en kopi av denne lisensen, besøk <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.no>

Lisensen gir deg ikke nødvendigvis alle de tillatelser som er nødvendig for din tiltenkte bruk. For eksempel kan andre rettigheter, som reklame-, personvern-, eller ideelle rettigheter, sette begrensninger på hvordan du kan bruke materialet.

Arbeidet med denne boken er finansiert av Telemarksforskning.

Boken er fagfellevurdert i henhold til Universitets- og høyskolerådets retningslinjer for vitenskapelig publisering.

ISBN trykt utgave: 978-82-450-4407-2

ISBN elektronisk utgave: 978-82-450-4083-8

DOI: <https://doi.org/10.55669/oa1508>

Spørsmål om denne utgivelsen kan rettes til:

fagbokforlaget@fagbokforlaget.no

www.fagbokforlaget.no

Omslagsdesign ved forlaget

Sats: Type-it AS

Forord

Hvorfor ønsker mange unge å bli kunstnere? Og hvordan ser kunststudenter for seg at arbeidslivet som kunstner vil bli etter endt kunstutdanning? Som ung vurderte jeg selv å søke meg til Kunst- og håndverksskolen i Oslo for kanskje å bli billedkunstner. Men jeg slo det fra meg og ble sosiolog i stedet. I mitt arbeid som kultursosiolog har spørsmålene foran vært sentrale – og noe av bakgrunnen til at jeg, på slutten av 1990-tallet, søkte støtte til et forskningsprosjekt om kunstutdanninger og kunstnerroller. Som ledd i prosjektet, søkte jeg også om midler til å bygge opp et internasjonalt forskernettverk om kulturpolitikk. På den tida var det få – både i og utenfor Norge – som forsket om slike spørsmål. Men Forskningsrådet ga støtte til prosjektet mitt. I prosjektet gjennomførte jeg personlige intervjuer med om lag 30 studenter som studerte billedkunst, musikk eller skuespill, i Oslo og Trondheim. De fortalte om utdanning, framtidsplaner og kunstneryrker. Jeg gjennomførte også en større spørreskjemaundersøkelse, der kunststudenter ble sammenlignet med studenter ved andre profesjonsstudier.

Det ble mange interessante og hyggelige møter med 30 unge og stort sett optimistiske kunststudenter i 1999. Arbeidet resulterte blant annet i rapporten «Mange er kalt, men få er utvalgt», som ble publisert i 2004. Se senere har forskning om kulturpolitiske og kultursosiologiske spørsmål tatt seg kraftig opp – både i Norge og internasjonalt. Ved Telemarksforskning i Bø, der prosjektet ble gjennomført, er det nå mer enn ti forskere som forsker om kulturpolitiske og kultursosiologiske tema. Her har vi blant annet gjennomført tre større undersøkelser av norske kunstneres inntekter og levekår (i 2007, 2014 og 2022), samt en rekke andre prosjekter om kunstnerpolitikk og kunstneres arbeidsliv.

Fortellingene til de 30 studentene har vært med meg alle disse årene, og da jeg for noen år siden lurte på hva jeg skulle bruke pensjonstilværelsen til, fikk jeg lyst til å undersøke hvordan det hadde gått med studentene etter 20 år i yrkeslivet. Var de stort sett blitt profesjonelle kunstnere? Hadde de fått virkeliggjort planene og drømmene fra studietida? Hadde de funnet seg et

skikkelig levebrød? Dette var også en ide som mine to yngre kollegaer Mari Torvik Heian og Bård Kleppe kunne like. De har begge tatt doktorgrader om kunstnerpolitiske tema og lenge vært sentrale i det voksende forskermiljøet i Bø.

I fellesskap prøvde vi å få kontakt med de 30 tidligere studentene på nytt. Vi søkte på nettet og i sosiale medier og sendte eposter og tekstmeldinger. Etter hvert fikk vi kontakt med de fleste, og til slutt endte vi med å intervju 23 av dem vinteren og våren 2019. For meg ble det mange hyggelige gjensyn. De fleste av de unge og lovende studentene var nå blitt erfarne skuespillere, billedkunstnere eller musikere. Men noen var også blitt lærere, plateprodusenter eller forskere.

Deres fortellinger ble et viktig supplement til tidligere forskning for oss alle tre, men også gode illustrasjoner av det vi alt visste om kunstners arbeidsliv. Vi håper derfor at fortellingene til de 23 tidligere kunststudentene kan være en inngang til å forstå hvorfor mange unge ønsker å bli kunstnere, og til hvilke gleder og utfordringer en kunstutdanning kan gi. Vi håper også at fortellingene kan være en inngangsport til kulturpolitisk og kultursosiologisk forskning mer generelt. Takk til alle informantene, som stilte velvillig opp til intervju.

Vi har arbeidet med denne boka mer eller mindre sammenhengende siden 2019. Arbeidet er dels finansiert gjennom Telemarksforskings kompetansemidler fra Forskningsrådet, dels av min egen pensjonisttid.

Bø, august 2022, Per Mangset

Innhold

Del I. Innledning

Mange er kalt, men få er utvalgt	13
Om å ta opp kontakten 20 år etter. Det metodiske grunnlaget	15
Kunstnere som yrkesgruppe	19
Å studere kunstnere i et livsløpsperspektiv	23

Del II. Fortellinger om kunstnerkarrierer

Musikkstudentene	29
Pianisten Ida	32
Musikklektoren Jan Ragnar	35
Konsertsangeren Marianne	37
Kulturskolerektoren Ann-Kristin	40
Plateprodusenten Vegard	43
Vokalisten Jan-Tore	45
Slagverkeren Cathrine	49
Orkestermusikeren Stine	53
Oppsummering	56
Skuespillerstudentene	59
Skuespilleren Heidi	63
Skuespilleren Thorbjørn	67
Dramalæreren Else	71
Frilansskuespilleren Nicolai	76
Frilansskuespilleren Guri	82
Frilansskuespilleren Trond	88
Skuespilleren Ine	94
Frigruppeskuespilleren Kim	99
Oppsummering	104

Billedkunststudentene	105
Utsmykningskunstneren Petter	109
Kunsthøgskolelæreren Vibeke	116
Billedkunstneren Sverre	122
Filmskaperen Bodil	129
Forfatteren Kari	136
Billedkunstneren, kulturlederen og akademikeren Geir Harald	141
Interaksjonsdesigneren Cathrine	147
Oppsummering	154
 Kontinuitet eller brudd?	 155

Del III. Faser og drivkrefter

Kunstnerkarrierer og livsfaser	159
Barndom og oppvekst: Født til kunstner?	161
Kunstudanning: Valget er tatt	167
Etablering på arbeidsmarkedet: Første skritt på tynn is	173
På fast grunn: Ferdig med prøve-og-feile-fasen	176
Midt i livet: Tid for ettertanke	177
Resten av yrkeskarrieren: En risikofylt alderdom?	179
Oppsummering	182
 Drivkrefter i en kunstnerkarriere	 183
Yrkesbevissthet og motivasjon	184
Kunstnerisk anerkjennelse eller kommersiell suksess?	190
Inntekter som motivasjon?	197
Autonomi og frihet	202
Risiko	206
Kontakter og nettverk	210
Privatliv og familiesituasjon	213
Bosted og geografi	216
Kulturpolitikk	224
Samfunnsendringer og politikk	227
Flaks og tilfeldigheter?	232

20 gode år	237
Etterskrift: Yrkeskarrierer under pandemien	245
Innledning	245
Virkning på jobbsituasjon	247
Virkning på inntekter	251
Offentlig støtte – kultur- og velferdspolitik	253
Trivsel og helse	254
Referanser	258
Forfatterbiografier	265

Del I

Innledning

Mangset, P., Heian. M.T. & Kleppe, B. (2022).
*Fortellinger om kunstnerliv. Kunstnerkarrierer og
kunstnerkår 1999–2019*. Fagbokforlaget.
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa150801>

Mange er kalt, men få er utvalgt

I 1999 nærmet 23 kunststudenter seg avslutning av studiene ved noen av de mest prestisjetunge kunsthøgskolene i Norge. Åtte av dem studerte musikk, sju studerte billedkunst, og åtte var studenter ved Teaterhøgskolen. De hadde alle ambisjoner om å gjøre det kunstneriske arbeidet til et levebrød. Noen ønsket kanskje å spille hovedroller i store filmer eller teaterstykker, andre ønsket eget atelier og en fot innenfor et anerkjent galleri, noen drømte om å reise på konsertturné i Europa, mens andre ville satse på en karriere som musikkpedagog.

Hvordan hadde det gått med de 23 ambisiøse studentene 20 år etter? Hvordan hadde de greid seg i yrkeslivet, hvordan havnet de der de er i dag, og hva påvirket valgene deres underveis?

I 1999 intervjuet vi de 23¹ da de fortsatt var studenter. Den gang fortalte de hvorfor de hadde valgt en kunstnerisk utdannelse, hvordan de trivdes i utdannelsen, og hvilke planer de hadde for framtiden. I 2019 tok vi kontakt med de tidligere studentene på nytt for å høre hvordan det hadde

1 Informantene som ble intervjuet i 1999, besto totalt av 30 kunststudenter. 23 av de 30 svarte på henvendelsen om å stille til nytt intervju i 2019.

gått. Denne boka skal handle om disse tidligere studentene og deres liv og karrierer etter endt kunstutdanning. Vi skal presentere dem alle, basert på deres egne fortellinger og analysere deres beretninger ved hjelp av kultursosiologiske perspektiver. Vi skal også benytte deres fortellinger til å si noe om kunstnerisk arbeidsliv mer generelt, i lys av tidligere forskning om kunstnere, både i Norge og internasjonalt.

Men hvorfor er det interessant å lese om kunstnere og kunstneriske karrierer? Hva skiller dem fra andre yrkesgrupper? Mange ser nok opp til framstående kunstnere med beundring og ærefrykt: Er de i grunnen en så særegen yrkesgruppe, som skiller seg helt fra folk flest, eller ligner yrkeskarrierene deres mye på karrierene til andre yrkesaktive? Samtidig kan menigmann iblant betrakte kunstnere med mistro: Gjør de egentlig samfunnsnyttig arbeid, eller er de snarere ørkesløse snyltene på velferdsstaten? Er den mest uforståelige og eksklusive kunsten i virkeligheten humbug, en slags «keiserens nye klær», som selv et lite barn eller en fremmelig apekatt like godt kunne produsert?² Eller er kunstnerne fremragende genier som må få lov til å stille med sitt uten at samfunnet stiller spesielle krav? Kanskje de heller burde finne seg noe annet å gjøre, hvis få etterspør deres kunstneriske produkter? Og hvorfor fortsetter mange i usikre kunstneryrker hvis de ikke tjener stort på kunsten? Noen kunstnere klager høylytt over sine lave – dels synkende – inntekter. Samtidig viser skattelistede at enkelte kunstnere har millioninntekter. Hva skal vi egentlig tro?

Svært mange driver med kunstneriske aktiviteter – musikk, teater eller kanskje tegning eller maling – som barn og unge. En del ønsker å gå videre med aktivitetene i yrkeslivet – og søker seg kanskje til en høyere kunstutdanning. Men bare et fåtall av søkerne kommer inn på de mest prestisjetunge studiene. Etter endt kunstutdanning prøver de fleste seg som profesjonelle kunstnere. En god del etablerer seg som kunstnere for resten av yrkeslivet. Noen gjør det svært godt, men dette gjelder langt fra alle. Enkelte går kanskje videre med andre kulturfaglige yrker, mens andre forlater de kunstfaglige yrkesbanene for godt.

Dette er en bok om endringer på og omkring kunstfeltet, dels om hvordan livet og karrieren til de tidligere kunststudentene har utviklet seg i 20-årsperioden fra 1999 til 2019, og dels om hvordan forhold i omgivelsene har

2 Jf. boka *Den fortapte abe* (1964) av den danske forfatteren og maleren Hans Scherfig (1905–79).

påvirket deres liv og yrkeskarrierer i denne perioden. I 1999 var de fleste av våre informanter unge og nokså ukjente studenter ved høyere norske kunststudier. I 2019 var de fleste av dem etablerte kunstnere i 40-årene. Flere var også blitt høyt profilerte og kjente nasjonale eller internasjonale kunstnere på sine felt. Siden 1999 har det dessuten skjedd store endringer – både i samfunnet som helhet og på kunstfeltet særskilt: Mens mange på 1990-tallet fortsatt strevde med å bli fortrolige med de nye digitale mediene, er formidling og kommunikasjon via slike medier blitt en selvfølgelig del av hverdagen til folk flest – også kunstnere – i dag. Og mens rekrutteringen til kunstenryrker fortsatt var regulert gjennom et fåtall høyere kunstutdanninger på 1990-tallet, har det åpnet seg et mangfold av rekrutteringsveier til slike yrker i dag.

Hvordan gikk det med disse studentene de neste 20 årene fram til 2019? Vi spør oss så om det har vært noen klar sammenheng i yrkeskarrierene deres fra 1999 til 2019. Deretter prøver vi å identifisere særskilte faser i yrkeskarrierene: Har alle gått gjennom omtrent de samme fasene? Og hva har preget de ulike fasene? Til slutt drøfter vi hva som har vært de viktigste drivkreftene i yrkeskarrierene til de 23 i denne perioden: Har yrkeskarrierene primært vært styrt av jakt på fortjeneste, eller har de kunstneriske ambisjonene styrt deres valg? Og hvordan har sosiale nettverk, familieforpliktelser og ikke minst tilfeldigheter påvirket deres karrierer? Før vi går løs på disse spørsmålene, skal vi si litt om hvordan vi gjennomførte intervjuene med studentene – og seinere med de yrkesaktive kunstnerne.

Om å ta opp kontakten 20 år etter. Det metodiske grunnlaget

«Det er klart jeg husker det, Per. Dette vil jeg gjerne være med på.» Slik lød en av meldingene vi fikk i retur da vi begynte å spore opp de tidligere studentene. Etter å ha googlet mange av navnene fant vi ut at Facebook og Messenger ofte var de beste hjelperne til å gjenoppta kontakten med de tidligere kunststudentene. Vi ba så om å få tilsendt en e-postadresse, slik at vi kunne sende en mer formell invitasjon. Etter hvert som de positive svarene tikket inn, fikk vi gjort den ene avtalen etter den andre.

Men det var ikke her det startet. Når metoden og datainnsamlingen til dette prosjektet skal beskrives, må vi 20 år tilbake i tid, til våren 1999, lenge

før Mari og Bård hadde planlagt noen karriere som kulturforskere. Det er også så lenge siden at Per ikke har friskt i minnet alt som skjedde den gangen. Går vi derimot til metodekapitlet i rapporten «Mange er kalt, men få er utvalgt», som var den første rapporten som ble skrevet basert på de første intervjuene, finner vi beskrivelser av hvordan informantene ble rekruttert (Mangset, 2004, s. 20–36).

Informantene Per intervjuet i 1999, besto totalt av 30 kunststudenter: 9 var billedkunststudenter fra Kunstakademiet (nå Kunsthøgskolen i Oslo), 9 var skuespillerstudenter fra Statens teaterhøgskole (nå Kunsthøgskolen i Oslo), mens 12 var musikkstudenter. Av de 12 var 3 studenter ved Musikkonservatoriet i Trondheim (nå NTNU), mens 9 var studenter ved Norges Musikkhøgskole i Oslo.

Det første spørsmålet som diskuteres i rapporten «Mange er kalt, men få er utvalgt», er hvorfor valget falt på musikere, skuespillere og billedkunstnere, og ikke på andre kunstnergrupper. Dette spørsmålet er like aktuelt i dag, all den tid denne boka har som målsetting å si noe generelt om kunstnere. Valget den gangen ble først og fremst begrunnet med at dette var tre store og viktige kunstnergrupper. Slik er det fortsatt. Musikere utgjør den største kunstnergruppen i Norge, etterfulgt av billedkunstnere. Skuespillere er også fortsatt en av de største norske kunstnergruppene (Heian mfl., 2015, s. 28).

Det var heller ikke tilfeldig hvilke kunststudenter Per valgte å intervjuet i 1999. Utgangspunktet var studenter ved de mest prestisjetunge utdanningsinstitusjonene for kunstnere i Norge. Disse institusjonene representerer det man på kunstfeltet kaller portvoktere (Becker, 1982) og er en viktig del av utsilingsmekanismene på kunstfeltet. Som utdanningsinstitusjoner representerer de også en planøkonomisk tradisjon, som lenge har preget norsk utdanningspolitikk: Ved Statens teaterhøgskole var tallet på uteksaminerte studenter regulert av den forventede etterspørselen etter skuespillere ved institusjonsteatrene. Det medførte at de fleste av studentene var sikret en jobb – iallfall for en periode – etter endt utdanning, men også at bare et fåtall (8–10) studenter ble tatt opp hvert år. På 1990-tallet ble bare 1–2 % av søkerne til Teaterhøgskolen tatt opp (Mangset, 2004, s. 207). Studentene vi intervjuet, var derfor blant de få utvalgte som hadde innfridd de høye kravene til opptak. Ved Kunstakademiet hadde man en tilsvarende praksis med et svært begrenset antall studieplasser: 5–8 % av søkerne ble tatt opp på 1990-

tallet (samme sted). Her har det likevel ikke vært et spesifikt arbeidsmarked man har rekruttert til.

Det viktigste poenget i denne sammenhengen er at kunstnerne i denne boka ikke er tilfeldig rekruttert, og heller ikke representative for den norske kunstnerbefolkningen generelt. I dag består kunstnerbefolkningen av et bredt mangfold av kunstnere med varierende utdanningsbakgrunn og utdanningslengde. Mange av dem har ikke vært gjennom en tilsvarende silingsprosess som våre informanter, og holder ikke nødvendigvis et like høyt kunstnerisk og profesjonelt nivå. Dette er et viktig premiss som man må legge til grunn når man leser om kunstnerkarrierene i denne boka. Her har vi på sett og vis rettet søkelyset særskilt mot de få utvalgte.

Da vi valgte ut enkeltstudenter i 1999, tilstrebet vi en viss variasjon i interesse, sjanger og uttrykk: Vi valgte både skuespillerstudenter som satset på musikal, og på klassisk eller moderne drama. Blant musikkstudentene prioriterte vi studenter med en musikerambisjon framfor studenter som primært hadde pedagogiske ambisjoner. Vi tok likevel med noen få studenter som kunne tenke seg å bli musikkpedagoger. For øvrig valgte vi ut studenter på ulike instrumenter. Vi la dessuten heller vekt på musikere innenfor klassiske sjangre enn på musikere innenfor populærmusikk. I utvelgelsen prøvde vi for øvrig å få til en god kjønnsbalanse, selv om kvinnene var i flertall med 18 mot 12.

Informantene våre i 1999 var altså ikke representative for kunstnere generelt. Men var de representative for studentene ved de aktuelle kunststudiene på slutten av 1990-tallet? Her kommer hukommelsen litt til kort, samtidig som informasjonene i den gamle rapporten er noe upresise. Men vi vet at de utvalgte studentene kom fra litt forskjellige årskull. For øvrig var administrasjonen ved de respektive skolene behjelpelig med å finne informanter til Per i 1999. Det *kan* være at våre hjelpere i noen grad prioriterte studenter som hadde skilt seg ut allerede da, og at vårt utvalg dermed besto av særlig lovende kunstnere. Men vi kan ikke si noe sikkert om det. Alle studentene vi valgte ut i 1999, hadde for øvrig etnisk norsk bakgrunn. Dette skyldtes nok primært at det var svært få studenter med innvandrerbakgrunn og svært få utenlandske studenter ved de aktuelle studiene på slutten av 1990-tallet.

Det ble mange turer til Oslo på Per våren for over 20 år siden. Av arkivnotatene kan vi se at det gikk slag i slag hele våren, ofte med to intervjuer hver dag. Intervjuene ble for det meste gjort på de respektive skolene, ansikt

til ansikt. I 1999 var fortsatt kassettpilleren det foretrukne mediet for intervjuopptak. Kassettene varte i nitti minutter, om lag så lenge som de fleste av intervjuene varte. Intervjuene var såkalt semistrukturerte. Det vil si at de fulgte en intervjuguide med faste spørsmål, men samtidig åpnet for både oppfølgingsspørsmål, lange skildringer og sidespor. Noen ganger var sidesporene så lange at pilleren stoppet og opptakskassetten måtte byttes med en ny. Etter at intervjuet var ferdig, ble de lyttet gjennom og skrevet ut ord for ord. Disse utskriftene har gitt oss tilgang til intervjuene også i dag.³

13. februar 2019, 20 år etter 1999-intervjuene, møtte Per og Mari den første tidligere studenten igjen i Oslo. Også denne gangen forsøkte vi å gjøre de fleste av intervjuene ansikt til ansikt. I løpet av noen uker besøkte vi en videregående skole i Østfold, et atelier i Fredrikstad, et kunstmuseum i Tønsberg, kafeer i Oslo og privathus flere steder på Østlandet. Tid og ressurser satte også noen grenser, så fire av intervjuene ble gjennomført digitalt. Det kanskje mest eksotiske av dem var et Skype-intervju med en informant på en seilbåt i Karibia. Selv om opptakeren denne gangen var digital og lengden på intervjuet ikke ble begrenset av lengden på kassettbåndet, varte de fleste av intervjuene omtrent halvannen time. Vi la den 20 år gamle intervjuguiden til grunn, men reviderte den grundig. Også denne gangen var intervjuene preget av en dialog omkring fastsatte tema. Per gjennomførte noen av intervjuene alene, de fleste sammen med Mari eller Bård. Før vi intervjuet dem, hadde alle fått tilbud om å lese intervjuet fra 1999, men det varierte i hvilken grad de hadde gjort det.

I del to av boka skal vi bli bedre kjent med de 23 tidligere studentene. Basert på de første intervjuene blir vi kjent med hvem de var, og hvilke ambisjoner de hadde på tampen av det forrige århundre. Basert på de siste intervjuene skal vi høre hvor de er i dag. I de neste kapitlene har vi foretatt en sammenfattende analytisk drøfting av alle yrkeskarriene. Mens vi lett kunne anonymisere studentene i publikasjonene fra første fase av denne studien (Mangset, 2003, 2004), var det langt vanskeligere å anonymisere på tilsvarende vis i 2019. Det skyldtes primært at flere av de 23 nå er kjente norske

3 Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste har vurdert at behandlingen av personopplysninger i prosjektet er i samsvar med personvernlovgivningen. Informantene har også samtykket til at intervjuene fra 1999 kan brukes i denne boka, sammen med intervjuene fra 2019.

kunstnere. I samråd med informantene er de derfor *ikke* lenger anonymiserte. Vi har imidlertid nøyd oss med å gjengi fornavn, ikke fullt navn. Det henger sammen med at vi primært er opptatt av å beskrive generelle trekk ved kunstnerkarrierer i endring, heller enn av å portrettere enkeltkunstnere. Noen få informanter har imidlertid ønsket å bli framstilt med fiktive fornavn – og med forsiktig «maskering» av personlige kjennetegn. Ettersom vi *ikke* skulle anonymisere informantene, har vi hatt dialog med hver enkelt informant, slik at alle fikk mulighet til å akseptere – eller ikke akseptere – de «fortellingene» vi presenterer i boka. Det betyr også at hver enkelt har kunnet trekke tilbake sin deltakelse i prosjektet. I praksis har vi likevel opplevd en svært villig – nesten entusiastisk – deltakelse i bokprosjektet fra de tidligere kunststudentene. Vi har korrigert, modifisert eller strøket enkelte utsagn fra noen informanter, men ikke slik at vi synes det har svekket verken beskrivelsene eller prosjektet som helhet. Lesere av de påfølgende fortellingene bør derfor ha i bakhodet at det i hovedsak dreier seg om informantenes fortolkninger – filtrert gjennom forfatterens analytiske blikk. Ikke dermed sagt at de er usannferdige.

Mens vi stadig analyserte intervjuer, og før vi var ferdige med manus, inntraff det en pandemi, som også har påvirket arbeidssituasjonen til kunstnere sterkt. På forsommeren 2021, da pandemien så ut til å gå mot slutten, gjennomførte vi derfor en liten e-post-enket med de samme informantene om deres erfaringer under pandemien i 2020–21. Vi har derfor føyd til en etterskrift til slutt – om hvordan det gikk med yrkeskarriere til våre 23 tidligere kunststudenter i denne perioden.

Kunstnere som yrkesgruppe

Hva kjennetegner kunstnere som yrkesgruppe – sosiologisk og økonomisk? Det er selvsagt store forskjeller mellom dem, både på individ- og gruppenivå. Men tidligere forskning, både fra Norge og andre land, har påpekt noen kjennetegn som gjelder de fleste kunstnergruppene. Først skal vi se litt nærmere på det vanskelige spørsmålet «Hvem er kunstnere?» Begrepet «kunstner» er ikke selvforklarende, og som vi skal komme tilbake til i bokas fjerde del, er det langt fra alle de tidligere kunststudentene som vil definere seg selv som kunstnere. Likevel har vi valgt å kalle denne boka *Fortellinger om kunstnerliv*.

Definisjonen av kunstnerbegrepet kan grunnleggende sett ses som del av en større kunstteoretisk diskusjon om begrepet «kunst». Sentrale spørsmål i en slik diskusjon er hva som skiller kunst fra ikke-kunst, god fra dårlig kunst, anerkjente og ikke anerkjente kunstnere (Heian, 2018). Dette er en diskusjon vi ikke skal dykke ned i her, men når vi studerer kunstnere som yrkesgruppe, slik vi gjør i denne boka, berører vi også denne typen spørsmål, som for eksempel hvilke yrker som kan betraktes som kunstneriske og ikke, og hvor grensene går mellom amatør og profesjonell kunstner.

Hva som skiller profesjonelle kunstnere fra amatører, har også vært mye diskutert i både kultursosiologisk, -økonomisk og -politisk forskning (Frey & Pommerehne, 1989, s. 146–47; Heian, 2018). Å definere hvem som er profesjonelle kunstnere, er blant annet nødvendig i politisk sammenheng, for å avgrense hvem som skal omfattes av de kunstnerpolitiske tiltakene som iverksettes (se Heian mfl., 2008). I artikkelen «Who is an artist?» (Baldin & Bille, 2021) skriver forfatterne at begrepet «profesjonell» har to betydninger i dagligtalen: Det kan omfatte arbeid som helt eller delvis utgjør ens levebrød, eller det kan omfatte arbeid som holder en tilfredsstillende standard innenfor en profesjon – altså et økonomisk eller et kvalitativt kriterium. Ut ifra dette er «en profesjonell kunstner» en som oppfyller et av disse to kriteriene. Men som vi også skal komme tilbake til i løpet av denne boka, er det ikke fullt så enkelt. Hvordan profesjonelle kunstnere defineres, er også forskjellig i ulike kunstfelt (i denne sammenhengen musikk, scenekunst og billedkunst). Hvordan kunstnerbegrepet oppfattes og brukes, endrer seg dessuten i takt med strømninger i tiden. For eksempel er det flere kreative yrker enn før som nå ofte betraktes som kunstneryrker. Det kommer blant annet til syne gjennom at begreper som «profesjonell kunstner», «kulturen-treprenør», «mediearbeider», «designer» og «kulturarbeider» i mange sammenhenger brukes om hverandre.

Men tilbake til spørsmålet vi innledet med. Hva vet vi om kunstnere som yrkesgruppe basert på tidligere forskning? Kunstnerne har for det første ofte høyere utdanning. Dette gjelder også våre musiker-, skuespiller- og billedkunst-informanter, som ble rekruttert nettopp på bakgrunn av sin utdanning. Det går samtidig et tydelig skille mellom disse gruppene: Billedkunstnerne regnes primært som skapende kunstnere, mens musikere og skuespillere primært regnes som utøvende kunstnere, selv om også mange av dem er skapende. Mens musikere og skuespillere oftere blir ansatt eller

engasjert for kortere eller lengre perioder, er billedkunstnerne i større grad selvstendige produsenter som må skape kunsten og dermed produktene sine selv for så å selge dem.

Så lenge man har utført systematiske undersøkelser av kunstneres inntekter, har skapende kunstnere – og særlig billedkunstnerne – alltid hatt de laveste gjennomsnittsinntektene. Scenekunstnere og musikere, særlig dem som er ansatt i faste eller midlertidige stillinger ved de store teatrene og orkestrene, har jevnt over hatt relativt gode og stabile inntekter (Elstad & Pedersen, 1996; Heian mfl., 2008; Heian mfl., 2015). Imidlertid er det nå stadig vanligere at scenekunstnere og musikere – yrkesgrupper som i stor grad tradisjonelt sett har vært knyttet til institusjoner i faste stillinger – har midlertidige stillinger eller tar oppdrag som frilansere eller selvstendig næringsdrivende.⁴ Å være selvstendig framfor ansatt innebærer at man selv må sørge for de velferdsgodene som ansatte får via arbeidsgiver.

På grunn av den ustabile arbeids- og inntektssituasjonen til mange kunstnere beskriver forskere gjerne kunstneryrker som risikofylte: Mange unge søker seg til kunstutdanninger og kunstneryrker, men bare et fåtall blir tatt opp til slike utdanninger, og enda færre etablerer seg på de kunstneriske arbeidsmarkedene (Mangset, 2004). Kunstneryrkene er dessuten preget av store inntektsforskjeller: Noen få kunstnere gjør det veldig godt, kanskje både kunstnerisk og økonomisk, mens mange må nøye seg med mer moderat anerkjennelse og beskjeden inntekt. Likevel har antallet kunstnere økt kraftig i mange land i de seinere tiår, også i Norge (Menger, 2006; Mangset mfl., 2016). Således lever mange kunstnere under nokså usikre levekår. Kunstnerisk arbeid har derfor blitt beskrevet som usikkert, ustabil og utrygt, hvor den enkelte kunstner selv bærer risikoen (Kalleberg & Vallas, 2017; McRobbie, 2016).

Flere forskere har hevdet at kunstnere, og da særlig billedkunstnerne, på bakgrunn av denne situasjonsbeskrivelsen, hører til det nye «prekariatet»

4 Det rår en viss forvirring rundt frilansbegrepet. På kunst- og kulturfeltet benyttes det ofte både om selvstendig næringsdrivende og etter folketrygdens definisjon av det å være frilanser. Definisjonen i folketrygden betegner frilansere som «oppdragstaker, ikke ansatt lønsmottaker». Men blant kunstnerne er de aller fleste som ikke er ansatte, selvstendig næringsdrivende. I denne boka bruker vi – i tråd med informantenes egen begrepsbruk – «frilansere» som betegnelse også for selvstendig næringsdrivende.

(Duarte, 2020; Slette-meås, 2008). Begrepet «prekariatet» brukes da gjerne om yrkesaktive som har ustabile og usikre arbeidsforhold og lave inntekter, hvor den enkelte bærer risikoen (Kalleberg & Vallas, 2017). Van Assche og Laermans (2022) gjør imidlertid en nyansering av begrepet gjennom begrepet selv-prekarisering. Deres poeng er at siden mange kunstnere er villige til å ofre materielle goder for å leve et autonomt liv dedikert til kunstnerisk arbeid, går de frivillig inn i en prekær arbeidssituasjon. Uavhengig av graden av frivillighet; hvordan kunstnerne er i stand til å håndtere denne prekariateten, er blant annet avhengig av en større samfunnsmessig kontekst, herunder hvordan kulturpolitikken og velferdspolitikken er innrettet (Kleppe, 2017). Den norske kunstnerpolitikken er mer utbygd og offensiv, med bedre offentlige støtte- og stipendordninger, enn i de fleste andre land (Mangset & Hylland, 2017). Samtidig nyter norske kunstnere godt av større jobbsikkerhet enn kunstnere i mange andre land: I tillegg til at en god del utøvende norske kunstnere er fast ansatt ved offentlig subsidierte teatre eller orkestre, er arbeidsledigheten i Norge lav, og det er relativt god tilgang på jobber i både tilgrensende og ikke-kunstneriske arbeidsmarkeder.

At kunstnere har inntekter fra annen type arbeid, gjør at de ofte blir betegnet som *mangesyslere* (Menger, 1999, 2006). De kombinerer flere yrkesaktiviteter for å få endene til å møtes, enten på helt andre yrkesområder enn kunstnerisk arbeid, eller på områder som grenser til de kunstneriske arbeidsmarkedene: Det kan være undervisning i estetiske fag i vanlig skole eller kulturskole. Det kan òg være kunstnerisks komitéarbeid eller administrativt arbeid i kultursektoren. Å drive egen kunstnerisk virksomhet innebærer også i seg selv mangesysleri ved at det – i tillegg til selve det kunstneriske arbeidet – innebærer oppgaver knyttet til blant annet administrasjon, logistikk og markedsføring. Dette er oppgaver som gjerne forbindes med entreprenørielle egenskaper (Bröckling, 2016). Ofte bruker kunstnere mer tid på denne typen oppgaver enn på kunstneriske oppgaver (Assche & Laermans, 2022).

Å studere kunstnere i et livsløpsperspektiv

I denne boka studerer vi primært kunstnere i et livsløpsperspektiv. Det innebærer at vi belyser deres yrkesaktive liv og karrierer, gjennom deres fortellinger fra barndom, oppvekst og ungdomstid, utdanningsløp, yrkesvalg og yrkesetablering. Ved hjelp av intervjuene forsøker vi å forstå deres karriereveier og hvilke tanker og verdier som ligger bak ulike valg og handlinger. Vi ønsker å få fram hva de selv mener har ligget til grunn for helt konkrete små og store valg som kan ha hatt betydning for deres liv og yrkesvei. Vi har også forsøkt å få et bilde av hvordan deres familiesituasjon og fritid og forholdet til menneskene de har rundt seg, er flettet inn i deres profesjonelle liv. Vi ser også deres yrkesliv i lys av hvordan de ser for seg at fremtiden vil bli.

I intervjuene har vi snakket om både individuelle og samfunnsmessige forhold og endringer som kan ha påvirket deres karriereveier: utdanning; økonomisk situasjon; kunstnerisk anerkjennelse; offentlig støtte; hvordan private faktorer kan ha hatt innvirkning på karrieren; betydningen av sosiale og kunstneriske nettverk; betydningen av teknologisk utvikling og digitalisering. Hvordan de planlegger eller forestiller seg karrieren i fremtiden, har også vært et sentralt tema. Målet med intervjuene har vært å finne ut hvordan de tidligere studentene har opplevd, handlet og reagert på endringer i livet og omgivelsene. Vi har også ønsket å identifisere hendelser som kan ha hatt betydning, og mennesker de har møtt.

Med andre ord studerer vi kunstnerne i et livsløpsperspektiv med utgangspunkt i deres egne livshistorier. Livshistorier som teoretisk og metodisk perspektiv finnes innenfor mange fagfelt, både innen humaniorafag, psykologi og samfunnsfag. Vår tilnærming er samfunnsfaglig og sosiologisk, men vi finner det også fruktbart å se kunstnernes fortellinger i lys av begreper og perspektiver innenfor andre fagretninger.

Tre sentrale dimensjoner det ofte skilles mellom i livsløpsforskning, er *kohorteffekter*, *alderseffekter* og *periodeeffekter*. *Kohorteffekter* er forskjeller mellom generasjoner. Studier kan eksempelvis finne at en generasjon på et gitt tidspunkt er mer materialistisk enn tidligere generasjoner, og at denne forskjellen vedvarer selv når de blir eldre (jf. f.eks. Inglehart, 1977). Samtidig kan det vise seg at materialismen ikke vedvarer, men at det heller kjennetegner livsfasen eller alderen på dem det gjelder. I så fall har vi å gjøre med en

alderseffekt. Periodeeffekter viser til hvordan brede samfunnsendringer påvirker enkeltindivider og grupper.

I denne boka er det én kohort vi studerer, og vi fokuserer dermed primært på periodedimensjonen og aldersdimensjonen, det vil si både endringer i omgivelsene og endringer i kunstnerens eget liv. Når det er sagt, omhandler intervjuene mer indirekte generasjonsforskjeller, ved at informantene har tanker om, og betraktninger rundt, tidligere eller kommende generasjoner. Å studere livsløp, slik vi gjør i denne boka, kan slik sammenfatte historiske og individuelle elementer, med det til felles at tidsdimensjonen står sentralt. Hvilket år en person er født, plasserer ham eller henne i en bestemt historisk tid og under visse sosiale betingelser: Alder, sosio-økonomisk bakgrunn og historiske hendelser påvirker det individuelle livsløpet (Shanahan mfl., 1997, s. 19). Hver generasjon lever sine liv i en sosial struktur som former dem underveis i livet: Politiske og økonomiske forhold, hvordan utdanningssystemet, arbeidslivet og andre samfunnsinstitusjoner er organisert, og hvordan makt og ressurser er ulikt fordelt i befolkningen, har betydning for den enkeltes muligheter og livsvalg. Samtidig kan store livshendelser, som giftermål, familieforøkning eller utdannings- og yrkesvalg både videreføre stabilitet og føre til sosial endring, der nye generasjoner og samfunnsmedlemmer trer inn i nye roller og posisjoner. Slik kan et livsløpsperspektiv gi innsikt i hvordan nåtid og fortid bindes sammen – fortiden kan virke inn på og forsterke eller svekke betydningen av det som skjer her og nå (samme sted, s. 23).

Informantene i denne boka har altså fortalt sine livs- og yrkeshistorier på to forskjellige tidspunkter – i 1999 og 2019. I 1999 fortalte de i tilbakeblikk om barndoms- og ungdomserfaringer med kunstneriske aktiviteter. De fortalte også mer direkte om sine erfaringer som studenter ved ulike kunstutdanninger mens de studerte på 1990-tallet. I 2019 fortalte de også i tilbakeblikk om sine erfaringer som yrkesaktive fra de avsluttet studiene, og 20 år framover. Samtidig kunne de fortelle om sin situasjon som yrkesaktive 40–50-åringer i 2019 og om sine perspektiver på framtiden.

Selve fortellingen av livshistorien kan beskrives som en skapende handling, hvor en forsøker å gi en meningsfull oversikt over eget livsløp ved å skape orden i kaos og tilfeldigheter. Det handler om å sortere, ved at man velger ut noen hendelser og fenomener og utelater andre. Noe trekkes fram som viktig, andre ting blir ikke vektlagt, og man leter etter årsaker og kon-

sekvenser. Slik bindes hendelser sammen i kronologisk rekkefølge. Hvilke hendelser som er valgt ut, og sammenhengen de presenteres i, er i seg selv et uttrykk for personens fortolkning av sitt liv (Thorsen, 1998, s. 31). Men livshistorien som fortelles, er også avhengig av konteksten den fortelles i. Den tilpasses mer eller mindre ubevisst både til intervjueren og etter hva som er formålet med å fortelle historien.

Når en livshistorie skal fortelles, er også hukommelsen viktig. Dette har blant annet den tyske sosiologen Simone Wesner vært opptatt av. I boka *Artist's Voices in Cultural Policy* (2018) analyserer hun visuelle kunstners karrierer. Også hun har intervjuet alle sine informanter to ganger, men med 15 års mellomrom. I de første intervjuene da kunstnerne var i starten av karrierene sine, fant hun at de i liten grad følger, eller snakker om, noen lineær karriereutvikling. Det som motiverte kunstnerne da, var det kunstprosjektet de holdt på med der og da, deres neste prosjekt, eller en kunstnerisk idé. Da hun intervjuet dem andre gang, 15 år seinere, fant hun at hukommelse blir brukt som et funksjonelt verktøy. Minnene ble plukket selektivt ut for å konstruere en fortelling om egen kunstnerkarriere, ut ifra hvilken vei karrierene hadde tatt. Minnene pekte samtidig ut retningen videre. Hukommelsen bygger slik bro mellom fortid, nåtid og framtid i kunstners karrierer. Den konstituerer, endrer og forvrenger én og samme kunstneridentitet over tid, tilpasset kulturelle, politiske og personlige forhold, skriver hun. Og i tilbakeblikket skaper man kontinuitet og koherens. Wesners poeng er at hukommelse – men også glemsel – gjør at man kan forbinde sin individuelle historie til kunstneryrket og slik bruke den til å utvikle kredibilitet og legitimere hvor man er i karrieren. Disse poengene har vi også hatt med oss i intervjuene og analysene av de tidligere studentene, og dette er også viktige perspektiver som leserne bør ha i bakhodet når vi nå skal presentere fortellingene deres.

Del II

Fortellinger om kunstnerkarrierer

Mangset, P., Heian, M.T. & Kleppe, B. (2022).
*Fortellinger om kunstnerliv. Kunstnerkarrierer og
kunstnerkår 1999–2019*. Fagbokforlaget.
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa150802>

Musikkstudentene

Musikerne er den største kunstnergruppen i Norge. I Kunstnerundersøkelsen 2013 anslo vi at det finnes i overkant av 10 000 musikere i landet (Heian mfl., 2015). Dette utgjør omtrent halvparten av dem som normalt defineres som den norske kunstnerbefolkningen. Yrkesmulighetene til musikere er også mange. Det finnes et arbeidsmarked innenfor statlig finansierte kulturinstitusjoner: i symfoniorkestre, forsvarsmusikk og NRK. Ifølge Kunstnerundersøkelsen hadde én av fire musikere fast ansettelse i 2013, men de aller fleste musikere er selvstendig næringsdrivende (samme sted). Det finnes også et betydelig arbeidsmarked innenfor utdanningssektoren: i grunnskoler, videregående skoler, folkehøgskoler, universiteter og ikke minst i kulturskoler. Dessuten finnes det et stort kommersielt marked. Innenfor kulturinstitusjonene og utdanningssektoren finner vi mange faste arbeidsplasser. Selv om kulturskolene ofte ikke kan tilby fulle stillinger, gir de likevel tilgang til et stabilt arbeidsliv med sikker inntekt og ryddige arbeidsforhold.

Muligheten for fast ansettelse påvirker også inntekten til musikerne. I 2013 tjente norske musikere¹ i snitt totalt 457 000 i året, ca. 30 000 mer enn gjennomsnittsinntekten til den yrkesaktive norske befolkning i Norge

1 Kategorien «musikere og komponister».

(samme sted, s. 76). Om lag halvparten av inntektene kom fra kunstnerisk arbeid, mens en fjerdedel kom fra undervisning eller andre jobber som krever musikerkompetanse. Det var imidlertid store inntektsforskjeller mellom fast ansatte og andre musikere. De fast ansatte tjente mer enn dobbelt så mye som midlertidig ansatte og frilansere på kunstnerisk arbeid.

Arbeidssituasjonen til de selvstendig næringsdrivende – og særlig til musikere som jobber i et kommersielt marked – er annerledes enn arbeidssituasjonen til dem som jobber i offentlige institusjoner eller i utdanningssektoren. Blant offentlig ansatte er inntekten relativt jevnt fordelt. De som jobber i et kommersielt marked, er hele tiden prisgitt sin markedsverdi. Dette medfører ofte at et lite fåtall musikere stikker av med en stor andel av de totale inntektene. Her finner vi noen få økonomiske vinnere, men langt flere som aldri tjener nok til å kunne leve av det. Dette gjelder også i andre kunstneryrker, men det er kanskje aller tydeligst blant musikere, som i større grad enn både skuespillere og billedkunstnere er del av en kommersiell industri. I økonomisk litteratur omtales et slikt arbeidsliv, der inntekt er svært skjevt fordelt, ofte som en «superstjerneøkonomi» – et begrep som er hentet fra nettopp musikkbransjen (Rosen, 1981). Globaliseringen av musikkmarkedet har forsterket en slik tendens. Ved siden av at mange har lav inntekt, bærer selvstendige musikere også hele risikoen dersom markedet ikke lenger etterspør det de lager. Risikobegrepet er sentralt i faglitteraturen, og vi skal også komme nærmere inn på det i løpet av denne boka.

Hvilke inntektskilder finnes så for selvstendige musikere? Den amerikanske organisasjonen *Future of Music Coalition* har laget en oversikt over pengestrømmer i musikkbransjen.² Her definerer de følgende kategorier: 1) inntekter fra komposisjon, 2) framføringsinntekter, 3) inntekter fra innspilt musikk, 4) inntekter som innleid musiker, 5) inntekter fra opplæring og 6) inntekter fra reklame og merkevarer. Innenfor en norsk kontekst kan man også tilføye 7) inntekter fra offentlige stipendier. Med de siste tiårs digitalisering har vi sett en betydelig dreining i artisters inntekter fra salg av innspilt musikk til framføringsinntekter (fra levende forestillinger) og andre inntekter (Mangset & Hylland, 2017, s. 201–202). Det er også verdt å nevne at markedet for selvstendige musikere inkluderer både private og offentlige

2 <http://money.futureofmusic.org/>, sett juni 2022.

midler. Et stort marked for mange norske musikere er for eksempel skolekonserter, finansiert gjennom Den kulturelle skolesekken.

Det brede arbeidsmarkedet for musikere betyr også at det er jobb å få over store deler av landet. Mens andre kunstnergrupper er sterkt preget av Oslo-dominans, er ikke dette like påfallende blant musikere. Medlemstall fra kunstnerorganisasjonene viser at én av tre musikere er bosatt i Oslo, og at det finnes organiserte musikere bosatt i 334 av 356 kommuner i Norge.³

Det er få musikerjobber som nødvendigvis krever en formell utdanning. Man finner mange autodidakte musikere som har nådd svært langt, og ved prøvespilling til orkestre er det ferdigheter som legges til grunn for ansettelse, ikke utdanning. De fleste musikere har likevel lang kunstnerisk utdanning, særlig innen klassiske sjangre. Over halvparten av klassiske musikere har mer enn fem års kunstnerisk utdanning, og stadig flere musikere innen rytmiske sjangre har også lang utdanning bak seg. I dag finner man mastergradsutdanninger i utøvende musikk ved sju studiesteder i Norge. Det største tilbudet finner vi ved Norges musikkhøgskole. Der gikk de fleste av musikkstudentene vi intervjuet i 1999.

I rapporten fra 1999-undersøkelsen karakteriserte vi Norges musikkhøgskole som en institusjon preget av «mangfold og rivalisering i transittshallen» (Mangset, 2004, s. 233): Skolen tilbød et mangfold av studie- og karrieremuligheter, men den var også preget av «hierarki, konkurranse og seleksjon», ifølge flere informanter (samme sted, s. 238). Høgskolen var en «transittshall» i den forstand at studentene helst måtte innom og gjennom den for å komme videre i yrkeskarrieren. Men selve musikkstudiet var ikke nødvendigvis avgjørende for musikerkarrieren. For noen var det som skjedde *utenfor* skoleporten, minst like viktig eller viktigere. Studentene måtte dessuten delta i nokså utfordrende og stressende prøvespill, både i og utenfor musikkutdanningen, for å komme fram og opp i karriereløpet. Formell seleksjon gjennom prøvespill – og uformell kniving i studiemiljøet – ble av flere beskrevet som ganske brutal. Musikkstudentene hadde også mer kontakt med arbeidslivet enn både skuespiller- og billedkunststudenter: Mange av dem hadde en god del oppdrag og inntekter som frilansmusikere mens de studerte. Noen ganger kunne slike eksterne musikkaktiviteter

3 Tall fra Norsk Kulturindeks, basert på medlemstall i 19 norske kunstnerorganisasjoner i 2020.

nesten ta overhånd. Høgskolen prøvde å overholde en fast oppmøteplikt, men i praksis hadde musikkstudentene mye større frihet til å påta seg eksterne oppgaver enn skuespillerstudentene. Ettersom enkelte musikkstudenter utviklet en yrkeskarriere utenfor høgskolen, kunne de oppleve det formelle studiet nærmest som en unødvendig tvangstrøye. Det kunne bli fristende å hoppe av – hvis man alt var en suksessrik artist ute i det offentlige rom (samme sted, s. 235–237).

Hvordan gikk det så med musikkstudentene etter 1999?

Pianisten Ida

Da vi intervjuet den 22 år gamle *Ida* i 1999, var hun 2.-årsstudent på grunnstudiet ved Musikkhøgskolen i Oslo. Hun valgte utøvende linje og så for seg en videre yrkeskarriere som orkestermusiker, kammermusiker og akkompagnatør. Hun ville ikke satse ensidig på en solistkarriere. Mens hun studerte, tok hun også diverse frilansjobber, for eksempel ved de norske orkestrene og forsvarskorpssene, fortalte hun.

Ida hadde bakgrunn fra en musikkinteressert familie i Stavanger – med en mor som var klaverpedagog. Fra tidlig alder orienterte hun seg mot en profesjonell musikerkarriere: «Jeg begynte aktivt å ta timer med min mor da jeg var to og et halvt år», fortalte hun i 1999. Som musikkhøgskolestudent var Ida sterkt motivert for en yrkeskarriere som musiker: «Jeg kommer aldri til å klare å holde på med noe som ikke har med musikk å gjøre. Det er livet for meg, rett og slett», sa hun. Som barn og ungdom hadde hun vært med i musikkkonkurranser, hadde vært solist med Stavanger symfoniorkester og noen amatørorkestre, og fikk i tillegg erfaring som akkompagnatør fra musikkskolen og konservatoriet i byen.

I 1999 var Ida klar på at hun gjerne ville flytte tilbake og bosette seg i Stavanger. Hun var motivert for en fast jobb i Stavanger symfoniorkester. I årene før hun begynte på Musikkhøgskolen, hadde hun jobbet ganske mye som pianistvikar der.

Før jeg begynte å jobbe i Stavanger, var det min store drøm å spille i symfoniorkesteret i Stavanger. Jeg spiller cello òg, så jeg spilte i orkester hele oppveksten både på kulturskolen, sommerkurs osv.

Ble med andre ord tidlig bitt av orkesterbasillen. Da jeg satset på piano, savnet jeg liksom det å sitte i et orkester med masse kolleger – å musisere sammen med et så stort ensemble. Da jeg plutselig fikk mulighet til å vikariere i Stavanger, så syntes jeg jo det var kjempekjekt,

sa Ida i 1999. Men selv om hun da primært så fram mot en jobb i et orkester, var hun ikke negativ til andre musikkfaglige oppgaver: Hun kunne gjerne tenke seg å bli akkompagnatør på en høyskole, distriktsmusiker eller musikkpedagog, men det siste «ikke som en hovedgreie», som hun sa. Som ung musikkstudent holdt hun altså flere yrkesmuligheter åpne, samtidig som hun kunne tenke seg å kombinere flere sysler i et framtidig yrkesliv. På dette tidspunktet var det dessuten ingen fast orkesterpianist-stilling i SSO (stillingen ble opprettet i 2002), så orkesterjobben var mer en drøm enn en reell mulighet.

Vi intervjuet Ida igjen i mars 2019. Da var hun 42 år og fast ansatt pianist ved Stavanger symfoniorkester, en stilling hun har hatt sammenhengende siden 2003. Hun gikk altså rett fra hovedfagseksamen i akkompagnement våren 2003 til orkesterjobben i Stavanger samme høst. Det er en allsidig stilling, som omfatter flere oppgaver i tillegg til å spille i orkesteret, som for eksempel kammermusikk, solist-/dirigentprøver, kor-repetitør, solistoppdrag og prøvespill.

I tillegg til den faste jobben hadde Ida dessuten en god del ekstraoppdrag knyttet til kammermusikk, akkompagnement og annen konsertvirksomhet i inn- og utland.

Ida fikk altså rett etter avsluttet studium akkurat den jobben hun siktet mot i 1999. Hun flyttet hjem til Stavanger, slik hun ønsket i 1999. I 2019 – i ettertankens kranke lys – mente hun imidlertid at hun, som student, ikke var så ensidig orientert mot retur til Stavanger som det gamle intervjuet kunne tyde på. I 2019 var hun litt overrasket over hva hun sa i 1999. Hun husket dessuten at hun hadde mange spilleoppdrag i Oslo i studietiden, og at hun slett ikke var sikker på at hun ville tilbake til Stavanger. «Men så ble denne stillingen i Symfoniorkesteret i Stavanger opprettet. Det var en ny stilling som pianist, 100 %. Da søkte jeg på den, og var så heldig at jeg fikk den», fortalte hun i 2019. Når hun i ettertid så litt annerledes på valgsituasjonen hun sto i som musikkstudent, hang det trolig sammen med at hun studerte og virket i Oslo i omtrent fire år *etter* at vi intervjuet henne i 1999. I disse årene

etablerte hun seg sterkere som frilansmusiker i Oslo-regionen. Hun hadde mange oppdrag og følte seg ganske sikker på at det ville ordne seg med jobb i Oslo etter studiet. I 2019 minnte hun oss om at vi gjorde forrige intervju så tidlig som i 1999, og at hun etablerte seg sterkere i Oslo i årene etter:

Altså, i 1999, da hadde jeg gått på Musikkhøgskolen i to år. Jeg var helt på slutten av første avdeling. Da var jeg fremdeles ørlite usikker på om jeg skulle spille piano eller cello. Jeg hadde tenkt at jeg kanskje skulle søke på cello og begynne på første avdeling på nytt. Og ta et fullt cellostudium istedenfor. Men så fikk jeg så utrolig mye å gjøre på piano, så tidlig, i Oslo. Og jeg fikk gjort masse spennende ting på celloen ved siden av [...], alt mulig rart, spilte blant annet med Jan Werner,⁴ i flere år. Fikk være med på mye gøy.

Så ved avslutning av studiene i 2003 kunne Ida i grunnen tenkt seg å bli værende i Oslo, sa hun i 2019. Da stillingen i Stavanger ble utlyst, var hun i tvil: «Jeg må jo søke, men tenk om jeg ikke trives?» husket hun at hun sa til læreren sin. «Det går an å si opp», hadde læreren svart. Så hun søkte og fikk stillingen. Men hvis denne stillingen ikke hadde kommet opp, hadde hun nok blitt i Oslo – og frilanset der: «Da hadde jeg jo opparbeidet meg et ganske godt kontaktnettverk i Oslo og omegn. Så da var det jo veldig nærliggende å bli i Oslo», sa hun i 2019. Men Ida innså nå at hun hadde fått den drømmejobben hun så for seg alt tilbake i 1996 da hun søkte Musikkhøgskolen:

Og hva ville jeg jobbe mest med? Jeg husker at på søknaden min til Musikkhøgskolen sto det to linjer med framtidssønsker. Jeg hadde skrevet: Ønsker å jobbe i orkester med kammermusikk og akkompagnering, fortrinnsvis messing. Og det var jo i 96. Så den posisjonen jeg sitter i nå, er jo faktisk en «living dream», egentlig. Vi har jo fått nytt konserthus her i byen også. Så det har jo bare blitt enda bedre, helt strålende.

4 Jan Werner Danielsen (1976–2006) var en sanger fra Nord-Odal. Han sang musikal, klassisk og pop.

I 2019 var Ida altså fast ansatt i et offentlig finansiert symfoniorkester og hadde en del tilleggsinntekter ved siden av.

Etter 15–16 år i Stavanger hadde Ida ingen planer om å slutte i orkesterjobben for å gjøre noe annet: «Nei, hvorfor skal man [det]?» sa hun: «Jobben min er givende. Den utfordrer meg på så utrolig mange plan – hele tiden, og dette kan jeg gjøre med en gjeng strålende kolleger i en av Europas beste konsertsaler. Kan ikke si fra meg det», føyde hun til. Nå var hun dessuten kommet i en alder da nærheten til aldrende foreldre fikk større betydning:

Jeg er veldig glad for at jeg bor i byen her nå. Muligheten til å besøke foreldrene mine så ofte jeg vil, betyr også mye for meg. – Sånne ting tenkte jeg ikke svært mye på for tyve år siden,

sa hun til slutt.

Musikklektoren Jan Ragnar

Jan Ragnar er oppvokst i Kristiansund. Han var 22 år da vi intervjuet ham i 1999. Jan Ragnar hadde bakgrunn fra en musikkinteressert familie: «Jeg er født i kor og oppvokst i orkester, med en far som var kordirigent og en mor som sang i samme koret», fortalte han. Dessuten var faren cand.philol. med musikk hovedfag og undervisningsinspektør i en videregående skole.

Som student ved Musikkonservatoriet i Trondheim i 1999 hadde Jan Ragnar cello som hovedinstrument. Han hadde ingen planer om å bli fulltids orkestermusiker – og så for seg komposisjon, kammermusikk eller pedagogikk som aktuelle videreutdannings- og yrkesveier. Jan Ragnar begynte i svært tidlig barndom å spille piano, men gikk over til cello som åtteåring. Da vi intervjuet ham i 1999, var han klar på at han ville fortsette med musikkstudiene og ta et hovedfag, enten i «soloinstrument og kammermusikk» ved Musikkhøgskolen i Oslo eller i musikkvitenskap ved UiO eller NTNU.

Etter studiet kunne Jan Ragnar godt tenke seg å bli frilansmusiker. Han trodde også at han ville kunne livnære seg som frilanser i Trondheim. Av andre oppgaver tenkte han blant annet på komposisjon, men «ikke som noen hovedsyssel», og på undervisning: «Jeg er absolutt ikke fremmed for å undervise, men ikke på heltid», sa han først. Og videre: «Det er også en ting som

jeg kunne tenkt meg: Å undervise i videregående skole.» Han var i tillegg inne på å undervise ved et musikkonservatorium eller arbeide innenfor en musikkformidlingsinstitusjon.

Jan Ragnar hadde dermed ikke helt bestemte yrkesplaner i 1999. Han var åpen for flere alternativer, deriblant undervisning og formidling. Han så likevel ikke for seg at han noen gang i framtiden ville slutte helt å spille: «Det kommer jeg aldri til å gjøre. Uansett hva jeg jobber med, og uansett hva jeg tjener, så kommer jeg aldri til å slutte å spille», sa han i 1999.

Jan Ragnar prøvespilte for hovedfaget på Musikkhøgskolen, men kom ikke inn der, fortalte han i 2019. Han orienterte seg i stedet mot et musikkvitenskapelig hovedfag ved NTNU. Men han skrinla likevel ikke den videre utøvende utdanningen og karrieren med en gang. Han tok først et femte utøvende studieår på sitt hovedinstrument – cello – ved konservatoriet i Trondheim. Etter at han avsluttet det utøvende studieåret i 2001, tok han det musikkvitenskapelige hovedfaget og praktisk-pedagogisk utdanning ved NTNU, slik at han kunne undervise i skoleverket.

I 2019 var Jan Ragnar 42 år, lektor og fagleder i musikk ved Greåker videregående skole, men bosatt i Oslo. Vi møtte ham igjen på kontoret i Greåker en kald februar dag i 2019. Nå var Jan Ragnar den ene av to hovedansvarlige for musikklinja ved Greåker videregående – og trivdes godt med det. Han hadde en sikker fast inntekt som lektor og fagleder. Han hadde også en del ekstraoppdrag som musiker ved siden av den faste jobben – og tjente noe på det. Slike ekstraintekter hadde maksimalt utgjort opp mot 100 000 kr i året, fortalte han. Jan Ragnar var gift. Kona var også musiker – med cello som hovedinstrument. Det betyr at de iblant kunne supplere hverandre når det gjaldt frilansjobber.

I årene etter at han avsluttet hovedfaget i 2004, hadde Jan Ragnar hovedsakelig arbeidet som musikkpedagog – primært i videregående skole. Dermed ser det ut til at eventuelle planer om en rent kunstnerisk utøvende yrkeskarriere ble skrinlagt. Han prøvde seg riktignok på noen prøvespill til orkesterjobber, men var ikke noe særlig bekvem med det. Han flyttet også til Oslo, primært av familiære grunner, og søkte stillinger i Oslo-regionen: «Jeg søkte på nokså mange forskjellige ting, men disse undervisningsstillingene kom nokså fort opp. Så etter å ha fått jobb her [på Greåker videregående], så søkte jeg ikke flere steder», sa Jan Ragnar. Og videre: «Jeg leste jo noen stillingsannonser, på den tiden der. Og sendte ut søknader dit man kunne, og så

fant jeg ut, i løpet av PPU-studiet, at det å undervise på videregående slettes ikke var så verst.»

Jan Ragnar hadde ingen planer om å skifte yrke i 2019. Han leste knapt stillingsannonser lenger. Dessuten mente han at det ville vært altfor økonomisk utrygt å gå over til fulltids kunstnerisk virksomhet. Han virket fornøyd og veletablert som fagleder og lektor ved en musikklinje på en videregående skole. Hva var det han likte mest med jobben?

Det er møtet mellom fag og mennesker. Og så er det det at i videregående skole får man brukt bredden av kompetansen. Nå har jeg jo tatt utdanning både innenfor utøvende, skapende og reflekterende musikkfag. Og her får jeg brukt alt dette på et til tider relativt høyt nivå,

svarte Jan Ragnar til slutt.

Konsertsangeren Marianne

Som barn og ungdom hadde *Marianne* ingen planer om å bli musiker. «Jeg hadde tenkt å bli lege. Det var jeg helt klar på», sa hun i 1999. Men hun hadde spilt fiolin da hun var liten og var «veldig glad i å synge»: Hun sang i barnekor og Ten Sing-kor, og var solist i den lokale kirken på Hedemarken, der hun vokste opp, fortalte hun i 1999. Hun nølte likevel lenge underveis mot en profesjonell musikkutdanning og musikerkarriere: Hun lot seg først overtale til å gå på musikklinja på videregående, men sikret seg andre karrieremuligheter ved å gå over på allmennfag i 3. klasse. Det gikk imidlertid «veldig bra» med sangen på musikklinja, og læreren sa: «Hvorfor ikke søke på Musikkhøgskolen og prøve?» Marianne søkte seg først til den trygge pedagogikklinja ved Musikkhøgskolen, fordi hun «følte at det var ganske 'safe' å gjøre det», som hun sa. Etter hvert gikk hun over til utøvende linje og søkte også opp-tak på diplomstudiet, som er en prioritert utdanningsvei for musikere med solistambisjoner.⁵ Men der kom hun «akkurat ikke inn», fortalte hun.

5 «[Diplom]studiet retter seg mot spesielt talentfulle musikere som sikter mot en profesjonell solist- eller kammermusikk-karriere. Velger du denne muligheten, er du i toppsjiktet av norsk og internasjonalt musikkliv», jf. NMH | Diplomstudiet i utøving, des. 2021.

Da vi intervjuet henne i 1999, var Marianne altså slett ikke sikker på at hun ville bli – eller forbli – yrkesaktiv musiker framover: «Hvis det går bra, så er det kjempegøy. Og da fortsetter jeg med musikk. Men hvis jeg jobber i fem–seks år og finner ut at det er for tungt, [at] det er for slitsomt, og [at] man tjener ingenting. Da finner jeg heller på noe annet», sa hun. Hun var ellers ikke fremmed for å jobbe med kulturadministrasjon eller musikkundervisning ved et konservatorium, hvis hun ikke lyktes som profesjonell sanger – eller ble lege.

Trass i denne litt nølende veien inn til sangerkarrieren hadde Marianne også noen offensive kunstneriske ambisjoner alt i 1999. Hvor trodde hun at hun ville stå i karrieren om 5–10 år? «Ønskene er å være frilanser, utøvende sanger, og kunne leve av det. Det er ambisjonene. Men det vil jo vise seg. Men rett og slett å jobbe som sanger, i Norge, og også prøve å få et større marked utover i Europa», sa Marianne i 1999. Hun regnet med at hun fortsatt ville bo i Oslo om 5–10 år, men hun mente samtidig at «Norge er et veldig lite land, i hvert fall på operasiden». «Når jeg har vært her i Oslo i seks år og jobba og kjenner folk og sånn, så kan jeg heller dra et annet sted», tilføyde hun. I 1999 hadde Marianne ikke helt avklart for seg selv om hun ville satse på opera eller på en ren solistkarriere. Men hun var sikker på at hun ikke kunne tenke seg bare å stå i et operakor: «Jeg liker å stå litt i rampelyset, da», sa hun litt selv-ironisk. Og i operakoret blir man bare «del av en mengde». Derfor så hun kanskje heller for seg en framtid som solist? «Jeg gjør fremdeles det. Det har gått så bra på studiet, og jeg har allerede en god del å gjøre som sanger ute i kulturlivet, og da har jeg fremdeles troen på at jeg kan nå langt. Prøver å beholde den [troen] inntil det motsatte er bevist», svarte Marianne i 1999.

I 2019 var det ingen tvil om at Marianne hadde lyktes som sanger – i tråd med ambisjonene i 1999: Nå var hun «en av Norges ledende mezzosopraner og blant Europas fremste konsertsangere», ifølge Store norske leksikon⁶. Vi møtte henne igjen til intervju på Baker Hansen på Majorstua i mars 2019. Nå ga hun konserter på konsertscener over hele verden – både i Europa, Japan og USA. Og hun fortalte at hun hadde en ganske høy inntekt, oppimot 1 million kroner i året. «Jeg er på en måte kommet ganske langt, lenger enn jeg kanskje hadde trodd. Jeg nærmer meg vel sakte, men sikkert,

6 <https://snl.no>, mai 2020.

høyden av karrieren, sånn jeg ser det. Men jeg føler jo at jeg nå framover kanskje har ti år til høydepunktet», konstaterte Marianne i 2019.

Marianne var ferdig med studiene ved Musikkhøgskolen i 2000 – 25 år gammel. Deretter var hun frilanssanger i Oslo et års tid. Fra 2001 fikk hun dessuten en lovende toårskontrakt med Operaen i Hannover, Tyskland. Men Marianne erfarte nå klart at hun foretrakk konsertscenen framfor opera. Hun avbrøt kontrakten med Hannover-operaen etter ett år, dro hjem, giftet seg og flyttet til Nord-Norge, fortalte hun i tilbakeblikk i 2019. Hun oppholdt seg – sammen med ektemann og etter hvert to sønner – i Harstad og Lofoten i til sammen 16 år. Man skulle kanskje tro at det ville være vanskelig å opprettholde og videreutvikle en internasjonal solistkarriere derfra? Men det hadde hun utvilsomt greid, dels ved hjelp av en aktiv agent og manager: «Jeg har hele tiden videreutviklet karrieren internasjonalt parallelt med at jeg har bodd veldig langt borte», sa hun. Hvordan var det egentlig mulig?

Det er vel et slags lite unntak [...]. Litt sånn der: «Ja, for hun bor faktisk der, men klarer seg likevel.» Det er nesten blitt sånn at det blir lagt merke til. Istedenfor å bli en av mengden. Også internasjonalt til en viss grad. Du kan bo i Lofoten; veldig mange vet hvor Lofoten er. Det har ikke hatt bare negativ effekt. Men jeg ville ikke anbefale noen andre å gjøre det som jeg gjorde. For det skal egentlig ikke gå an, for det er det samme her, egentlig i kulturlivet, at det er Oslo eliten sitter,

sa Marianne i 2019. Hun fikk altså to barn i denne perioden, men opplevde det ikke som noen stor karrierehindring: «Det har påvirket min jobbsituasjon i den grad at jeg har vært litt mindre fri enn hva jeg hadde vært hvis jeg ikke hadde barn», sa hun. Men «jeg hadde en mann som stilte veldig opp». Under årene i Nord-Norge var Marianne også deltidssysselsatt med administrative oppgaver på en musikkfestival som ektemannen drev – en type arbeid hun hadde vist interesse for alt i 1999.

Da vi intervjuet henne i mars 2019, var hun tilbake i Oslo. Snart skulle de to sønnene komme etter. Hun hadde ingen planer om å oppgi eller trappe ned karrieren med det første: «Nå er det karrieren som gjelder, litt nådeløst», sa hun med et smil. Men hva med de neste 20–30 årene? Aldring kan

skape kroppslige og kunstneriske utfordringer for sangere. Men 43 år gamle Marianne regnet med å fortsette karrieren i mange år framover. Det kunne likevel bli aktuelt å bruke mer tid til undervisning etter hvert – kanskje som professor ved Musikkhøgskolen?

Kulturskolerektoren Ann-Kristin

Ann-Kristin var 26 år gammel og hovedfagsstudent i musikkpedagogikk ved Musikkhøgskolen da vi intervjuet henne i 1999. Hun var opprinnelig fra Sørumsund – en kommune om lag tre mil nordøst for Oslo. Ann-Kristin hadde trombone som hovedinstrument og var – som student – særlig opptatt av musikkformidling for barn og unge. Hun jobbet en god del med musikkprosjekter og tjente en del penger ved siden av studiene, blant annet som dirigent og instruktør i skolekorps. Hun begynte å spille som elleveåring, først althorn i skolekorps, seinere trombone. Som barn og ungdom var hun ikke alltid sikker på om hun ville satse på musikken. På et tidspunkt var hun til og med «på nippet til å slutte». Men hun var også med i en sanggruppe som deltok i Ungdommens kulturmonstring, og hun «spilte og sang masse, hadde ikke sceneskrekke og stilte opp på alt som var», fortalte hun i 1999. Etter hvert begynte Ann-Kristin på musikkgymnas, for hun hadde «jo alltid visst at jeg var litt musikalsk». Til slutt var det særlig spillelæreren på videregående som ga henne tro på at hun var flink nok til å søke Musikkhøgskolen.

Som musikkstudent i 1999 var ikke Ann-Kristin helt fremmed for å bli kulturskolerektor etter hvert. Men «det er ikke det som jeg jobber mot, heller», sa hun da. Hun hadde snarere ambisjoner om å bli «lærer her på huset [altså: ved Musikkhøgskolen] i musikkformidling». Ellers hadde hun ikke veldig presise yrkesplaner: «Jeg skal spille trombone og spille det som er gøy for meg og for de målgruppene som jeg ønsker å spille for», sa hun, fortsatt i 1999. Hva slags yrke siktet hun seg da inn mot? «Jeg har egentlig ikke peiling. Det er åpent. Til høsten skal jeg spille musikal. Jeg peiler meg bare inn på de områdene som er ukjente, og som høres gøy ut», svarte Ann-Kristin. I praksis kunne det bety at hun ville bli frilanser. På det tidspunkt ønsket hun iallfall ikke å bli definert inn i et svært avgrenset karriereløp:

Fordi jeg er ikke så veldig glad over å bli satt i en eller annen bås, og der skal jeg være. Mens det med å kunne ta muligheter og gjøre egne prosjekter, det er viktig for meg. Å utvikle nye ting sjøl er utrolig tilfredsstillende. Som for eksempel å lage musikk og sette opp konserter i forskjellige sammenhenger.

Hun mente også at det var «lite sannsynlig» at hun kom til å forlate den kunstneriske delen av yrkeskarrieren.

Da vi møtte henne igjen i 2019, fortalte Ann-Kristin at hun hadde hoppet av hovedfaget i musikkpedagogikk en periode fra 2000 for å arbeide med flere musikkformidlingsprosjekter for barn og unge: Hun var engasjert i en musikal på Chateau Neuf, spilte konserter i bandet Klangs Musikkverksted, ga ut barneplate og bidro til Barne-TV på NRK. Slik var hun i ferd med å etablere seg som prosjektorientert frilansmusiker i Oslo-regionen. I 1999-intervjuet erklærte hun dessuten at hun aldri kunne tenke seg å flytte tilbake til Sørumsund. Hun var i stedet nokså sikker på at hun ville bli boende i Oslo, fordi «det er her det er jobber – eller sånne jobber som jeg vil ha, som gjør at jeg kan være fleksibel, og være litt alene», sa hun. Alt da var hun på full fart inn på frilansmarkedet i Oslo-regionen, «så å flytte et annet sted nå ville være kjempedumt», mente hun.

Men etter hvert kom de musikkpedagogiske prosjektene – ikke minst instruksjon og dirigering av korps – til å utgjøre en økende andel av sysselsettingen hennes, fortalte hun i 2019. Fra 2002 og noen år etter fikk hun dessuten tre barn. Hun tok opp igjen og fullførte hovedfaget i musikkpedagogikk i 2006. Fra 2003 og framover begynte hun også å jobbe som lærer ved ungdomsskoler, først i Rælingen, seinere i Nittedal, samtidig som hun fortsatte med diverse frilansprosjekter ved siden av, som korpsseminar, barnekonserter, kirkekonserter og festivaler. Hun flyttet også ut av Oslo, først til Rælingen, og seinere – i 2006 – tilbake til Sørumsund. Hun fortsatte å jobbe som lærer ved ungdomsskoler og kulturskole, kombinert med frilansaktiviteter. Hvorfor gikk Ann-Kristin over fra ren frilansjobbing til en fastere stilling som lærer – og etter hvert rektor? Familiesituasjonen virket inn: «I 2003 begynte jeg å jobbe på en ungdomsskole, for jeg tenkte at jeg skulle jobbe på dagtid. For det hadde jeg aldri gjort før. Det passet litt bedre med barn, åpningstider i barnehage og sånn», sa hun i 2019.

Fra 2012 ble den da snart 40 år gamle Ann-Kristin tilsatt som rektor ved Sørums kulturskole, en stilling hun fortsatt hadde da vi snakket med henne i 2019. Ville hun fortsette i kulturadministrativ stilling? «Ja, jeg liker det veldig godt. Jeg liker å jobbe som leder, men om jeg skal jobbe som det resten av livet, vet jeg ikke», svarte hun i 2019. Hvordan fikk hun jobben som rektor, søkte hun seg målrettet fra stillingen som kulturskolelærer til rektorstillingen? Nei, det var snarere litt tilfeldig, svarte hun. Og: «Jeg hadde egentlig tenkt at det må jo være en helt fantastisk jobb. Så det hadde jeg kanskje drømt litt om. Men jeg hadde den der jente-tankegangen med meg om at den rektorutdannelsen har ikke jeg, og dermed så er jeg ikke kvalifisert for å være rektor.» Men:

Man tenker at man skal ha kompetansen på papir for å søke en jobb, da. Men så ble jeg spurt om jeg bare kunne vikariere litt, for det ble noe sykdom, og så merket jeg jo fort at det var jo en jobb jeg mestret fint. Så når den ble lyst ut etter et halvt år, så fikk jeg den jobben,

sa Ann-Kristin.

I 2019 mente hun at det var for seint å gå tilbake til en rent kunstnerisk utøverjobb. Det ville kreve masse øving å komme opp igjen på et tilstrekkelig høyt profesjonelt nivå:

Så jeg tror ikke jeg har kapasitet til å investere for å komme dit, at jeg kan spille så mye som det jeg gjorde. For det merker jeg nå, når jeg må ta opp instrumentet og skal begynne å spille og øve fram til en konsert eller et eller annet, så er det veldig krevende. Det tar mange timer å øve,

sa Ann-Kristin. Men hun spilte fortsatt litt offentlig fra tid til annen. Nå hadde hun en grei fast inntekt som kommunalt ansatt, men knapt lenger ekstraintekter fra musikkaktiviteter. På intervju tidspunktet i april 2019 hadde Ann-Kristin passert 46 år. Hun kunne nå godt tenke seg å fortsette i kulturadministrativ stilling fram til pensjonsalder.

Plateprodusenten Vegard

I 1999 var *Vegard* 26 år og 1.-årsstudent på diplomstudiet ved Musikkhøgskolen. Da vi intervjuet ham i 1999, hadde han bak seg fire år ved kandidatstudiet. Han var dermed inne i sitt femte år som musikkhøgskolestudent. Som diplomstudent var Vegard eslet til en solistkarriere på hovedinstrumentet, saksofon. Han hadde konsentrert seg om å spille klassisk saksofon. Hans største ønske for en framtidig karriere var «å reise rundt og være kammermusiker. Spille med pianist og andre musikere, og spille rundt i store deler av Europa og verden», sa han. Derimot oppfattet han det som «nesten uaktuelt» å få jobb i et norsk symfoniorkester, ettersom det er «så få verker som er skrevet med saksofon», og ettersom det stort sett var «én person som fyller den jobben i Norge».

Under oppveksten i Svelvik i Vestfold var Vegard sterkt motivert for musikkutdanning og -karriere: «Det var ikke noe alternativ», annet enn at han skulle spille saksofon, sa han i 1999. Han spilte i korps i mange år – fram til 16–17-årsalder. Han gikk også på sommerskole i regi av Norges Musikkorps Forbund. Dessuten tok han privatundervisning. Etter videregående gikk han på Tonheim folkehøgskole. Han fikk også mulighet til å spille profesjonelt i militærkorpset i Halden, før han kom inn på Musikkhøgskolen, om lag 20 år gammel.

Som musikkstudent i 1999 så Vegard primært for seg en yrkeskarriere som frilansmusiker, men han var heller ikke fremmed for en alternativ karriere i musikklivet, for eksempel som lydtekniker eller musikkadministrator: «Jeg har tenkt en del på det, opp igjennom. Jeg tror jeg kommer til å holde på med musikk i en eller annen form. Om ikke utøvende, så kommer jeg til å jobbe med musikk», sa Vegard. I 1999 følte han seg ikke helt sikker på om han fortsatt ville være profesjonell musiker om fem til ti år, men han fant det «høyst sannsynlig». Han hadde som nevnt liten tro på at han kunne få jobb i et symfoniorkester. At han skulle bli distriktmusiker ute i et norsk distrikt, oppfattet han også som høyst usannsynlig, ikke minst fordi kona var kammermusiker i Oslo. Han kunne heller ikke tenke seg å bli lærer i musikkskole: «Jeg ville gått på veggen etter et par-tre uker», uttalte han da. Hovedmålet var derimot å bli kammermusiker: «Det å reise rundt og gjøre kammermusikk, det er det jeg elsker», sa han. Som student var Vegard allerede aktivt utøvende musiker: «Reiser for så vidt en del rundt nå også, og holder konserter», sa han i 1999.

Vi møtte den nå 46 år gamle Vegard igjen for intervju på en stillferdig kafé i Torggata i Oslo en formiddag i februar 2019. Nå var han daglig leder og deleier i det klassisk orienterte plateselskapet LAWO Classics i Oslo. Han spilte ikke noe særlig profesjonelt lenger, men hadde bak seg rundt 10 år som profesjonell frilansmusiker, fra han var ferdig med diplomstudiet i 2000 og fram til 2010. Han startet LAWO Classics sammen med en kompis i 2008. Etter et par år – i 2010 – fant han ut at dette arbeidet egentlig var en heltids-geskjeft:

Da hadde jeg produsert musikk for andre musikere helt siden 2000, men i mindre grad. I de ti årene var det spilling som var det viktigste. Så jeg fikk jo gjort veldig mye av det jeg hadde drømt om og hadde lyst til i løpet av de årene,

sa Vegard. I 2019 syntes han altså at han hadde fått oppfylt mange av sine kunstneriske drømmer og ambisjoner gjennom ti år som frilansutøver. Da han var i slutten av 30-årene, satset han på en ny karriere som gründer og leder av et klassisk plateselskap. Hvordan og hvorfor skjedde det?

Det var litt sånn: Veien blir til når man går. Jeg gjorde det jo bare som en slags hobby til å begynne med. Og så ble det mer og mer ut av det. Det som skjedde, var at jeg og kollegaen min, vi begynte som et team. Han er tekniker og jeg produsent. Så vi gjorde en del produksjoner, litt for kor, litt kammermusikk og sånn. Vi begynte egentlig i det små, gjorde noen få i året, sammen med at jeg var musiker, og alt det andre jeg drev med. Og så ble det bare mer og mer, det ballet på seg, og til slutt så gjorde vi såpass mange produksjoner for andre plateselskaper, så vi tenkte at: Hvorfor starter vi ikke bare vårt eget plateselskap? Så har vi kontroll på produktet, også kunstnerisk, helt til det er ferdig,

svarte Vegard. I 2019 oppfattet han seg både som musiker og entreprenør:

Jeg er jo entreprenør, for jeg har jo bygget opp et firma fra på en måte ingenting til [...]. Nå har vi jo en omsetning på nærmere 5 millioner. Og har bygd oss opp fra å være et sånn underdogselskap til å bli

på en måte [...] det største klassiske plateselskapet i Norge. Og gjør oss ganske gjeldende internasjonalt, vil jeg si. Vi har blitt lagt merke til der ute, og vi blir lyttet til. Vi blir liksom skrevet om. Så i fjor fikk vi vel litt over 360 anmeldelser på platene våre,

fortalte han videre. Han oppga selv å ha en lønn på oppimot 500 000 kr i året. Han tjente dermed mer enn mange frilanskunstnere, men mindre enn en del kunstnere i mer kommersielle markeder. Vegard var nesten ikke aktiv som frilansmusiker lenger. Han dirigerte amatørkorps fram til 2012 og spilte noen saksofonkonserter helt fram til 2016. Det ga tidligere noen tilleggsinntekter – kanskje vel 200 000 kr i året.

I 2019 hadde Vegard vært gift i over 20 år. Han og kona hadde da to nesten voksne barn, begge med musikerambisjoner. Selv om Vegard kunne sies å ha beveget seg inn på et annet musikalsk spor enn hva hans opprinnelige planer og ambisjoner var, hadde han likevel forblitt innenfor et klassisk musikkmiljø.

Hvordan så 46-årige Vegard på yrkeslivet framover – etter 2019? «Det ser greit ut framover. Jeg håper jeg jobber til jeg er pensjonist og vel så det. At jeg får med meg helsa og alt sånn. Så det ser jo veldig bra ut nå. Jeg ser ingen tydelige skjær i sjøen», sa han. Men fins det noen alternativ sysselsetting du eventuelt kunne tenke deg, spurte vi: «Det eneste jeg har tenkt, en tanke jeg ikke har tenkt helt ut, det er jo at jeg har en mulighet til å gå tilbake til å bli musiker igjen. Hvis jeg på en måte har lyst til det», sa han. «Ja, kan du det?» spurte vi. «Ja, det tror jeg at jeg kan. Jeg holder det jo varmt hele tiden», sa Vegard til slutt.

Vokalisten Jan-Tore

Da vi intervjuet *Jan-Tore* i 1999, var han 27 år og sangstudent på kandidatstudiet ved Musikkhøgskolen i Oslo. Han var oppvokst i Holmestrand i Vestfold. I 1999 hadde han gjennomført to av fire studieår. Men nå hadde han bestemt seg for å ta ett års permisjon for å drive med musikk på egen hånd, fortalte han. En av grunnene til at han ville ta permisjon, var at han var usikker på om han ville bli klassisk sanger eller popsanger. Jan-Tore hadde prøvd seg innenfor flere sjangre: «rap, etnisk pop, 'litt voksen pop' og techno», for-

talte han. Tidligere hadde han også vært innom danseband. På intervju-tidspunktet i 1999 var han med i en popgruppe som hadde fått platekontrakt med Universal Music. Nå ville han gjerne gi popkarrieren en sjanse. Under et permisjonsår kunne han også få mulighet til å ta private timer og drive oppsøkende virksomhet. «Det er en type utdanning du ikke får her på skolen, når det gjelder det å få kontakter og sånne ting», sa Jan-Tore i 1999. Men han hadde tenkt å fullføre de to siste årene av kandidatstudiet etter permisjonen. Derimot siktet han seg verken mot hovedfag eller diplomstudium etterpå.

Før han begynte på Musikkhøgskolen, hadde Jan-Tore også sunget i seks år i Gli Scapoli, et profesjonelt mannskor med repertoar som spente fra klassisk til rock. Han hadde også bak seg universitetsstudier i statsvitenskap, pedagogikk, livssyn/etikk og mediekunnskap, før han studerte musikk.

Som barn og ungdom hadde Jan-Tore sunget i barnekor, vært med i Ten Sing og sunget i «små popband». Det gikk imidlertid mange år før Jan-Tore tenkte på musikk som en mulig framtidig yrkesvei: «Det var først da jeg ble tjue år og kom til Oslo, at jeg begynte mer aktivt, også mer mentalt, å tenke på å drive med musikk som noe mer enn bare en sånn hobbygreie», sa han i 1999. Han beskrev det som nesten tilfeldig at han kom til å søke seg til Musikkhøgskolen:

Da jeg flytta til Oslo, kom jeg inn i dette Gli Scapoli, som var et kor på veldig profesjonelt nivå. Og det blei mye synging. Jeg begynte å ta litt timer. Jeg fikk oppfordring fra sangpedagogen om å søke på Musikkhøgskolen. Og så gikk jeg opp på høgskolen her rett før fristen gikk ut, og tenkte at: Det kunne jo ikke skade; det hørted artig ut. For jeg syntes at studiet i seg sjøl virka spennende. Så søkte jeg og kom inn. Så du kan si at min målsetting var ikke nødvendigvis det at jeg på død og liv skulle bli en klassisk sanger, men fordi jeg syntes studiet i seg sjøl var spennende.

I 1999 så Jan-Tore det som aktuelt å kombinere utøvende sang med undervisning, for eksempel som musikklærer ved en folkehøgskole eller ved et musikkgymsnas, etter studiene.

Han tenkte også at han kanskje kunne få jobb i Rikskonsertene (nå: Kulturtanken), der han trodde at han ville kunne kombinere undervisning og utøving. Han så også Operakoret som en mulig, men ikke særlig sannsyn-

lig, framtidig arbeidsplass. Var det kanskje aktuelt å bli frilans klassisk sanger? «Det er et realistisk alternativ, men det er ikke det jeg ønsker meg først», svarte Jan-Tore. Svaret hang sammen med at han var gift allerede som student. Selv om de ikke hadde barn ennå, syntes Jan-Tore det var betenkelig å satse på å bli frilanser, når man også hadde «ansvar for andre».

Underveis i studiet tok han altså permisjon. Men han var også såpass usikker på valg av yrkesvei at han var inne på å slutte helt på studiet hvis han møtte særlig interessante musikkfaglige utfordringer og muligheter utenfor skolen. Da kunne han kanskje styrke kompetansen mer utenfor enn innenfor Musikkhøgskolen, mente han.

For tjue år siden hadde altså Jan-Tore ikke særlig klare framtidsplaner: Skulle han satse på pop eller klassisk? Utøving eller pedagogikk? Som frilanser eller fast ansatt? Utøving eller administrasjon? Han hadde flere yrkesmuligheter, men ingen definitiv prioritet. Men han så det som mest realistisk å fullføre musikkstudiet etter ett års permisjon og finne seg et musikkfaglig yrke. Hvordan trodde han at arbeidssituasjonen hans ville bli om 5–10 år, spurte vi: «Da ser jeg for meg at jeg bor et stykke unna Oslo, ja at jeg bor i Vestfold eller Telemark, har kone og kanskje ett til to barn, og at jeg jobber som musikk lærer på folkehøgskole eller musikkgymnas», svarte Jan-Tore i 1999.

Da vi møtte ham igjen i mars 2019, var Jan-Tore 47 år – og del av vokaltrioen Nordic Tenors. Han er fortsatt gift – og hadde nå tre barn. Familien flyttet fra Oslo og hjem til Holmestrand i 2006. Nordic Tenors er en vokalgruppe som besto av tre tenorer, hvorav én bodde i Kristiansand, én i Oslo og én altså i Holmestrand. I tillegg hadde de en administrativ medarbeider som bodde i Stavanger, fortalte Jan-Tore. De tre sangerne møttes ofte i det som het Øvingslokalet i Oslo, og på turnésteder rundt om i landet. Nordic Tenors kombinerte klassisk sang med mer populære sjangre: «Det er en del klassisk, men vi gjør også alt fra jodling, pop, vise, musikal. Så egentlig har jeg bare fortsatt den linjen, at jeg gjør både klassisk musikk og popmusikk», fortalte Jan-Tore i 2019. Han hadde nå for lengst skrinlagt ambisjonene om en ren popkarriere. Jan-Tore fortalte at han kom med i Nordic Tenors, som da hadde eksistert i et par år, fra 2005. Fra han avsluttet kandidatstudiet ved Musikkhøgskolen i 2002, til 2005, underviste han litt i musikk samtidig som han hadde noen frilansoppdrag. Han hadde drevet mindre med undervisning etter 1999 enn han så for seg da han var student.

Nordic Tenors gjorde tidlig nasjonal suksess: De vant komiprisen som «årets nykommer» i 2006. De opptrådte på kong Haralds 70-årsdag i 2007 og ved åpningen av den nye operaen i Oslo i 2008. I de første årene fikk Nordic Tenors mange slags forespørsler – og opptrådte ikke minst for privat næringsliv, fortalte Jan-Tore. Fra 2010 tok de imidlertid mer kontroll over egen virksomhet. De omdannet Nordic Tenors til aksjeselskap og begynte mer systematisk turnéplanlegging. Da vi intervjuet ham i 2019, fortalte Jan-Tore at de særlig turnerte rundt i kulturhus samtidig som de fortsatt hadde noen oppdrag for privat næringsliv. De ga om lag 80 konserter i året – over store deler av landet. Gruppen var organisert slik at de hadde en ganske lang planleggingshorisont og trygg økonomi. Dermed kunne medlemmene i gruppa ta ut en stabil årslønn hvert år. Jan-Tore hadde i tillegg en del inntekter fra andre spilleoppdrag, for eksempel begravelser og bryllup.

Ifølge Jan-Tore hadde ikke Nordic Tenors vært mye eksponert på TV. De hadde riktignok vært med i programmet «Beat for beat» på NRK-TV noen ganger og hadde ellers vært på nasjonalt TV «cirka én gang i året». Han mente at de ikke var kommet «helt inn i det gode selskap» i musikkbransjen. Det kunne henge sammen med at de plasserer seg «i skjæringspunktet mellom kunstmusikk og det folkelige», trodde han. Han konstaterte for eksempel at de «aldri har blitt invitert til Spellemann eller sånne typer ting». «Vi er et litt sånt fremmedelement», sa han. Men «vi er blitt veldig godt tatt imot av den litt sånn folkelige musikkbransjen». Et knapt år etter vårt siste intervju, nemlig i februar 2020, deltok Nordic Tenors i den norske finalen i Melodi Grand Prix, riktignok uten å vinne. Det virket likevel som om hovedbasen til Nordic Tenors snarere var publikum i kulturhus rundt om i landet enn nasjonalt TV.

Medlemmene av Nordic Tenors bodde som nevnt spredt og turnerte over hele landet. Hvordan fikk han da familie og yrkeskarriere til å gå sammen?

De største utfordringene var nok i begynnelsen, da vi begynte med juleturné og sånne ting. For da var ungene små. Og den usikkerheten om når man hadde jobb, den var jo veldig stor de første årene. Den er ikke så stor nå lenger. Men nå er jo jentene mine 17 og 15 år. De vet jo at i november og desember er pappa mye borte. De vet også at når jeg er borte, så er det noen perioder [jeg er] mye hjemme. Da vi var i Oslo, hadde vi jo ikke barnehageplass. Men jeg jobbet jo

stort sett på kvelden. Så da ble jeg mye hjemme med ungene på dagtid. Det har vært både fordeler og ulemper. Men jeg er jo prisgitt en god kone,

svarte Jan-Tore. Han opplevde heller ikke at det var noen ulempe for yrkeskarrieren å bo i en småby som Holmestrand, iallfall så lenge den var lokalisert til det sentrale Sør-Østlandet. Han trodde ikke at han fikk færre jobber av å bo i Holmestrand enn å bo i Oslo. Han hadde mange jobbmuligheter i forbindelse med begravelser og brylluper i distriktet, og det var nokså kort avstand til flyplassene Torp og Gardermoen.

I 2019 hadde Jan-Tore ingen planer om å slutte i jobben. Skulle han tenkt på et alternativ til musikerkarrieren, ville det fortsatt vært innen kunst og kultur, for eksempel innen arrangement og produksjon, sa han. Musikkundervisning, som var et aktuelt alternativ i 1999, var kommet i bakgrunnen. Mens 27 år gamle Jan-Tore var nokså usikker på hvilken karrierevei han skulle slå inn på, var 47 år gamle Jan-Tore langt mer trygg og optimistisk som utøvende musiker og entreprenør for en veletablert institusjon i skjæringspunktet mellom klassisk og populærmusikk:

Hvis du går tjue år tilbake i tid, så ser det mye tryggere ut nå, for da visste jeg jo ingenting. Men, la oss si [for] ti år siden. Det er mer naturlig for meg å sammenligne med det, fordi for tjue år siden var jeg jo ikke ferdig med å studere enda. Vi har jo opparbeidet oss et publikum som vi ikke hadde den gangen. Vi har opparbeidet oss en kapital og en organisasjon som er mye større nå enn det var den gangen. Da jeg begynte, så begynte jeg som bare meg [selv]. Nå har vi et selskap, og vi ansetter jo folk. Nå driver vi og planlegger høsten 2020, halvannet år fram i tid. Sånn sett ser det jo ganske trygt ut, da,

sa Jan-Tore til slutt.

Slagverkeren Cathrine

Da vi intervjuet *Cathrine* i 1999, var hun 25 år og ferdig med førsteåret på hovedfaget ved Musikkhøgskolen. Cathrine var vokst opp i Bærum og Asker

og hadde bakgrunn fra en musikkinteressert familie. Fra hun var omtrent 9 år, begynte hun å spille klarinett i korps. Som 16-åring begynte hun på musikklinja på videregående – og spilte fortsatt klarinett. Da hadde hun ennå ingen formening om at hun skulle bli musiker, sa hun. Men i løpet av første skoleår på videregående fikk hun noen øre-nese-hals-problemer, som førte til at hun måtte slutte med å spille klarinett. Det var «noe av det verste jeg har vært med på i hele mitt liv! For da hadde jeg bestemt meg for at dette vil jeg. Og det var vel egentlig første gangen at jeg virkelig fant ut hva jeg ville bli, når jeg en eller annen gang skulle bli stor», fortalte Cathrine i 1999. Så hun måtte bytte instrument. Hun gikk over til slagverk – et instrument hun ikke hadde noen erfaring med fram til da. Etter videregående var det aktuelt å søke videre musikkstudier ved Østlandske musikkonservatorium. Men ettersom Cathrine bare hadde spilt slagverk halvannet år, regnet hun ikke med å komme inn. Hun kom inn likevel. I løpet av det første året på Konservatoriet begynte hun imidlertid å tvile på om det var dette hun ville. Men «jeg hadde jo ikke noe alternativ. For det var jo ikke noe annet jeg hadde lyst til», kom hun til. En hovedgrunn til at hun begynte å tvile på yrkesvalget, var at hun «innså litt mer hvor mye arbeid det var [...]. Man har aldri fri». Men hun kom over denne krisa, dels fordi hun fikk stipend til et studieopphold i utlandet – to og en halv måned i Japan. Cathrine overvant altså usikkerheten og fortsatte med musikkstudiene.

På intervjuetidspunktet i 1999 hadde Cathrine bak seg et engasjement ved Oslo-Filharmonien, som del av hovedfagsstudiet. Hun hadde fortsatt slagverk som hovedinstrument. Cathrine gikk da på «hovedfag kammermusikk soloinstrument». Men hun tok ikke sikte på å bli solist – og hadde heller ikke kommet inn på diplomstudiet. Hun oppfattet seg for øvrig som «typisk klassisk» når det gjaldt kunstnerisk profil. Således var hun «ikke spesielt glad i rytmisk musikk, altså pop, rock og jazz», sa hun i 1999. Derimot likte hun «ny musikk» eller «samtidsmusikk». Hva slags yrkesplaner eller -drømmer hadde hun? «Min drømmetilværelse er å jobbe i et fast ensemble som driver med ny musikk, en sinfonietta-besetning⁷», sa hun. Hun var sterkt motivert for en yrkeskarriere som utøvende musiker: «Jeg driver med det som jeg synes er morsomst i hele verden.» Musikkhøgskolestudenten Cathrine fortalte at

7 Sinfonietta er et lite orkester.

hun lenge hadde hatt lyst til «å bli frilansmusiker», vikariere «i orkestre, korps, sette sammen små grupper, få støtte til eldre-konserter». Men etter hvert hadde hun kommet til at fast jobb var å foretrekke framfor stilling som frilanser: «Så har jeg funnet ut nå at jeg vil ha en fast jobb», sa hun i 1999. På terskelen til en musikerkarriere så hun likevel en del problemer ved å tilbringe yrkeslivet som fast ansatt i et orkester: Man kunne bli «veldig satt», mente hun. Men hun syntes det var minst like risikabelt å forbli frilanser og vikar gjennom et langt yrkesliv:

Selv om man har passert førti, så er man allikevel den nederste på rangstigen, fordi man er vikar. Og jeg ser en del mennesker som har levd som frilansere i en tjue års tid, som er så bitre, og de har det ikke noe bra. Og sånn har ikke jeg lyst til å ha det, når jeg blir eldre,

sa Cathrine. Og: «En viss økonomisk sikkerhet er litt viktig for meg.» Så hun virket – tross alt – mest motivert for en fast jobb i et orkester. Hun nevnte ikke noe konkret orkester som førsteprioritet. Men i 1999 anså hun nok Operaorkesteret som et mer realistisk alternativ enn Oslo-Filharmonien. Det hang sammen med at hun visste at det ville bli lyst ut en ledig stilling ved Operaen til høsten, og den hadde hun lyst på. «Filharmonien har ikke hatt vikarprøvespill så lenge jeg har studert», mente hun. Cathrine regnet med at man som fast ansatt ville ha frihet til å være med på andre interessante prosjekter ved siden av, for eksempel med Oslo Sinfonietta. Hvordan trodde hun arbeidssituasjonen hennes ville bli om fem–ti år etter 1999? «Da regner jeg med at den er ganske satt», svarte hun. Og:

Jeg har bestemt meg for at hvis ikke jeg får en fast jobb umiddelbart, så skal jeg bruke noen år på å være frilanser og leve det livet. Men jeg regner ikke med at jeg kommer til å gjøre det noe særlig lenger enn i fem til ti år. Etter det regner jeg med at jeg bestemmer meg for én ting som jeg kan gjøre fast og kunne ha litt fritid.

I 1999 så ikke Cathrine for seg noen klare alternativer til en yrkeskarriere som musiker. Men hun var ikke avvisende til en kulturadministrativ jobb, «hvis det tørket ut på andre ting», sa hun da. Hun nevnte administrator av Ultima-festivalen eller produsent i Rikskonsertene som mulige jobbalterna-

tiver. Hun var heller ikke fremmed for å undervise, selv om det ikke var hennes førsteprioritet. I tillegg syntes hun det var moro med organisasjonsarbeid, sa hun. Alt i alt var musikkstudenten Cathrine *ikke* bekymret for om hun skulle få noe å gjøre etter studiet. Men hun var ikke særlig interessert i å bli distriktsmusiker, primært fordi hun helst ville bli værende i Oslo.

Da vi møtte henne igjen på Akershus festning i Oslo i mars 2019, var 45 år gamle Cathrine fast ansatt slagverker i Forsvarets stabsmusikkorps. Der hadde hun vært ansatt siden 2006. Etter at hun avsluttet studiene i 2000, var hun frilanser i noen år. Som frilanser hadde hun et halvårsvikariat i Marine-musikken, deltidsstilling i kulturskole, masse vikariater i orkestre i Oslo og litt rundt omkring i landet, samt ulike typer prosjekter. Hun opplevde ikke frilanssituasjonen som arbeidsmessig eller økonomisk prekær, dels fordi samboeren hennes var i en tilsvarende situasjon. Hun fortalte at hun som frilanser hadde «bra med jobb hele tiden – og syntes jeg hadde bra med penger». I 2019 sa hun videre: «Det har alltid vært greit; jeg har alltid hatt mat og vin.» I frilansperioden deltok hun i flere prøvespill til faste orkesterstillinger, noe som var både arbeidskrevende og stressende. Hun ønsket seg særlig en stilling i Operaorkesteret og prøvespilte der et par ganger. Men etter hvert, i 2006, fikk hun fast jobb i Forsvarets musikk. Som frilansmusiker hadde hun måttet arbeide veldig mye på et svært arbeidskrevende og uforutsigbart felt. Nå hadde hun slått seg til ro ved Forsvarets musikk. Hun prøvespilte ikke for jobb i andre orkestre lenger: «Nei, nå er jeg snart 45 år gammel, og da orker jeg ikke lenger», sa hun.

Ved siden av at den gir økonomisk trygghet, kunne jobben i Forsvarets musikkorps gi en slagverker flere musikkfaglige utfordringer enn hun ville fått i et tradisjonelt orkester: «Hvis du tenker på en orkesterkonsert, så ser du en slagverker som sitter bak der og sitter og sitter og sitter. Og så reiser han seg opp mot slutten og spiller 'dinge-dinge-ding'. Og så er det ferdig. Mens *her* [i Forsvarets musikkorps] så spiller vi hele tiden», forklarte hun. Dessuten hadde de et mer variert repertoar («vi spiller en del pop- og light-musikk»), og når et bredere publikum, enn tradisjonelle symfoniorkestre, mente hun.

Cathrine hadde – i 2019 – også en del musikalske sideengasjementer ved siden av den faste jobben – i barokk- og samtidsensembler, og litt undervisning. Hun var dessuten engasjert i flere fagpolitiske og kulturpolitiske verv, blant annet i organisasjonen CREO og i Kulturrådet. Hun hadde en fast

årsinntekt på knapt 500 000 kr og tjente kanskje 100 000–150 000 kr i tillegg. Tidligere bodde Cathrine og samboeren i leilighet i Oslo, men de hadde etter hvert flyttet og kjøpt hus med hage i Fredrikstad, blant annet av hensyn til samboerens jobb i Halden. Som snart 45-åring – med mange års erfaring som fast ansatt ved Forsvarets musikk – hadde ikke Cathrine noen direkte planer om jobbskifte, eller om å slutte som musiker. Men hun hadde ikke samme høye ambisjoner lenger. Ja, hvordan hadde hennes forhold til arbeid og karriere endret seg over tid?

Det skjer nok noe når man kommer inn i sånn fast arbeidsforhold. Det er masse hensyn der som spiller inn. Det blir mer en jobb. Men likevel, blodpumpa går jo hver gang det er konsert, likevel. Man er jo ikke avstumpet i forhold til det her. Men det er vel det at den andre delen av livet, den private delen av livet, tar større plass nå. For da jeg studerte, følte jeg at jeg var musikkstudent, jeg var omtrent bare det, jeg var ikke noe annet. Ingen hobbyer, altså noen kjærrestegreier [...]. Man levde kun i det. Sånn er det ikke lenger,

svarte Cathrine. Hva er disse andre delene av livet som er så viktige nå? «Ja, familielivet, dra på hytta, planlegge sommerferie, passe på huset, alt det der sånn, lage middag», svarte hun.

Kanskje hun likevel kunne tenke seg å hoppe av den faste stillingen for å gjøre noe helt annet? Hvis hun skulle tenkt seg en alternativ jobb, «kunne det vært type sånn fagforeningsarbeid. Det er ikke utenkelig for meg å skulle kunne gå inn i en sånn type jobb, etter hvert. Fordi jeg synes det er spennende, og fordi jeg synes det er viktig», sa hun til slutt i 2019.

Orkestermusikeren Stine

Da vi intervjuet *Stine* i 1999, var hun ennå ganske ung, bare 20 år. Stine – som er fra Ålesund – fortalte at hun begynte å spille fiolin da hun var 6 år. Før det hadde hun gått i musikkbarnehage og spilt blokkfløyte. Hun gikk i musikk-skole og spilte fiolin fram til hun begynte på musikklinja på videregående. Underveis spilte hun også noe piano. Som barn og ungdom fikk hun mulighet til å spille i Ålesund symfoniorkester – et lokalt orkester, hvor både ama-

tører og profesjonelle deltar. Her fikk hun også prøvd seg som solist. I tillegg hadde hun andre interesser, for eksempel fotball: «Jeg har spilt det like lenge som fiolin, da», fortalte hun. Men på andreåret av videregående ga hun opp fotballen.

På intervjuetidspunktet i 1999 gikk Stine på andre år «kandidat utøvende» på Musikkhøgskolen i Oslo og hadde fortsatt fiolin som hovedinstrument. Hun var da noe usikker på framtidige utdannings- og yrkesplaner. Men hun regnet med å ta hovedfag eller diplomstudium etter de fire årene ved kandidatstudiet. Stine så imidlertid ikke for seg en framtidig utdanning eller karriere som *solist*, for «da måtte jeg nok ha begynt og fått hørt det for lenge siden», sa hun i 1999. At hun sa det på den måten, betyr at noen musikkstudenter får tidlig tilbakemelding om at de har et solistpotensial. Stine selv var nokså ensidig motivert for en musikerkarriere: «Jeg kan ikke tenke meg noe annet jeg kan drive med», og «jeg er veldig heldig som har fått gava å kunne spille fele. Så jeg føler jeg må bruke det. Jeg er ikke så dyktig på andre områder», sa hun i 1999. Stine var særlig motivert for å spille klassisk musikk, men heller ikke helt avvisende til en pedagogisk videreutdanning. Alt som student hadde hun en del spilleoppdrag – og tjente noen penger på det. Trass i usikkerheten omkring egne framtidsplaner ønsket hun seg i 1999 primært en stilling i et orkester: «Det som hadde vært topp, det er å sitte i et greit orkester en plass. Det skulle jeg trives veldig med, tror jeg», sa hun. Men hun følte seg ikke sikker på at hun ville få fast orkesterjobb og var åpen for alternativer. På spørsmål om hva hun ville gjøre hvis hun ikke fikk noen orkesterjobb, svarte hun at hun godt kunne tenke seg en distriktsmusikerstilling, eller å spille i en mindre kammermusikkgruppe og kanskje undervise litt. «Hvis jeg ikke er bra nok til å få den jobben jeg vil, så ender jeg vel opp med å undervise en klasse», sa hun den gang. Full undervisningsstilling fristet imidlertid ikke. Men 50 % undervisning og 50 % utøving ville være «helt greit», sa hun i 1999. Hun var klar over at det var stor konkurranse om faste stillinger i orkestre, og at å spille i et orkester ikke alltid er noen dans på roser. Regnet hun da med å bli en anerkjent orkestermusiker? «Forhåpentligvis er jeg bakerst på andre fele i Filharmonien, liksom?»⁸ Nei, jeg vet ikke», svarte

8 «Bakerst på andre fele» betyr da en type lavstatus innad i orkesteret, jf. begrepene «å spille førstefiolin» eller «andrefiolin». Det fins forskjellige typer hierarkier innad i et symfoniorkester – både mellom instrumentgrupper og når det gjelder fysisk plassering i orkesteret, jf. Lehmann 2002.

hun selvironisk. Hun var redd for å komme i en stilling der hun ikke fikk formidle det hun hadde på hjertet. Da kunne hun «tørke opp» som musiker til slutt. Hva mente hun med det?

Da mener jeg at du får en jobb, som du må ha i mange år, fordi at du kanskje ikke får noe annet, eller er redd for at du kanskje ikke får noe annet, redd for å slutte. At du derfor tørker opp, at du ikke ser gleden i det lenger. Det er en veldig stor fare. Du ser jo det på mange i dag,

svarte Stine.

Da vi møtte henne igjen på Marienlyst i Oslo 20 år etter, hadde Stine ennå ikke fylt 40 år. Nå var hun tilsatt i 50 % stilling i Kringkastingsorkesteret i Oslo (KORK). Stine fikk fast full jobb i KORK alt i 2006, det vil si rett etter at hun hadde avsluttet hovedfaget ved Musikkhøgskolen i 2005. Hun satt i denne faste fulltidsstillingen i flere år. I 2012 fikk hun imidlertid helseproblemer og måtte trappe ned etter hvert. I 2019 kombinerte hun deltidsstillingen ved KORK med ulike frilansoppdrag. Hun hadde blant annet vært vikar i flere andre orkestre og hatt forskjellige undervisningsoppdrag. Etter at hun fikk helseproblemer, prøvde Stine «egentlig å slutte» som musiker, det vil si å «finne et annet yrke», men uten hell: «Jeg prøvde virkelig, altså», sa hun, men hun erkjente etter hvert at det var musiker hun var. Nå virket det som om hun er ganske tilfreds med å kombinere den faste deltidsjobben i KORK med forskjellige frilansoppdrag. Hva gjorde hun egentlig i den halve stillingen som frilanser?

Skal jeg ta med alt? Jeg har så mange prosjekter. Jeg fungerer som frilansfiolinist. Så får jeg en ekstra uke i et annet orkester, og jeg har vært en del vikar med undervisning på Barratt Due [musikk-institutt]. Og så har jeg privatundervisning som jeg gjør både med Timani⁹ og som vanlig fiolinundervisning,

svarte Stine.

9 Timani er en bevegelseslære for musikere utviklet av universitetslektor/pianist Tina Margareta Nilssen, som også holder kurs i emnet ved Musikkhøgskolen.

Det var usikkert om hun ville gå tilbake til 100 % stilling i KORK, om muligheten skulle åpne seg. Det skyldtes ikke minst at hun likte å undervise. Kanskje ville hun fortsette å kombinere deltidsstilling i orkesteret med forskjellige frilansoppdrag i årene framover? Hun hadde iallfall skrinlagt ideen om å slutte helt som musiker. Men hva med en annen type musikeryrke? På slutten av studiet ved Musikkhøgskolen hadde Stine et vikariat som distriktsmusiker hjemme i Ålesund, fortalte hun nå i 2019. Men hun hadde ikke senere tenkt veldig seriøst på å vende tilbake dit, selv om hun ikke kjente seg like bundet til Oslo som før.

Deltidsstillingen ved KORK ga en stabil halvårsinntekt, på linje med generelt lønnsnivå i slike offentlige stillinger. Men nå trodde Stine at hun tjente vel så mye på øvrige oppdrag, særlig undervisning.

Stine var snart 40 år i 2019. Hvordan så hun på yrkeskarrieren framover – det vil si de neste 20 årene – fram til hun fyller 60?

Jeg tror det innebærer litt andre ting. Jeg har ikke ambisjoner som fiolinist på samme måte. Jeg higer ikke etter å komme meg inn og spille i Berlin-filharmonien. Ambisjonene mine ligger ikke der akkurat nå, i hvert fall. Det kan jo komme, men jeg tror ikke det gjør det. [...] I det siste har det vært viktig for meg å bruke flere [andre] sider av meg selv enn musikeren. [...] Det har gjort meg godt. Og det virker som det skal fortsette en stund. Jeg gjør stadig vekk ting jeg ikke kan. Og finner mye inspirasjon i det. Det utvikler meg også som musiker, men på en annen måte,

sa Stine til slutt.

Oppsummering

Fortellingene til de åtte tidligere musikkstudentene illustrerer at det fins et nokså bredt og mangfoldig arbeidsmarked på musikkfeltet i Norge: Alle de åtte som vi intervjuet – først i 1999 og så om igjen i 2019 – var veletablerte yrkesaktive innenfor musikksektoren i 2019: Fem var i hovedsak profesjonelle musikere, mens tre jobbet i andre yrker der de fikk brukt sin kunstneriske kompetanse og utdanning. Tre av de fem utøvende musikerne – Ida,

Christine og Stine – var fast ansatte i orkestre, mens Marianne og Jan-Tore var frilansere. Ann-Kristin og Jan Ragnar jobbet i undervisningssektoren, mens Vegard drev et klassisk plateselskap. Alle åtte hadde imidlertid jobbet som utøvende musikere – i kortere eller lengre tid – under eller etter studietiden på 1990-tallet. De fleste hadde gjennomlevd noen utprøvende og litt usikre år etter studiene. Men etter hvert hadde de etablert seg fastere som yrkesaktive på musikkfeltet. Flere av de åtte tidligere musikkstudentene bodde eller arbeidet i Oslo i 2019. Men de var mindre Oslo-sentraliserte enn for eksempel skuespillerne: Sangeren Jan-Tore bodde eksempelvis i Holmestrand og turnerte ellers over hele landet; musikklektoren Jan Ragnar bodde i Oslo, men arbeidet ved Greåker videregående skole i Sarpsborg; musikk-skolerektor Anne-Kristin bodde og arbeidet i Sørumsdal – fire-fem mil fra Oslo; mens konsertsangeren Marianne nettopp hadde flyttet til Oslo fra Lofoten, hvor hun hadde bodd i mange år. Musikeren Ida var den eneste av de åtte tidligere musikkstudentene som nå var fast etablert ved en regional institusjon – Stavanger symfoniorkester.

Seks av de åtte var imidlertid primært yrkesaktive innad i Norge. Men Marianne var en internasjonal konsertsanger, mens Vegard formidlet klassisk musikk både til et nasjonalt og et internasjonalt publikum.

Det er ellers velkjent at mange musikere – både i Norge og andre land – kombinerer flere sysler samtidig, for eksempel utøving og undervisning. Det gjorde også flere av våre musikkinformanter, ikke minst tidlig i yrkeskarrieren. Etter hvert fant de kanskje ut at de burde satse mer ensidig langs ett karrierespor: Slik kombinerte Vegard utøvende musikk og plateproduksjon i flere år, før han etter hvert satset fullt på plateselskapet. Og Ann-Kristin kombinerte utøving, instruksjon og undervisning i musikk i noen år, før hun primært satset på undervisning og etter hvert administrasjon og ledelse.

Mangset, P., Heian. M.T. & Kleppe, B. (2022).
*Fortellinger om kunstnerliv. Kunstnerkarrierer og
kunstnerkår 1999–2019*. Fagbokforlaget.
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa150803>

Skuespillerstudentene

I Kunstnerundesøkelsen i 2013 anslo vi at det finnes omtrent 1000 organiserte¹ yrkesaktive skuespillere i Norge (Heian mfl., 2015). I tillegg er det flere andre scenekunstnere som også jobber som skuespillere, samt et ukjent antall uorganiserte skuespillere. Vi fant også at totalinntekten til norske skuespillere var om lag 413 000 kr i 2013, det vil si omtrent likt med befolkningen for øvrig. I gjennomsnitt kom 70 % av inntektene fra kunstnerisk arbeid og 30 % fra annen virksomhet. Akkurat som blant musikerne er det stor ulikhet i inntekt mellom skuespillere som er fast ansatte, og selvstendig næringsdrivende: De første har fast og forutsigbar inntekt, mens det kan være store inntektsforskjeller mellom de selvsysselfølsatte.

Arbeidsmarkedet for skuespillere er også relativt vidt og har mange fellesstrekk med musikerens arbeidsmarked. Også her kan man skille mellom innspilt materiale og direkte framføring, eller sagt på en annen måte: mellom skjerm og scene. Vi kan starte med det siste: Scenen, eller teateret, har tradisjonelt vært den viktigste arenaen for skuespillere. Det er ikke uten grunn at den viktigste utdanningsinstitusjonen for skuespillere fortsatt heter Teaterhøgskolen, selv om den nå er underlagt Kunsthøgskolen i Oslo.

1 Organiserte i Skuespillerforbundet.

I Norge har man i mange år operert med en tredeling av teaterfeltet, bestående av privatteater, institusjonsteater og fri scenekunst (Hylland & Mangset, 2018). Tredelingen er ikke like tydelig i det kunstneriske arbeidet i dag, men det er fortsatt en inndeling som preger scenekunstopolitikken. Det er også en inndeling som langt på vei preger arbeidsmarkedet for skuespillere. Institusjonsteatrene, altså de store teatrene, slik som Nationaltheatret i Oslo, Den Nationale Scene i Bergen og Hålogaland Teater i Tromsø, med faste poster på statsbudsjettet, ansetter skuespillere på faste eller midlertidige kontrakter. Nationaltheatret har vel 40 fast ansatte skuespillere, mens teatrene i Bergen, Trondheim og Stavanger har om lag 20 fast ansatte skuespillere hver.² Mange av skuespillerne har lang fartstid og har vært ansatt ved teatrene i en årrekke. Privatteatre, slik som Folketeateret, kjennetegnes ved at de ikke mottar offentlig støtte, og slik henter alle inntekter fra publikum (samme sted). Privatteatrene produserer også oftest forestillinger med nye kunstneriske besetninger hver gang. For skuespillere som engasjeres, innebærer dette at engasjementet avgrenser seg til prøve- og spilletiden. Markedslogikken i privatteatrene innebærer videre relativt store inntektsforskjeller. En anerkjent skuespiller i en hovedrolle kan tjene svært godt, mens en mindre kjent skuespiller i en birolle tjener langt mindre. Fri scenekunst er mer eller mindre en samlebetegnelse for alt som ikke er institusjonsteater eller privatteater (samme sted). Her finner vi teatergrupper med en rekke ulike estetiske uttrykk og en rekke ulike produksjons- og visningsformer. De frie gruppene kjennetegnes likevel av en mer kollektiv arbeidsform og av mer turnévirkosomhet enn andre teatre. Arbeidsbetingelsene ved de frie gruppene er generelt dårligere enn ved institusjonene. Skuespillerne blir ofte engasjert som enkeltpersonforetak med lave honorarer. Selv om institusjonsteatrene bidrar til å sikre et desentralisert arbeidsmarked for norske skuespillere, foregår mye av den resterende scenekunstaktiviteten i Oslo. Det bidrar også til å forklare hvorfor mer enn halvparten av landets skuespillere er bosatt i hovedstaden.³

Arbeids- og oppdragsmarkedet innenfor innspilt materiale inkluderer både film, dramaserier, opplesning, oversettelse, voice-over og reklame.

2 Teateravtalen. Tariffavtale mellom Spekter og Norsk Skuespillerforbund om skuespillerarbeid ved teatre som er medlemmer i Norsk teater- og orkesterforening, Teateravtalen – NSF (skuespillerforbund.no), april 2021.

3 Tall (2019) fra Norsk kulturindeks/Norsk Skuespillerforbund.

Også dette området er markedsbasert, så jo større produksjonen er, og jo mer anerkjent skuespilleren er, desto høyere blir lønningene og honorarene. Dramaserier eller TV-serier fortjener litt ekstra omtale når vi i denne boka presenterer kunstnerkarrierene til skuespillere som studerte rundt årtusenskiftet. Inspirert av store, internasjonale TV-serier på 1980-tallet, og muliggjort av konkurranse i TV-markedet med opphør av NRK-monopolet, ble 1990-tallet tiåret da TV-seriene virkelig fikk sitt gjennombrudd i Norge, med serier som «De syv søstre», «Offshore» og «Hotel Cæsar». «Hotel Cæsar» begynte i 1998 og besto av over 3000 episoder før avslutningen i 2017. Disse, og flere andre serier, ble betegnet som *såpeserier*.⁴ De var preget av høy produksjonshastighet – ofte med en ny episode hver uke – og derfor med forholdsvis kort tid til innstudering. I de seinere år har man imidlertid sett en betydelig nedgang i både produksjon av og seertall til tradisjonelle såpeserier (Slade mfl., 2015). Ambisiøse internasjonale TV-serier som «Sopranos», «Six Feet Under» og «The Wire» dannet skole for TV-serier – og en lang rekke nye serier erstattet såpene. Ut over på 2000-tallet økte TV-seriene i omfang og kvalitet. Med utviklingen av strømmetjenester som Netflix og HBO fikk de også ytterligere popularitet, og i dag vil nok mange mene at slike serier er like viktige som film både kunstnerisk og økonomisk.

Fra skuespillerstudentene våre gikk ut fra Teaterhøgskolen rundt år 2000, til vi intervjuet dem på nytt i 2019, har det dermed skjedd svært omfattende forandringer i arbeidsmarkedet for norske skuespillere. Produksjonen av fiksjonsserier for TV har økt kraftig – både internasjonalt og i Norden. Publikums forbruk av slike serier – særlig i form av strømmetjenester – har også økt kraftig. Det er vanskelig å finne gode kvantitative oversikter over økningen i produksjonen av slike serier. Norsk Mediebarometer forteller imidlertid at andelen av den voksne norske befolkningen som «brukte serier/film/video», økte fra 10 % i 2000 til 43 % i 2019 og 51 % i 2020. I samme periode sank bruken av tradisjonelle medier – særlig papiraviser, fjernsyn og radio – dramatisk.⁵ Man kan også få et indirekte bilde av utviklingen gjennom tall for endring av sysselsetting innenfor «produksjon av film, video og

4 <https://snl.no/s%C3%A5peopera>, sett januar 2022.

5 SSB: Norsk mediebarometer 2021, <https://www.ssb.no/kultur-og-fritid/tids-og-mediebruk/statistikk/norsk-mediebarometer>, sett april 2021.

fjernsynsprogrammer»: Antallet sysselsatte i denne kategorien i Norge økte jevnt fra 2357 i 2008, via 3281 i 2013, til 3944 i 2019, ifølge Statistisk sentralbyrå.⁶ Det er altså snakk om en økning på nesten 70 % fra 2008.

Hva så med utdanning? I omkring førti år hadde man bare én skuespillerutdanning i Norge. Teaterhøgskolen utdannet et begrenset antall skuespillere hvert år. Det tilsvarte omtrent det antall nye stillinger det var behov for ved institusjonsteatrene. Det var få som kom igjennom nåløyet inn til Teaterhøgskolen, men når man avsluttet utdanningen, var sannsynligheten stor for å få jobb ved et teater (jf. nedenfor). Etterkrigstidens planøkonomi preget altså arbeidsmarkedet for skuespillere. I 1994 fikk vi det første norske alternativet til Teaterhøgskolen, med Akademiet for scenekunst i Fredrikstad, ved Høgskolen i Østfold. I 2006 fikk man også et skuespillerstudium i Verdal, ved det som nå heter Nord Universitet. Disse utdanningene, i tillegg til et økende antall skuespillere med utdanning fra utlandet, bidro til et større mangfold, men også en hardere konkurranse om jobbene. I tillegg har vi sett en utvikling der en rekke personer fra underholdningsbransjen, uten teaterutdanning, har gjort karriere både på skjerm og på scenen.

Skuespillerstudentene som gikk på Teaterhøgskolen på 1990-tallet, opplevde en mer ensartet studiesituasjon og en langt mer regulert vei inn på arbeidsmarkedet enn musikk- og billedkunststudentene. Studentene gikk gjennom et svært tett og engasjerende studium med intenst fellesskap, lange studiedager, ubønnhørlige krav om nærvær og streng isolasjon fra omverdenen (Mangset, 2004). Ved utgangen av studiet – det vil si siste halvåret etter nyttår tredje år – var avgangsstudentene i praksis garantert å få et tilbud om engasjement ved et norsk institusjonsteater. Teatersjefene sto nærmest i kø for å engasjere dem. Det fantes – og fins kanskje fortsatt – en sterk norm i teaterverdenen om at institusjonsteatrene skulle gi alle avgangsstudentene tilbud om et engasjement når de gikk ut fra Teaterhøgskolen. Det var særlig teatersjefene rundt om på nasjonale og regionale teatre som forvaltet denne normen. De var «forpliktet» til å gi avgangsstudentene et tilbud. Det innebar også at ingen av teatrene hadde «lov» til å gi noe slikt tilbud før 1. januar tredje studieår. I praksis førte dette til konkurranse mellom teatrene om de mest attraktive kandidatene: Nationaltheatret og Det Norske Teatret

6 Tall fra Norsk kulturindeks, basert på SSBs sysselsettingsstatistikk, sett april 2021.

sto fremst i køen og kunne velge de beste. Men normalt ville alle avgangsstudenter i kullet få et jobbtilbud i løpet av siste vinter eller vår. Panikken økte blant studentene hvis de ikke ble kontaktet før seint på våren eller forsommeren avgangsåret (samme sted, s. 229–233): Fikk man et tilbud tidlig etter nyttår, tydet det på at man var særlig attraktiv. Men hvis det drøyde til utpå seinvåren eller forsommeren, var det et dårlig tegn. Selv om alle fikk et tilbud ved utgangsporten, betydde det dessuten ikke at de fikk faste stillinger med en gang. Det kunne tvert om ta flere år før det eventuelt skjedde.

Hvordan gikk det med de skuespillerstudentene vi intervjuet i 1999, de neste 20 årene?

Skuespilleren Heidi

Heidi var knapt 24 år og gikk på andreåret på Teaterhøgskolen da vi intervjuet henne i 1999. Da karakteriserte hun seg selv som «en halvveis utdanna sanger». Sangutdanning – særlig rettet mot populærmusikk – hadde hun fra «the Liverpool Institute for Performing Arts» (LIPA) i England. Før hun gikk på LIPA, var det ingen selvfølge at Heidi skulle bli skuespiller. Under oppveksten i Fredrikstad var hun primært interessert i sang:

Jeg har alltid sunget, siden jeg var lita. Det har vært en del av min oppvekst, og fritidsaktiviteter var alltid retta musikalsk. Foreldrene mine var veldig flinke til å oppmuntre meg den veien. Og jeg prøvde også andre ting, men det var ikke noe morsomt,

fortalte Heidi i 1999. Hun begynte å synge i kor da hun var tolv år: «Jeg så en annonse i avisen, ringte sjøl til dirigenten og sa at jeg ville være med», sa hun. Før det hadde hun også danset ballett og spilt piano. Hun deltok dessuten med sang i Ungdommens Kulturmønstring og gikk på musikklinje på videregående. Hun fortalte videre at hun begynte hos sangpedagog da hun var ganske liten – med vekt på klassisk sang. Dessuten hadde hun etter hvert «vært med på veldig mye musikal og sånt på amatørnivå», fortalte hun.

Etter videregående søkte Heidi på Musikkonservatoriet i Kristiansand, uten å komme inn. Alternativt vurderte hun å utdanne seg til sosionom eller barnevernspedagog. At hun likevel søkte seg mot en kunstnerisk utdanning,

framstår som litt tilfeldig: «LIPA kom til Norge og skulle ha audition, og det var store oppslag i avisen, fordi det var Paul McCartney⁷ og såne ting», fortalte hun i 1999. Heidi dro på en utdanningsmesse på Sjølyst, der «the Liverpool Institute for Performing Arts», stiftet av selveste Paul McCartney, drev markedsføring. Hun søkte og fikk studieplass. Hadde ikke LIPA dukket opp, hadde hun kanskje blitt barnevernspedagog? Men hun dro altså til England og tok utdanning på LIPA – en skole innenfor utøvende teater, dans og musikk. Heidi gikk på musikklinja der, men fikk etter hvert lyst til også å «utforske teaterlandskapet», som hun sa. Følgelig søkte hun og kom inn på Teaterhøgskolen i Oslo. Men i starten der var hun nokså usikker på hva hun gikk til: «Da jeg begynte på Teaterhøgskolen, så visste jeg forferdelig lite om skolen. Jeg visste forferdelig lite om miljøet i Oslo. Jeg visste forferdelig lite om institusjonsteatre som *samfunn*», sa hun i 1999. Og da vi intervjuet Heidi igjen i 2019, husket hun fortsatt seg selv som en usikker skuespillerstudent på slutten av 1990-tallet: «I min klasse følte jeg at det var litt sånn hierarki. Og blant jentene så var jeg nederst. For det var lite jeg fikk til. Det løsnest litt sånn seint i tredjeklasse for meg», sa hun i 2019. Tilbake i 1999 ga hun heller ikke uttrykk for presise planer eller sikre ambisjoner for hva hun skulle gjøre etter Teaterhøgskolen. Men hun ville gjerne kombinere musikk og skuespill, og hun ville gjerne jobbe ved et institusjonsteater:

Jeg håper å få en jobb innafor institusjonsteatre. Ikke fordi at jeg tenker at der blir man lykkelig, men jeg tror at det er veldig viktig å ha et fundament. Og når man kommer ut fra Teaterhøgskolen, så er vi ikke ferdige produkter. Det å få lov å begynne på teater, det tror jeg bare er fortsettelsen av noe man så vidt har starta på her,

sa hun. Alt i 1999 håpet hun særlig å få jobb på Det Norske Teatret, med Trøndelag Teater som aktuelt alternativ. Hvorfor nettopp disse teatrene? «Fordi det er ganske store teatre. Da kan jeg kanskje få lov til å være med på hovedscenen og spille musikal og være i kjelleren og spille smalere ting. Sånn at jeg kan få utvikla begge deler», svarte Heidi.

7 Liverpool institute for performing arts (LIPA) ble grunnlagt av Paul McCartney og Mark Featherstone-Witty i 1996, <https://studievalg.no/skoler/utenlandsk/europa/storbritannia/liverpool-institute-for-performing-arts-lipa>, mai 2020.

Selv om Heidi i 1999 tilsynelatende var åpen for å dra til Trondheim og arbeide ved Trøndelag Teater etter Teaterhøgskolen, ønsket hun primært å bli værende i Oslo. Det skyldtes for det første at kjæresten – som også var skuespiller – alt hadde fått kontrakt ved et Oslo-teater. Dessuten

så har det vel også noe med at det er her ting skjer! I forhold til det som gjøres av film, masse reklame og sånne ting – radioteater ikke minst. Det er en del ting som foregår her i byen, men ikke andre steder,

slo hun fast.

Hvordan så skuespillerstudent Heidi i 1999 på mer kommersielle aktiviteter – slik som å delta i reklame? Det var langt fra hennes hovedinteresser, men:

Jeg tror ikke det er noe gærent i å være med på reklame. Det kommer helt an på hva det er for noe. Ja, det er helt avhengig av hva slags konsept det er på den helt spesifikke reklamen. For eksempel sånn «Always Ultra»-reklame – damebindreklame – det tror jeg ikke er noe sjakktrekk å være med på,

svarte Heidi.

Vi møtte den 44 år gamle skuespilleren Heidi 20 år etter, i februar 2019. Nå var hun fast ansatt ved Det Norske Teatret i Oslo, der hun spilte store og varierte roller innen musikkteater. Hun fortalte at hun fikk tilbud om engasjement ved Det Norske Teatret svært tidlig i avgangsåret fra Teaterhøgskolen i 1999–2000. Ja, egentlig fikk hun en «mystisk telefon» om engasjement alt før jul i 1999. Det Norske Teatret satset tungt på musikal, og som ung avgangstudent var Heidi utvilsomt et ettertraktet talent: «Da jeg begynte å jobbe her, gikk jeg rett ut i hovedroller på musikalscenen og spilte og spilte og spilte og spilte», fortalte hun i 2019. Hun fikk også fast ansettelse uvanlig tidlig – i 2003, det vil si bare tre–fire år etter at hun først ble engasjert. Siden hadde Heidi vært ansatt sammenhengende ved Det Norske Teatret. Hun hadde imidlertid hatt en del engasjementer ved siden av den faste jobben – særlig sangjobber – og hun hadde hatt permisjoner for å spille musikalroller ved andre teatre. Derimot hadde hun i liten grad orientert seg mot

film og TV. Hun hadde tidligere blitt spurt om «å være med både her og der. Men det har jeg takket nei til». Dessuten: «Jeg vil ikke gjøre reklame», sa hun også i 2019. Når hun ellers ikke hadde tatt steget over i rollen som frilanser, skyldtes det dels at hun verdsatte tryggheten ved å jobbe i fast stilling ved et institusjonsteater. Dessuten satte hun pris på den kunstneriske kvaliteten som Det Norske Teatret representerer: «Det var jo dette huset jeg drømte om å jobbe på, for jeg synes det gjøres så mye spennende her. Og det er høy kunstnerisk kvalitet på mye av det som [gjøres her]. Det syntes jeg jo [også i 99]», sa Heidi.

I 2019 var Heidi gift med en annen skuespiller og hadde to barn. Det hadde aldri vært særlig aktuelt for dem å søke stillinger og bosette seg utenfor Oslo-regionen. Men det kunne være utfordrende å være fast ansatt skuespiller når man har små barn, særlig på grunn av kveldsarbeidet ved teatrene. «Jeg skjønner egentlig ikke helt at jeg orket det», sa hun. «Orket å få barn?», spurte vi:

Orket å kombinere å ha unge som våkner fem-halv-seks om morgenen. Og så sitter jeg og humper på bussen inn her [til teateret], seks om kvelden, for å liksom å gi gass klokken åtte om kvelden. Og hjem igjen, sovne klokken tolv, opp igjen fem med grøt,

svarte hun.

I 1999 hadde Heidi beskjedne forventninger til framtidig inntekt. I 2019 oppga hun at hun hadde en tarifflønn fra teateret på 500 000–600 000 kr i året. I tillegg tjente hun 200 000–300 000 kr årlig på andre oppdrag. I et enkelt år, da hun var engasjert i en populær musikal ved et privatteater, tjente hun en god del mer.

Ville hun fortsette som skuespiller videre fram til pensjonsalder? Heidi hadde neppe planer om å hoppe av skuespillerkarrieren. Iblant hadde hun drømt om å bli psykolog, men hun regnet med at hun var for gammel til å begynne på et slikt embetsstudium i en alder av 44. Iblant kunne man tenke på å gjøre noe helt annet «når livet begynner å herje litt mye med deg», sa hun. Etter at hun hadde permisjon fra teateret en periode, gruet hun seg litt for å komme tilbake, «for jeg visste ikke om jeg orket å være nervøs lenger [...]». Da hadde jeg veldig lyst til å jobbe i garnbutikk, for jeg er så veldig glad i å strikke», sa hun og lo.

Samtidig oppdaget den etablerte 44 år gamle skuespilleren at det ikke lenger var hun som var ung og lovende: «Plutselig så slo det meg at jeg var den eldste i ensemblet», fortalte hun. En ny generasjon av unge skuespillere pustet henne i nakken. Hun måtte gå inn i en ny rolle som senior:

Men så skjønner jeg jo da på mine yngre kollegaer at de forholder seg til meg som en voksen dame, som vet hva jeg holder på med. Med det følger det et ansvar. Og jeg synes egentlig det ansvaret er litt fint. Da er det godt å kjenne at nå har jeg vært med på såpass mye og vært gjennom så mye, så jeg [...] utstråler åpenbart en eller annen trygghet, som gjør at det er godt å komme til meg. Sånn var det for meg da jeg begynte å jobbe her. Så jeg føler [at] vi driver litt sånn stafettløp. Og nå har jeg mottatt den stafettpinnen som handler om de litt eldre og erfarne. Jeg synes den er litt god å holde i hånden. Det er litt fint å være voksen,

sa Heidi til slutt.

Skuespilleren Thorbjørn

Thorbjørn var 25 år og gikk andreåret på Teaterhøgskolen da vi intervjuet ham i 1999. Han hadde vokst opp i Oslo og hadde prøvd seg i mange slags aktiviteter som skuespiller fra han var barn: Han deltok i flere barne- og ungdomsprogrammer på TV og spilte i flere barnefilmer, spilte skoleteater på Oslo katedralskole, deltok i teatersport, gjorde TV-reklame og gikk et halvår på Lee Strasberg Theatre and Film Institute i New York. I tillegg var han programleder for et ungdomsmusikkprogram på TV 2 et halvår. Allerede da han gikk i 9. klasse, hadde Thorbjørn også vært med i en «ordentlig» teaterforestilling på Aker Brygge, sammen med flere kjente voksne skuespillere, fortalte han. Han hadde dessuten deltatt i TV-serier: «Jeg har gjort en del 'såpeting' før – før jeg kom inn på skolen.» «Hva da»? spurte vi: «'Tre på toppen' og sånn, som gikk på TVNorge. Tredve episoder, sånne tulleting. Og 'Offshore', var med i første ti episodene.» Hvordan kom han med i slike serier – var det gjennom audition?

Ja, det var audition på begge deler. [...] Siden jeg hadde vært inne i miljøet siden jeg var liten, så lå navnet mitt i arkiver, ikke sant? Jeg ble jo ringt opp mange ganger uten å få jobben også. Når man er ung, slik som jeg var – for å komme inn i miljøet så lønner det seg veldig å bo i Oslo og ha gjort et eller annet,

fortalte Thorbjørn. Han hadde også tatt psykologi grunnfag før han kom inn på Teaterhøgskolen. I tillegg spilte han piano og saksofon, men uten profesjonelle ambisjoner.

Teaterhøgskolestudenten Thorbjørn var bevisst på at de fleste – om ikke alle – avgangselevne kom til å få tilbud om engasjement ved et institusjonsteater etter endt studium. Men han regnet med at svært få ville få tilbud fra et Oslo-teater i første omgang. De fleste måtte i stedet belage seg på engasjement ved et regionalt teater. For egen del så han det som lite sannsynlig at han ville få tilbud fra et av de store Oslo-teatrene med en gang. Han håpet i stedet på teatrene i Bergen, Stavanger eller Trondheim. Han var heller ikke fremmed for et engasjement ved Teatret Vårt i Molde: «Det kan jeg godt se for meg. Men jeg ser ikke for meg at jeg sitter i Molde om ti år», sa han i 1999. Han var redd for at skuespillermiljøene ved noen regionale teatre ville bli «for små». Det var fare for «å bli glemt, hvis man reiser for langt bort». Glemt av hvem da?

Av teatrene for eksempel, i Oslo, og filmmiljøet i Oslo, eller Bergen. For det er jo en kjempfordel med å være i Oslo, og litt i Bergen også, selvfølgelig, men mest i Oslo, at man får lov til å gå på audition og sånne andre ting og får gjøre kortfilmer som filminstruktører gjør, og være på mange andre ting som er litt mer kortvarige,

svarte Thorbjørn. Alt i alt følte han seg altså rimelig trygg på å få et engasjement ved et institusjonsteater rett etter studiet, selv om han trolig først måtte ta til takke med et regionalt teater. Men «den vanskelige perioden kommer jo etter fem–seks år», mente han. «Først er man ung og lovende, ikke sant? Ny og fersk, og alt er stas. Og så må man ha klart å markere seg litt etter hvert.» Om talentet var bærekraftig på lengre sikt, så man først etter fem–seks år.

I 1999 regnet Thorbjørn med at han fortsatt ville være skuespiller om 5–10 år. Hans klare yrkesmålsetting var å bli «skuespiller på et av institu-

sjonsteatrene i Norge – og forhåpentligvis å kunne jobbe litt med film ved siden av». Men han trodde neppe at han ville bli *fast tilsatt* ved et teater, så han var forberedt på å bli frilanser. Han regnet også med at han ville befinne seg i Oslo, dels fordi han kommer derfra, og dels fordi det ville gi ham mulighet til å gjøre andre ting enn bare å arbeide ved et institusjons-teater, slik som å delta på filminnspillinger og gå på audition. Trass i sin brede erfaring med ulike frilansoppdrag *før* Teaterhøgskolen var Thorbjørn skeptisk til å delta i TV-serier eller reklame *etter* studiet: «Hvis jeg skulle gjort det, ville det vært for pengenes skyld. I hvert fall i de første årene, nå som jeg kan tenke meg framover, vil jeg prøve å unngå det», sa han i 1999. Å gjøre en enkelt kort reklame er ikke nødvendigvis uheldig, mente han. Da var det verre å spille såpe, fordi folk da forbinder deg med den rollen.

Thorbjørn ga også uttrykk for hvilke teaterscener og arbeidsoppgaver han drømte om, men kanskje ikke riktig trodde på, i 1999. Høyest hang Det Norske Teatret og Nationaltheatret med Torshovteatret: «Toppen er å jobbe på Torshovteatret. Og et halvt år perm for å spille med [filmregissøren] Hans Petter Moland», sa han. Men selv om Nationaltheatret rangerte høyt som teater i Norge, var det ikke nødvendigvis ønskelig å begynne skuespillerkarrieren der:

Om tjue år så vil jeg veldig gjerne være på National. Altså – jeg takker ikke nei hvis jeg får tilbud på Nationaltheatret. Det er jo veldig flott. Men det er liksom så stort og flott og litt sånn der konservativt at jeg tror det kanskje er litt dumt å begynne der,

sa han i 1999. Men samtidig understreket han at det kommer mye an på hvilke instruktører man fikk samarbeide med. I 1999 ønsket altså Thorbjørn å være på Nationaltheatret om 20 år – det vil si i 2019!

Da vi møtte Thorbjørn igjen en vinterdag i 2019, var han 45 år gammel, gift trebarnsfar og fast ansatt skuespiller – nettopp ved Nationaltheatret. Idet vi ankom til intervju, sto han og måkte snø utenfor villaen ved Frognerparken i Oslo. Akkurat nå hadde han permisjon for å «gjøre film- og TV-ting», fortalte han. Thorbjørn hadde vært knyttet sammenhengende til Nationaltheatret siden han gikk ut fra Teaterhøgskolen i 2000. I begynnelsen var han engasjert på stykkekontrakter eller åremål, men i 2012 ble han fast ansatt. De

første seks-sju årene – med stadig nye korttidskontrakter – var preget av en viss usikkerhet, sa han. Når teateret fikk en ny sjef, var Thorbjørn alltid uviss på om den nye lederen ville satse på ham videre. Men etter hvert hadde han følt at han har «ekstrem trygghet i forhold til nesten alle kollegaer utenfor institusjonsteatrene». I de seinere årene hadde han hatt flere permisjoner for å jobbe med film og TV utenfor teateret. Han hadde også nylig fått oppfylt sitt ønske fra 1999 om å spille i en Hans Petter Moland-film, riktignok bare «en bitteliten rolle», fortalte han og lo. Thorbjørn er en av flere skuespillere i sin generasjon som opplevde et oppsving i karrieren knyttet til den store veksten i TV-serier. Han hadde også gjort litt reklame, selv om han var forbeholden med hensyn til å «bruke opp ansiktet», som han uttrykte det. Han hadde i stedet gjort «enorme mengder 'voice-over'», slik at man bare hørte stemmen hans. Til forskjell fra flere andre skuespillere som gjør suksess på filmlerret og skjerm, hadde Thorbjørn ingen planer om å slutte på teateret for å bli fulltids frilanser: «Det er ikke det at jeg ikke vil spille teater.» Men han hadde sett at det hadde åpnet seg en mulighet til å spille mer i film og serier, noe han gjerne ville forfølge. Thorbjørn ville likevel ikke satse alt på det kortet:

Jeg kunne aldri tenke meg nå å si «nei, nå skal jeg bare satse på film og TV». Da hadde jeg savnet teateret noe veldig. Så jeg vil alltid komme tilbake til teateret. Jeg hadde kanskje hatt et lengre opphold, men jeg hadde nok opprettholdt jobben på Nationaltheatret. Det er viktig for meg. Det har ingenting med økonomi å gjøre.

Thorbjørn hadde fast tariffønn fra Nationaltheatret. Som andre etterspurte film- og TV-skuespillere hadde han også muligheter til lukrative tilleggsinntekter utenfor teateret. Han oppga at han de siste årene hadde tjent til sammen 800 000–900 000 kr i året, men en god del mer de årene da han hadde permisjoner for å gjøre film- og TV-prosjekter.

Thorbjørn hadde ingen planer om å slutte som skuespiller for å gjøre noe helt annet. Men han var ikke helt fremmed for å drive med undervisning, regi eller instruksjon. Han jobbet også litt med musikk sammen med et par kollegaer: De hadde et jazzprosjekt sammen og hadde gitt ut et par plater. Men dette definerte han som et «sideprosjekt».

Selv om Thorbjørn fortalte om en solid karriere fram til nå, og selv om han etter alt å dømme hadde gode framtidsutsikter som skuespiller, var han ikke entydig optimistisk når det gjaldt framtiden. Kunstnerisk anerkjennelse er en usikker valuta:

I 2030, så er det overhodet ikke sikkert at jeg har noen høy status i skuespillermiljøet. Det er nok av skuespillere som hadde høy status for femten år siden, som ikke klarer å levere på høyt nok nivå lenger. De gjorde jo helt fantastiske ting, og så er det et eller annet som skjer med interessen, iveren, at talentet tar deg i litt feil retning, sånn at du ikke får jobbe med de [mest interessante] prosjektene lenger. Jeg er ikke blant de som har høyest posisjon i norsk teater- og film-miljø. Men likevel så er jeg jo privilegert. Den posisjonen kommer jeg garantert ikke til å ha om femten år,

sa Thorbjørn. Han var altså ikke veldig optimistisk når det gjaldt utviklingen av egen karriere de neste tjue årene: «Jeg vil si at det er veldig stor sannsynlighet for at det har gått nedover, tror jeg. Men jeg kan gjøre ting og er fornøyd, og det er ikke *det* liksom. Men [...] det kommer i hvert fall til å være opp og ned», sa han til slutt.

Dramalæreren Else

Else vokste opp på Stovner i Oslo, før hun flyttet til Østfold i gymnasalder. Da vi møtte henne i 1999, gikk hun i 1. klasse på Teaterhøgskolen og var 25 år. Hun fortalte at hun hadde variert erfaring med amatørteater som barn og ungdom: Hun hadde tatt drama valgfag på ungdomsskolen og deltatt i skoleteater, studentteater, studentrevy og russerevy. Hun hadde også spilt fiolin i mange år og danset klassisk ballett. Som student i Trondheim var hun en kort periode med i en fri teatergruppe, fortalte hun. Else hadde en sterk akademisk bakgrunn før hun begynte skuespillerstudiet: Hun hadde studert litteratur, nordisk og drama/teater ved universitetene i Bergen og Trondheim før Teaterhøgskolen. Hun hadde søkt tre ganger på Teaterhøgskolen før hun kom inn, og hun medga at det tok litt tid før hun bestemte seg for at det var dette hun ville:

Jeg syntes i hvert fall det var vanskelig som litt ung dame å si at «jeg skal bli skuespiller». Man føler at andre ser på en som litt godtroende naiv med drømmer om å bli stjerne og film. Så jeg sleit veldig lenge med å si at: «Jeg vil bli skuespiller» – [med] å kunne si det rett ut! «Jeg jobber med teater og sånt», har jeg sagt, veldig lenge. Men når bestemte jeg meg for det hundre prosent? Da jeg søkte her [på Teaterhøgskolen], var det første gangen jeg klarte å si til meg selv at: «Det her skal jeg, nå kutter jeg ut å studere, og nå gjør jeg bare teater»,

sa Else i 1999. Hun var da heller ikke fremmed for å engasjere seg i andre teaterfaglige oppgaver, for eksempel instruksjon, produksjon eller skrivning av dramatisk tekst. Men i 1999 var hovedplanen å bli skuespiller. Hun hadde ikke bestemt seg helt for om hun ville satse på å bli institusjons- eller frilansskuespiller, selv om hun betraktet en frilansertilværelse som økonomisk utrygg. Men hun regnet med at hun – etter Teaterhøgskolen – måtte gjøre førstegangstjeneste ved et regionalt institusjonsteater. Fordelen ved å spille på et regionalt teater kunne være at man fikk større roller enn man kunne regne med å få ved et Oslo-teater, mente hun. Hvordan trodde hun arbeids-situasjonen hennes ville bli om fem–ti år etter 1999?

Jeg tror at jeg vil være en skuespiller som jobber på en institusjons-scene. Og så tror jeg at jeg kommer til å jobbe litt med film, når jeg har tid til det, og håper for min del at jeg også kanskje engasjerer meg litt utenom akkurat det som skjer på institusjonsteatrene, men også har overskudd til kanskje å gjøre litt i frigruppe eller starte små pro-sjekter på egen hånd, som gjør at man får litt annet input,

sa Else i 1999. Hun så det altså som mest realistisk å få engasjement ved et regionalt teater i første omgang, selv om hun «kanskje ikke» så for seg å jobbe ved et slikt teater om fem–ti år. Trondheim, Molde og Stavanger var aktuelle alternativer, selv om Oslo – med sitt store frilans- og reklamemarked – selv-sagt var å foretrekke: «Du skal ikke så langt unna Oslo før du er ute av det», sa hun.

I 1999 var Else skeptisk til å jobbe i serier som «Hotel Cæsar» og familiesagaen «De syv søstre», sa hun. Hun hadde fått tilbud om å prøve-filme der. Men da hun fikk beskjed om at hun måtte skrive under kontrakt

på tre år, skremte det vettet av henne: «Hvis man ikke heter Toralv Maurstad, og hvis man er litt ung, og ikke har gjort så mye på forhånd, så kan man fort bli 'den som spilte i Syv søstre eller Cæsar' – og bare det. Det er det jeg er litt skeptisk til. Å bruke seg selv opp på en måte.» Hun var også skeptisk til å delta i reklame: «Jeg er stort sett bare litt skeptisk til det å drive med reklame, for jeg tror at det kan være ødeleggende for en skuespiller», sa hun.

Studiet i drama og teater ved NTNU, som Else hadde tatt før hun begynte på Teaterhøgskolen, tar blant annet sikte på å kvalifisere til arbeid som dramapedagog. Kanskje Else derfor ville vært åpen for dette som et mulig framtidssyrke? Men «det har irritert meg litt, for [...] jeg vil ikke være dramapedagog iallfall, det vil jeg ikke være», slo hun fast i 1999. Etersom hun hadde gjennomført en del universitetsstudier, kunne hun i stedet kanskje tenke seg å bli lektor? spurte vi: «Det var ikke det rette for meg, nei. Det er ikke *der* jeg er sterkest», svarte hun.

Da vi møtte den nå 44 år gamle Else igjen på lærerværelset på en videregående skole på Østlandet i 2019, var hun fast ansatt lærer der. Hun underviste i drama på dramalinja – og i norsk mer generelt. Hun arbeidet fulltid som lærer og hadde ingen engasjementer som skuespiller lenger.

Else fortalte at hun gikk ut fra Teaterhøgskolen i 2001, og at hun straks etter ble engasjert som skuespiller ved Teater Ibsen i Skien. Hun ble ved Teater Ibsen i 2½ år, til hun dro tilbake til Oslo og ble frilanser der. Tilbakeflyttingen skyldtes blant annet at hun ble samboer med en frilansmusiker. Han flyttet først til Skien, men «det er for lite miljø for musikere [der]», sa Else. Så de etablerte seg i Oslo. Else var frilansskuespiller i Oslo i noen år, før hun returnerte til Skien for et halvårsengasjement. Da var hun allerede gravid, og dro snart tilbake til Oslo igjen. Hun fikk sitt første barn i 2008. Else var dermed frilansskuespiller i Oslo og Skien fra 2001 til 2008. I denne perioden hadde hun et langvarig og et kortvarig engasjement ved Teater Ibsen, samt et årsengasjement ved Nationaltheatret. Hun hadde også stykkekontrakter ved Brageteatret og Teater Innlandet, gjorde en del dubbing, leste inn lydbøker og «voicet» litt til reklame. Hun opplevde situasjonen som frilanser som nokså usikker og frustrerende når man hadde familie, hus og lån: «Jeg måtte 'NAVe litt' innimellom, når jeg ikke hadde faste kontrakter», fortalte hun. Dessuten tok hun en rekke oppdrag, som ga en viss inntekt: «Dubbing er jo veldig lukrativt, det er jo en god inntektskilde. Og så lydbøker, da»,

fortalte hun. Det var også en utfordring å være to frilansere i samme familie. Men det gikk greit så lenge de ikke hadde barn. De supplerte hverandre gjensidig:

Jeg følte vel at de der svingningene vi hadde sammen – altså til sammen så ble linjen ganske rett, da: Hvis jeg hadde mye inntekt, så hadde han kanskje lite [...]. Jeg hadde fått overtatt en leilighet av familien – kjøpte den billig og sånn. Så vi hadde ikke veldig masse utgifter heller. Så [...] det gikk. Men vi hadde jo ikke noe annet ansvar enn overfor oss selv. Vi var bare to voksne.

Men en slik frilanstilværelse er tross alt krevende. Dessuten ble de litt eldre. Etter hvert var Else ikke like motivert for skuespillergjerningen lenger:

Du vet at når man har jobbet og tenkt og levd for noe, fra ungdomsskolen gjennom hele gymnaset [...]. Det er teater som har vært drømmen, og man fortsetter med det egentlig gjennom studiene, og man er med i studentteater, overalt hvor man er, med et sånt mål, om at «jeg vil inn på Teaterhøgskolen». Og så kommer man inn der. Da er det neste målet: «Jeg vil spille på Nationaltheatret». Så blir den drømmen litt sånn [...], eller den bobla sprekker litt, plutselig. Da er drivkraften også litt borte. Fordi, du må jo ha masse drivkraft. Ikke tjener du særlig godt. Det er jo grusom arbeidstid i forhold til familie. Så er det jo masse ting som skal legges på plass,

sa Else, der vi nå satt på lærerværelset på den videregående skolen.

Fra 2008 til 2013 fikk Else tre barn. Da hadde hun perioder med permisjon. Familien var – og er fortsatt (i 2019) – bosatt i Oslo. Da permisjonen tok slutt, kontaktet Else en skole i nærheten for eventuelt å jobbe som vikarlærer. I første omgang var tanken bare å vikariere litt før hun gikk tilbake til skuespillerjobben. Men etter hvert ble hun oppslukt av lærergjerningen: «Så bare *ble* jeg. Neste dag ringte de, og siden var det bare – de slukte deg, lik-som», fortalte hun. Å slutte som skuespiller for å bli lærer var ifølge henne selv et nokså dramatisk livsvalg; ga hun helt opp kunstnerdrømmen? «Jo, jeg gjorde det. Og det var ikke noe lett valg. Det tok lang tid før jeg tenkte at, 'nei,

OK, nå blir jeg lærer'. Jeg følte jo at jeg var vikar en god stund, og at det der var midlertidig», sa Else.

Men trodde hun at hun ville gått tilbake til skuespillerjobben hvis hun på forhånd hadde vært fastere knyttet til et bestemt teater? «Ja, det kan godt hende», svarte hun. For grunnen til at hun tok valget med å gå og melde seg som vikar, var jo at hun ikke hadde noe annet fast jobbtilbud.

Men den der frilanstilværelsen og de der korte kontraktene som de holder på med på teateret! Det er ikke så lett å drive langtidsplanlegging i forhold til andre deler av livet, basert på det. Da må man jo gjøre valg. Da kunne vi kanskje ikke ha kjøpt hus og tatt opp masse lån,

sa Else. Hvis hun hadde opplevd «et minimalt nivå av trygghet» i yrket, hadde hun kanskje fortsatt. Hun fortalte også at hun «fikk god tilbakemelding på jobben jeg gjorde» som skuespiller.

Else begynte å undervise i første og andre klasse – «i alle fag og helt ufaglært» – på skolen like ved der de bodde på Holmlia. Etter hvert gikk hun over til mellomtrinnet og ungdomstrinnet. Hun fikk også igjennom at elevene skulle ha «Sal og scene» som valgfag. Slik fikk hun brukt sin teaterfaglige kompetanse i en ny sammenheng. Hvordan fungerte det å undervise i «Sal og scene» i et slikt flerkulturelt miljø?

Ja, du må virkelig ned på bunnen altså. De [elevene] kan ingen ting, de vet jo ikke hva et manus er, de vet ikke hva scenografi er. Men det som var gøy da, som jeg likte veldig godt, det var jo det at de har jo ikke lært å spille, så de er veldig sånn blanke,

fortalte Else. Hun fortsatte som lærer på Holmlia i åtte år, tok PPU og ble fast ansatt. Men etter hvert ble skolen hennes nedlagt. Kanskje hennes utdanningsbakgrunn kunne passe bedre i videregående? Da det kom en stillingsutlysning ved en videregående skole med dramalinje, søkte hun. Nå i 2019 har hun undervist i norsk og drama ved denne videregående skolen i nesten to år – og trives som lærer. Men hvis man skulle sammenligne de to yrkene: Trives hun mer ved å være lærer enn hun gjorde som skuespiller? «Jeg elsket jo å være skuespiller, men jeg hatet frilanstilværelsen og den jobbsøkertilvæ-

relsen det medførte», svarte Else. Hun mente også at hun utfører en viktig samfunnsoppgave som lærer. Hvordan da?

Man møter disse ungdommene, prøver jo å lære dem noe. Ikke bare det faglige, men også det menneskelige. Og dannelse synes jeg er viktig, at man kanskje kan bidra litt med det. Det gjelder både teater eller drama og norsk,

svarte Else.

Else hadde ingen planer om å gå tilbake til skuespilleryrket. Hun håpet at hun kunne fortsette som lærer fram til pensjonsalder.

Frilansskuespilleren Nicolai

Nicolai er oppvokst på Hovseter i Oslo. Da vi intervjuet ham i 1999, var han 23 år og avgangstudent ved Teaterhøgskolen. Han fortalte at han hadde deltatt i mange skuespilleraktiviteter i oppveksten, for eksempel i forbindelse med undervisning på barne- og ungdomstrinnet på Steinerskolen. På videregående var han dessuten med i amatørteatergruppa på Oslo katedralskole. Som 20-åring spilte han også i Wam & Vennerød-filmen «Sebastian». Nicolai fikk positive tilbakemeldinger for sine skuespillerprestasjoner som barn og ungdom, men lenge tenkte han ikke seriøst på det som en mulig yrkesvei. Han var likevel interessert nok til å sende bilde til casting-byråer og delta på flere auditions i løpet av ungdomsårene.

Trass i mange teatererfaringer i ungdommen framstilte Nicolai i 1999 sin vei til skuespilleryrket som nokså tilfeldig. Han var en skoleflink ungdom, som hadde hatt ulike studie- og yrkesplaner i oppveksten. Kanskje han skulle studere juss? Mens han gikk på videregående, hadde han dessuten «veldig lyst til å bli lektor». Men en særskilt episode bidro til at alt snudde, fortalte han i 1999:

Det var på det man kalte Universitetets Dag, hvor alle tredjeklassene var oppe på Universitetet for å gjøre seg kjent med forskjellige muligheter der. Og jeg var på den tiden veldig interessert i historie og samfunnsfag, som jeg brukte mye tid på og hadde bestemt meg for

å gå for. Det var masse mennesker samlet i en stor aula. Og så var det én foreleser laaaaangt der nede. Så husker jeg at jeg fikk helt [...]. For jeg var jo egentlig veldig interessert i det, men likevel holdt jeg på å sovne [...]. For jeg hadde helt klart tenkt at jeg skulle begynne der – ta historie [...], men jeg møtte veldig veggen der, fullstendig. Fant ut at jeg klarer ikke å være her. Jeg var helt i villrede, men så var det en venn av meg som skulle begynne på Romerike [Folkehøgskole], som bare foreslo i en sånn bisetning – vi satt på kafeteriaen oppe på Blindern – og spurte om jeg ville være med. Han mente det kanskje kunne være noe for meg. Det kostet jo litt penger, men jeg hadde noen penger til overs fra den filmen, så jeg slapp å ta opp ekstra studielån. Og så sa jeg bare «ja» til det, der og da.

Slik havnet Nicolai på teaterlinja på Romerike Folkehøgskole. Denne skolen har fungert som en rekrutteringskanal til Teaterhøgskolen for flere unge med skuespillerambisjoner. Men hvor tilfeldig var egentlig Nicolais valg? Kunne han ha havnet på en helt annen yrkesvei dersom kompisen oppe på Blindern hadde foreslått noe helt annet?

Det er veldig vanskelig å svare på. Men jeg tror at jeg på en eller annen måte hadde endt opp med noe sånt som dette. Jeg vet ikke hva annet det kunne vært. Jeg ser liksom veien klart etterpå – valgene jeg har tatt. Så jeg kan ikke forestille meg at det kunne ha gått en annen vei,

sa Nicolai i 1999. Mens han gikk på Romerike, bestemte han seg for å søke Teaterhøgskolen.

Teaterhøgskolestudent Nicolai var ikke i tvil om at han ville bli skuespiller etter studieslutt våren 1999. Etter hvert kunne han også tenke seg å bli instruktør, men først ville han «være skuespiller lenge», sa han. Han så for seg at han ville arbeide ved et institusjonsteater, men håpet i tillegg å få TV- og filmroller. Nicolai hadde ikke lyst til å spesialisere seg for mye. Således siktet han seg inn mot «flere forskjellige typer roller». Han ønsket heller å bli frilanser enn fast ansatt skuespiller, «sånn at jeg kan reise – ta en jobb i en by, ta en jobb i en annen by, bruke mer tid på film, TV, få tid til ordentlig innstudering», sa Nicolai i 1999. Selv om han i første omgang ville ha jobb

ved et institusjonsteater – ikke minst for å lære mer – var han bevisst på institusjonsteatrenes svakheter: «Det finnes et system og et spor på institusjonsteatre som det er vanskelig å komme utenom, men jeg er ikke så veldig urolig for det, for det finnes en vilje til å forandre på det», sa han. Hos hvem, spurte vi?

Både innad her [ved Teaterhøgskolen] og blant de nye, unge instruktørene som kommer nå. Man er veldig opptatt av nettopp dette med dødt teater. Det er så mange av oss som synes teater kan være kjedelig i utgangspunktet, og som ønsker å [forandre det]. Ja, som kjeder oss når vi går i teater, og vi ønsker ikke å være med på den pakka. Det er jo noe med det å være ung og komme med noe fordi man har noe på hjertet. Så det er jeg ikke redd for i så måte. Jeg ser at det er skummelt, for på institusjon må du inngå kompromisser, og de kompromissene kan ofte være at du står på scenen [...], er med i et kunstnerisk uttrykk, som du egentlig ikke vil være en del av,

svarte teaterhøgskolestudent Nicolai. Han var også kritisk til å delta i reklame:

For det første har det ikke noe med skuespillerkunst å gjøre. For det andre så knytter du deg selv til [...]. Jeg ville la meg og min hud bli assosiert med et billigprodukt eller en gravmaskin, eller hva det skulle være. Jeg ville plutselig bli knyttet direkte opp til en gjenstand eller et tilbud eller en tjeneste, et eller annet som jeg ikke egentlig er interessert å være,

sa Nicolai. Han var mer usikker når det gjaldt å delta i TV-serier. Han pekte på at det kunne være store kvalitetsforskjeller mellom slike serier. Kvaliteten avhang mye av hvor mye tid som ble viet til blant annet forberedelse og innstudering. Mer generelt sa han at «jeg kommer ikke til å prøve å gå kommers for å tjene [penger], men jeg håper jo på å få gjøre TV- og filmproduksjoner som kan gi en ekstrainntekt».

For øvrig regnet Nicolai alt i 1999 med å bli i Oslo i årene framover. Han ville kjøpe leilighet sammen med kjæresten, som også var skuespillerstudent. Han håpet også at de ville ha barn om 5–10 års tid. Han hadde ellers ingen

planer om å hoppe av skuespilleryrket seinere. Men han kunne tenke seg å kombinere det med sceneinstruksjon etter hvert. Å slutte helt for å bli dramalærer oppfattet han imidlertid som uaktuelt. Skulle han bli lærer, måtte det i stedet vært ved Teaterhøgskolen. Men dette var et alternativ han ikke utdypet nærmere.

Ved avslutningen på Teaterhøgskolen søkte Nicolai en lang rekke institusjonsteatre, både i Oslo og regionene. Da vi intervjuet ham i mars 1999, fortalte han at han opprinnelig hadde fått tilbud om engasjement ved to regionale teatre – i Skien og Trondheim. Men han ville helst til Oslo Nye Teater. Dermed hadde han et visst forhandlingsrom. Han fortalte:

Så våknet jeg andre nyttårsdag, på lørdag, og så ringte de fra Skien – Teater Ibsen, og jeg ble henrykt. Jeg skulle liksom jobbe med Yngve Sundvor, og det var sånn wow-wow! – ikke sant? Og så kom jeg på skolen på mandag 4., og så lå det brev fra Trøndelag Teater. Det var en så utrolig positiv opplevelse, fordi [...] jeg skulle rett inn i en produksjon med Stein Winge, så det var kjempebra. Så ringte jeg Ola B. Johannessen⁸ og sa at jeg er kjempeinteressert. Men jeg trenger litt tid på å områ meg. For jeg har hele tiden hatt en sånn drøm om å komme på Oslo Nye. Jeg sa jo ikke det til ham, da.

Deretter kontaktet han Oslo Nye og fikk jobb der, fortalte han.

Vi møtte den 44 år gamle Nicolai igjen 20 år etter, i mars 2019, i lokalene til Einar Film & Fortellinger, i Oslo. Einar Film er et filmselskap som produserer TV-drama, film og reklamefilm, der Nicolai var både regissør og deleier. Nicolai var dessuten i gang med å spille inn en TV-serie i Sverige, og han skulle snart ha premiere på en HBO-serie, der han hadde en av hovedrollene. Nicolai brukte en del av sin arbeidstid som reklamefilmregissør, men han var først og fremst frilansskuespiller. Han anslo fordelingen av arbeidstiden mellom reklamefilmregissør og skuespiller til omtrent 15 %–85 %, men det varierte.

Ved utgangen fra Teaterhøgskolen i 1999 ble Nicolai i tråd med eget ønske engasjert ved Oslo Nye Teater. Der ble han værende i omtrent tre år,

8 Daværende teatersjef i Trondheim.

til han gikk over til Det Norske Teatret. Han ble deretter engasjert ved Nationaltheatret fra 2005, hvor han ble værende i seks år – til 2011. Nicolai var dermed knyttet til institusjonsteatre i Oslo i til sammen 12 år etter Teaterhøgskolen, hele tiden på midlertidige kontrakter. I denne perioden var han først og fremst skuespiller på teaterscener – og spilte flere sentrale roller. Men han hadde også flere permisjoner for å spille film eller TV-serier.

Kombinasjonen av teaterarbeid og frilansing skapte imidlertid utfordringer både for Nicolai og for Nationaltheatret. Nicolai ønsket mer kontroll med egne prosjekter enn det han kunne få innenfor institusjonsteateret:

Jeg trengte å komme i en posisjon hvor jeg følte mer ansvar for prosjektene jeg var med i, altså for valget om å bli med eller ikke. Det handler jo om trivsel, ikke sant, det handler om å være inspirert, å føle at det er viktig, det jeg driver med. [...] Jeg hadde jo jevnlig permisjoner for å gjøre film. Jeg var sånn inn og ut av huset, men klarte aldri å etablere den type dialog som jeg ønsket med teatersjefen,

sa han i 2019 – helt i tråd med synspunkter han ga uttrykk for 20 år tidligere. Flere teaterskuespillere som også er etterspurte innen film og TV-serier, står overfor lignende dilemmaer på et punkt i karrieren: Skal de slutte på teatret og bli fulltids frilansere? Nicolai kom – litt tilfeldig – til å prøve seg som regissør av reklamefilm i 2008. Han forsto at han hadde talent for det. Dessuten ga det økt økonomisk sikkerhet. Det bidro til at han sa opp på Nationaltheatret for å bli fulltids frilanser fra 2011:

Det var jo spesielt når jeg begynte å jobbe som regissør [...]. Det var på en måte det som ga meg den økonomiske tryggheten til å si: «OK, jeg kan være frilans, og så kan jeg sørge for egen økonomi og passe på at det er en slags forutsigbarhet.» Jeg er jo ikke noen økonom, men jeg har lagd et sånt system hvor jeg setter av midler på en egen konto, sånn at jeg kan lønne meg selv når jeg går en måned eller to uten å jobbe. Så jeg har et system som jeg forstår,

fortalte Nicolai lattermildt. Han pekte på at han først og fremst hadde kunstneriske motiver for å bli frilanser, at han får større kontroll med hvilke prosjekter han blir med på. Hensynet til familien var et viktig tilleggsmotiv. Som

frilanser ville han få en mer fleksibel arbeidssituasjon og kunne vie mer tid til familien:

Jeg sa at [av hensyn til familien] så må jeg gå frilans, jeg må frigjøre tid. For teater fanger deg så veldig. Det trumfer alt, nettopp fordi det er et ensemble, og man møter opp uansett. Sånn skal det jo være. Men ved å ta det ut av ligningen, så frigjorde det enormt mye tid til barn, og det forpliktet meg så jeg ble mer engasjert i alt jeg gjorde,

sa han.

Men som frilanser hadde han ikke forlatt teaterscenen helt: «Da jeg gikk frilans i 2011, så hadde jeg en ambisjon om å gjøre én teaterproduksjon i året. Jeg er veldig glad i teateret, så det var liksom planen. Og det klarte jeg å holde sånn cirka en stund, men de siste årene har det blitt mindre og mindre av det», sa Nicolai. I stedet er det blitt mer og mer film og TV-serier på bekostning av teateret.

Selv om han i 2019 regisserte en del reklamefilm, var Nicolai fortsatt nokså nølende til å stå foran kameraet i reklame selv. Nicolais relative skepsis så ut til å være mer pragmatisk enn prinsipiell: «Jeg har kanskje blitt mindre idealistisk med årene. Men jeg syns jo fortsatt det kan by på utfordringer å gjøre reklame som skuespiller», sa han i 2019.

Selv om rollen som frilanser hadde gitt Nicolai litt større privat fleksibilitet, kunne det være krevende å kombinere skuespiller- og foreldrerollen. Kona til Nicolai, som også er skuespiller, var jevnlig opptatt med teaterforestillinger om kveldene, mens han selv, som aktiv frilanser med film- og TV-prosjekter, kunne være helt fraværende i innspillingsperioder. Samtidig kunne han være desto mer nærværende for familien mellom prosjekter.

Hvordan sto det til med privatøkonomien i 2019? Som etterspurt frilanser med bisyssel som reklamefilmregissør hadde Nicolai betydelig høyere årsinntekter enn skuespillere flest.

Kanskje det kunne friste å skifte yrkesløp og bli regissør på fulltid? Men Nicolai hadde ikke noe ønske om det. Det hadde hittil heller ikke blitt aktuelt for ham å bli lærer på Teaterhøgskolen, slik han var inne på som et mulig alternativ tilbake i 1999. Alt i alt så det ut til at Nicolai i 2019 hadde realisert de fleste av de yrkesplanene han hadde som teaterhøgskolestudent i 1999.

Men hvordan så 44 år gamle Nicolai på fremtiden? Hvor trodde han at han ville stå i yrkeskarrieren om ti år?

Jeg har en følelse av at det kommer til å ligne veldig på det som er nå. Hvis noe skal være annerledes, så kan det hende at jeg utvikler den regidelen enda litt mer, at jeg gjør mer fiksjonsting. Men at jeg er frilans, det er jeg ganske sikker på, og at jeg har fri og jobb om hverandre og med ujevne mellomrom, er jeg også ganske sikker på,

svarte Nicolai.

Mange opplever et vendepunkt i livet – og karrieren – når de passerer 40 år. De ser kanskje for seg andre framtidsutsikter og verdsetter andre verdier enn de gjorde for 20 år siden. Hadde Nicolai opplevd noen slik 40-årskrise?

Jeg har vært gjennom 40-årskrisa i og for seg. Det høres kanskje litt naivt ut, men for meg handlet jo 40-årskrisa i bunn og grunn om det helt konkret å forstå at jeg faktisk skal dø, at det faktisk bare er dette ene livsløpet her. Og nå må jeg ta ansvaret for valgene mine, både de jeg har tatt, og de jeg skal ta i fremtiden. Jeg følte at jeg ikke hadde tatt ansvar for noen valg fram til nå, fordi jeg liksom bare hadde fulgt med i strømmen av hendelser. Så har livet blitt sånn som det har blitt. Det der å prøve å gripe fatt i livet sitt, å være ansvarlig for valgene. Det var en veldig stor del av 40-årskrisa,

sa Nicolai til slutt.

Frilansskuespilleren Guri

Guri var 28 år og dermed noe eldre enn de fleste av medstudentene da vi intervjuet henne i mai 1999. Hun gikk da avslutningsåret ved Teaterhøgskolen og hadde nettopp fått tilbud om et engasjement ved Oslo Nye Teater:

Jeg har fått drømmejobben! Jeg har fått akkurat det jeg ville ha, en rolle på Oslo Nye til høsten! Jeg har ikke lest manuset, men instruktøren har sagt at det ikke er en sånn voldsomt stor rolle – i et stykke som heter «Orfeus vender tilbake», av Tennessee Williams. Jeg skal ned og hente manuset etterpå,

fortalte Guri entusiastisk. Men i 1999 beskrev hun på ingen måte at hun hadde gått en målrettet og planmessig vei mot skuespilleryrket fra barnsbein av. At hun til slutt utdannet seg til skuespiller, var snarere nokså tilfeldig. Guri hadde ikke valgt hobbyer eller utdanning med sikte på dette yrket – under sin oppvekst i en by i Sør-Norge. Det var snarere «sånn at jeg har fulgt magefølelsen min veldig mye», sa hun. Hun spilte aldri barneteater, men var tidlig opptatt av sang. Hun deltok i sang- og talentkonkurranser da hun var 12, men «bare på moro», sa hun. Etter 9. klasse syntes hun det var kjedelig med allmennfag, så hun begynte på musikklinja på videregående. Det førte henne til julekabaret og revy. Videre spilte hun amatørteater fra hun var 19 til 23 år. Hun var med i flere oppsetninger, for eksempel i «Fruen på vift», «Gjøkeredet» og «Den store barnedåpen», fortalte hun. Men hun siktet seg fortsatt ikke målrettet inn mot skuespilleryrket. Etter videregående jobbet hun et halvt år – og «reiste jorda rundt et halvt år», fortalte hun. Så søkte hun seg til en lærerhøgskole, men uten å komme inn. Hadde hun kommet inn, kunne hun godt ha blitt førskolelærer, mente hun i 1999. I stedet kom hun inn på en årsenhet i musikk på lærerhøgskolen: «Det var ikke det at jeg absolutt ville, men jeg tenkte at jeg skulle ta det påbygningsåret først, og så ta opp matematikken.» Hun ville forbedre karakteren fra videregående i dette faget for igjen å søke seg til lærerutdanning. Men mange medstudenter på årsstudiet i musikk hadde planer om å søke seg til Musikkhøgskolen etterpå. «Så var det jeg og en venninne som fant ut at vi får vel søke vi òg, da!» fortalte Guri lattermildt. Resultatet var at de to var de eneste som kom inn. Deretter gikk Guri tre av de fire årene på «Musikk og sosialpedagogikk» på Musikkhøgskolen. «Da skulle jeg spille og synge for kreftsyke barn og sånn [...]. Det var jeg litt klar for», fortalte hun. Under musikkhøgskolestudiet jobbet hun også litt med et rockeband på Bredtveit fengsel. Men etter hvert tapte hun interessen for slikt musikkpedagogisk arbeid. Hva skulle hun slå inn på?

Det var en venn av meg som er skuespiller, som jeg snakka med. Og så var jeg litt sånn deppa og sånn, for jeg fant ut at jeg aldri kunne komme til å bli så bra jazzsanger sånn at jeg kunne leve av det. [...] Og da sa han at «du har jo spilt litt teater før. Du har ikke lyst til å prøve på det?» «Jo – nei, jeg vet ikke, jeg. Jo, kanskje det.» «Men da er du nødt til å søke Teaterskolen, for ellers har du ikke sjans til å bli skuespiller»,

sa han. «En skole til? Det gidder jeg ikke», tenkte hun først. Men vennen minte henne på at hun nå alt var 24 år – og snart for gammel til å søke Teaterhøgskolen:

«Nei, men da kan du bare glemme å komme inn på et institusjons-teater, og du må søke nå, for du begynner å bli gammel for å gå på den skolen.» Og så tvinga han meg til å ringe morgenen etter. Eller – han irriterte meg så grenseløst at jeg til slutt sa: «Ja, jeg skal gjøre det! Og så søkte jeg»,

fortalte hun. Og hun kom inn. Men «det var vel egentlig ikke noe voldsomt bevisst valg at jeg valgte Teaterhøgskolen. Det var bare det at jeg har holdt på litt med dette. Og så klinte jeg til på opptaksprøven», sa Guri. Som teaterhøgskolestudent var hun imidlertid frustrert over ikke å ha frihet til å kunne ta oppdrag utenfor skolen underveis:

For de tre årene vi har gått på den skolen, så har vi ikke hatt «lov» til å jobbe utafør, og det betyr at vi har ikke knytta noen kontakter de siste tre årene, og vi har vært prisgitt at folk kommer og ser oss. Og det er det jo ikke mange som har gjort,

sa hun, og fortsatte:

Jeg begynte å tro at jeg virkelig ikke skulle få en jobb på et teater. Da var jeg faktisk litt i tvil, for der har jeg gått i tre år inne i det buret, uten å ha lov til å jobbe utenfor og knytte mine egne kontakter og jobbe og gjøre meg kjent med miljøet. Da følte jeg virkelig at det var tre år i et svart høl,

sa Guri i 1999. Ved utgangsporten fra Teaterhøgskolen hadde hun fortsatt ikke veldig tydelige mål for videre karriere: «Det er masse muligheter. Jeg er en veldig dum person å snakke med sånn, fordi at jeg lever så veldig fra dag til dag og fra måned til måned. Så jeg har ingen sånne langsiktige mål», sa hun i 1999. Hun hadde vel likevel noen forventninger til sin arbeids- og livssituasjon framover? Kunne «du si noe om situasjonen din om 5–10 år?» spurte vi. «[Nei], ingen-ingen-ingenting», svarte Guri. «Ja, men hvis du likevel skulle gjette», fulgte vi opp. «Om ti år så tror jeg – eller håper iallfall – at jeg er blitt mor, og at jeg også kan kombinere det med å jobbe litt frilans, litt sang, teater. Det er det jeg ser for meg om ti år», svarte Guri. Hun var heller ikke fremmed for å undervise – men mer forbeholden til å delta i TV-serier eller gjøre TV-reklame. Men radioreklame kunne hun gjerne gjøre. «Det synes jeg er helt topp, å si noe – ‘kjøp solo!’ – og tjene penger på det! Det gjør meg ingenting», sa Guri i 1999. Det hang nok sammen med at man måtte vise ansiktet i TV- og kinoreklame, men selvsagt ikke i radioreklame. Hun hadde heller ikke sagt nei til å tjene penger på å synge i begravelser, femtiårslag eller bedriftsforsamlingen til Hydro, om hun var blitt spurt, sa hun. Men hun regnet ikke med å få høy inntekt og trodde helst hun ville bli boende i Oslo – om 5–10 år.

Selv om Guri hadde fått et engasjement ved Oslo Nye Teater rett etter Teaterhøgskolen, hadde hun ikke lyst til «å gro fast på et institusjonsteater», sa hun. Hvorfor ikke? «Nei, fordi da blir jeg *lat*. Da går man inn i en sånn rutine, man blir *trygg*, og det er ikke *skummelt* lenger. Jeg er livredd for at det skal bli *behagelig*, og det tror jeg det blir», svarte Guri.

Hun så likevel primært for seg at hun ville fortsette som skuespiller i årene framover. Men hvis det ikke gikk bra, kunne hun kanskje prøvd å komponere eller skrive litt? Hun hadde «mange bein å stå på», mente hun. «Jeg kan jobbe med hva som helst», for eksempel som «lærer i barneskolen»: «Jeg må leve, jeg må tjene penger, og jeg har ikke noe imot å undervise. [Men] jeg vet at det er veldig mange kunstnere som synes at det er et nederlag», sa hun.

Da vi møtte snart 48 år-gamle Guri igjen på Majorstua i Oslo 20 år etter, i mars 2019, jobbet hun som frilansskuespiller. Hun hadde variert og langvarig teaterfaglig erfaring. Selv om hun, ifølge egne utsagn, ikke setter seg langsiktige mål, hadde hun jevnt og trutt holdt det gående som frilansskuespiller i 20 år.

Guri ble som nevnt engasjert til et stykke ved Oslo Nye Teater rett etter Teaterhøgskolen i 1999. Der ble hun bare et halvt års tid. Siden hadde hun hatt stykkekontrakter ved en rekke norske teatre: Brageteatret i Drammen, Teatret Vårt i Molde, Det Norske Teatret, Nationaltheatret og Hålogaland Teater. Ved noen av teatrene hadde hun også vært flere ganger. Hun hadde imidlertid aldri hatt noen langvarig tilknytning til ett bestemt teater eller vært fast tilsatt. Hun sa at hun også helst ønsket det slik. Hun ville egentlig ikke ha en altfor fast tilknytning til ett teater, og hun kjedet seg fort når arbeidet ble rutinemessig:

Jeg kjenner at jeg blir fort rastløs, jeg kjenner at jeg kjeder meg fort. Og jeg elsker prøveperioden. Men jeg synes det veldig ofte er ganske kjedelig å spille. Jeg synes det er gøy i oppkjøringen og første møte med publikum, premieren og kanskje en forestilling til. Men så begynner jeg bare å telle ned. Så jeg har egentlig aldri syntes det har vært kjempegøy etter prøveperioden,

sa Guri – og fortsatte: «Jeg har vært tilbake på flere teatre mange ganger. Men jeg har aldri gått og spurt om fast jobb eller lengre engasjement». Hadde hun ikke vært interessert heller? «Nei, jeg kan ikke si at jeg har vært. Det kan ha vært perioder. Men jeg har alltid vært utrolig glad når ting har vært ferdig, og jeg kan dra videre», sa hun – og: «Jeg har fått tilbud om å bli lenger et par steder. Men det har jo vært i Molde, for eksempel. Og det var helt uaktuelt, fordi jeg hadde ikke lyst til å bo der.»

Guri ville selvsagt gjerne være etterspurt på arbeidsmarkedet. Men «det å være på ett teater og bare ta de rollene man får tildelt», som innenfor institusjonsteateret, var ikke noe for henne. Omtrent det samme sa hun i 1999.

Gjennom en nokså lang karriere som frilansskuespiller hadde Guri kombinert flere ulike sysler: I tillegg til å stå på teaterscener hadde hun hatt mye undervisning og gjort dubbing. Hun hadde for eksempel undervist i stemmebruk på Teaterhøgskolen i flere år. Hun hadde også spilt inn film og vært med i flere TV-serier. Men hun var ikke særlig interessert i humorpregete TV-serier. «Jeg kunne nok hatt mer å gjøre hvis jeg hadde sagt ja til mer, og hvis jeg hadde gått inn for det», sa Guri, til tross for at hun har vært med i flere sentrale norske TV-serier. Men hun understreket at hun «alltid

har takket nei til reklame». Hvorfor det? «Jeg opplever det som helt meningsløst», svarte hun. Og:

Jeg forstår veldig godt at man må gjøre det for å tjene penger. Jeg holder det ikke mot noen. Jeg synes til og med noen reklamer er ganske gode og fine å se på. Men for meg så ville det være helt meningsløst å arbeide for å selge majones.

Hun utdypet sin skepsis mot reklame med et konkret eksempel fra tiden da hun hadde særlig trang økonomi, før hun traff samboeren:

Jeg husker en gang hvor jeg hadde fått en strømmåler som jeg ikke hadde forstått og ikke hadde sendt inn. Så plutselig fikk jeg en smell på 20 000 kroner. Da hadde jeg ikke jobb eller tjente lite. Og så ringte det en dame, mens jeg stod med den der regningen i hånden. Hun sa at det var en kjent regissør som ville ha meg til en melkerekklame. Den kunne jeg fått 20 000 for. Jeg ante ikke hvordan jeg skulle betale den [regningen]. Og så ringte hun og sa nesten samme summen! Så bare tenkte jeg: Nei, det gjør jeg ikke. Jeg har ikke lyst. Jeg har vel egentlig alltid tenkt sånn,

fortalte Guri. Men hadde ikke det store oppsvinget i produksjon av TV-serier og lignende påvirket arbeidssituasjonen hennes? «Nei, egentlig ikke, fordi jeg er jo i den situasjonen jeg er. Jeg får ofte forespørsler om jeg kan komme og prøvefilm, om jeg kan sende eller være med på ting, om jeg kan sende en 'self-tape'», svarte hun. Ofte stilte hun ikke opp på slike forespørsler. Hun stilte bare opp hvis det «ser gøy ut», sa hun – og føyde til: «Men hvis jeg hadde vært i en annen situasjon, hvis jeg virkelig ville, så kunne jeg nok ha jobbet mye mer på grunn av det TV-markedet.»

Som frilansskuespiller hadde Guri jevnlig hatt en nokså beskjeden inntekt. Rundt 300 000 kr i året, anslo hun i 2019. Det virket heller ikke som hun hadde gått inn for å øke inntekten veldig mye, hvis hun samtidig hadde måttet påta seg oppgaver hun ikke fant meningsfulle. Når Guri kunne nøye seg med en nokså beskjeden årsinntekt, hang det også sammen med at hun hadde en samboer med fast jobb. Men de fikk barn i 2010, noe som økte behovet hennes for god og stabil inntekt. Samtidig bidro egne barn til å be-

grense hennes aktivitet som skuespiller litt. Hun ville ikke jobbe om kveldene eller reise i jobben lenger. Fra da hun fikk barn, hentet hun dessuten hoveddelen av sin inntekt fra andre sysler enn tradisjonelt skuespillerarbeid.

Guri hadde vært yrkesaktiv frilanser i ca. 20 år på et nokså usikkert arbeidsmarked. I 1999 var det usikkert hvor motivert hun var for en langsiktig yrkeskarriere som skuespiller. Hun ønsket ikke å sette seg langsiktige mål. I 2019 var hun snart 48 år og hadde tatt pause i en periode for å vie seg til andre arbeidsoppgaver. Kunne det ikke derfor være aktuelt å slutte som skuespiller – for å gjøre noe helt annet? «Nei, det tror jeg ikke», svarte Guri. «Jeg skal jo begynne å jobbe igjen.» Hun regnet fortsatt med å jobbe som skuespiller – kombinert med andre oppgaver, særlig undervisning – etter pausen. Hvorfor hadde hun fortsatt, og hvorfor ville hun fortsette videre i dette yrket?

Nei, det er vel fordi at jeg ikke har funnet noe morsommere å drive med. Når det er morsomt, så er det jo veldig morsomt. Jeg synes det er veldig morsomt å undervise også, det er jo mye mer meningsfylt, for det er liksom meningsfullt hele tiden. [...] Det å undervise er jo enda morsommere, fordi det er på en måte fylt med mening,

sa Guri. Fravær av tydelig yrkesmålsetting og planlegning hadde ikke hindret henne fra en sammenhengende og variert yrkeskarriere som skuespiller gjennom 20 år. Kanskje hun hadde vært litt målrettet likevel?

Frilansskuespilleren Trond

Da vi intervjuet *Trond* i mars i 1999, var han 27 år og 1.-årsstudent på Teaterhøgskolen. Han kom opprinnelig fra Fetsund. Trond var 17 år før han begynte å orientere seg mot skuespilleryrket. Da kom han litt tilfeldig med i en lokal amatørteateroppsetning av musikalen «West Side Story». Han fikk positiv respons for innsatsen – også i lokalavisen. «Jøss, [...] kan man gjøre dette her til et levebrød?» spurte han seg da for første gang. Men fortsatt hadde han helst andre yrkesplaner. Foreldrene mente at skuespilleryrket var for utrygt å satse på; faren lurte på om han ikke heller kunne prøve å bli flygeleder. Trond orienterte seg også en periode mot ingeniøryrket: Først ville han følge brorens eksempel og søke Oslo ingeniørhøgskole, deretter ville han gå

på NTH,⁹ slik at han kunne bli sivilingeniør. Men det var vanskelig å komme inn på ingeniørstudiet: «Jeg lå på 108.-plass på venteliste. Så jeg tenkte at jeg kommer aldri inn», fortalte han. I stedet så han seg om etter folkehøgskoler med teaterlinje. Romerike Folkehøgskole var et nærliggende valg. Men han var seint ute med søknaden og måtte først ta til takke med musikklinja – før han fikk overgang til teaterlinja. Der gikk han – sammen med andre håpefulle – i 1992–93.

Etter Romerike kom han likevel inn på Oslo ingeniørhøgskole. Men han fant snart ut at dette ikke var noe for ham, og han sluttet etter et år. Fra 1993 og framover begynte han i stedet å søke Teaterhøgskolen. Dessuten søkte han – og fikk innvilget – sivilteneste ved verkstedet på samme skole. Han så dette som en mulighet til å få innpass i teatermiljøet: «Det var vel kanskje min inngangsbillett til teatermiljøet, for jeg ble jo halvveis kompis med de som gikk her. Altså, jeg jobba jo der, og de var studenter. Men man hilste jo på hverandre og sånn», fortalte han. Trond søkte om opptak til Teaterhøgskolen fem ganger før han endelig kom inn. I mellomtiden – fra 1996 og to–tre år framover – etablerte han seg som mangfoldig frilansskuespiller: Han var med i friteatergruppen «Avslørte bondepiker», fikk prøvd seg på Torshovteatret og Riksteatret, spilte inn TV-reklame for DnB og var med i teateroppsetningen «Krutttårnteateret» i Vestfold. Dessuten deltok han på audition til filmer – og spilte i «Budbringeren» og «1732 Høtten». I denne perioden skaffet han seg viktig erfaring for livet som frilanser: «Det var et par perioder man ikke visste hva som skjedde. De periodene pleide jeg å bruke til å skrive CV-er og sende ut til forskjellige byråer, reklamebyråer, film og forskjellige personer, som casting-folk og sånne ting», fortalte han i 1999. Han sa også at han iblant måtte søke arbeidsledighetstrygd for å ha til levebrødet. Samtidig lærte han seg å takle den usikre arbeidssituasjonen som frilanser. Han syntes han var heldig som hadde turt å satse på frilansertilværelsen – uten å ha sikret seg gjennom annen høyere utdanning. Som frilanser måtte man bare satse uten sikkerhetsnett: «[Man får] bare satse på det, og så vet man ikke hva man gjør om et par måneder. Og så får man bare gå arbeidsledig i noen uker, og så kanskje det dukker opp noe. [Men] den uvissheten er litt urovekkende, iallfall i begynnelsen», sa Trond.

9 NTH = Norges tekniske høgskole, nå innlemmet i NTNU = Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, i Trondheim.

I 1999, som etablert, utadrettet frilansskuespiller og student, var Trond litt frustrert over å bli innelukket i studiet ved Teaterhøgskolen: «Vi lever mer i en boble her på skolen», sa han. Studentenes handlefrihet ble begrenset av et «forbud» mot å påta seg skuespilleroppgaver utenfor huset mens de studerte, et forbud som riktignok ikke ble håndhevet helt konsekvent.

Hva slags yrkesplaner hadde Trond i 1999? «Det aner jeg ikke, det har jeg ikke tenkt på, egentlig», sa han først. Men han sa at han hadde mer lyst til å jobbe frilans enn å bli fast institusjonsskuespiller: «Akkurat nå har jeg kanskje ikke så lyst til å bli fastværende på et teater. Jeg vil heller ha muligheten til å kunne flytte på meg.» Han kunne godt tenke seg å frilanse rundt om på forskjellige teatre. Derimot var han litt skremt av at fast jobb ved institusjonsteatre kunne føre til mye kjedelig rutine. Noen fast ansatte risikerer å få lite å gjøre – eller bare å spille ubetydelige biroller: «Institusjonsteateret kan være ganske drepende også for lysten til å spille, tror jeg. [...] En venn av meg spilte fjerde evnukk til venstre i tre–fire måneder. Det kan være litt kjedelig», sa Trond. Men han så likevel ikke bort ifra at han kom til å havne på et institusjonsteater: «Hvis jeg stifter familie og har huslån og billån, må jeg ha en fast inntekt», slo han fast. Han så det som aktuelt først å få jobb ved et regionalt teater, helst i en større by som Bergen, Trondheim eller Stavanger. Men aller helst ville han bli i Oslo. Han så også for seg at han først kunne «jobbe på institusjonsteater noen år og så gå ut som frilansskuespiller». Av institusjonsteatre foretrakk han Oslo Nye.

Teaterhøgskolestudenten Trond hadde ikke noe ønske om å bli altfor spesialisert som skuespiller. Han ville gjerne gjøre alt fra «Ibsen på Nationalteatret til å gå rundt med en lampe på hodet på Black Box. Helt fra det klassiske teateret til det eksperimentelle», sa han. Dessuten ønsket han å spille mer film. I 1999 var Trond – som mange andre skuespillere på den tiden – skeptisk til såkalte såpeserier på TV. Hvis man satset på serier den gangen, betydde det helst at «man detter litt ned, altså at man går et stigetrinn ned i stedet for å gå et stigetrinn opp», sa han – og fortsatte:

Nå høres det jo veldig blærete ut, men jeg tror blant skuespillere er såpe ikke noe særlig kvalitetsretta. For de lager to serier à en halvtime hver, og det er bare kvantitet, altså gjøre det fortest mulig og bare spy ut noen setninger, eller replikker.

Trond var mindre skeptisk til å gjøre reklame enn til å spille såpe. Han hadde selv gjort reklamefilm – og han anså reklame som en viktig del av arbeidsmarkedet for frilansere. For egen del konstaterte han at «den reklamejobben i DnB, den hjalp meg veldig til sånne ekstrajobber». Men radioreklame var mer stuerent enn TV-reklame. Man blir for eksponert av TV-reklame: «Troverdigheten på teateret svekkes også hvis du reklamerer for rekesalat», sa han. Og: «Man kan ikke satse på reklame, fordi hvis man har gjort én reklame på TV, så kan man ikke gjøre andre TV-reklamer på flere år». Men han konstaterte at det var ulike holdninger til reklame mellom skuespillere fra forskjellige generasjoner: «De gamle skuespillerne ser på reklame som – nei! Det er mange skuespillere som konsekvent ikke gjør reklame i det hele tatt», sa Trond. Hvorfor? «Fordi de er mer *kunstnere* [...]. De vil ånde og leve for *kunsten* og ikke gjøre reklame», svarte Trond. De unge har andre holdninger. Det er økende behov for skuespillere til reklamejobber i mediene, noe som er særlig viktig for frilansskuespillerne.

Selv var Trond blant dem som var minst skeptisk til å lage reklame: «Jeg er ikke noe sånt teatermenneske – alt for kunsten – jeg. Det er veldig mange som er det. Jeg er mer [den typen som] gjør den radioreklamen for penger», sa han i 1999.

Selv om han ikke ønsket å spesialisere seg for mye, var det én side av talentet han gjerne ville dyrke videre, alt i 1999: «Jeg tror kanskje etter hvert at jeg vil drive mer og mer med komedie. For jeg tror det ligger mer i meg enn tragedien», sa han.

Vi møtte den nå 46 år gamle frilansskuespilleren Trond igjen på Baker Hansen på Adamstuen i Oslo i februar 2019. Når han så tilbake på de 20 årene som var gått, var det svært mye av det han ønsket eller forutså i 1999, som nå faktisk hadde skjedd: Han hadde både spilt seriøst teater og komedie, men hadde nok de seinere årene særlig hatt roller innen humor- og komediesjangre. Han hadde spilt inn flere filmer, men han var mer profilert innen TV-serier enn han forutså i 1999. Nå var han også gift familiefar med leilighet sentralt i Oslo.

Trond ble engasjert ved Oslo Nye Teater rett etter Teaterhøgskolen i 2001. Der ble han værende på midlertidige kontrakter fram til 2007. Selv om mange skuespillere går årevis på slike kontrakter, har de ofte langvarig «fast» tilknytning til ett og samme teater. Men institusjonsskuespillere som er etterspurt på frilansmarkedet, søker – og får gjerne – permisjoner for å spille film,

TV-serier eller annet. Ikke alle teatersjefer er like glade for slike permisjoner, og etter hvert kan interessemotsetningene mellom teater og skuespiller bli så sterke at de fører til «skilsmisse». I 2007 skiltes Oslo Nye Teaters og Tronds veier, fordi Trond ønsket seg lengre permisjon enn teateret ville akseptere. Han hadde tidligere hatt permisjoner for å spille inn et par filmer. Men nå hadde han lyst til å starte eget reklameproduksjonsselskap, som han spurte om å få ett års permisjon til. Teatersjefen var bare villig til å gi ham et halvt års permisjon. Deretter måtte Trond returnere til en bestemt rolle i en planlagt produksjon. Trond, som altså var innstilt på ett års permisjon, hadde allerede tenkt på muligheten for å si opp stillingen for å bli frilanser, noe han fortalte teatersjefen. Men det ble ikke godt mottatt: «Da fikk jeg en sånn overhøvlung [ler], som jeg ikke så komme», fortalte Trond. Han sluttet likevel for å bli frilanser – og fikk også vennlige ord fra teatersjefen med på veien. Som frilansskuespiller hadde Trond særlig spilt i flere TV-serier. Han konstaterte at lettvtint produserte såpeserier av lav kvalitet etter hvert var blitt erstattet av mer ambisiøse TV-serier. I 2019 var det også blitt mer attraktivt for en skuespiller å spille i TV-serier, for «du følger en person gjennom mange sesonger, og de er de samme. Og det er kanskje mer tro mot hvordan mennesker er». Trond hadde også gjort litt dubbing og en del regi av reklamefilmer. Han konstaterte at skuespillernes holdninger til reklame hadde endret seg på 20 år:

Det er fremdeles skuespillere som ikke gjør reklame. Men det er mye færre av dem nå. For før så var det «mer for kunsten». Det var mer sånn seriøse skuespillere som ikke skulle ha klistremerket på seg at de reklamerer for Findus, eller et eller annet sånn, når de skulle sitere Shakespeare,

sa Trond fortsatt, omtrent som han sa alt i 1999. Men i 2019 var det blitt slik at man kunne «få en karriere av å ha vært med på en reklamefilm», fortsatte han. Dessuten var reklameoppdrag blitt en viktigere inntektskilde for mange skuespillere: «Men så slår hverdagen i trynet ditt, og du må ha penger til husleien, og du må ha penger til mat og barn og klær og alt sånn der. Da gjør du gjerne de jobbene som skal til», sa han. Trond hadde også vært tilbake på teaterscenen etter 2007. Men nå i 2019 var det mange år siden.

Trond giftet seg i 2014. Kona var også skuespiller, ved et institusjonsteater, men også hun jobbet delvis frilans. De hadde tre små barn, så familiesituasjonen skapte utfordringer for begge, ikke minst så lenge barna var under skolealder. Da hadde det trolig vært enda vanskeligere om begge hadde vært fastere knyttet til institusjonsteatre: «Hvis begge hadde jobbet på teateret da, så måtte vi jo hatt barnevakt. Altså, hvordan gjør man det, hvis begge skal jobbe på kveldstid?» spurte Trond retorisk.

Trond hadde god privatøkonomi som frilansskuespiller. En etterspurt frilansskuespiller som også regisserer reklamefilm, tjener normalt langt mer enn selv de fremste institusjonsskuespillerne. Trond anslo at han hadde en årsinntekt som varierte mellom 1½ og 3 millioner kroner.

Hvordan så han på framtiden, nå i sitt 47. år? Han hadde ingen planer om å slutte som skuespiller: «Jeg føler at jeg har havnet på den riktige hyl- len», sa han. Men hans verdier og ambisjoner hadde endret seg. I 2019 var han en etablert skuespiller med god inntekt og familiemann i slutten av 40-årene. Nå var han langt mindre karriereorientert enn før. Det var andre verdier som telte nå enn for 20 år siden:

Jeg hadde jo mer driv på å gjøre karriere før. Man skal opp og frem og klatre på karrierestigen. Mens nå føler jeg at jeg er ganske fornøyd med der jeg er på den stigen. Jeg føler vel ikke at jeg kan klatre noe særlig [mer]. Jeg kan kanskje klatre mer i forhold til allsidighet, gjøre andre ting. Men nå, med familielivet, så er jeg mer opptatt av bare å ha fri. Jeg er liksom lat. Det jeg ønsker, er bare å ha tid til å trene,

sa Trond. Hva slags trening?

Spille squash med kompis. Man har så liten fritid at man må velge hva man skal gjøre i fritiden. Man har ikke tid til å trene. Å trene er jo en form for sosial aktivitet. Vi har en sånn squash-gruppe. Det er noen kompis på 10–12 i den gruppa, som sier: «Squash i morgen klokken halv ti?» De som kan, stiller opp. Og tennis. Vi har flyttet til en gate der det er en tennisbane rett over gata, som jeg bare ser. Jeg har bare lyst til å spille tennis, levere i barnehagen og spille tennis,

svarte Trond. Han var dessuten blitt mer bevisst på at han ble eldre. Hvordan så han da på framtiden som skuespiller – for eksempel 10–15 år fram i tid?

Nei, den frilanstilværelsen og det å bli eldre ser jeg ikke helt lyst på. Jeg vet jo ikke hvor lenge det varer. Den der [TV-serien] «Neste sommer» går og går. En gang så tar det jo slutt, og da er man ikke så attraktiv lenger. Men da må man bare håpe at det er en annen rolle som bestefar eller et eller annet sånn, som kan gå videre. Men det er kanskje enda vanskeligere for kvinner å bli eldre enn [for] menn,

sa han – og fortsatte:

Det er jo interessant med den der drivkraften, tjue år etterpå. Hvordan den har forandret seg. Hva man trodde var målet med livet, for tjue år siden, som viser seg å ikke være det. Og hva som er drivkraften min nå, med familielivet og bare det å jobbe. Drivkraften min nå er på en måte å ha et familieliv kombinert med [...]. Jeg drømmer lite grann, som jeg ikke sier kanskje så høyt [...], om å gjøre litt flere jobber i utlandet. For det er et slags eventyr [...] som lokker. Det der med å jobbe i utlandet. Det er kanskje neste steget på karrieren. Men det er ikke så forenlig med familielivet,

sa Trond til slutt.

Skuespilleren Ine

Vi intervjuet Ine på en kafé på Grünerløkka i Oslo i mai 1999. Da var hun 26 år og avgangstudent ved Teaterhøgskolen. Hun var altså på vei ut fra studiet og inn på arbeidsmarkedet som profesjonell skuespiller: «Det er bare en fest igjen. Vi er for så vidt ferdige», sa hun lattermildt. Inntil videre kunne hun også se lyst på framtiden: Alt i februar samme år hadde hun fått tilbud om et 2-årsengasjement ved Nationaltheatret i Oslo.

Ine var født og oppvokst i en teaterfamilie: Far var en profilert norsk skuespiller, mens mor jobbet i NRK drama. Som barn – helt fra fireårsalder

– hadde Ine vært med pappa på jobb på teateret. På grunn av farens engasjement ved ulike norske teatre hadde hun bodd både i Oslo, Tromsø og Trondheim under oppveksten, men lengst i Oslo. Alt fra tidlig barnsbein av var Ine sterkt motivert for å spille skuespill. Men foreldrene oppmuntret henne ikke uten videre til å velge dette yrket: «Jeg har fått en masse advarsler av mine foreldre», sa hun i 1999. Familievenner fra teatermiljøet advarte også når hun sa at hun ville bli skuespiller: «Å nei, vil du deg sjøl så vondt? Det er forferdelig, du må ikke velge det!» Men Ine opplevde tidlig at det var «veldig gøy å se på og spille teater på skolen». Hun spilte i et «Maria og Josef»-stykket i første klasse, hadde dramagruppe seinere og spilte revy på videregående. Hun mente også å huske at hun var motivert for å bli profesjonell skuespiller alt fra 9–10-årsalder av. Etter videregående gikk hun på teaterlinja på Romerike Folkehøgskole, sammen med flere andre som også seinere søkte seg inn mot Teaterhøgskolen. Men tiden på Romerike bidro ikke uten videre til at hun stolte på eget talent, for «der er det jo så innmari mange *stjerner* fra hvert sitt lokallag på en måte, så man får ikke noen bekreftelse der på om man er god eller ikke», sa hun saklig realistisk i 1999. Etter Romerike søkte Ine fire ganger på Teaterhøgskolen før hun endelig kom inn. I mellomtiden tok hun sosialantropologi grunnfag i Trondheim. Mens hun studerte der, var hun sufflør på teateret en periode. Tidligere hadde hun også vært statist på Nationaltheatret, og hun hadde «spilt i en liten novellefilm og sånne småting», fortalte hun. Alt i alt hadde Ine ganske omfattende erfaring og påvirkning fra teatermiljøer før hun gikk på Teaterhøgskolen.

Våren 1999, ved utgangsporten fra Teaterhøgskolen, var Ine «veldig sikker» på at hun ville fortsette å jobbe som skuespiller. Hun regnet også med at hun ville være skuespiller om ti år. Hun var mest innstilt på å bli institusjons-skuespiller, samtidig som hun var bevisst på noen av ulempene ved institusjonslivet, og hun var ikke fylt av grenseløs selvtilit. Hun ville ikke fortsette i yrket for enhver pris. Noen av de fast ansatte kunne få lite å gjøre, og arbeidet kunne bli rutinepreget:

Hvis man har fått fast ansettelse på et teater, så er det ikke sånn at teateret bruker bare de som er fast. De bruker de som er gode, og de har lyst til å bruke. Så da ender det jo ofte med at det går en to-tre-fire-fem uten [...], med kanskje bare en liten rolle i året, eller kanskje ikke det engang. Som generelt får hushjelproller og sånne ting,

og som nærmer seg over femti. Det synes jeg er litt trist. Det er mulig at de trives med det, noen gjør kanskje det,

sa Ine, lett resignert i 1999. Og: «Å bli skuespiller og sitte å ikke bli brukt; det tror jeg nesten er en menneskelig tragedie.»

Teaterhøgskolestudenten Ine ville også gjerne spille film i tiden framover. Hun kunne dessuten tenke seg dubbing, selv om hun ikke hadde kommet inn på det markedet ennå i 1999. Å lese inn lydbøker kunne også bli aktuelt. Hun var heller ikke avvisende til å gjøre radioreklame. TV-reklame var derimot mer problematisk. Hun hadde alt gjort én TV-reklame – for et vaskemiddel: «Den var fryktelig teit, og den gikk veldig lenge», fortalte hun. Hun ville ikke gjøre slik reklame igjen: «Det handler jo bare om at man ikke vil bruke ansiktet sitt til [TV-reklame]», og at «du blir tatt litt mindre seriøst kanskje, hvis du reklamerer for [et bestemt produkt]».

Ine var også oppmerksom på en endret konkurransesituasjonen for norske skuespillere: «Vi blir flere og flere skuespillere», sa hun. Så lenge Teaterhøgskolen var enerådende, var norske skuespillere «veldig beskytta og veldig privilegerte». Men nå – på slutten av 1990-tallet – kom det stadig flere skuespillere med utdanning fra England inn på det norske arbeidsmarkedet. De hadde det «mye tøffere enn oss», mente hun. Ine registrerte også at en del selvlærte greide å etablere seg som skuespillere. Hun ønsket den økte konkurransen velkommen.

Selv om hun i første omgang hadde fått et toårsengasjement ved Nationaltheatret i Oslo, var hun ikke sikker på at hun kunne regne med å bli værende der. Hun var forberedt på eventuelt «å reise ut» etterpå: Bergen, Stavanger, Trondheim, Molde og Skien var akseptable alternativer. I 1999 var hun ikke helt bestemt på om hun helst ville bosette seg i eller utenfor Oslo etter hvert. «Jeg har alltid drømt om å flytte til hus», sa hun, men tilføyde at hun likte seg svært godt på Grünerløkka. Hun måtte dessuten erkjenne at det var lettest å etablere seg i Oslo, «fordi her blir du mest sett, og her er det flest jobber og bijobber», sa hun. Enda en grunn til å bli værende i Oslo var at hun snart – i juli 1999 – skulle gifte seg:

Vi er begge fra Oslo, så jeg vil vel håpe at vi har en base i Oslo begge to, og at man kanskje må tenke sånn at hvis man ikke blir fast – og det er jo ikke så veldig sannsynlig at vi blir faste i Oslo, så må man

*vel kanskje la den ene få jobbe litt rundt omkring, mens den andre
frilanser i Oslo, mens man har unger og sånne ting,*

sa Ine i 1999.

Vi møtte Ine igjen til intervju i hennes leilighet på Grünerløkka i Oslo i februar 2019. Ine var nå 46 år og fast ansatt på Nationalteatret, men hun hadde også – etter en del år i bransjen – slått igjennom som skuespiller på TV, særlig gjennom en hovedrolle i situasjonskomedien «Helt perfekt», som hadde gått på TVNorge siden 2011. Hun var glad for at hun etter hvert hadde fått «mulighet til å åpne komidøra», som hun sa, gjennom denne serien. Hun slo fast at hun nå egentlig hadde to plattformer å stå på: institusjonsteater og TV-serier. I 2019 delte hun altså primært arbeidstiden mellom Nationalteatret og TV. Hun anslo at hun brukte inntil en tredjedel av arbeidstiden på teateret, resten primært på TV-produksjon. Hun hadde også spilt inn noen filmer. Ine tok permisjon fra teateret for å spille TV-serier. Hun hadde ikke hatt problemer med å få innvilget ønskede permisjoner, og hun hadde ingen planer om å forlate den faste stillingen ved teateret for å bli fulltids frilanser:

Nei, når jeg har fått fast ansettelse på teateret, den sier jeg ikke opp. Og jeg håper jeg kan holde på sånn som jeg gjør nå en god stund til. Det er omtrent ett stykke i året på teateret, og resten ute som frilanser. Jeg opplever at jeg er ganske heldig som får en god del gøye og interessante jobber utenfor teateret. Den blandingen, mellom de ulike mediene, tilfredsstiller meg. En annen ting er at man tjener en god del mer utenfor teateret – og selv om kunstnere helst ikke skal snakke sånn, så kjenner jeg at det er viktig for meg,

sa Ine.

I tillegg leste hun inn noen lydbøker eller gjorde litt dubbing: «Sånn som nå da, når jeg har en måned ledig, så leser jeg mer lydbøker og gjør sånne ting. Det liker jeg godt.» Men Ine var fortsatt skeptisk til å gjøre reklame, især TV-reklame, der man måtte vise ansiktet.

Ine begynte, som før nevnt, arbeidslivet etter Teaterhøgskolen i en midlertidig stilling ved Nationalteatret. Men kanskje var dette tradisjonsrike og prestisjefulle teateret «litt voldsomt» for henne helt i starten? Hun sa iallfall

at «jeg var litt redd i starten; jeg fikk mulighet til å dra til Trondheim, som var litt mindre». Der ble hun to–tre år, før hun returnerte til Oslo og Nationaltheatret. Det var flere grunner til at hun forlot Trondheim, sa hun:

Nei, hvorfor ble jeg ikke i Trondheim? Jeg var veldig glad i å være i Trondheim. [Men] jeg fikk et tilbud om å komme tilbake til Nationaltheatret, og så hadde jeg en kjæreste som også ville tilbake dit, og så ble jeg gravid. Da var det vel noe med å tenke: Hvor er det vi skal være hen? Og så bor familiene våre her, så det var litt naturlig. Og så synes jeg ikke at jeg kunne avvise et tilbud fra Nationaltheatret. Det var mange ting som dro. Men jeg var veldig glad for å være i Trondheim og skulle gjerne vært der i fem år til.

Ine var knyttet til Nationaltheatret på midlertidige kontrakter rundt 15 år, før hun ble fast ansatt. Hun hadde i tillegg noen oppdrag utenfor teateret. Men det tok ikke virkelig av før fra 2011, da hun kom med i «Helt perfekt».

Som skuespiller i en sentral komiserie på TV tjente Ine betydelig mer enn som offentlig ansatt skuespiller. I 2019 hadde hun dessuten en familiesituasjon som ikke skapte store utfordringer for jobb og karriere. Men før var det jo «kjempetfordrende» å ha to små barn og jobbe på teateret, sa hun. En støttende familie hadde vært viktig for å få arbeids- og privatliv til å gå opp. Men å kombinere rollen som småbarnsmor og skuespiller kunne uansett være krevende: «Så har jeg oppdratt dem godt til å sitte stille i garderoben min på teateret, da de var små», sa hun med et smil.

Ine hadde ingen konkrete planer om å engasjere seg på teaterfaglige sidespor, slik som instruktørarbeid, regi eller skriving av dramatisk tekst. Men hun hadde registrert at det etter hennes generasjon er kommet en ny, ung og dristig generasjon – som ikke nøler med å kaste seg ut på de tusen favners dyp:

Det kommer en yngre generasjon, rett ut fra Teaterhøgskolen. De kommer med egne TV-serier og går og banker på døren til produksjonsselskaper og sier: «Hei, jeg har dette her som jeg gjerne vil produsere; jeg vil gjerne ha regi selv», sier de, tredveåringene. Og jeg står og ser på: Gud for et mot! Jeg føler at min generasjon var litt mer lammet av den storheten vi så på teateret. Vi – i hvert fall jeg

og mange av mine venner – hadde litt for stor respekt, mens de som kommer bak, er mer rett fram. De har masse å komme med, og de lager kjempebra ting.

Ine var nokså sikker på at hun vil fortsette som skuespiller på «to plattformer» – teater og TV-komedie. Men trass i den store veksten i TV-markedet var det en viss usikkerhet knyttet til slikt arbeid: Ikke alle kan regne med å få jobb hele tiden, sa hun. Fast jobb ved et institusjonsteater gir trygghet – og også tilhørighet. Men tryggheten har en bismak. Hadde hun noen gang tenkt på å slutte som skuespiller?

Nei, [ikke] så lenge det går bra. Hvis jeg skulle vært fast der og hevet lønn og ikke fått noe [å gjøre], og ingen hadde trodd på meg, så håper jeg da inderlig at jeg hadde gjort noe annet. Men, så er det jo det igjen: Skal man tørre å si opp en ansettelse og gå ut? Jeg kan jo ingen ting, jeg kan jo bare det vi lærte på Teaterskolen,

sa Ine. Også 20 år tidligere – i 1999 – sa hun at hun heller hadde sluttet om hun bare hadde blitt gående som fast ansatt uten å ha fått noe særlig å gjøre.

Ine ville altså helst – også framover – holde på den yrkeskombinasjonen hun hadde skapt seg. Hun hadde begrenset tro på at hun kunne konvertere sin skuespillerkompetanse over på andre arbeidsoppgaver på teaterfeltet, slik som å bli dramaforfatter. Men hun hadde likevel lyst til å være med «fra starten på et prosjekt», som idémaker og serieskaper, kanskje: «For det føler jeg at vi skuespillere er gode til. Vi har mye fantasi og er godt trent i å dikte historier om de ulike rollene vi får», avsluttet hun.

Frigruppeskuespilleren Kim

Kim var en ung mann på 22 år, som allerede hadde en god del erfaring som skuespiller bak seg, da vi møtte ham i slutten av mai i 1999. Da var han akkurat ferdig med førsteåret på Teaterhøgskolen. Gjennom hele oppveksten hadde Kim mye kontakt med skuespillermiljøer, ikke minst siden faren hans var skuespiller. Kim hadde dels vokst opp hos mor og stefar, som var

hjelpepleier og entreprenør, dels hos far og stemor, som begge var skuespillere. De første årene av sitt liv bodde Kim i Nord-Norge. Fra han var 12 til han var 17 år, bodde han sammen med mor og stefar i Canada. Men han besøkte også faren hjemme i Norge i feriene:

Når jeg var hjemme i ferier og sånn, var jeg på ABC-teatret og «Den spanske flue» og oppi Jostedal og filmet, sammen med pappa. Det var innspilling av «Blücher» og «Ti fingre i hjertet» og alle disse filmene. Og da begynte det å rulle,

fortalte han i 1999. At far og stemor var skuespillere, var «avgjørende» for hans yrkesvalg, mente han. Da 17-årige Kim kom hjem fra Canada, begynte han på Steinerskolen og «fortsatte med drama». Der var han også med i «Steiner-revyn 1995». Etterpå begynte han på videregående, men sluttet i løpet av 2. klasse, «fordi jeg skulle bli skuespiller». Derfor trodde han ikke at han trengte eksamen fra videregående, ettersom «jeg alltid har visst hva jeg hadde lyst til å bli». Etterpå gikk han på teaterlinja på Romerike Folkehøgskole. Mens han gikk der, fikk Kim en rolle i den norske TV-serien «Offshore». Produsenten hadde kontaktet hans far og spurt om han hadde en sønn på tolv år. «Nei, det er en stund siden. Nå er han nitten», svarte far. Men det viste seg at de trengte andre skuespillere med nordnorsk dialekt i serien. Så Kim fikk en rolle. Det gikk et par år fra Kim var ferdig på Romerike (1996), til han begynte på Teaterhøgskolen. I denne perioden fortsatte han som «Offshore»-skuespiller samtidig som han etablerte seg videre på frilansmarkedet.

I 1999 tok Kim sikte på jobb innenfor TV og film, etter Teaterhøgskolen. Hva slags arbeidssituasjon regnet han med å ha om fem til ti år? «Da håper jeg at jeg er frilans og kan gjøre sommerteater når det passer, [at jeg] kan hoppe inn og ta roller på noen teatre og har etablert meg såpass [at jeg] gjør film og TV. Og [at jeg] er en av de få i Norge som brukes innenfor film hele tiden», svarte Kim. Han var derimot mer skeptisk til å bli skuespiller ved et institusjonsteater:

Jeg har ikke lyst til å jobbe i ti år på et teater, fordi jeg tror jeg kommer til å gå lei. Jeg har lyst til å gjøre ting som jeg selv har lyst til. Jeg har ikke lyst til å bli pålagt ting. Jeg har lyst til å ta en rolle: Jøss,

her kan jeg gjøre noe, her kan jeg fylle inn noe! Her kan jeg gjøre noe nytt! Her kan jeg vise noe av meg selv! Men å bli pålagt å gjøre noe – spille om kvelden og prøve på dagen. Kanskje har du ikke lyst til å gjøre den rollen, men det må du gjøre. Det er ikke noen form for teater som jeg har lyst til å drive med,

sa Kim.

En framtidig arbeidsmulighet Kim la liten vekt på i 1999, var imidlertid å starte – eller knytte seg til – en fri teatergruppe. Her var han på linje med de fleste andre teaterhøgskolestudenter: Svært få av dem så på fritheater som et aktuelt arbeidsmarked. Men Kim var inne på det som et alternativ hvis han ikke skulle få annen jobb.

Som 22-åring var han for øvrig optimistisk når det gjaldt framtidig skuespillerkarriere. Han nevnte knapt alternative yrkesplaner, selv om han ikke var fremmed for også å jobbe bak kamera. «Være produsent eller gjøre sånne ting. Eller være instruktør. Det er veldig interessant», mente Kim i 1999.

Han regnet med at han kunne havne i Stavanger, Bergen, Trondheim eller Oslo etter studiene. Men primært ønsket han seg til Oslo, mest på grunn av film- og TV-markedet der.

Da vi møtte den nå 42-år-gamle Kim igjen i leiligheten hans i Oslo 20 år etter, var han primært skuespiller i den frie gruppen Statsteatret. Kim var knyttet til institusjonsteatre i flere år i starten av karrieren: Etter Teaterhøgskolen var han i omtrent 10 år knyttet til norske institusjonsteatre – først Den Nationale Scene i Bergen, så Det Norske Teatret og deretter Nationaltheatret. Når det kom til stykket, arbeidet han dermed mye lenger i institusjonsteatre enn han så for seg i 1999. Selv om han også hadde gjort en god del film og TV i de tjue årene som var gått, var han ikke blitt en ren frilanser innenfor den ekspanderende, kommersielle mediebransjen. I 2019 var han i stedet primært skuespiller i en frigruppe, et alternativ han altså så vidt nevnte i 1999. Men Statsteatret skiller seg fra mange andre frigrupper: De fem scenekunstnerne som gikk sammen om å starte Statsteatret i 2009, hadde alle bakgrunn fra institusjonsteaterverdenen. De samarbeidet også mye med institusjonsteatre – og hadde generelt et større publikum enn mange frigrupper. Når de startet dette prosjektet, var det dels for å frigjøre seg fra noen av de kunstneriske hindringene de opplevde innenfor institusjonene:

Vi var drittlei. Det kan ofte være kjipt på et institusjonsteater. Du er gira på og skal inn i en produksjon. Så er det åtte andre, og tre-fire av dem har ikke lyst til å være med i det hele tatt. Så driver man og drar dem med på lasset. Vi hadde lyst til å lage teaterkunst hvor vi alle har lyst til å være med.

Dermed startet de Statsteatret med mål om å lage ti stykker på ti år. Statsteatret har hatt mange turneer og spilt på scener over det ganske land: i kulturhus, på festivaler og på faste teaterscener, i bygd og by, fra Stavanger via Mo i Rana til Tromsø. Dette er et teaterprosjekt som tar sikte på å drive folkeopplysning over hele landet.

Etter Teaterhøgskolen og før oppstarten av Statsteatret var Kim altså frilanser – på midlertidige kontrakter – på flere norske institusjonsteatre. I tillegg spilte han i flere filmer og TV-serier. Han hadde derimot ikke vært med i typiske humorserier eller i TV-reklame:

[Jeg har] ikke gjort noe reklame. Er blitt tilbudt en del, men jeg hadde liksom bestemt meg for at det hadde jeg ikke lyst til. Nå sist så var det snakk om en DNB-reklame, men jeg priset meg ut. Det er kanskje litt bevisst også da. Fordi jeg sa: «Jeg skal ha 850 000», og så sa de: «Det går ikke». Så sa jeg: «Nei, da er det greit»,

fortalte Kim. Men han hadde også gjort noe dubbing. I tillegg hadde han hatt flere regijobber ved siden av skuespillerjobben.

Hvordan så 42 år gamle Kim på framtiden som skuespiller? Statsteaterprosjektet gikk nå kanskje mot slutten, hvis de ikke kom opp med en ny idé. Kim virket likevel ikke bekymret for framtiden. Han satset fortsatt på å være frilanser. Han ville nok søke seg tilbake til institusjonsteateret og kombinere med TV og film, sånn som tidligere. Men teateret var viktigst for ham, langt viktigere i 2019 enn det virket å være i 1999:

Jeg har jo et annet syn på faget enn veldig mange andre av mine nære kollegaer. For jeg setter teater høyest og TV og film nederst, fordi jeg liker kontakt med publikum. Det er jo kanskje en av grunnene til at jeg driver med det her. Det er fordi jeg får direkte respons der og da, mens TV og film gjør jeg egentlig for pengenes skyld. Jeg synes ikke

det er så artig. Det skjer ikke så jævlig mye. Og som regel, når de har premiere [på film eller TV], så har jeg glemt hvilken karakter jeg har spilt, hva den heter. For det er så lenge til. Så hvis jeg måtte velge, hadde jeg valgt teateret «by far»,

sa han.

I 1999 planla Kim primært å bli frilanser – særlig innen film og TV – kombinert med diverse teaterroller. At han skulle bli engasjert i et langsiktig og ambisiøst friteaterprosjekt, forutså han ikke som teaterhøgskolestudent. For øvrig har han stort sett realisert den yrkeskarrieren han så for seg for 20 år siden, bortsett fra at han kanskje har vært lenger i institusjonsteatre enn han tenkte seg den gang.

Så Kim liv og karriere i et annet perspektiv nå som han var 42, enn han gjorde da han var 22? Var han blitt mindre karriereorientert nå som voksen mann? Kim registrerte at når teaterfolk av hans generasjon kom sammen sosialt – eller møttes til klassetreff – da «snakker de ikke om jobb» lenger. De snakket heller om private ting. Før, «hvis man bare ble innkalt på en audition, så ringte man rundt til hele familien, venner og alt». Men nå var det andre ting som telte:

For jobben er de jo kjent med aviser. Vi får jo med oss hvem som [gjør hva som skuespillere]. Vi er jo en klasse [fra Teaterhøgskolen] hvor det er ekstremt mange som gjør ganske store ting, da. Og det synes jeg er gøy, for det er ikke det det handler om lenger. Altså, man utdanner seg for å skulle jobbe, og det er jo en naturlig konsekvens at man jobber. Så det blir på en måte litt uinteressant å snakke om. Det er jo mer interessant [med] mennesket bak, da. Så når vi møtes på byen og sånn, så er det ikke så mye snakk om jobb, egentlig,

sa Kim til slutt.

Oppsummering

Som vi skrev innledningsvis, har en utdanning ved Teaterhøgskolen ofte blitt sett på som en relativt sikker inngangsport til en karriere som skuespiller. På 1990-tallet sto skuespillerstudenter fra Teaterhøgskolen overfor et nokså trygt og forutsigbart arbeidsmarked rett etter studieslutt. Det er derfor ikke så overraskende at hele sju av de åtte skuespillerstudentene vi intervjuet i 1999, stadig var yrkesaktive skuespillere i 2019. Alle åtte hadde arbeidet som profesjonelle skuespillere i tiden etter Teaterhøgskolen. Nå, 20 år etter, var det nok fortsatt gode arbeidsmuligheter for skuespillere med bakgrunn fra de statlig godkjente teaterutdanningene. Men i 2019 var rekrutteringsveiene blitt mer mangfoldige og konkurransen hardere. Tre av skuespillerne våre var fast ansatte ved institusjonsteatre – alle i Oslo – i 2019. Fire var frilansere. To av frilanserne – Trond og Nicolai – var i hovedsak sysselsatt med film og TV-serier i 2019, etter å ha jobbet flere år ved institusjonsteatre tidligere. Kim var knyttet til en fri teatergruppe i 2019. Men også han hadde jobbet innen film, TV og ved institusjonsteatre tidligere. Den siste frilanseren – Guri – kombinerte skuespill ved teatre og i TV-serier med dramaundervisning. Ine og Thorbjørn, som begge var fast ansatt ved institusjonsteatre, hadde nå også mange arbeidsoppgaver innen film og TV. De fleste hadde dessuten solide årsinntekter, mens noen av dem som jobbet med film og/eller TV-serier, tjente betydelig mer enn kunstnere flest. Alt i alt har frilans-tilværelsen blitt mer attraktiv – kanskje både kunstnerisk og økonomisk – for skuespillere i 2019 enn den var på 1980- og -90-tallet. Else, som ikke lenger var yrkesaktiv skuespiller, jobbet nå som dramalærer ved en videregående skole, etter å ha vært grunnskolelærer noen år. Men også hun hadde jobbet som frilansskuespiller i flere år etter Teaterhøgskolen. Alle de åtte tidligere skuespillerstudentene var bosatt i Oslo-området i 2019 og hadde mesteparten av yrkesaktiviteten der. Oslo-sentraliseringen var altså påtakelig, iallfall blant disse åtte tidligere skuespillerstudentene. Det bør likevel nevnes at enkelte – iallfall Kim – turnerte rundt om i hele landet.

Mangset, P., Heian. M.T. & Kleppe, B. (2022).
*Fortellinger om kunstnerliv. Kunstnerkarrierer og
kunstnerkår 1999–2019*. Fagbokforlaget.
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa150804>

Billedkunststudentene

Billedkunstnere betegnes primært som skapende kunstnere. Mens musikere og skuespillere oftere *utøver* et verk skapt av andre, skaper billedkunstnere egne verk. Det skapte verket er dermed billedkunstnernes produkt. Selv om dette skillet ikke er like tydelig i dag, har det likevel store konsekvenser for billedkunstneres arbeidsliv. Der musikere og skuespillere får oppdrag som de får betalt for på det tidspunkt som oppdraget gjennomføres, må en billedkunstner ofte produsere verk i håp om at de seinere skal bli verdsatt av potensielle kjøpere. Billedkunstnere må altså investere relativt mye tid, ofte også penger, i et produkt som *kanskje* kan gi avkastning etter noen år.

Denne kontinuerlige risikoen som de fleste billedkunstnere må løpe, og det faktum at ikke alle verk er like attraktive, preger også billedkunstnernes inntekter. Tall fra den siste kunstnerundersøkelsen (Heian mfl., 2015) viser at billedkunstnere har de laveste inntektene av alle kunstnergrupper. I 2013 hadde de en gjennomsnittlig totalinntekt på 286 000 kr, der inntekter fra kunstnerisk arbeid utgjorde en tredjedel (89 000 kr). Selv om noen billedkunstnere tjener godt på kunsten, er det mange som ikke tjener noen ting. I undersøkelsen fra 2013 hadde én av fire billedkunstnere negative inntekter fra kunsten som resultat av underskudd i kunstnerisk virksomhet. Billedkunstneres inntekter kan også variere mye fra år til år. Det kan gjerne ta

over ett år å produsere verk til en utstilling, som man *kanskje* får økonomisk uttelling for i årene etterpå.

Selv om det finnes en rekke kunstneriske uttrykk blant dagens billedkunstnere, har de mer ensartede arbeidsmarkeder enn både skuespillere og musikere. De aller fleste som utdanner seg til billedkunstnere, etablerer seg som selvstendig næringsdrivende som produserer kunst for et privat eller et offentlig marked. Det private markedet finner man gjerne på utstillinger og gallerier, der kunstnerne enten har egne utstillinger eller verk for salg. Ofte kombineres store, kostbare verk med mindre, rimelige verk produsert i større opplag. De fleste gallerier opererer imidlertid med kommisjonssalg. Dette øker risikoen for den enkelte kunstner og binder opp mye kapital. Noen ytterst få billedkunstnere klarer også å etablere seg i et privatmarked der betalingsviljen for de rette verkene er svært høy. Også her kan man snakke om en «superstjerneeffekt». Men mens musikere med høy inntekt profiterer på et globalt marked der millioner av mennesker betaler for musikken deres, profiterer billedkunstnere på et eksklusivt, kjøpesterkt marked der hvert verk selges for høye summer (jf. Rosen, 1981).

Det offentlige markedet består av innkjøp av kunst til offentlige bygg, til museer og til ulike kunstoppdrag i forbindelse med nye offentlige bygg. Ved statlige nybygg skal 0,5 til 1,5 % av byggekostnadene settes av til kunst. Tilsvarende praksis finner man også i en rekke kommuner og fylkeskommuner. Dette bidrar til å skape et vesentlig marked for en del kunstnere. Ved slike oppdrag inngår kunstneren gjerne en avtale om produksjon av ulike verk. Ifølge den siste kunstnerundersøkelsen var inntekter fra salg til private og offentlige kjøpere omtrent like store. Stipend utgjør også en vesentlig del av de kunstneriske inntektene til mange billedkunstnere, 42 % ifølge den siste kunstnerundersøkelsen (Heian mfl., 2015). Dette er betydelig høyere enn for både musikere (8 %) og skuespillere (5 %).

I likhet med andre kunstnergrupper har også de med utdanning innen billedkunst tilgang til et tilgrensende arbeidsmarked. Viktigst er kanskje undervisning samt ulike former for visuell formgivning og grafisk design. Innenfor disse yrkesområdene finner vi også noen av de få faste arbeidsplassene som er tilgjengelige for personer med billedkunstutdanning.

På tross av den store usikkerheten og de nokså dystre utsiktene til en anstendig inntekt er det mange som ønsker en utdanning innenfor billedkunst. I Norge finnes det bachelor- og masterutdanninger i kunsthøgskolefag ved en

rekke studiesteder,¹ og tilfanget av slike utdanninger har økt siden vi intervjuet studentene våre i 1999. Men kunstfagutdanningene er mangfoldige. Flere sikter ikke primært mot å utdanne profesjonelle billedkunstnere. Når Norske Billedkunstnere skal vurdere nye medlemmer, gis medlemskap normalt til alle med gjennomført mastergrad i billedkunst, kunst, kunstfag eller samtidskunst ved Universitetet i Bergen, NTNU, Universitetet i Tromsø eller Kunsthøgskolen i Oslo.² Alle de sistnevnte studiene sikter mot å utdanne profesjonelle kunstnere i tråd med en historisk akademitradisjon.³

Da vi intervjuet billedkunststudentene ved Kunsthøgskolen i Oslo⁴ i 1999, fortalte de om en studiesituasjon som var langt friere og mindre strukturert enn studiesituasjonen til musikk- og skuespillerstudentene i samme periode (Mangset, 2004). De beskrev et studium nesten uten pedagogiske rammer og krav. Det var knapt noen obligatoriske studietilbud, ifølge informantene. Studentene var også klar over at de yrkes- og karrieremessige framtidsutsiktene var usikre, og at studiet i liten grad forberedte studentene til livet etterpå.

De beskrev dessuten en studiesituasjon der mange studenter nokså sjelden hadde kontakt med lærere. Slik kontakt opplevdes som frivillig av studentene og kunne foregå sporadisk. Undervisningen var altså preget av en klassisk mester-svenn-relasjon, der «mesteren» primært veiledet «svennen» individuelt. Det var også mulig for en billedkunststudent nesten ikke å ha kontakt med noen lærer i det hele tatt – for eksempel å arbeide med sitt kunstneriske uttrykk i lengre tid i eget atelier uten særlig tilsyn. Noen studenter beskrev friheten som «ekstrem» og «grenseløs». Den kunne samtidig være både forlokkende og byrdefull: Flere studenter fant seg godt til rette med den store friheten, mens andre savnet et litt mer strukturert opplegg. En svært fri studiesituasjon bidro også til at enkelte studenter gikk gjennom studiet uten å yte stort, ifølge flere informanter.

1 Masterutdanninger i kunstfag finner vi i dag ved OsloMet, Universitetet i Bergen, UiT Norges arktiske universitet, NTNU, Universitetet i Agder, Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo, Universitetet i Sørøst-Norge og Kunsthøgskolen i Oslo.

2 <https://www.norskebilledkunstnere.no/medlemskap-i-nbk/>, juli 2022.

3 Alle disse studiene benevner seg således som «kunstakademier». Kunstakademier har høy status og lange tradisjoner i Europa, iallfall tilbake til renessansen i Italia, jf. Store norske leksikon, <https://snl.no/kunstakademi>, august 2021.

4 Statens Kunstakademi ble opprettet i Oslo i 1909 – og innlemmet i Kunsthøgskolen i Oslo i 1996.

Selv om akademistudiet formelt sett ikke var inndelt i klart atskilte linjer eller klasser (maleri, skulptur, grafikk, installasjon, osv.), var studentene i praksis knyttet til ulike professorer – som gjennom sin kompetanse bidro til en reell linjedeling. Det kunne være professorer med spesialkompetanse i maleri, skulptur eller et annet uttrykk. Likevel hendte det ofte at våre informanter snakket om at de var tatt opp i «klassen» eller «linja» for maleri, skulptur, elektroniske medier, osv. Derfor kommer vi også til å referere til ulike «linjer» og «klasser» i fortsettelsen. Men det virket som om denne linjeinndelingen i praksis var nokså flytende og uklar: Om man var tatt opp som student under skulptur- eller maleriprofessoren, fortalte ikke nødvendigvis hvilket kunstnerisk uttrykk den enkelte student satset på (Mangset, 2004, s. 215). I det hele tatt virket det som om grensene mellom ulike kunstuttrykk var mer flytende blant billedkunststudenter enn blant musikk- og skuespillstudenter.

Midt på 1990-tallet pågikk det en opphetet strid om kunstutdanning og kunstretninger ved Kunstakademiet. Var det ikke rom der for studenter som sverget til klassisk figurative uttrykk? Striden førte til at det ble tilsatt to nye professorer – og i praksis innført to figurative studieretninger – en i klassisk maleri og en i klassisk skulptur – ved Akademiet (Kvarv, 2014). De to professorene – med sine disipler – holdt fortsatt hus ved Akademiet da vi gjorde våre intervjuer på slutten av 1990-tallet. Men da så akademistriden ut til å være på hell.

Derimot var Akademiet på den tiden sterkt preget av en avansert teoriinteresse. En del lærere og studenter la stor vekt på å integrere nokså krevende kulturteori og filosofi i sitt kunstneriske virke. Enkelte studenter syntes imidlertid – litt misbilligende – at teoriambisjonene spente «vanvittig høyt»:

De kjørte ganske hardt ut med teori da jeg begynte her, så jeg fikk et lite sjokk faktisk. Jeg har sett på meg selv som ganske interessert i de tingene der og ganske reflektert. Så kommer jeg inn her, og så er det virkelig på vanvittig høyt nivå. Det er langt over – hva skal jeg si – ex.phil., og det er mange folk som ikke har det engang, så jeg tror nok det var mange som fikk sjokk. Men nå har de gira veldig ned, og latt mer de som er interessert i teori [få velge/konsentrere seg om det]. Det er jo kunstnere og studenter her som har jobbet

bare med teori, stilt ut mer tekster og – men det er jo også interessant,

sa en av studentene (Mangset, 2004, s. 216).

På slutten av 1990-tallet startet det dessuten en digital revolusjon i samfunnet generelt. På Akademiet ga det seg uttrykk i at enkelte studenter prøvde å skaffe seg kompetanse og ta i bruk ny digital teknologi i det kunstneriske arbeidet. Skolen var trolig ikke helt forberedt på denne etterspørselen, verken når det gjaldt utstyr eller fagkompetanse på lærersiden.

Mange akademistudenter – iallfall på 1990-tallet – hadde for øvrig bak seg en såkalt forskole i billedkunst før de ble tatt opp ved Akademiet. Eksempler på slike forskoler var Einar Granum Kunstfagskole og Strykejernet kunstscole i Oslo, Mølla Kunstscole i Moss og Nordland kunst- og filmfagscole i Kabelvåg. Noen studenter hadde også gått på Kunst- og håndverksskolen i Oslo før Akademiet. Slike forskoler fungerte som mer eller mindre nødvendige seleksjons- og utprøvingsarenaer forut for Akademiet (samme sted, s. 7).

Hva slags yrkeskarrierer hadde de tidligere billedkunststudentene gått gjennom etter at vi intervjuet dem i 1998–99?

Utsmykningskunstneren Petter

Vi intervjuet *Petter* første gang i desember 1998. Da var han 25 år og 3-årsstudent på «skulpturlinja» ved Akademiet. Skulpturlinja var som nevnt todelt mellom en figurativ retning og en retning for nyere teknikker, med en professor som hovedansvarlig for hver retning. Denne delingen reflekterte den forannevnte akademistriden. Få studenter søkte seg imidlertid til den figurative professoren på den tiden, ifølge Petter. Selv var han knyttet til «nyere teknikker», men han var heller ikke avvisende til figurativ skulptur: «Jeg ser ikke den store forskjellen på figurativt og ikke-figurativt. Jeg er ikke noe opptatt av å sette noe skille mellom det. Jeg synes den debatten er altfor slitsom og unødig», sa han.

Petter fortalte at han «hadde veldig sans for nettopp å forme ting med hendene» fra barndommen av. Han hadde også drevet en god del med skulptur under oppveksten i Sarpsborg – både i skole og arbeid: Han gikk på en

privat håndverksskole i Fredrikstad, der han lærte å modellere. Han jobbet også en periode hos en lokal billedkunstner: «Jeg fikk låne atelierplassen hans og tok med meg en masse skulpturer som jeg hadde», fortalte Petter. Han gikk også, akkurat som mange andre Akademi-rekrutter, på en forskole i billedkunst – i hans tilfelle: Mølla Kunstscole i Moss. I tillegg jobbet han et års tid i et steinhoggerverksted: «Jeg falt pladask for det materialet», fortalte han. Og: «Jeg hadde hogd veldig mye stein før jeg begynte på Akademiet. Under steinhogger-tiden fattet han også interesse for landskapskunst, inspirert av «steinlandskapet ute på Hvaler».

Men hva skulle Petter bli når han ble stor? I 1998 fortalte han at han først tenkte på industridesign som en mulig yrkeskarriere, for «all fornuft sa at *kunstner skal du ikke bli*». Men hvorfor valgte han da ikke design til slutt?

Jo, jeg begynte å jobbe som industridesigner, litt. Og jeg søkte på opp-taksprøve på Kunst- og håndverksskolen. Så begynte jeg etter hvert å fatte hva det egentlig var – bestemmelsen, kriteriene – hvor liten plass det var for det rent estetiske. Jeg måtte ha større spillerom,

sa Petter. Så han søkte seg i stedet til Akademiet. Men han ga ikke ideen om industridesign helt på båten. Kanskje det kunne kombineres med det kunstneriske arbeidet? «Det kan jo godt være at jeg blir nødt til å gjøre det», sa han. Men «det er ikke målet mitt. Nå som jeg er fri til faktisk å kunne gjøre hva jeg vil med det kunstneriske uttrykket, så vil jeg ha så høye ambisjoner som mulig. Så får heller ting gå som de går. Akkurat nå tar jeg sikte på å bli billedkunstner», sa akademistudenten Petter.

Han hadde også, alt som student, fått mulighet til å stille ut noen av sine arbeider på ulike formidlingsarenaer. Han hadde dessuten etablert nettverk med kunstmiljøer i Italia. Men når han ble spurt hvordan han regnet med å etablere seg økonomisk som yrkesaktiv etter studiet, hadde han nokså pragmatiske og jordnære ideer:

Nå har jeg for så vidt alltid hatt noen planer. For det første kommer jeg sikkert til å jobbe litt som assistent for [andre skulptører] som jeg har jobbet for før, når jeg har behov for det. Det kan være en liten inntektskilde. Men det er ikke noe du blir rik på. Det kan være en ganske relevant ting å gjøre i forhold til det som jeg skal jobbe med

selv. Utsmykning er jo det som de skulptørene som jeg har jobbet for, lever av. Men det er jo kanskje de to i landet her som har gjort det best, da. Noen få til som lever ganske bra, til dels veldig bra,

sa Petter. Han hadde altså allerede vært assistent for utsmykningskunstnere, blant annet som sommerjobb. Han tvilte ikke på at det fortsatt fantes utsmykningskunstnere som kunne trenge assistenter, noe han gjerne kunne tenke seg å fortsette med. Han kunne gjerne prøve å få utsmykningsoppdrag selv også, og ifølge han var kunstnere «ikke er så interesserte i den utsmykningsdelen» av det kunstneriske arbeidet. Petter var dessuten åpen for å drive med industridesign ved siden av det spesifikke kunstneriske arbeidet «som en måte å skaffe penger [på], sånn at jeg kan få et atelier og kunne jobbe med det jeg egentlig skal jobbe med», sa han.

I 1998 hadde for øvrig Petter ikke storartede forventninger til den kunstneriske karrieren sin framover:

Jeg er ikke ute etter noen sånn pangkarriere rett etter Akademiet. Det tror jeg ikke kommer til å skje heller. Men jeg tror at hvis man greier å bygge seg opp en status sakte, men sikkert, som er relatert til det man virkelig har lyst til å jobbe med, det man er interessert i å gjøre i kunsten, så tror jeg at man vil få et mye mer solid ståsted. Det er nok av eksempler på folk som har fått bråstopp i ung alder, og som har forsvunnet, eller som plutselig ikke greier å gjøre noe mer interessant,

sa Petter. Han så heller ikke på seg selv som en type kunstner som ville havne i «trendy magasiner». Og han oppfattet seg ikke som en del av «den nye kunstscenen» – et begrep som ofte ble brukt om billedkunst-avantgarden på 1990-tallet. «Jeg holder meg litt på utsiden av de tingene der», sa han.

Petter hadde for øvrig ikke lyst til å bli kunsthøgskolelærer, da vi intervjuet ham i 1998. Men han kunne godt tenke seg å bosette seg «litt utenom sentrum». Han var ikke avhengig av å bli boende i Oslo, men:

Du skal ikke så altfor langt unna, nei. Det kommer litt an på min arbeidssituasjon. Det kommer litt an på hvordan jeg greier å holde kontakt. For hvis du fortsatt må jobbe mye med å opprette og holde

ved like kontaktene dine; hvis jeg fortsatt må gjøre det om ti år, så er det klart at da må jeg holde meg i nærheten av der hvor de kontaktene finnes, fysisk,

sa han, fortsatt i 1998.

Vi møtte den nå 45 år gamle billedhoggeren Petter igjen i hans nybygde atelier ute i hagen ved villaen i Fredrikstad i slutten av februar 2019. Her omga han seg med redskaper, skulpturutkast og skulpturer, som for en stor del er ledd i hans arbeid med offentlige utsmykninger.

Petter avsluttet studiene ved Akademiet i 2000. De første par–tre årene etterpå strevde han litt med å etablere seg som profesjonell billedkunstner. I denne perioden jobbet han deltid i helsesektoren for å få endene til å møtes. Han fikk dessuten et kunstnerstipend. «Det var en igangsetter», sier han nå i tilbakeblikk. I tillegg hadde han «kjempeflaks» i 2001 og vant 250 000 kr på et hesteveddeløp. Petter kom seg dermed rimelig greit gjennom disse første, krevende etableringsårene.

Deretter, fra 2002–2003 og fram til i 2019, hadde han jobbet fulltid som billedkunstner, hovedsakelig med utsmykningsoppdrag. Han fikk sitt første oppdrag i 2004. Siden hadde han gjennomført en rekke offentlige kunstoppdrag, dels gjennom den statlige ordningen Kunst i offentlige rom (KORO), og dels direkte for forskjellige oppdragsgivere: Han hadde hatt oppdrag for fylkeskommuner, kommuner, skoler, sykehus og barnehager, og han hadde bidratt med utsmykning for blant andre Trondheim Politikammer, Haukeland sykehus, Høgskolen i Østfold og St. Olavs Hospital. Petter utførte ofte figurative, men ikke direkte naturalistiske, kunstneriske utsmykninger. Han hadde særlig bidratt med mange dyreskulpturer, gjerne med et humoristisk preg.

Petter fortalte at han hentet 50–70 % av inntektene sine fra utsmykningsoppdrag. Det ga ham for det meste en bra årsinntekt. I tillegg hadde han en del inntekter fra undervisning og kursvirksomhet, og fra utstillinger og salg. Han hadde også fått noen offentlige stipendier gjennom årene. Men kostnadene for en billedhogger kunne være store og uforutsigbare. Inntektene varierte, og honorar kunne la vente på seg, samtidig som store regninger måtte betales. Frilanslivet som billedkunstner bød dermed på utfordringer og stress, selv for en veletablert utsmykningskunstner som Petter:

Det er svært krevende å leve på lykke og fromme: Får jeg stipend, får jeg ikke stipend? Får jeg [oppdrag], får jeg ikke? Det er derfor jeg har tenkt at det er viktig å ha så mange bein som mulig å stå på. Derfor underviser jeg litt. Nå har jeg faktisk holdt på med undervisning og sensorarbeid i noen år. Jeg har ikke mye fulltidserfaring, men jeg har jo holdt på med det og vet at jeg fungerer i forhold til det å møte studenter og sånt. Nå har jeg vært heldig med veldig dedikerte elever da, både på Kunsthøgskolen og på Nansenskolen. Men hvis jeg får muligheten til mer av det, så vet jeg at da kan jeg kanskje gjøre mer av det,

sa Petter.

Petter og familien bodde i flere år i leilighet i Oslo, før de flyttet til Fredrikstad rundt 2010. Nå var de vel etablert der med stort hus og eplehage. Hvordan hadde flyttingen påvirket yrkeskarrieren?

Jeg har jo på en måte mistet litt kontakter. Jeg merker at jeg er veldig dårlig på å frekventere vernissasjer og sånne ting, når jeg bor her. De sier at det bare er en time med tog, liksom. Men det er mange dørstokk-mil inn til Oslo fra dette atelieret her. Jeg er nok ikke så god på networking. Men jeg hadde heldigvis et kontaktnett og har kanskje fått et navn innenfor utsmykninger og sånt. Men jeg merker at jeg henger dårlig med på sosiale medier i forhold til de yngre. Jeg er litt redd for å bli forbigått. Samtidig som jeg ikke er så veldig glad i å mingle heller. Jeg mistenker kanskje at det hadde gått enda litt bedre hvis jeg hadde blitt i Oslo, rent karrieremessig. At jeg hadde vært litt flinkere til å holde kontakt med folk. Kanskje jeg ønsker litt mer ensomhet? Og kanskje det ikke er så viktig for meg? Så lenge jeg får lov til å holde på med det jeg gjør; jeg har aldri hatt noen internasjonale ambisjoner, som jeg vet mange har i dag,

sa Petter i 2019. Som utflyttet utsmykningskunstner sto han litt fjernt fra den sentrale kultureliten i hovedstaden. Skulle han hørt hjemme der, måtte han fått flere «fete anmeldelser» og vært med på flere «kule, kuratorbaserte prosjekter», sa han. Og «det har jeg ikke blitt i noe særlig grad [...]. Jeg er ikke en del av kultureliten, fordi at jeg er ikke en del av den offentlige debat-

ten i noen særlig grad». Petter kjente også litt avstand til sentrale offentlige institusjoner innenfor sitt kunstfelt. Han var for eksempel bekymret for om KORO – den sentrale institusjonen med ansvar for kunst i offentlig rom – ville prioritere «det teoretiske feltet» på bekostning av «visualitet» framover.

Petter så også tilbake på det «postmoderne» teorikravet under akademitiden med ubehag. Det virket ifølge ham delvis «villedende» og «demotiverende» under utdanningen. Som utsmykningskunstner hadde han valgt et mer «folkelig» kunstnerisk uttrykk – og var fornøyd med det, sa han. Gjennom offentlige kunstoppdrag nådde han dessuten et bredt publikum, noe han fant meningsfullt:

Jeg føler at offentlige oppdrag gir mening. Men jeg føler også at utstillinger gjør det. Jeg tror egentlig [at man] når færre, rent fysisk, gjennom en utstilling, kanskje, fordi det er en tidsbegrenset periode, og det som selges, kommer jo ofte i private settinger, noe i offentlig. Joda, jeg tror jeg når flere med offentlige prosjekter. Sånn sett gir det mening,

sa Petter.

Men han er bekymret over å være selvstendig næringsdrivende kunstner med forsørgeransvar. Han har kone og tre barn.

Det å ha ansvaret for tre barn og alt dette her, det er tøft. Det er nok en liten spoiler for kreativiteten mange ganger. Den bekymringen som fort kan komme. Det finnes jo dem som tjener mye mer enn meg, også på min alder som kunstner, ikke så mange, men noen. Og det er klart, hvis du er veldig økonomisk sterk, og du har en god cash flow, så kan du kanskje slippe det at økonomien begrenser så mye kreativt. For meg så gjør det litt det. Det går ikke så bra at jeg ikke trenger å tenke på det,

sa Petter og lo.

Alt i alt virket det likevel som om Petter var fornøyd med den kunstneriske karrieren han hadde valgt og fått. Han fant arbeidet både meningsfullt og inntektsbringende. Men selv om han hittil hadde lyktes godt som utsmyk-

ningskunstner og hadde hatt gode inntekter, opplevde han altså den uforutsigbare situasjonen som frilanskunstner som en belastning – ikke minst på grunn av ansvaret for familie. Som frilanskunstner er man dessuten avhengig av den kunstneriske anseelsen. Det er viktig å få gode anmeldelser, iallfall i det hele tatt å bli anmeldt. Ikke å få anmeldelser kan oppleves som en nedtur:

Jeg fikk en positiv anmeldelse på en gruppeutstilling. Ellers har det vært en nedtur ikke å få anmeldelser. Så veldig ofte etter utstillinger jeg har jobbet veldig mye med, og kanskje ikke solgt så bra [...]. Skulptur er ofte litt tungsolgt, men det selger litt over tid. Kanskje to år etter en utstilling så kommer det folk og spør: «Du, jeg så den!» Men ikke å få den der anmeldelsen, selv om alt er utsolgt på åpningen! Du er sliten, du har jobbet i to år med noe! Det er som å gi ut en bok og ikke få en anmeldelse,

sa Petter. Betydde det at han tenkte på å slutte som kunstner på grunn av usikkerheten i kunstneryrket? Han bekymret seg over forpliktelsene som familiefar: «Jeg har tenkt mange ganger på å slutte», sa han. For å gjøre hva da?

Det er vel det at jeg ikke har funnet et godt svar på det, som gjør at jeg fortsatt er kunstner nå, tenker jeg. Men undervisning er på en måte noe jeg har fått veldig god feedback på utenfra. Som jeg selv er overbevist om at der har jeg noe å gjøre. Der har jeg noe jeg kan levere. Så det er vel et alternativ. Jeg har sett litt rundt på forskjellige, konsulent [for eksempel]. Det er kjempekjedelig, det er bare skjemautfylling. Det er ikke noe for meg,

svarte han. Den veletablerte billedhoggeren Petter tvilte altså litt på den videre yrkeskarrieren som billedkunstner, til tross for at han har greid seg godt som utsmykningskunstner, hadde god inntekt, egen villa og familie. Han har lurt på om han skulle slutte som skapende kunstner for å finne en fast undervisningsjobb. Men når det kom til stykket, var det den personlige kunstneriske motivasjonen det kom an på:

Som jeg har sagt, jeg skal holde på så lenge jeg synes det er gøy. Det må være lystbetont. Hvis ikke så er det veldig dumt å jobbe med kunst. Det er kanskje noe av det dummeste, for da har du ikke den kreative skaperkraften som trengs. Jeg tror ikke du klarer å være kunstner hvis ikke det er lystbetont. Fordi da har du ikke den fandemivoldskheten og den «du må klare å gi faen»[-holdningen], er det mange kunstnere som sier,

sa Petter til slutt.

Kunsthøgskolelæreren Vibeke

Da vi intervjuet Vibeke i desember 1998, var hun 35 år – altså litt eldre enn flere av sine medstudenter. Hun gikk da fjerde og siste året på Akademiet – og hadde allerede bak seg mange år med kunstutdanning: I tillegg til estetisk linje på videregående hadde hun gått på smedlinja på en kunsthåndverksskole i Voss og på Kabelvåg kunsthøgskole, der undervisningen var «veldig rettet mot skulptur og tredimensjonalt», fortalte hun. Hun hadde også gått tre og et halvt år på Kunst- og håndverksskolen, der hun «gikk på metall». Gjennom oppvekst og utdanning hadde hun dermed fått en god del opplæring i materielle kunstneriske teknikker, og i ung alder tenkte hun blant annet på å bli keramiker. Hun ble også tatt opp på «skulptur-linja» på Akademiet, men skiftet til «elektroniske medier». Men ved slutten av akademistudiet sto figurative kunstneriske teknikker henne nokså fjernt: «Egentlig er jeg veldig lite i kontakt med såkalt materie i det hele tatt», sa hun. Hun var i stedet opptatt av performancekunst og av nye, elektroniske medier. Hun ville lære å bruke «digitale verktøy» – en kompetanse som ennå sto svakt ved Akademiet. I en startfase var Vibeke derfor utplassert ved Atelier Nord, en kunstinstitusjon i Oslo som presenterer seg som «en plattform for samtidskunst med fokus på mediekunst».⁵ Vibeke hadde dermed satset på en kunstnerisk uttrykksform som ikke uten videre passet inn på etablerte formidlingsarenaer (museer, gallerier). Det var også usikkert om performancekunst ville gi kommersielle inntekter.

5 <https://ateliernord.no/om-oss/>, mars 2020.

Vibeke kom opprinnelig fra et lite tettsted i Nord-Trøndelag. Hun oppfattet seg ikke som noe tidlig kunstnerisk talent når det gjaldt tegning eller forming. Men hun husket at hun var «uhyre kreativ» og «eksepsjonelt oppfinnsom» som barn. Fra og med ungdomsskolealder ville hun dessuten «fryktelig gjerne gå på en eller annen kunsthøgskole». Grunnen til at hun valgte en kunstnerisk utdanning, var – slik hun oppfattet det den gang:

At det på en måte er det eneste sted hvor jeg føler at jeg selv kan definere hva jeg skal gjøre og ikke gjøre. Det er noe med friheten som ligger i det å uttrykke seg. At det simpelthen ikke står noen og forteller deg hva du skal gjøre,

sa hun. Hva slags yrkesplaner hadde hun etter studiene? De var ikke veldig konkrete og presise. Men hun var klar over at mange av studentene ikke kom til å greie å etablere seg som profesjonelle billedkunstnere. Hun hadde for eksempel inntrykk av at mange av de kvinnelige studentene «dette av fordi de blir gravide eller syke [...]. Men vil man det nok, så klarer man det av en eller annen grunn. Det koster fryktelig mye å klare det». Mange av hennes medstudenter hoppet av og tok pedagogisk seminar for å undervise. Selv hadde hun ingen slike planer. Men hun var ikke fremmed for å drive med noe annet inntektsgivende arbeid ved siden av for å overleve etter studiene – for eksempel å arbeide innen kunstundervisning, helsesektoren eller utelivsbransjen. Hun trodde også at hun – som performancekunstner – kunne bidra med nyttig kompetanse for næringslivet, for eksempel når det gjaldt personalutvikling. Men hun var klar på at «hovedsysselsetting skal være kunstnerisk virksomhet». For 20 år siden oppfattet hun det ellers «som helt utenkelig» at hun kom til å slutte fullstendig som billedkunstner.

Hun trodde at det kunne bli strevsomt å tjene en brukbar inntekt i årene framover, men samtidig forventet hun «i hvert fall å ligge på 300 000 [kroner i året], kanskje mer. Det synes jeg er et minimum i forhold til utdannelse», sa hun. Slik hun så det, var det ikke usannsynlig at hun ville nå et slikt inntektsnivå. På slutten av 1990-tallet var 300 000 kroner en forholdsvis høy total årsinntekt for en norsk billedkunstner (Heian mfl., 2008). Når hun hadde såpass optimistiske forventninger til inntekt, skyldtes det kanskje at hun allerede hadde en god del yrkeserfaring utenom studiet, for eksempel fra kunstundervisning for barn og fra miljøarbeid innen helsesektoren. Hun hadde

også «jobbet en del med å lage design i et TV-studio», noe som lå nær opptil hennes kunstneriske hovedinteresse. Samtidig innså hun at hennes kunstneriske profil ga henne noen kommersielle begrensninger, for «jeg kan jo ikke male, jeg kan på en måte ikke produsere noe kommersielt, noe som ligner på kunst, for jeg behersker ingen sånne teknikker», slo hun fast i 1998.

Vibeke var fullt klar over at det kunne bli krevende å etablere seg innenfor det toneangivende samtidskunstfeltet. Hvordan kunne man eventuelt gå fram?

Strategien må være å forsikre seg om at alle de som tilhører den såkalte eliten, de som alltid blir plukka ut til utstilling og stipend og sånn, godt vet hvem du er. Og forsikre dem om at du lager gode arbeid. Du må passe på å infiltrere den del av kunstverdenen som sitter i styrende og bestemmende organer,

sa Vibeke. Snakker du om «kunsteliten», om «den nye kunstscenen» eller om «portvokterne⁶»? spurte vi:

Det er ikke noen jeg har personlig kontakt med. Men det som er viktig for meg, er at de vet hva jeg gjør, og at de synes det er godt. For det vil simpelthen få konsekvenser neste gang. For å bli invitert til å være med på ting, for å bli lukket inn i det gode selskap. I en etableringsfase er det litt alfa og omega. Fordi at å komme om fem år – da skal du på en måte ta samme kampen om igjen! For de portvokterne som du sier, det er ikke bare galleristene, og de som sitter i juryene. Det er òg kunstnerne. De har ganske stor makt i et sånt miljø,

svarte Vibeke. Hun regnet altså med at personlige nettverk med nokså mektige kunstmiljøer og portvoktere kunne være avgjørende for å lykkes som samtidskunstner. Et ganske lite samtidskunstmiljø hadde stor makt: Det var «et kjempelite miljø som er utrolig internt og temmelig korrump, til tider», mente hun.

Vi møtte den nå 56 år gamle Vibeke igjen i lokalene til Kunsthøgskolen i Oslo i mars 2019. Her var hun fast tilsatt som førsteamanuensis på Kunst-

6 For eksempel kritikere, gallerister og kunstsakkyndige fagfeller som vurderer stipendsøknader m.m.

og håndverksavdelingen, med ansvar for «alt digitalt», som hun uttrykte det. Vibeke var ferdig med sine studier ved Akademiet våren 1999. Deretter jobbet hun i helsesektoren noen måneder, før hun fikk fulltidsjobb ved en privat multimedia-skole (fagskole) i Oslo. Der underviste hun i web-design og lærte elevene ulike typer programvare og «å designe på internett». Hun karakteriserte det hun gjorde der, som kreativt, men ikke direkte *kunstnerisk* arbeid. Gjennom denne jobben – som hun hadde i omtrent tre år – opparbeidet hun dessuten økt kompetanse innen nye medier. Samtidig fortsatte hun det kunstneriske arbeidet, primært innenfor performanceprosjektet «Kunstcatering», som hun drev sammen med en kollega under og litt etter studietiden. Hva slags kunstneriske uttrykk var det snakk om? «I alle retninger! Det kunne være video, det kunne være performance, det kunne være en liten folder. Internett-ting. Det var alt», svarte Vibeke. En presentasjon av Kunstcatering-prosjektet fra 1998 gir mer informasjon om den kunstneriske profilen. De lagde da en:

interaktiv performance i forbindelse med et cocktailparty ved åpningen av Momentum, Moss. Vi trillet tre serveringstraller med monitører som viste kunstvideoer, rundt i lokalet. Når trallene sto stille – viste videoene stillbilder – når vi trillet igjen, gikk videoen i normalt tempo,

ifølge egenpresentasjon på nettet.⁷ Kunstcatering ble imidlertid oppløst tidlig på 00-tallet. Mens de holdt på, hadde de ingen inntekter – bare utgifter – på det kunstneriske arbeidet, sa Vibeke i 2019.

Fra 2003 ble hun imidlertid tilsatt ved Kunsthøgskolen i Oslo. Høgskolen trengte undervisningskompetanse innenfor digitale medier, og der hadde hun med sin bakgrunn et klart forsprang på andre mulige søkere:

På den tiden så var det veldig få kunstnere som hadde den digitale kompetansen som jeg hadde. De hadde behov for noen som kunne undervise [i det] digitale fra et konseptuelt perspektiv, og ikke bare teknisk. Så jeg hadde nok ikke mange konkurrenter, for å si det sånn,

⁷ <http://annekevonderfehr.no/kunstcatering.html>, mars 2020.

sa Vibeke. En fast statlig stilling med solid inntekt ga henne også frihet til å fortsette med kunstnerisk arbeid. Generelt var det forutsatt at tilsatte ved universiteter og høyskoler skulle bruke en del av arbeidstiden til forskning og utvikling. Tilsatte i kunstfaglige stillinger brukte gjerne denne tiden til såkalt «kunstnerisk utviklingsarbeid». Vibeke regnet – for sin del – med å ha 30 % av arbeidstiden i stillingen disponibel til kunstnerisk utviklingsarbeid, «som da er den egenpraksisen jeg har. Det er den tiden jeg har til egen kunstnerisk praksis», sa hun.

Vibeke bodde lenge i Oslo, men etter hvert flyttet hun ut av byen – til Svelvik – der hun nå bodde i «en villa ved sjøen». Der hadde hun også atelier. Hun hadde nå liten kontakt med kunstmiljøet i Oslo, som var preget av en yngre generasjon kunstnere. I stedet hadde hun begynt å forholde seg til «kunstscenen i Vestfold».

Stilte hun fortsatt ut kunsten sin? «Det hender jo at jeg søker om utstillingsplass. Kanskje jeg får, eller kanskje jeg får avslag. Kanskje [får jeg plass på] noen sånne kollektivutstillinger», svarte hun. Hun hadde etter hvert endret kunstnerisk fokus: Kunstnernetverkene i Oslo var nok fortsatt viktige for de unge, men ikke så mye for henne lenger. Det var annerledes da hun var fersk og nyutdannet:

For det første så bodde jeg jo her [i Oslo]. Og da var jeg jo fortsatt sånn veldig orientert om hva som skjedde, og hva som ikke skjedde, og hva som var «in», og hva som var «ut». Og så var vi jo på alle, både store og små, arenaer og stilte ut. Mens nå er jeg mest opptatt av områdene utenfor Oslo,

sa Vibeke. Betydde det at hun tenker på å slutte helt med den kunstneriske virksomheten? Iblant hadde hun nok vært inne på tanken om å slutte, men aldri helt på alvor, svarte hun. Men siden studietiden hadde hun skiftet perspektiv på det kunstneriske arbeidet. Hun definerte seg fortsatt som billedkunstner. Og hun hadde fortsatt høye ambisjoner, men de hadde skiftet innhold og retning:

Med økt kunnskap kommer også økt interesse. Interessefeltet smalner inn, for så igjen å åpne nye felt for undersøkelse. Da mister tidligere mål glansen. Der jeg i 1998 hadde fokus på nettverk og syn-

lighet, er fokuset nå først og fremst på min egen kunstneriske prosess og undersøkelser knyttet til dette,

sa Vibeke.

Hun foretok et klart skifte i yrkeskarrieren da hun ble tilsatt som lærer ved Kunsthøgskolen. Hvorfor skiftet hun?

Det var ikke tilfeldig. Jeg skjønnte jo det at jeg måtte ha en inntekt. Jeg har jobbet med veldig mye forskjellige ting, så tenkte jeg at enten så må jeg ha noe som ikke har noe som helst med kunst å gjøre, sånn at jeg kan bruke den psykiske energien på det, eller så må jeg ha noe som har med kunst å gjøre, sånn at jeg i hvert fall er i miljøet, at det kanskje blir lettere da. Og så havnet jeg på det siste, fordi at jeg har undervist både på barnehage, barneskole, ungdomsskole og videregående nivå. Og det er ganske slitsomme greier. Så tenkte jeg at skal jeg undervise, så må det være på høgsolenivå,

svarte hun. Jobben ved KHiO tilførte henne faglig input, gode kollegaer, tilgang på verksteder og kontakt med nye generasjoner av kunstnere, understreket hun. Alt dette kunne hun trekke veksler på i sitt kunstneriske virke.

56-årige Vibeke hadde endret kunstnerisk fokus og var fornøyd med liv og karriere.

Jeg ser realistisk på det da. Det gjorde man kanskje ikke før. Jeg føler at jeg har blitt mye mer avslappet. Jeg er på en måte tilfreds med den situasjonen jeg er i. Og jeg skjønner jo at det kommer ikke til å bli noe Venezia- eller Documenta-bidrag fra meg.⁸ Og det er greit. Det er litt sånn. Det er ikke noe som jeg orker å sette inn støtet for at skal skje. Og jeg ser vel for meg at de årene som er igjen her [ved KHiO], så kommer det til å fortsette sånn som nå,

sa hun til slutt.

8 Documenta i Kassel og Venezia-biennalen er to av verdens mest prestisjetunge kunstmønstringer (Moulin, 1992; Mangset, 1997).

Billedkunstneren Sverre

Sverre var bare 23 år, men allerede en etablert maler med flere utstillinger og mye salg bak seg da vi intervjuet ham første gang – i mai 1999. Da gikk han på det fjerde, avsluttende året på Akademiet, hvor han var blitt tatt opp i maleriklassen. Han hadde begynt på Akademiet i den perioden da striden om figurative teknikker pågikk som sterkest der. Og de tre siste årene gikk han på den nye linja for figurativt maleri.⁹

Sverre kom opprinnelig fra Trondheim. Han begynte tidlig å interessere seg for kunstmaling: Alt som 12–13-åring begynte han i lære hos en lokal billedkunstner, og som 14-åring møtte han første gang Odd Nerdrum, som lenge har vært den fremste talsmannen for et klassisk figurativt formspråk i norsk malerkunst.¹⁰ Som barn og ungdom var Sverre mye opptatt av å kopiere klassisk kunst. En gang reiste han eksempelvis på tur til kunstmuseer i London og kopierte Rembrandt. Og som 17-åring flyttet han inn – og gikk i lære – hos Odd Nerdrum:

Jeg hadde bestemt meg for å slutte skolen når jeg ble seksten. Da hadde Nerdrum sagt at jeg kunne flytte ned til ham og male hos ham. Jeg fikk ikke lov av foreldrene mine, så jeg begynte et år på gymnas på Steinerskolen, sånn at jeg fikk jobbet veldig mye og slapp å gjøre så mye lekser. Og så flyttet jeg hjem til Nerdrum da jeg var sytten, altså året etter at jeg hadde tatt første gym [...]. Jeg ble boende der et år, så kom jeg vel inn på Akademiet, ikke året etter, men neste år igjen,

fortalte Sverre. Da han begynte på Akademiet, var han fortsatt bare 18–19 år. Men han hadde allerede et etablert navn innenfor den klassisk-figurative Nerdrum-skolen. Han hadde deltatt på flere utstillinger, hadde nokså

9 Første året gikk han på den generelle malerlinja. Da var ikke linja for figurativt maleri opprettet ennå.

10 Odd Nerdrum (1944–) var den ene av to kompetent-vurderte kandidater til den nye stillingen i figurativt maleri ved Kunstakademiet i Oslo, midt på 1990-tallet. Mye av den opphetede debatten rundt opprettelsen av stillingen dreide seg om Nerdrums kunst og person, men den andre kandidaten, Jan V. Sæther (1944–2018), fikk stillingen (jf. Kvarv, 2014).

stort salg og tjente en god del penger på det: «Jeg tror jeg stilte ut første gang i Oslo da jeg var 16, en sånn figurativ mønstring. Fikk solgt de bildene jeg gjorde, så jeg kom veldig tidlig inn i den kommersielle delen av norsk kunsthiv», fortalte Sverre. Hva mente han med kommersielt her? «Ja, et marked, som er et slags møbelmarked, et eksklusivt møbelmarked», svarte han. Etter hvert følte Sverre seg kunstnerisk ubekvem med å være innelukket i denne klassisk-figurative nisjen i norsk kunsthiv. Som akademistudent ønsket han at kunsten hans skulle «leses» på andre måter:

Jeg er også veldig interessert i å komme ut av en slags kommersiell nisje i norsk kunsthiv som jeg har vært en sentral del av, og det vil jeg fordi lesningen av mine ting skal da oppleves mer på lik linje som den måten jeg vil de skal bli lest på,

sa han. Sverre ville fortsette å stille ut og selge bilder. Men nå ville han gjerne stille ut *utenfor* de sammenhengene han hittil hadde vært knyttet til. Han ønsket veldig sterkt at bildene hans skulle bli sett på som *samtidskunst*. Dermed var han også interessert i å endre formidlingsarenaer og kundekrets – eller å «skifte kontekst», som han sa. Hvor ville han helst stille ut? Gjerne «i sammenheng med samtidskunst», svarte han, gjerne på «forskjellige offentlige steder i Norden», aller helst på Samtidsmuseet, Astrup Fearnley Museet og lignende, selv om det kunne virke «totalt utopisk». «Men det jeg har veldig lyst til, er å kunne stille ut sammen med kunstnere fra min egen generasjon», sa han. Sverre mente også at de bildene han hadde malt til da, egentlig «aldri hadde vært kommersielt rettet».

Som student hadde Sverre arbeidet mye for seg selv, med eget atelier og liten kontakt med ansvarlig professor. De første studieårene var han også «nesten i opposisjon mot hele Akademiet», noe som imidlertid endret seg med hans kunstneriske nyorientering. Etter hvert var han som nevnt blitt mer interessert i å samarbeide med andre samtidskunstnere: «Jeg har mye kontakt med en abstrakt maler og installasjonskunstner», kunne han fortelle. Selv malte han fortsatt i et figurativt formspråk, men ikke lenger i tråd med Nerdrum-skolen.

Hvordan så Sverre – i 1999 – for seg yrkeskarrieren framover? Han var ikke i tvil om at han ville fortsette som billedkunstner: «Det har aldri vært et reelt alternativ for meg å slutte å male», sa han. Han var heller ikke fremmed

for å undervise litt. Men som hovedsyssel? «Nei-nei-nei. Det blir nok mer en sånn *planke* man har å gå tilbake på, hvis det ikke skulle gå så bra», svarte han. Sverre regnet også med å greie seg godt økonomisk som billedkunstner framover, selv om han kom til å forlate «en slags kommersiell virksomhet» og gå mer eller mindre inn i «en del ikke-kommersielle prosjekter», som han sa. Han regnet da med at han ville tjene noe mindre. Men hittil (i 1999) hadde han hatt svært gode inntekter av kunstsalg:

Jeg vil nok selge bilder, men ikke i samme grad. Etter hvert kommer jeg også til å jobbe mer seriøst med ting, at bildet blir satt i en mer konseptuell sammenheng. Og på en helt annen type gallerier, som altså har en helt annen kundekrets, hvor det ikke er vanlig at man selger det,

sa han. Han var klar over at han – hvis han fortsatte å male innenfor den klassisk-figurative tradisjonen – kunne tjent «mye mer enn jeg tjener nå, fordi dette er en ekstremt stor nisje i Norge. Men altså, det vil jeg ikke lenge», sa han.

Akademistudenten Sverre hadde imidlertid ingen ambisjoner om å gjøre stor internasjonal karriere. Men det kunne godt hende at han ville flytte ut av landet, i så fall helst til Stockholm eller København. Han følte seg først og fremst knyttet til Norden:

Jeg har reist en del rundt omkring. Det er noe med Norden som gjør at jeg føler meg veldig bundet til det. Norge, Sverige, Danmark synes jeg er såpass likt at det blir noe av det samme. Jeg vet ikke helt hva det går ut på. Ikke for å være kulturarrogant, men jeg oppfatter jo et slags sånt livsalvor i en del av den kulturen vi har i Norden, som jeg iallfall kan kjenne igjen veldig direkte, altså temperamentsmessig, men også kanskje litt naturmessig. Men iallfall: Jeg har veldig liten lyst til å jobbe utenfor Norden,

sa han i 1999.

Vi intervjuet den nå 43 år gamle billedkunstneren Sverre igjen – 20 år etter – i leiligheten hans i Oslo. Etter at Sverre avsluttet akademistudiene i 1999, videreførte han planene om å etablere seg som norsk samtidskunst-

ner, og å legge posisjonen som klassisk-figurativ maler innenfor Nerdrum-skolen bak seg. Men i 2019 vurderte han fortsatt Nerdrum høyt som kunstner. Nå ville han imidlertid heller samarbeide – og assosieres – med andre norske samtidskunstnere. Han hadde blant annet innledet et samarbeid med Bjarne Melgaard, en av de mest medieprofilerte og omstridte samtidskunstnerne i sin generasjon. Det var viktig for Sverre at kunsten hans dermed blir sett og vurdert med det han beskrev som «et nytt blikk», og at den ble «lest» på en ny måte: «For som kunstner så blir du plassert. Og når du er plassert, så er det veldig vanskelig å gjøre noe med det», sa han.

Sverre solgte mye av sin kunst, og han hadde ikke noe imot å drive med forretning:

Jeg har ikke noe imot å drive med den forretningsdelen. Jeg tror mange kunstnere på en måte skyr det veldig. Men jeg synes nesten det er en litt morsom del av det, å gjøre det bra økonomisk, som en type forretning. Å styre det der. Sann som den utstillingen på Haugar¹¹ for eksempel. Det er en utstilling som er veldig kostbar å gjøre. For det er ikke en salgsutstilling. Den koster meg kanskje to millioner å lage. Men det er også lurt i et langt perspektiv. Det å styre de tingene her [...]. Jo bedre råd jeg får, desto større prosjekter kan jeg gjøre, og så slår det seg inn på andre ting igjen,

sa Sverre. Han hadde hatt betydelige inntekter på salg av bilder fra galleri. Dessuten hadde han satset målrettet på salg av grafikk:

Men så kommer det da også inntekter fra grafikk salg. Jeg gjør jo en del ting som ikke så veldig mange kunstnere gjør, og kanskje ikke er villig til å gjøre det, sann type grafikk-klubber for eksempel. I Trondheim er det et galleri som har syv grafikk-klubber. Alle de grafikk-klubbene skal ha trykk. Da kjøper jo de derfra, kanskje et lite opplag av småtrykk for 100 000 kr [...]. – Jeg oppsøker inntekt. Jeg kunne også gjort det motsatte, fordi man har en slags renhetstanke i norsk kunstliv. Det er noe urent over det å tjene penger,

11 Sverre hadde en stor separatutstilling ved Haugar kunstmuseum i Tønsberg i 2019. Per hadde besøkt utstillingen forut for intervjuet.

sa han. Sverre beskrev et skille mellom på den ene siden et privat og kommersielt og på den andre siden et subsidiert og ikke-kommersielt delfelt av norsk kunstliv. Selv opplevde han ikke å få full anerkjennelse innenfor det ikke-kommersielle delfeltet, eller innenfor de sirklene i norsk kunstliv som har størst definisjonsmakt – det han kalte «det kredda miljøet». Hvem var de?

De er jo sånne som blir sendt mye på kanskje Venezia-biennalen eller Documenta, [og som] gjør det bra i utlandet. Men veldig få vet hvem de er. De to feltene, jeg er på en måte midt imellom. Jeg har en fot litt i det her kredda miljøet, og så har jeg en fot innenfor det veldig kommersielle. Jeg er mer sånn uplasserbar, tenker jeg,

svarte han. Men det innebar også at han ikke fikk innpass på alle kunstneriske arenaer: «Det er mange steder jeg ikke får innpass. Jeg er for eksempel ikke kjøpt av Nasjonalmuseet», sa han. Han opplevde heller ikke at OCA¹² – som har til formål å fremme norsk-internasjonalt billedkunstutveksling – var interessert i å formidle kunsten hans: «OCA er en veldig smal organisasjon som er interessert i veldig få kunstnere», sa han. Sverre var, for sin del, interessert i å nå et bredt norsk publikum, og han var bekymret over den store avstanden det er mellom deler av kunstfeltet og det kunstinteresserte publikum: «Kunstfeltet er i ferd med å krympe, sånn som jeg ser det. Det krymper og krymper og krymper. Og det blir mindre, og færre og færre tar del. Og det er veldig synd», sa han.

Sverre ville også bryte med en idé som tradisjonelt har stått sterkt på kunstfeltet, nemlig at ens kunst skal være så original – og dermed så forskjellig fra andres kunst – som mulig (Moulin, 1992; Sveen, 1995):

Jeg har tenkt sånn rundt kunstnerisk identitet at jeg synes det er en veldig syntetisk ting. For at du som kunstner skal begynne her, så skal du se helt lik ut når du er 80. Jeg synes det er en veldig rar ting. Jeg tror det er mye mer et selvpålagt regime enn det er noe annet. Man forandrer seg jo veldig som menneske, fra femår til femår. Jeg har

12 OCA – Office for Contemporary Art Norway – er en institusjon (stiftelse) som har til formål å fremme norsk-internasjonalt utveksling på billedkunstfeltet, opprettet av Utenriksdepartementet og Kulturdepartementet i 2001.

gjort forskjellige ting hele veien. Og det tenker jeg er en bra ting. Men det gjør det vanskeligere for meg å få et stort internasjonalt gjennombrudd. For når jeg kommer til en gallerist i Tyskland og har en utstilling [...] så kommer jeg tilbake tre år seinere, og så er det noe helt annet. Så er det et problem for ham [den tyske galleristen],

sa Sverre. Han mente altså at han ikke hadde noen klart gjenkjennelig og vedvarende kunstnerisk identitet eller stil. I stedet for å markere sin særegne kunstneriske identitet – forskjellig fra alle andre – ønsket Sverre å samarbeide med flere forskjellige kunstnere og hente inspirasjon og påvirkning fra dem:

Det er viktig for meg å ikke isolere meg, og utstråle mer at man ser på det som en bevegelse [...]. Jeg liker jo den ideen om fellesskap, at man driver med en slags fellesting. Derfor samarbeider jeg med så forskjellige folk og driver i det hele tatt med samarbeid, som ikke er så typisk,

sa han. Sverre mente at dette fraværet av en særegen kunstnerisk identitet – og endringene i hans kunstneriske stil over tid – har bidratt til å gjøre ham mindre interessant for internasjonal promotering. Han hadde riktignok stilt ut en del utenlands – i New York, Las Vegas og Berlin. Men han var ikke veldig opptatt av utenlandspromotering. Han hadde også erfart at det mest var norske kjøpere som interesserte seg for hans utenlandsutstillinger. Men som for tjue år siden var Sverre mer opptatt av den nordiske kunsten enn av internasjonal profilering. Han ville heller være et ledd i den norske kunstneriske tradisjonen, for eksempel i linja etter Håkon Bleken, «mer enn jeg er interessert i å bli en sånn internasjonal kunstner. Fordi jeg tror at lokalitet er en av styrkene til kunst», sa han.

Sverre tjente godt på salg av kunst alt for 20–30 år siden. Og selv om han i løpet av sin etter hvert lange karriere hadde endret kunstnerisk uttrykksform nokså radikalt, hadde han fortsatt å tjene gode penger. I 2019 oppga han at han de siste årene hadde hatt årsinntekter på 2,5 til 5 millioner kr. Han var ikke alene blant profilerte norske billedkunstnere om å ha en så høy inntekt, men inntekten hans lå langt over inntekten til den jevne norske billedkunstner.

Sverre var heller ikke særlig bekymret over usikkerheten og risikoen som er forbundet med å være selvstendig kunstner. Han regnet med at han vil klare seg:

Man vet jo ikke hvordan ting går. Jeg tipper [at] når det har gått bra såpass lenge som det har, så er det sikrere på et eller annet vis. Skulle jeg få en slags nedtur, så tror jeg at jeg alltid ville kunne livberge meg. Jeg kunne malt portretter, jeg kunne gjort mange ting, hvis det plutselig begynte å selge dårligere. Så jeg tror at jeg har bygd opp et nettverk nå, som gjør det mye sikrere. Jeg har mange rundt meg som er interessert i at det skal gå bra med meg for deres egen del, også. Gallerier i Trondheim, Tromsø og Stavanger. Det er mange som er interessert i at det skal gå bra, og da går det jo bra,

trodde Sverre. Han hadde også en personlig erfaring bak seg som styrker ham i denne troen. I en lang periode, etter at vi møtte ham sist, var livet hans preget av alkoholmisbruk, fortalte han. Det gikk ut over den kunstneriske kvaliteten på hans arbeider, mente han, men i liten grad salget:

Det forstyrret jo veldig mange ting. Det ødela veldig mye i forhold til gallerier. Så de siste ti årene har jeg på en måte bygd meg opp igjen. Så jeg har hatt en sånn re-start, tenker jeg. Selv når jeg holdt på og var veldig tung misbruker, så hadde jeg en bra karriere. Men det kompliserte ting veldig, da. Jeg leverte også fryktelig mye dårlige arbeider,

sa Sverre. Men solgte arbeidene likevel?

Ja, [de] solgte. Fordi det om arbeidet er godt eller dårlig, har ikke så mye å si for salget, dessverre. Problemet er selvfølgelig at de bildene dukker opp igjen på auksjoner og sånn. De kjøper jeg tilbake, om jeg har råd til det, og ødelegger dem,

sa han.

Hadde Sverre endret syn på kunstnerkarrieren nå som han hadde passert 40 og allerede hadde en lang og suksessrik karriere bak seg? Han medga

at det tidligere hadde vært svært viktig for ham å løsrive seg fra Nerdrumskolen. Men nå «er det ikke så viktig for meg lenger. Jeg er på en måte tryggere i å gjøre det jeg gjør, så får folk bare mene det de vil», sa han:

Men den der følelsen av at det er liv og død, har ikke jeg lenger. Og det er en bra ting, for det låser veldig mye av hvordan man jobber. Det at det er så viktig hva andre mener hele tiden, hvordan man blir definert, hvis noen kommer og sier at det der er ikke noe bra, da går det så veldig inn på hvem du er, da. Sånn er det ikke for meg lenger, for jeg driver jo med det jeg gjør. Så syns noen det er fint, og så syns andre det ikke er noe viktig. Så lever jeg godt med det. Det er mange folk som syns det jeg driver med, er helt uviktig, og det er jo helt greit,

avsluttet Sverre.

Filmskaperen Bodil

Bodil var 23 år og 1.-årsstudent på Akademiet da vi intervjuet henne i april 1999. Hun gikk da i en klasse for studenter som var opptatt av elektroniske medier. Bodil hadde levert et variert materiale for opptak til Akademiet – installasjon, foto, skulptur og video – «alt mulig», sa hun. Men hun mente at hun primært ble tatt opp på grunnlag av sine videoer.

Bodil kom opprinnelig fra Ski. Hun hadde vært innom forskjellige kunstneriske sysler under oppveksten. Hun hadde «alltid spilt piano», sa hun. Og da hun gikk i 8. klasse, gikk hun på et tegne- og malekurs utenom skolen. Men hun var mer opptatt av fotografi. På videregående hadde hun form og farge som valgfag. Hun var generelt interessert i kunst, men i andre klasse på videregående valgte hun musikk framfor form og farge. Seinere var hun i villrede om hun skulle gå videre med musikk- eller billedkunstutdanning. Hun gikk først et år på en privat møbelsnekkerskole, før hun søkte seg til et musikkonservatorium i Tallinn i Estland for å ta et fireårig musikkstudium. Men hun avbrøt musikkstudiene etter kort tid og begynte på en forskole i billedkunst, Mølla Kunstscole, i Moss. Der gikk hun på skulpturlinja. Mens hun gikk på Mølla, fikk hun også mer interesse for – og kompetanse i – nye medier:

I 1997 ble jeg tilknyttet Østfold Medieverksted. De ville ha med én fra Mølla Kunsthøgskole i et interregionalt samarbeid. Åtte norske og åtte svenske som skulle drive et sånt borderline-prosjekt. Vi ble kurset gjennom et år i videoredigering og manusskriving og enkel klipping og enkel filming. Vi lagde en produksjon på slutten. Så det var der jeg begynte med video og fikk virkelig oppbacking,

fortalte hun. Deretter begynte hun på Akademiet.

Studiene i billedkunst ved Akademiet i Oslo var – iallfall på slutten av 90-tallet – åpent for studenter med svært ulike og varierende kunstneriske interesser – fra maleri, grafikk, installasjon, performance og skulptur til elektroniske medier. Bodil var særlig interessert i å uttrykke seg kunstnerisk gjennom film og video. Hvis hun ikke hadde kommet inn på Akademiet, ville hun trolig søkt seg til et filmstudium i Norge eller utlandet, fortalte hun.

For øvrig var Bodil interessert i å lage dokumentarer på film og video: «Jeg lager dokumentarer om mennesker som er helt vanlige», sa hun. Hun hadde «en trang til å si noe om tilværelsen». Men hun ønsket ikke at det hun produserte, skulle forbli lukket inne i kunstinstitusjonens mer eller mindre snevre formidlingskanaler, som museer og gallerier. Hun ville drive kunstformidling «overalt, i media – eller TV, film, kino, internett og CD», sa hun. I 1999 så Bodil også for seg et framtidig samarbeid med næringslivet. Og hun ville «prøve å jobbe opp mot eksisterende sjangre innenfor TV», fortalte hun. I tillegg så hun internasjonale kunstfestivaler og videofestivaler som aktuelle formidlingsarenaer for sin kunst.

Hun regnet likevel ikke med å kunne livnære seg ene og alene på kunstnerisk arbeid etter Akademiet, men trodde at hun måtte ta en «brødjobb» eller «pengejobb» ved siden av. Da tok hun ikke sikte på jobber som lå helt fjernt fra hennes kunstneriske kompetanse, slik som jobb på syke- eller gamlehjem, som hun drev med i studietiden. I stedet trodde hun det var mulig å utnytte den kunst- og mediefaglige kompetansen, for eksempel i reklame- og medieverksteder. Hun var dermed – til forskjell fra mange andre kunstnere – ikke helt avvisende til å lage reklame, sa hun i 1999:

Jeg håper at min virksomhet i en pengejobb vil være i form av [...] at jeg har kunstutdanning og kan et håndverk. Da bruker du meg

med kunstnerisk bakgrunn, og at jeg får da en viss autoritet. Og at jeg kan ha såpass påvirkningskraft at jeg slipper å selge meg,

sa hun. Bodil var ikke avvisende til å produsere mer eller mindre kommersielle produkter, så lenge hun kunne stå for dem rent kunstnerisk. Bodil regnet ikke med å oppnå høye inntekter som yrkesaktiv kunstner. Men som student var hun heller ikke veldig bekymret for inntektssituasjonen framover:

Jeg håper at jeg kan klare å tjene nok til at jeg klarer å betale de regningene jeg har, og ha penger til å kjøpe biff på lørdag. Men jeg tenker ikke på det, bare jeg har nok penger til å overleve, så er egentlig det akkurat nok nå,

sa hun. Hun hadde ikke store forventninger om å skaffe seg inntekter gjennom offentlige stipendier og lignende. Det var svært få kunstnere som fikk slik støtte; det var det reine «lotto», trodde hun. Samtidig var hun kritisk til at akademistudiet forberedte studentene dårlig til livet etter studiene – blant annet til kunsten å skrive prosjektbeskrivelser med sikte på prosjektstøtte. Hun så altså for seg en arbeidssituasjon framover, der man som kunstner måtte søke prosjektstøtte, enten fra offentlige myndigheter eller fra private sponsorer.

Da vi 20 år etter tok kontakt med Bodil for en intervjuavtale, var hun i Kongo, travelt opptatt med et filmprosjekt. Men da hun var tilbake i Norge i juni 2019, møtte vi den nå 43 år gamle billedkunstneren og filmskaperen Bodil i hennes leilighet i Oslo.

Siden hun sluttet på Kunstakademiet i 2002, hadde hun hovedsakelig lagd dokumentariske filmer, «som i større og større grad har gått fra det mer personlig undersøkende på hvem man er og identitet, [...] inn i en interesse for landskap og naturressurser og forvaltningen av ressursene vi er omgitt av», fortalte hun. Hun hadde lagd om lag 15 slike filmer siden 2002, i Norge og Kina – og de siste 7 årene – i Kongo. Hun hadde gjennomgående brukt et par år på hvert prosjekt, fortalte hun. Hun hadde for eksempel lagd dokumentarfilmer om historien til to kvinner på Helgelandskysten i Norge, om kullgruvedrift og luftforurensning i Nordvest-Kina og om kobbergruvedrift i Kongo. Sett med et lekmannsblikk utenfra var det ikke åpenbart at hun

drev med billedkunst. Men i tråd med den vidtfavnende forståelsen av billedkunstbegrepet – som iallfall rådte på Kunstakademiet i hennes studietid – var ikke Bodil i tvil om at hun skapte billedkunst. Hun ville også formidle et samfunnspolitisk budskap gjennom sine dokumentarfilmer, blant annet knyttet til miljøvern og sosial utvikling. Hun mener at hun nå mer gjør «antropologiske observasjoner» gjennom filmene: «Jeg vil si at de er politiske. Kunst er politisk på ulike måter og billedkunstnere har til enhver tid reflektert og stilt spørsmål til den verden vi lever i», sa hun.

Bodils dokumentarfilmer ble primært vist innenfor kunstkontekster, fortalte hun, det vil si på museer, kunstutstillinger og filmfestivaler – nasjonalt og internasjonalt. På prestisjefulle internasjonale kunstbiennaler?

Ja, nå har ikke jeg deltatt på Documenta. Men jeg har vist arbeidene mine internasjonalt, over nesten hele verden, på ulike typer gruppeutstillinger. Sydney-biennalen er vel kanskje den største biennalen jeg har deltatt på. For noen år siden lagde jeg en film fra Gudbrandsdalen, som ble vist i San Antonio i Texas,

svarte hun. Bodil hørte til det mindretallet av norske billedkunstnere som har gjort internasjonal karriere med støtte fra OCA: «Jeg ble invitert til Kongo av en kurator som jeg møtte på OCA. OCA har vært en veldig viktig institusjon for meg – og har vært min billett ut av Norge siden 2002. Uten OCA hadde jeg ikke vært der jeg er i dag», sa hun. Men Bodil markerte samtidig en viss avstand til andre norske samtidskunstnere som har gjort internasjonal suksess med støtte fra OCA, men som samtidig har hatt stort kommersielt salg. Hun markerte også avstand til den klassisk-figurative – og kommersielt suksessrike – tradisjonen som ble introdusert på Akademiet på 1990-tallet. «Jeg er kanskje en større del av den diskursive samtidskunsten, som er mer nonfigurativ», sa hun.

Bodil hadde bare fått begrenset innpass på formidlingsarenaer utenfor det avgrensede kunstfeltet, slik hun håpet på i 1999. Ettersom hun lagde dokumentarfilm om «vanlige mennesker» og samfunnspolitiske spørsmål, kunne man kanskje tro at hun ville være interessant for norsk allmenn-TV? Men hun hadde ikke opplevd at dokumentarene hennes var blitt aktuelle for TV: «Jeg tror ikke jeg lykkes som en dokumentarist for TV. De er ikke interessert i den type fortelling», sa hun.

Det ser heller ikke ut til at hun har fått utnyttet sin kompetanse innenfor mediene ellers, utenfor det spesifikke kunstfeltet. Derimot har hun vist noen dokumentarer i mer allmenne samfunnssammenhenger. For eksempel viste hun en av filmene hun lagde i Kongo, som åpning av en forskningskonferanse i Oslo arrangert av NUPI. Filmen handlet om internasjonal beskatning av naturressurser. Men hadde egentlig filmene hennes hatt noen virkninger utenfor det spesifikke kunstfeltet?

De filmene jeg lager, gir et annet blick på fenomener i den tiden vi lever i. Jeg har et fristed. Jeg tenker at kunstnere er snart den eneste frie yrkesgruppa. Forskerne må drive med oppdragsforskning; journalistene kan ikke grave. Vi er viktigere enn før. Det gjør at de filmene jeg lager, er viktige for verden å se. Men det er igjen da ikke det største publikummet. Jeg lagde en film i Trondheim nå i februar. Den ble vist for alle som jobbet på byplankontoret. De leide kinoen og så den som fagdag. Så når mine kunstprosjekter kan gjøre sånn at alle byplanleggerne i Trondheim kommune setter av en halv dag for å se min film, så tenker jeg også at jeg når ut, og at det å nå ut til et publikum er ikke bare TV eller filmfestival, det kan være så mange type arenaer,

sa hun. Fra 2012 og framover hadde hun dessuten gjennomført prosjekter med videre samfunnspolitisk relevans i Kongo. Her hadde kanskje skillet mellom områdene kunst, næring og samfunnspolitikk vært mer flytende enn i hennes tidligere prosjekter? Det begynte med et samarbeid med et kongolesisk kunstsenter, og fortsatte med at hun ble konsulent for et energiselskap:

Jeg jobber med folk, som jeg har blitt kjent med de siste sju åra. Spesielt med dette kunstsenteret, og så har det blitt sånn at en av disse som har deltatt i begge de to store filmene jeg lagde i Kongo om kobbergruvedrift, han har skjont at jeg kan ganske mye om Kongo. Så nå jobber jeg litt. Han har startet et energiselskap, som jeg nå jobber med å dokumentere. Men [jeg] jobber også med miljøaspekter og sosial utvikling i forhold til en stor dam han skal bygge. Da er jeg fortsatt kunstner. [Men] det er ikke noe kunstprosjekt å jobbe med lovgiving innenfor vannkraft,

sa hun.

Bodil har finansiert filmprosjektene sine med støtte fra institusjoner som Kulturrådet, Fritt Ord og Norsk filminstitutt. Prosjektene har ikke gitt store publikumsinntekter. Men hun har fått litt honorar for visning i utstillinger og vederlag for gjenbruk. I 2019 hadde Bodil vært yrkesaktiv billedkunstner i alle årene etter Akademiet. Hun hadde sammenhengende mottatt kulturpolitisk støtte – i form av stipendier – siden 2002. Helt i starten av karrieren hadde hun litt ekstrajobb på aldershjem. Hun hadde også hatt noe undervisning og gjort noen klippejobber for andre kunstnere underveis. Men generelt hadde hun greid seg rimelig bra økonomisk gjennom yrkeskarrieren. Hun hadde imidlertid ikke hatt høye årsinntekter, kanskje rundt 400 000 kr i året, antydte hun i 2019. «Jeg føler at jeg har et godt liv, hvor jeg har råd til de tingene jeg vil gjøre», sa hun. Hun eide leiligheten hun bodde i, og hadde egen bil.

Bodil hadde ikke brukt mye energi på å tjene penger på mer kommersiell virksomhet: «Jeg har holdt meg i kulturfeltet hele tiden. Ikke innenfor kommers eller reklame», sa hun. Hun var kanskje mindre åpen for kommersielle engasjementer i 2019 enn hun var som student for 20 år siden. Men Bodil bruker iblant begrepet «kommersiell» litt annerledes enn mange innen kunstfeltet har brukt det tidligere. Sett fra hennes synsvinkel var også mange av de mest anerkjente norske kunstnerne kommersielle – i den forstand at de kombinerer høy kunstnerisk anerkjennelse med stort salg.

Som 43-åring i 2019 kunne Bodil se tilbake på en sammenhengende kunstnerisk karriere siden hun sluttet på Akademiet. Hun hadde oppnådd nasjonal anerkjennelse gjennom prosjektstøtte og stipendier, og filmene hennes var blitt vist på kunstneriske arenaer over hele verden. Hva ville hun gjøre framover? Hadde hun vurdert å slutte som billedkunstner? Hun svarte først klart «nei», og deretter «nei, ikke ennå». Men når man har passert 40, er det kanskje tid for å gjøre opp en foreløpig status? Hadde hun lyktes som kunstner?

Jeg har jo en anerkjennelse fra kunstmiljøet i Norge. Så der føler jeg at jeg har lyktes. Internasjonalt så har jeg vel ikke helt slått an. Men da man var yngre, så var det [at] «jeg vil slå an internasjonalt» [vel-dig viktig]. Men [nå] er det ikke så viktig lenger. Det viktigste: Jeg føler at jeg har lyktes fordi jeg kan lage de prosjektene jeg vil, at de blir sett, og den tilbakemeldingen jeg får,

svarte Bodil. Men hun var litt lei av stadig å måtte søke om offentlig støtte til prosjekter og reiser. Hun hadde tenkt:

Er det det her jeg skal holde på med til jeg blir 67 år? Å søke om de titusenene, sånn at jeg kan få meg en flybillett til Nairobi, for eksempel? Det har jeg tenkt litt på, at jeg begynner å bli litt lei av å være i den der [søker-modusen], at du hele tiden skal søke og være så takknemlig for alt du får. Jeg stiller meg selv det spørsmålet noen ganger. Skal jeg?

Kanskje hun skulle tenke på å gjøre noe helt annet? «Jeg er jo 43 år, og kommet midt i livet, midt i karrieren, kan man si da. Jeg er ikke ung lenger. Jeg er ikke ung og lovende. Men jeg er en etablert kunstner. Og hva da?» spurte Bodil retorisk. Det litt fristende alternativet for henne er å engasjere seg mer i Kongo, det vil si å bruke mer tid som konsulent for det forannevnte energiselskapet:

Jeg tenker at etter jeg ble 40, så har jeg begynt å få selvtillit på det jeg gjør. Nå begynner jeg å erkjenne at jeg kan noe, og at det har jeg lyst til å bruke. Og det bruker jeg nå i denne konsulentjobben. Fordi jeg har lært så mye av å lage alle de filmene, som også da kan brukes i andre kontekster, som dette konsulentoppdraget,

sa hun. Dette betydde ikke at hun ville gi opp å drive med eget kunstnerisk arbeid. Hun tenkte snarere å dele året mellom rent kunstnerisk arbeid og konsulentarbeid i Kongo. Betydde det at hun tenkte på å dra til Kongo og bosette seg der permanent? «Nei, vi får se. Jeg kommer kanskje til å jobbe med dette i seks måneder i året. Og så gjør jeg mine egne ting seks måneder i året. Så jeg har ikke gitt opp», svarte hun til slutt.

Forfatteren Kari

Kari var 3.-årsstudent på Kunstakademiet da vi intervjuet henne for over 20 år siden. Hun hadde da fylt 32 år og var dermed litt eldre enn flere medstudenter. Hun var dessuten gift og hadde to barn. Kari hadde vokst opp på Røa i Oslo.

Kari ble opprinnelig tatt opp i den figurative klassen på Akademiet: «Jeg har arbeidet veldig tradisjonelt med klassisk figurativt maleri», fortalte hun: «Jeg kom inn det året med Nerdrum-striden og hele den der kjempesuppa.» Til å begynne med under studiet identifiserte hun seg med den klassisk-figurative stilen, men etter hvert forsvant den tilknytningen. Hun skiftet også professor, det vil si hovedveileder. Men da vi intervjuet henne, hadde hun foretatt nok en kunstnerisk nyorientering: Hun hadde begynt å skrive, med sikte på å bli skjønnlitterær forfatter. Da hadde hun «ikke malt på et par år», fortalte hun. Hun hadde likevel ikke sagt helt farvel til billedkunsten etter som hun arbeidet både med fotografi, film og video – teknikker som stadig sto sentralt blant mange billedkunststudenter.

Hvorfor ville Kari bli kunstner? Hun fortalte at hun alltid hadde hatt trang til å skape noe – et sterkt uttrykksbehov. Og mens hun gikk på gymnasen, skjønnte hun at en ni-til-fire-jobb ikke ville passe for henne. Hun hadde tegnet mye, alt fra tidlig barnsbein av. Og seinere fortsatte hun å orientere seg mot billedkunst: Hun hadde en god tegnelærer på ungdomsskolen og gikk på tegnekurs på Oslo Tegne- og Maleskole i gymnastiden. Hun fortalte også at hun hadde gått et halvt år på et akademi i Italia og tegnet akt, hospitert et halvt år på Kunsts skolen i Kabelvåg og hospitert et år på Kunst- og håndverks skolen i Oslo, før hun gikk på en skole i USA og tok en master i figurativ billedkunst. Etter at hun kom tilbake til Oslo, underviste hun på en kunsts skole i seks år. I denne perioden søkte hun også på Kunstakademiet, og på fjerde forsøk kom hun inn. Men allerede da hadde hun begynt å reorientere seg fra billedkunst mot skrivekunst. Studenter på Kunstakademiet nøt godt av stor kunstnerisk frihet, og grensene mellom sjangre var nokså flytende: «Jeg tror faktisk også at jeg hadde en baktanke med at bare jeg kom inn på Akademiet, så kunne jeg begynne å skrive», sa Kari. Og i desember 1998 – da hun hadde halvannet år igjen av akademistudiet – hadde hun ingen planer om å bli billedkunstner lenger: «Fordi jeg har begynt å skrive. De to siste årene har jeg faktisk bare skrevet, nesten», fortalte hun. Ennå var det uklart hvilket skjønn-

litterært uttrykk hun ville velge, men «kanskje jeg vil begynne å skrive romaner eller noe sånt», sa hun.

Hvordan trodde hun – for vel 20 år siden – at hennes kunstnerkarriere ville ha utviklet seg om fem-ti år? «Jeg skriver og forhåpentligvis også regisserer», antok hun. Men så hun ingen fare for at hun ville falle fra kunstnerkarrieren? «Nei, fordi for meg er det en nødvendighet [...], en indre nødvendighet, nesten et fysisk behov», svarte hun. Og: «Det er noe jeg *må* gjøre, jeg har på en måte *ikke noe valg*. Hadde jeg hatt et valg, så hadde jeg valgt noe annet», sa hun videre. Hva mente hun med «nødvendighet» i denne sammenhengen? «Å jobbe på den måten. Jeg blir så deprimert hvis jeg skal ha en annen jobb og ikke får skrevet eller skapt noe», svarte hun.

Kari var ikke veldig bekymret for om hun ville greie seg økonomisk som forfatter framover. Det var viktig «å få seg et navn» og «skaffe seg en agent», mente hun i 1998. Hun regnet med å få en «rimelig, grei inntekt» som forfatter. Kanskje hun bekymret seg lite for framtidige inntekter fordi ektefellen hadde fast jobb og god inntekt? «Det er klart at det har gjort det mulig for meg å surre rundt, sånn som jeg har gjort», sa hun i 1998. Kari forventet ikke å styrke privatøkonomien som forfatter ved hjelp av offentlig støtte – for eksempel med kunstnerstipendier: «Jeg tror ikke man kan planlegge ut ifra å få støtte. Man er veldig heldig hvis man får, men man kan overhodet ikke regne med det», sa Kari. Hun la heller ikke opp til å kombinere det kunstneriske arbeidet med annet inntektsgivende arbeid, for eksempel undervisning, i årene framover: «Fordi det jeg jobber med å skrive, er såpass tidkrevende at [...] jeg tror rett og slett at jeg bare bør være kompromissløs. Da jeg underviste, tok det veldig mye energi», sa hun. Men hun tenkte seg å drive med litt *ulike typer* forfattervirksomhet, for eksempel å kombinere vanlig skjønnlitterær skriving med regi – eventuelt regi av spillefilm: «Jeg skal skrive og helst også jobbe med regi, men så langt har jeg ikke kommet ennå», sa hun. Hun hadde imidlertid vært i kontakt med en filmskole i USA, som holdt sommerkurs i manusskriving for film og TV, fortalte hun. Ettersom hun var gift med en amerikaner, var det også en mulighet for at de flyttet til USA. Hvis ikke ble de sannsynligvis boende i leiligheten i Oslo, trodde hun den gang.

Vi møtte Kari igjen i barndomshjemmet på Røa en snørik februardag i 2019. Nå var hun 52 år, trebarnsmor, fulltids skjønnlitterær forfatter og

i ferd med å skrive sin fjerde roman. Hun hadde arbeidet som forfatter og dramatiker i alle årene etter at hun avsluttet akademiutdanningen i 2000. Hun hadde som nevnt allerede orientert seg mot skrivekunst framfor billedkunst under det meste av studietiden. Men på slutten av studiet og begynnelsen av yrkeskarrieren var hun også mye opptatt av film: Hun lagde en kunstfilm som avgangsprosjekt ved Akademiet og skrev flere filmmanus i de første årene etterpå: «Jeg fikk en slags åpenbaring om at jeg burde skrive filmmanus, for det måtte jo være noe midt imellom det å drive med billedkunst og det å skrive», sa hun.

En del av dem som tar en høyere kunstutdanning, skifter karriereløp noen år etter avsluttet utdanning: Noen skifter til annet yrke som fortsatt krever kunstnerisk kompetanse; noen skifter til et ikke-kunstnerisk yrke; og noen skifter – som Kari – til et helt annet kunstneryrke. Men de fleste gir nok det kunstneryrket som de egentlig er utdannet for, en sjanse de første årene etter endt utdanning. Det gjorde ikke Kari. Men hun var flere år eldre enn mange andre kunststudenter. Da hun begynte på Akademiet, hadde hun mange år med billedkunststudier bak seg. Hun hadde også stilt ut en god del. En kunne kanskje si at hun allerede hadde fagutdanning og en viss karriere som billedkunstner bak seg og knapt trengte Akademiet da hun begynte der? Nå i 2019 sa hun:

Jeg hadde gått på flere forskoler; jeg hadde gått på en skole i USA i to år og hadde masse bakgrunn. Så jeg trengte det på en måte egentlig ikke. Jeg stilte jo ut, jeg hadde separatutstilling det første året jeg gikk på Akademiet, på Unge Kunstneres Samfunn. Jeg ble invitert på en gruppeutstilling på Høvikodden første året jeg gikk der. Så jeg hadde ikke behovd å gå der. Men jeg hadde veldig godt av den utdanningen, for jeg fikk liksom åpnet øynene mine for mange andre måter å tenke på og se kunst på.

For henne fungerte altså det frie akademistudiet som en god forberedelse til forfatteryrket. Det tok sju år før hun debuterte med en roman på et anerkjent norsk forlag. I mellomtiden skrev hun en rekke – kanskje ti – skuespill, hvorav noen ble satt opp, fortalte hun. Hun skrev de fleste skuespillene i dialog med Det Åpne Teater (seinere: Dramatikkens Hus), som var et verksted-teater der forfattere fikk prøve ut sitt potensial for å skape ny dramatik. Kari

skrev særlig teaterstykker for barn og unge. Hun deltok også på flere kurs i dramaturgi ved Det Åpne Teater i disse årene. Samtidig skrev hun på sin første roman.

Det var nok flere grunner til at Kari tok farvel med billedkunsten for å bli forfatter. Hun hadde et «veldig behov for å fortelle historier», sa hun. Men hun hadde også fått en viss avsmak for billedkunstverdenen: «Jeg hadde lyst til å skrive, jeg hadde lyst til å fortelle historier, det var det ene, og det andre var at jeg så på kunstverdenen som [et] ganske råttent sted», sa Kari. Hvorfor det?

Jeg syntes det var veldig trangt om plassen, og veldig få som fikk slippe til. For å bli tatt alvorlig så måtte du stille ut på [...]. Det var kanskje bare fire gallerier i Oslo som var akseptable. Det var jo også litt fordi jeg ble litt for opphengt i hva som var innenfor, og hva som ikke var det. Så synes jeg også det å skulle produsere fryktelig dyre objekter som rike mennesker kunne ha på veggen bak sofaen sin, det ble liksom meningsløst for meg,

svarte Kari.

Hun hadde brukt det meste av tiden etter Akademiet på å etablere seg som romanforfatter. Som kjent prøver svært mange håpefulle å bli forfattere, uten å lykkes. De skriver og skriver – og sender inn manuskripter til norske forlag uten noensinne å få dem utgitt. Enda færre får utgitt bøkene utenfor Norges grenser. Men siden Akademiet hadde Kari altså utgitt tre bøker på Aschehoug – og den fjerde var på vei. Det tok riktignok noen år før hun kom så langt:

Jeg sendte første gang til en romankonkurranse som Gyldendal hadde. Det tror jeg var i 2005 eller 2004. Og så ble jeg faktisk en av finalistene der. Men de fulgte meg ikke opp på noen måte. Jeg fikk en konsulentuttalelse. Så jobbet jeg videre med det og sendte det til en redaktør i Oktober forlag. Han ga meg et møte og anbefalte meg å gjøre noe [mer] med det. Og [så] sendte [jeg] det til en bestemt redaktør i Aschehoug. Da kom jeg inn på Aschehoug forfatterskole. Og jeg fikk den redaktøren som kontaktperson. Det var [en] veldig god match. Så jeg gikk jo på Aschehoug forfatterskole i 2006. Så ble

boken antatt og kom ut i 2007. Som jeg da hadde jobbet med i mange år, egentlig,

fortalte Kari.

Den andre boka gjorde en viss internasjonal suksess, ettersom et stort tysk forlag la «ganske mye penger på bordet» for å få rettighetene, fortalte hun. Den ble også oversatt til fransk, latvisk og rumensk. Denne boka ga henne et brukbart økonomisk utbytte. Hun brukte deretter fem nye år før neste bok kom ut. Både hun og forlaget hadde store forventninger til at den skulle bli en bestselger. Men det gikk ikke så bra som forventet:

Den trodde jo forlaget var virkelig sånn «yes, dette her blir [en] superbestselger», liksom. De satset skikkelig, og så gikk ikke det pres-sarbeidet. Nei, der var det svikt i forlagsapparatet. Så dessverre gikk det ikke så bra som de hadde håpet,

sa hun. Kari måtte derfor erkjenne at «jeg har jo ikke hatt det store gjennombruddet ennå. Jeg har jo ikke det, dessverre. [Men] jeg holder ut».

Kari hadde ikke hatt store eller stabile inntekter av sin forfattervirksomhet. Hun kunne kanskje tjene 300 000 kr på en enkelt bok, men da lå det altså flere års arbeid bak. Hun hadde også noen royalty- og vederlagsinntekter. Men det som sikret en stabil familieinntekt, var ektemannens jobb: «Mannen min har hele tiden vært voldsomt oppmuntrende til det jeg har holdt på med. Jeg har vært heldig», sa hun. For sin del hadde hun skaffet familien enebolig med hage på Røa gjennom arv. Hun hadde innimellom fått stipendier gjennom årene, dels via Forfatterforeningen, dels via Dramatikerforbundet. Hun hadde også hatt en del verv innenfor kunstsystemet. I tillegg hadde hun undervist noe og holdt kurs.

Å slutte som forfatter og vie seg til et annet yrke sto altså ikke på hennes dagsorden. Hun hadde imidlertid begynt å tegne igjen. Kanskje ville hun også ta opp igjen malingen? Hun hadde iallfall et lite hus ute i hagen, som kunne brukes til atelier. Men det var neppe snakk om noe grunnleggende skifte tilbake til profesjonell billedkunst.

Hun hadde kanskje litt andre ambisjoner for forfatterkarrieren i dag enn hun hadde for 20 år siden? Ja, den gangen tenkte hun en del på å lage spillefilm – en tanke hun imidlertid fort slo fra seg. «Hvis jeg da hadde sett

at jeg skulle gi ut en roman om noen år, så ville jeg tenkt at da hadde jeg fått til ganske mye», sa Kari, «selv om jeg selvfølgelig kunne ønsket meg en lønn som står mer i forhold til arbeidet.» Hadde hun justert ambisjonsnivået?

Jeg tenker nå mer og mer at det betyr noe for meg hvis det jeg skriver, kan ha noen betydning for noen [...]. Jeg tror det er viktigere for meg at det jeg skaper, at jeg kan bruke det til å fortelle verden noe, at jeg kan bruke det til noen ting som jeg synes er viktig å få sagt,

svarte Kari, som var «rimelig fornøyd med kunstnerkarrieren».

Billedkunstneren, kulturlederen og akademikeren Geir Harald

Geir Harald var 29 år og gikk på fjerdeåret på Akademiet da vi intervjuet ham for godt over 20 år siden. Han var tatt opp «på maleri», som han sa, og fortalte at han stort sett hadde malt hele tiden under studiet. I tillegg holdt han på med fotografi og installasjoner. Geir Harald hadde vokst opp i Sætre i Hurum. Som barn var han flink til å tegne. Forut for Akademiet gjennomgikk han også en solid og omfattende skolering i klassisk tegning og maling: Han gikk først på to forskoler, deretter tre år på Kunst- og håndverksskolen. Han oppfattet det likevel som litt tilfeldig at han kom til å velge en kunstfaglig utdanning og yrkeskarriere: Han hadde gått på idrettslinja på videregående og var aktiv fjellklatrer. Og han var lenge i tvil om han skulle utdanne seg videre til billedkunstner. Han vurderte først en utdanning i grafisk design, men han var også fristet av mer akademiske studier – for eksempel i filosofi. Mens han gikk på Kunst- og håndverksskolen, hadde han derfor et sideblikk til Universitetet på Blindern:

Jeg hadde vært på Blindern og tatt filosofi der, sånn at jeg visste lite grann om hvordan ting fungerte der. Jeg har alltid hatt masse venner på Blindern. Jeg har alltid kjent færre kunstfolk enn akademikere og andre typer folk. Men jeg vil si at jeg var fortsatt i tvil. Det er noe med det å få en blanding av god feedback og innimellom den følelsen av at du har et eller annet du har lyst til å si. Men samtidig

kanskje prøve å holde hodet litt over vannet med å holde andre miljøer ... og jobbe med andre ting.

sa Geir Harald.

Hva tenkte Geir Harald på slutten av 1990-tallet at han ville han gjøre etter studiet? Det var klart at han ville fortsette som billedkunstner, men også gjerne kombinere det med andre ting. Han ønsket å arbeide i et tverrfaglig miljø – gjerne med å skrive. Han hadde allerede skrevet litt for Universitas og Morgenbladet og kunne godt tenke seg å fortsette med det, ved siden av billedkunsten. I tillegg kunne han supplere inntektene framover ved å holde klatrekurs. Han trodde også at han kunne fortsette å tjene litt på «enkel datadesign», slik han allerede hadde gjort for et forlag. Han håpet dessuten å kunne kombinere billedkunst med andre kunstformer, for eksempel film og musikk. For å være realistisk trodde han likevel at han måtte drive med noe ikke-kunstnerisk arbeid i tillegg for å greie seg økonomisk. Men var han redd for å måtte gi opp kunstneryrket etter hvert? Kanskje – i mørke stunder. Iallfall regnet han med at det ville bli «ups and downs». Samtidig var det noe med det risikofulle – spenningen og usikkerheten i kunstneryrket – som appellerte til fjellklatreren Geir Harald. Han så klare paralleller mellom kunst og fjellklatring. Begge var en slags risikosysler: «Jeg liker frihet og jeg liker litt spenning og utfordringer», sa han. Og videre:

Man kan si at det er lett å dra den positive siden ved fjellklatringen over på den positive siden ved kunsten. Man kan si at man kjeder seg litt og trenger kick og sånn [...]. Det er det samme med kunst, trodde jeg i hvert fall: Det er vilt og fullt av spenning. Det er på en måte én variant av det. Men en annen variant er å se litt mer negativt på det, så er det også paralleller der – som en fluktmentalitet, på en måte. Som jeg kan kjenne igjen hos andre klatrere og hos meg selv,

sa han.

Geir Harald var usikker på hvor mye han ville tjene som yrkesaktiv billedkunstner. Han hadde ikke veldig optimistiske forventninger til framtidige inntekter. Men som 4.-årsstudent på Akademiet hadde han heller ikke grunn til å være veldig pessimistisk når det gjaldt salg av egen kunst framover: Han

hadde svært tidlig kommet med på Høstutstillingen. Seinere hadde han også blitt oppdaget av og stilt ut i det anerkjente Galleri Wang i Oslo:

Jeg hadde en utstilling på Kunstakademiets eget galleri, 21:25, ved gamle Vestbanen i sentrum av Oslo. Han som driver Galleri Wang, kom for å se utstillingen. Han kom deretter på atelieret mitt. Så tok han kontakt med meg og lurte på om jeg ville stille ut på galleriet. Du kan på en måte si at jeg ble oppdaget, selv om jeg allerede noen år tidligere hadde debutert på Høstutstillingen,

fortalte Geir Harald. Han fikk også tidlig solgt flere av sine arbeider. Og han var blitt innkjøpt av Norsk kulturråd. Som akademistudent hadde Geir Harald dessuten internasjonale ambisjoner, selv om han ikke regnet med å få stilt ut på de mest prestisjetunge arenaene i første omgang. Han hadde ellers – allerede for 20 år siden – god oversikt over det offentlige kunststøttesystemet. Men det var ikke noe som tydet på at han ville basere privatøkonomien sin på det. På den tiden var han for øvrig ikke gift eller hadde barn ennå. Men han regnet det som ganske sannsynlig at han ville ha begge deler om fem til ti år. Han tok ellers sikte på å bli boende i Oslo.

Da vi møtte Geir Harald igjen i hans atelier på Sinsen i Oslo, var han 49 år, gift familiefar og førsteamanuensis ved Kunstakademiet i Bergen. Han var samtidig aktiv billedkunstner, noe han hadde vært sammenhengende siden han avsluttet studiene i 1999. Førsteamanuensisstillingen var et fire-årig åremål som skulle avsluttes ved semesterslutt våren 2019. Geir Harald bodde imidlertid med familie, leilighet og atelier i Oslo, mens han pendlet til Bergen, der han utførte sine oppgaver ved Kunstakademiet. Han regnet 40 % av førsteamanuensisstillingen som forskningstid. Det betydde at han – som forskningsleder og kunsthøgskolelærer i universitets- og høyskolesystemet – kunne bruke denne stillingsdelen til kunstnerisk utviklingsarbeid, det vil si til egne kunstneriske prosjekter, sa han. Geir Harald fortalte at han stort sett oppholdt seg i Bergen for undervisning og møter flere dager i uka. Men resten av tiden – inkludert ferier – brukte han til eget kunstnerisk arbeid. I tillegg hadde han helt siden studiedagene hatt sterke akademiske interesser: Således søkte han seg til et doktorgradsprogram i kunstnerisk utviklingsarbeid ved NTNU, der han var stipendiat fra 2009 til 2015. Og i 2016 tok han sin kunstneriske doktorgrad med tittelen «Letthetens bilder», der han for-

ente sine interesser for billedkunst, filosofi og fjellklatring: «Prosjektet består av kunstneriske undersøkelser i skjæringspunkter mellom maleriets og fjellklatringens spesialiserte ferdigheter og erfaringer», het det i presentasjonen på universitets nettsider.¹³ Da vi intervjuet ham i 2019, fortalte Geir Harald dessuten at han – sammen med kollegaer ved flere andre institusjoner – hadde søkt DIKU¹⁴ om midler til et større forskningsprosjekt i kunstnerisk utviklingsarbeid – «Matter, Gesture and Soul». Han trodde da at det var veldig små sjanser for å få tilslag på søknaden.¹⁵ Man kan likevel spørre om Geir Harald ikke nå heller var akademisk forsker enn billedkunstner? Men selv var han ikke i tvil: «Det er jo kunstner jeg er, og det er jo det som er min hovedinteresse, uansett.»

Geir Harald fortalte i 2019 at kunstnerkarrieren utviklet seg bra de første årene etter at han gikk ut av Akademiet i 1999. I starten var det til stor hjelp at han alt hadde en galleriavtale:

Det ga meg litt sånne muligheter da, så jeg var jo med på ting både her og der, vesentlig i Norge, litt forskjellige steder, både rundt omkring i Norge og i de store byene. Og inntil 2008, så var det sånn jeg levde. Jeg levde av kunstneriske oppdrag og læreroppdrag,

fortalte han. Det virker altså som om Geir Harald opplevde en god utvikling av kunstnerkarriere og privatøkonomi i denne første perioden etter Akademiet – fra 1999 til 2008. Men akkurat som mange andre selvstendige kunstnere måtte han kombinere flere ulike jobber for å overleve økonomisk: Han hadde en del utstillinger og salg; han fikk tidlig undervisningsjobber – både ved Kunst- og håndverksskolen og flere forskoler; han gjorde også fotojobber – dokumentasjonsfotografi for gallerier og museer. I tillegg fortsatte han å gi klatrekurs. I disse årene var han altså en typisk «mangesysler» som måtte ty til flere ulike jobber for å få endene til å møtes. Opplevde han ikke dette som risikofylt?

13 <https://www.ntnu.no/kalender/detaljer/-/event/0ce7b511-dcb8-3a68-87ba-2dda6cc875ef>, april 2020.

14 Direktoratet for internasjonalisering og kvalitetsutvikling i høyere utdanning var et norsk direktorat som eksisterte mellom 2018 og 2021.

15 I mars 2019, altså en måneds tid etter at vi intervjuet ham, bevilget imidlertid DIKU knapt 5 millioner kroner til dette prosjektet, knyttet til Kunstakademiet i Bergen.

Ja, [det] kan du si. Siden jeg har drevet med klatring og til og med gjort de der risikogreiene til et kunstnerisk poeng. Så kan du si at jeg har vel kanskje lekt litt med det òg. Nettopp den risikotingen. Men hvis du ser litt sånn dypere, så har vi jo vært litt heldige, på mange måter. Så du kan si at risikoen kanskje var litt overfladisk. Jeg var aldri nedsyttet i gjeld. Jeg hadde ikke den tyngden, hvis du ser det litt sånn,

svarte han. Både Geir Harald og kona hadde valgt det økonomisk nokså usikre yrket som billedkunstner. Geir Harald fikk imidlertid tidlig stipendier. Hva var hovedinntektskilden i denne perioden? «Det kan nok hende at, hvis man ser tilbake, at stipendiet var hovedinntektskilden, eller utgjorde kanskje halvparten. Jeg var ganske flink, heldig, med stipendier, så jeg fikk ganske bra [uttelling]», svarte han. Men det betydde ikke at han opplevde laber interesse og lite salg av egen kunst. Noen av hans bilder ble også kjøpt inn til offentlige utsmykninger. Men det er velkjent at salgsinntekter for kunst varierer mye over tid:

Jeg tror veldig mange opplever [at salgsinntektene er] veldig variable. I 2005 så solgte jeg for eksempel en hel utstilling som jeg hadde på Fotogalleriet til en utsmykning. Det var jo kanskje et salg på 100 000 pluss, på en utstilling der. Da kunne det være en uke, og så fikk jeg da 100 000. Men andre år så kunne det hende at jeg solgte noe til familien, og det var det, ikke sant. Så det er veldig vanskelig. Men jeg har nok alltid solgt ok, uavhengig av om jeg har vært på galleri eller ikke. Prisene har vel holdt seg, steget sånn sakte, men sikkert, liksom. Men så skjedde det et eller annet. I 2008 påtok jeg meg et verv som egentlig endret hele kursen på livet mitt litt,

fortalte Geir Harald, lattermildt. I 2008 påtok han seg en krevende jobb som styreleder for Kunstnernes Hus i Oslo. Der satt han i fem år. Sammen med PhD-studiet bidro dette til å endre yrkeskarrieren hans på helt grunnleggende vis – både kunstnerisk og økonomisk. Honoraret for styreledervervet var ikke veldig stort – vel 100 000 kr i året. Men det ga ham en fast økonomisk basis. Dessuten åpnet den ryddejobben han gjorde i Kunstnernes Hus, for andre lederoppdrag. Han oppnådde tillit i Kulturdeparte-

mentet, ble oppnevnt til Kulturrådet og ble leder for Utvalget for visuell kunst der.

Vervet som styreleder for Kunstnernes Hus og påfølgende oppgaver for Kulturrådet førte – sammen med PhD-studiet – til at Geir Haralds yrkeskarriere tok to nye retninger: Han skjønte at han hadde talent og interesse for lederoppgaver, samtidig som han fikk realisert sine mer akademiske ambisjoner. Geir Harald hadde langt på vei etablert to nye karriereløp ved siden av den rene kunstnerkarrieren. Kanskje han etter hvert ville gi opp kunstnerkarrieren for helt ut å vie seg til en leder- eller akademikerkarriere? Han konstaterte at han nå var blitt litt marginalisert som billedkunstner, selv om han var like engasjert av det kunstneriske arbeidet:

Når jeg kommer meg inn i og jobber med maleri, for eksempel, så kan jeg gå inn i det veldig. Da kan jeg jobbe med det i noen måneder, veldig intenst, og være veldig oppslukt av det. Og så forsvinner jeg litt ut av det. Så må jeg være borte fra det på et eller annet vis, en stund. Så jeg har ikke tenkt sånn intellektuelt at nå skal jeg slutte. Men jeg har heller ikke en voldsom nostalgi.

49-åringen Geir Harald, som hadde gjort suksess på kunstfaglige sidespor, hadde fått et annet syn på kunstneriske ambisjoner enn for 20 år siden:

Den tiden vi snakket sammen sist, da var jeg jo veldig ambisiøs i forhold til å bli en karrierekunstner. [...] Men så kom jeg da inn i denne jobbsituasjonen [i Kunstnernes Hus og Kulturrådet]. Da hadde jeg vært far noen år, og da var det liksom parallelt at det var litt sånn økonomisk ansvar, som jeg fikk ryddet litt opp i, samtidig som jeg så at her var det noe som jeg kunne fikse, noen sånne utfordringer som jeg synes var spennende,

sa Geir Harald. Samtidig som han hadde redusert ambisjonene om en tradisjonell, salgsbasert kunstnerkarriere, ville han nå kombinere flere karriereløp: Han ville fortsatt skape billedkunst, men også gjerne skrive, forske og kanskje utføre lederoppgaver.

Interaksjonsdesigneren Cathrine

Cathrine var 27 år og 3.-årsstudent på Akademiet da vi intervjuet henne i slutten av april 1999. Da hadde hun et drøyt år igjen av studiet. Cathrine hadde vokst opp i Oslo, Asker og på Hvaler. Hun var tatt opp på «skulptur-linja» ved Akademiet, formelt under den nonfigurativt orienterte skulptur-professoren. Men hun fortalte at hun egentlig ikke brukte denne professoren som veileder. Cathrine hørte heller hjemme på en ikke-eksisterende elektro-linje, mente hun. Men hun hadde «ikke giddet å skifte over, for det er ikke noe å skifte over til». I praksis jobbet hun med «lyd og videofilm, datamanipuleringer og animasjoner», fortalte hun våren 1999. Hun laget også tegninger til tegnefilmer og tegneserier. Selv om hun altså var «tatt opp på skulptur», var dette en uttrykksform hun egentlig bare hadde drevet med før hun gikk på Akademiet.

Cathrine var opptatt av tegning og keramikk under oppveksten, men også av piano og korps. Hun fortalte at hun kjedet seg og skulket mye da hun gikk på vanlig skole, men ble «reddet» ved å komme over på Steinerskolen i 13–14-årsalderen. Hun hadde vekslende framtidsplaner og drømmer i oppveksten: «Jeg lurte på om ikke jeg kan ha sagt, i 11–12-årsalderen, at jeg skulle bli maler. Før det skulle jeg bli bonde. Jeg likte å tegne, men jeg skulle bli bonde», fortalte hun. I en annen periode tok hun sikte på å bli noe «ordentlig»: Hun ville studere biologi på Blindern, fortalte hun. Cathrine tok også allmennfaglig videregående på Steinerskolen. Etterpå dro hun til Frankrike – litt på lykke og fromme – ifølge henne selv: «Jeg bodde der, rølpa rundt [...] og tok litt språkkurs», fortalte hun. Etter hvert begynte hun på en statlig kunsthøgskole i Perpignan, en sør-fransk by nær grensen til Spania. Der gikk hun tre år og fikk blant annet opplæring i tegning og skulptur. Etterpå jobbet hun i et kunstnersenter og litt i butikk – hjemme i Norge – til sammen et par års tid, før hun begynte på Akademiet i Oslo. Der ble hun tatt opp på grunnlag av tegning og skulptur – «gipsformer, treformer og sånne kompakte ting», ifølge Cathrine.

Hun hadde et nokså ambivalent forhold både til billedkunsten og kunstneryrket da vi intervjuet henne i 1999. Hun fortalte at hun syntes kunst var «kjedelig», stort sett. «Det er nesten ikke noe som interesserer meg», sa hun. Det gjaldt også klassisk kunst. Om hun tok en tur til Amsterdam, var ikke det første hun ville gjøre, å gå på museum og se bilder av Rembrandt.

Å gå på slike museer syntes hun i grunnen var «gørr», sa hun. Cathrine ga uttrykk for en like skeptisk holdning til samtidskunst, for eksempel til det som på 1990-tallet ofte ble omtalt som «den nye kunstscenen». Det var også kjedelig, syntes hun. Hennes problematiske holdning til billedkunsten og kunstnerrollen så ut til å henge sammen med en mer generell frustrasjon over selve kunstbegrepet og kunstinstitusjonen. Så hun egentlig ikke noe klart skille mellom kunst og ikke-kunst?

Nei, det har ikke noe å si. Det er vanskelig å definere hva jeg gjør nå. Er det kunst – eller? Hvorfor er det forskjell på kunst og den animasjonsfilmen, liksom? Det er også sånn jeg tenker at det finnes jo festivaler hvor man kan vise sånne ting. Det har jeg ikke noe imot. Kortfilmfestivaler og animasjonsfestivaler og videofestivaler. Men jeg vet ikke hvorfor det. Det blir jo et galleri det òg. Jeg vet ikke hvorfor, egentlig. Kanskje er [det] bare tull,

sa hun. Betyr det at det ikke er avgjørende for deg å bli kalt – eller å bli oppfattet som – kunstner? spurte vi.

Det er ikke avgjørende i det hele tatt. Det er nesten så jeg synes det er litt slitsomt, fordi hvis jeg snakker med musikere og skuespillere, så må jeg nesten si at jeg er kunstner, fordi jeg kan ikke puttes i den samme båsen som dere: «Jeg vet hva dere driver med, du gjør sånn og sånn, på en scene, i en film, etc. Du spiller et instrument på en scene, sånn og sånn. Du er musiker, du er skuespiller.» Jeg må liksom si «kunstner». Men så blir de litt sure, for de er også kunstnere. [...] Jeg prøver å definere hva det er jeg gjør, liksom, eller hva er jeg? Men det er ikke så nøye, bare nøye når jeg skal forklare til andre,

svarte Cathrine. Denne ambivalensen ga seg også uttrykk i hennes framtidsplaner etter studiet. Kanskje den kompetansen hun skaffet seg ved Akademiet, like godt kunne brukes *utenfor* den spesifikke kunstinstitusjonen som *innenfor*? Hvilke kunstneriske teknikker – video, foto eller skulptur – regnet hun med å dra nytte av framover?

Jeg tror jeg kommer til å holde på med de teknikkene jeg bruker nå. Jeg er veldig redd for å bli gående og være sånn kunstner som må søke stipendier hele tiden. Jeg er veldig opptatt av å få meg en kompetanse som jeg kan bruke til noe hvor jeg bare kan ta meg en jobb. Et prosjekt hvor jeg kan være litt tekniker og bruke den friheten jeg kanskje har lært meg opp til å bruke da,

sa hun. Hva slags arenaer tenkte hun på?

Ja, det må være noe innen media, for eksempel. Nå er det jo masse sånne små multimediefirmaer som dukker opp. Det kan jo være at det fortsatt finnes jobber der da, på sånne steder. Og jeg har det for meg at det kan være morsomme jobber. Det er fordi jeg har venner som jobber der, og da er det lett å tenke sånn. Det var sikkert derfor jeg begynte med det også, fordi de laget TV, og så tenkte jeg: Ha! Det kan jeg gjøre også! Og så lærte jeg meg de teknikkene. Så tenkte jeg at jeg kan i hvert fall få meg jobb som det, til tider hvor jeg har det hardt økonomisk,

svarte Cathrine. Men selv om hun mente at skillet mellom kunst og ikke-kunst var i oppløsning, og selv om hun gjerne ville utnytte sin kunstfaglige kompetanse utenfor den spesifikke kunstinstitusjonen, så hun fortsatt for seg et skille mellom eget kunstnerisk arbeid og annet arbeid – som framtidig yrkesaktiv. Hva slags arbeidssituasjon trodde hun at hun ville ha om 5–10 år?

Hva jeg tror! Jeg er ganske optimistisk, så jeg tror jeg kommer til å være sånn fifty-fifty. Jeg tror jeg kommer til å jobbe i prosjekter for sånne små, artige mediefirmaer eller [...] sånne firmaer som gjør spennende ting. Nå er jeg litt ironisk, da! Og at jeg kommer til å gjøre femti prosent av det som er helt mine egne ting. Så kommer jeg til å vise disse egne tingene på diverse festivaler eller TV eller der jeg synes det måtte passe,

svarte hun.

Cathrine var usikker på hva hun ville tjene som yrkesaktiv framover, men hun hadde ikke prinsipielle motforestillinger mot å tjene penger på

kommersielt vis – utenfor eller på siden av det institusjonaliserte kunstfeltet. Som student hadde hun begynt å forberede seg på framtidige oppdrag som kunne gi inntekter:

Jeg har begynt nå å lære meg masse teknikk. Og så har jeg fått noen småoppdrag. Det ene er plakatdesign. Det har jeg gjort noen ganger og har litt flere på gang. Og så har jeg jobbet som en slags lydtekniker for en dame på skolen her [...]. Men i hvert fall prøver [jeg] å bli proff på det der med å ta oppdrag. Og så er det disse multimedia-vennene mine, som plutselig har behov for en. Så prøver jeg å ta oppdrag, selv om det bare er av teknisk art,

fortalte Cathrine.

Hun var fullt klar over at mange billedkunststudenter etter hvert ville falle fra kunstnerkarrieren. Ettersom hun selv hadde et nokså ambivalent forhold til både billedkunsten og kunstneryrket, kanskje hun også like gjerne kunne tenkt seg å hoppe helt av? «For ikke så lenge siden så var det ikke helt utenkelig. Men nå er det helt utenkelig», svarte hun. Og:

Det er veldig liten sannsynlighet for at jeg hopper helt av. Jeg tror jeg er sånn som kommer til å ha et bein i hver leir, fordi det blir veldig et miljø òg da. Iallfall når man går her. Jeg vet jo ikke hvordan det er når man kommer ut. Det er jo skremmende, for her er det liksom å høre til et sted. Det blir jo et miljø,

svarte hun.

Da vi intervjuet henne i 1999, regnet hun for øvrig med å ha familie – barn, hus og bil – om fem til ti år.

Vi intervjuet Cathrine igjen – 20 år etter – i begynnelsen av april 2019. Nå var hun 47 år og på jordomseiling med familien. På intervjudispunktet oppholdt de seg på Martinique i Karibia. Vi hadde noen tekniske småproblemer under intervjuet, knyttet til den lange avstanden mellom Bø og Martinique. Men alt i alt fikk vi gode svar på det vi spurte om.

I 2019 var Cathrine interaksjonsdesigner i et IT-firma i Norge. Hun var i full jobb og drev ikke lenger med kunstnerisk arbeid. Men på intervjutids-

punktet, våren 2019, hadde hun altså permisjon for å dra på en lang seiltur med familien. Hun fortalte at hun lagde design tilknyttet datasystemer i jobben, slik at disse ble mest mulig brukervennlige. Hun jobbet i et stort firma som har avdelinger i flere land, men selv satt hun i Oslo. Hun beskrev ikke designerjobben som et kunstnerisk yrke, selv om den fordret kreativitet.

Cathrine avsluttet akademistudiet i 2000, og de første årene etterpå prøvde hun å jobbe og livnære seg som billedkunstner. Hun startet eget firma som tilbød illustrasjon og design av blant annet plakater. Hun fikk litt småjobber på det, men det rakk ikke til at hun greide seg økonomisk. Så hun måtte ha en pengejobb i tillegg. Hun arbeidet som nattevakt på et hotell, slik hun også hadde gjort i studietiden. Hun beskrev det som en slags «stahet» at hun fortsatte som kunstner, trass i sin ambivalente holdning til hele kunstprosjektet.

Cathrine var frilanskunstner i tre–fire år etter Akademiet, men lengtet etter en ni-til-fire-jobb. Hun jobbet sammen med andre kunstnere, fikk noe stipend og hadde litt salg. Men etter hvert fikk hun en mer strukturert jobb på et kontor ved et medieverksted i Fredrikstad:

Jeg fikk jobb på et sånt medieverksted for barn – animasjon rundt på skoler, eller holdt kurs og hadde klubbkvelder og animerte med ungene, siden jeg kunne det som het «flash», som var [et] dataverktøy som var veldig ettertraktet da. Så startet jeg opp en sånn flashklubb med barna. Det gikk slag i slag. Vi kom over og begynte å lage dataspill og programmere litt, litt sånn den veien inn i det som nå heter IT-bransjen,

fortalte Cathrine. Hun opplevde det som «kjempedeilig» å ha en strukturert arbeidshverdag:

Så begynte jeg å jobbe på et kontor, 9–4, [og å] ha en strukturert hverdag. Det var det jeg ønsket. Det husker jeg veldig godt. Og jeg husker hvordan tanken slo meg, at jeg trenger faktisk ikke å holde på med dette [kunstneriske arbeidet]. Jeg har ikke det behovet. Det var en lettelse. Så det synes jeg er litt sånn at man på en måte har lurt seg selv litt i mange år,

sa hun i 2019. I 2007–2008 jobbet Cathrine dessuten et års tid i en prosjektstilling i et større norsk forlag. Da drev hun fortsatt med et slags kunstnerisk tilknyttet arbeid – det vil si i et mellomrom mellom kunst og IT:

Det var ideelt, for det var både tegning og illustrasjon og animasjon og programmering og det å få lov til å finne på konsepter. Det var en sånn midt i blinken-kombinasjon, på det kunstneriske og det tekniske og alt det. Pluss at det var en vanlig jobb med kollegaer og lunsj og kontortid og sånn. For der jobbet jeg med å lage digitale læremidler,

fortalte hun. I denne perioden fikk Cathrine også to barn. Deretter tok hun et år videreutdanning i IT-fag på universitetsnivå, før hun i 2011 begynte i den nåværende jobben i IT-firmaet. Her hadde hun nå jobbet i sju år før hun tok permisjon for å dra på jordomseiling med familien. Deres levestandard var for øvrig sikret ved at Cathrines ektemann også hadde god jobb og inntekt i IT-bransjen.

Cathrine hadde altså bak seg en lang «reise» – fra en tidlig fascinasjon for å bli billedkunstner til et gradvis og etter hvert fullstendig farvel til kunstnerkarrieren og en overgang til et helt annet yrke. Kimen til dette skiftet lå i dagen alt i intervjuet vi gjorde i 1999. Akademistudenten Cathrine så ut til å være på vei vekk fra billedkunstneryrket alt før hun var ferdig med studiet. Men hvorfor og hvordan startet fascinasjonen for denne yrkeskarrieren egentlig? 47 år gamle Cathrine så tilbake på seg selv som 19-åring:

Jeg var jo 19, så jeg hadde utferdstrang som ungdom. Jeg tilhører vel en generasjon som [...], mulig det er fra familie til familie, men jeg kjenner veldig mange som har det litt sånn som meg, hvor vår foreldregenerasjon sa «nå kan du bare følge hjertet ditt og gjøre det du vil og ikke føle deg forpliktet til å bli lege eller jurist eller noe som helst» [...]. Det var en romantisk idé om det å være kunstner og bo i Frankrike og sånn. Så havnet jeg da nede i Sør-Frankrike. Det var jo fantastisk. Så studerte [jeg] fransk, og så var det en kunstskole der, som jeg begynte på. Det var jo tilfeldig, ikke sant, det var rett og slett tilfeldig [...]. Jeg angrer ikke på det, det var jo så gøy! Så det er ikke dumt at tilfeldigheter styrer valgene i livet heller. [Men]

jeg ville jo ikke [...], hvis man ser tilbake, så ville man kanskje valgt annerledes.

Men i løpet av kunstutdanningen – og de tre–fire årene som profesjonell kunstner etterpå – ble hun stadig mer usikker på sin kunstneriske motivasjon:

Jeg tror nok at den største grunnen [til at jeg forlot kunstneryrket] er at jeg ikke hadde noe jeg trengte å si, eller hadde lyst til å si. Det hadde jeg slitt med hele veien gjennom alle disse kunstskolene. Det var jo veldig mye som tiltrakk meg der, men det var ikke så mye jeg hadde behov for å uttrykke. Jeg slet jo med det, for jeg måtte jo alltid finne noen andre å jobbe med, og noen andre som kunne skrive det fram og sånn. Så jeg tror det var helt greit det at jeg ikke [...]. Jeg hadde det egentlig ikke i meg. Og det var jo litt deilig å [slutte],

sa hun. For Cathrine var det altså befriende å forlate kunstneryrket:

For meg var det faktisk bare befriende. Jeg hadde jo venner som fikk dette, som klarte å lage en business ut av det. Jeg var helt sånn klar over at jeg ikke klarte det. Når man kjenner den verdenen litt innenfra, så er det mye dårlig og kjedelig som skjer også, selv om man støtter hverandre. Det er et fint miljø. Men det føles som om det er en kamp for noe som ikke er noen vits. Jeg synes mye av det som ble laget og gjort, ikke var noe interessant og ikke var noe viktig. Så, det var bare alright [å slutte],

sa Cathrine. Men selv om hun hadde gitt opp kunstnerdrømmen og dessuten lenge lengtet etter en strukturert ni-til-fire-jobb, greide hun ikke nå heller helt å gi opp drømmen om et annerledes liv. Det er kanskje derfor hun hadde dratt på jordomseiling?

Jeg er jo på en reise nå. Noe av bakgrunnen for å være på en sånn reise er jo fordi man egentlig ikke holdt helt ut i det der 9 til 4[-livet]? Bussen til jobb, det samme hver dag. Man vil bare noe mer, eller oppleve noe annet,

sa Cathrine til slutt. Hun opplevde fortsatt en spenning mellom på den ene siden ønsket om en strukturert – og kanskje triviell – arbeidshverdag og på den andre siden lengselen etter et annerledes liv.

Oppsummering

Billedkunststudentene sto overfor et vanskeligere og mer usikkert arbeidsmarked enn musikk- og skuespillerstudentene da de avsluttet kunststudiene rundt 2000. Det var ingen som oppsøkte billedkunstnerne for å gi dem jobb etter endte studier. Det var heller ikke en rekke utlyste stillinger de kunne søke på. Yrkesrollen som billedkunstner var mer mangfoldig, langt mer selvstendig og mindre avgrenset. Likevel kan vi konstatere at fire av de sju tidligere studentene arbeidet som profesjonelle billedkunstnere da vi møtte dem igjen 20 år etter. I tillegg arbeidet Kari og Bodil også som profesjonelle kunstnere, men primært innenfor andre kunstuttrykk. Cathrine var den eneste som ikke lenger jobbet innenfor kunstfeltet, men også hun hadde arbeidet som billedkunstner noen år etter Akademiet, før hun skiftet spor. Det var imidlertid mer usikkert om billedkunststudentene kunne tjene til levebrødet gjennom kunstnerisk arbeid etter endt studium. Selv om seks av de sju var profesjonelle kunstnere i 2019, var det bare Sverre og Petter som livnærte seg fullt og helt som billedkunstnere. De andre kombinerte det kunstneriske arbeidet med annet arbeid: Geir Harald hentet en vesentlig del av inntektene fra undervisning, forskning og fagpolitisk arbeid, mens Vibeke var ansatt som førsteamanuensis ved et kunstakademi. Det var også store inntektsforskjeller mellom de tidligere billedkunststudentene: Enkelte tjente svært gode penger, mens andre hadde nokså beskjedne inntekter. Selv om tidligere undersøkelser har vist at billedkunstnere er mindre Oslo-sentrert enn andre kunstnergrupper (Heian mfl., 2008, s. 90), var likevel seks av de sju tidligere billedkunststudentene bosatt eller arbeidet i Oslo i 2019. Men utsmykningskunstneren Petter bodde og arbeidet i Fredrikstad. I tillegg vekslet filmskaperen Bodil mellom å bo i Oslo og i Kongo. Performancekunstneren Vibeke hadde flyttet fra hovedstaden til bosted og atelier i Svelvik, mens hun fortsatt primært jobbet i Oslo. For øvrig hadde minst tre av de tidligere akademistudentene gjort en viss internasjonal karriere.

Mangset, P., Heian. M.T. & Kleppe, B. (2022).
*Fortellinger om kunstnerliv. Kunstnerkarrierer og
kunstnerkår 1999–2019*. Fagbokforlaget.
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa150805>

Kontinuitet eller brudd?

20 år er gått siden vi intervjuet de 23 unge kunststudentene første gang. Da vi møtte dem igjen i 2019, hadde alle vært gjennom betydelige endringer i karrieren og livet: Først hadde de beveget seg nokså prøvende ut på et spennende, men risikofylt kunstnerisk arbeidsmarked. Etter hvert hadde de funnet sin retning, og nå i 2019 var alle etablert i ulike deler av yrkeslivet. De fleste hadde slått seg mer til ro både med arbeidssituasjon og bosted, og mange hadde dessuten etablert familie. Hvordan hadde veien vært fram til nå? Kjente vi igjen kunststudentene fra 1999 i de yrkesaktive 40–50-åringene vi møtte igjen i 2019? Og kjente de seg selv igjen? «Ja», mente iallfall skuespilleren Nicolai. Han var en av dem som hadde lest gjennom intervjuet fra 1999 med stor fascinasjon:

*Jeg ble så rørt da jeg leste intervjuet fra 99, fordi det ga meg en sånn
trøst på at nei, det er ikke helt tilfeldig, for mye av de tingene jeg
drømte om da, har jo vært rettesnorer for meg, i de valgene jeg har
gjort opp gjennom årene, helt åpenbart. For jeg har jo valgt ting som
passer med det han der par-og-tjue-åringen sitter og sier. Så det har
vært en vilje der. Det er ikke så tilfeldig. Det var en trøst for meg,
faktisk,*

sa han i 2019.

Men fins det egentlig en slik sammenhengende tråd i yrkeskarrierene til de øvrige studentene fra studietiden og fram til i dag? Mange av kunststudentene var sterkt og ensidig motivert for et kunstneryrke for 20 år siden. Men motivasjonen var ofte blitt litt svakere eller mer variert i 2019: De fleste var likevel fortsatt etablerte og motiverte profesjonelle kunstnere nå 20 år etter. Mange vektla litt andre verdier og interesser som 40–50-åringene enn det de gjorde som 20–30-åringene.

Men når man ser 1999-intervjuene og 2019-intervjuene i sammenheng, viser det seg at mange alt for 20 år siden hadde prioritert nettopp den type yrkeskarriere de hadde endt opp med: De tidligere skuespillerstudentene som var blitt etablerte frilansskuespillere i 2019, så for seg en framtid som frilansere alt i 1999. De ville prioritere friheten og uavhengigheten som frilansere framfor tryggheten og avhengigheten som institusjonstilsatte. Det samme gjaldt flere billedkunstnere og musikere. Men de skuespillerne og musikerne som var fast ansatt ved teatre eller orkestre i 2019, hadde sett fram til en slik framtidig yrkesstatus alt som studenter i 1999.

Hva da med de informantene som 20 år etter klart har endret yrkesløp i forhold til det de så for seg i 1999? Hadde de alle brutt over tvert med tidligere planer og ambisjoner – eller med målsettingene til de tidligere studiene? I 1999 var de åpenbart primært innstilt på å bli profesjonelle kunstnere. Se senere kan både familiesituasjon, privatøkonomi og motivasjon ha bidratt til et karriereskifte. Men det alternative yrket de hadde i 2019, lå oftest innenfor deres mulighetshorisonter alt i 1999: Det ble oppfattet som en mulige alternativ karriere, hvis de likevel skulle skifte.

Alt i alt ser det altså ut til at det tross alt har vært betydelig sammenheng i de fleste informantenes yrkeskarriere over tid, iallfall slik de ble gjenfortalt av informantene. Man kunne kanskje tenke at de, i tilbakeblikk i 2019, overdrev sammenhengene i sine yrkeskarrierer? Men når vi sammenstiller intervjuene fra 1999 med intervjuene fra 2019, blir vi sjelden overrasket over at det gikk som det gikk med hver enkelt. Vårt hovedpoeng er at viktige aspekter ved karriereprofilen etter hvert – selv for dem som radikalt skiftet karriere – alt kunne spores i intervjuene i 1999.

Del III

Faser og drivkrefter

Mangset, P., Heian. M.T.& Kleppe, B. (2022).
*Fortellinger om kunstnerliv. Kunstnerkarrierer og
kunstnerkår 1999–2019*. Fagbokforlaget.
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa150806>

Kunstnerkarrierer og livsfaser

Hittil i boka har vi presentert de 23 tidligere kunststudentene, basert på deres egne fortellinger. I de neste kapitlene skal vi løfte blikket og bruke deres fortellinger til å si noe om kunstnerisk arbeidsliv generelt, i lys av kultursosiologiske perspektiver og tidligere forskning om kunstnere, både i Norge og internasjonalt.

Når man studerer folks karrierer og livsløp, er det nødvendig å belyse strukturelle forhold som påvirker menneskers liv, sammen med relasjonelle og individuelle historier. Slik legges det vekt på både individuell livsløpsvariasjon, individenes sosiale forankring og samfunnsmessige betingelser. Samtidig vektlegges individets rolle i utformingen av eget liv, hvordan den enkelte planlegger og tar valg innenfor de muligheter og begrensninger livssituasjonen gir. Hvilke muligheter den enkelte har, og hvilke valg som kan tas, er avhengig av hva som kreves av situasjonen, og av hvilken livsfase man er i. Ulike faser i livet kan sies å utgjøre byggesteiner i det som blir folks livsløp. Det henger ofte, men ikke alltid, sammen med ens alder og sosiale status når en endring skjer.

I dette kapitlet skal vi derfor belyse de tidligere studentenes livsløp og yrkeskarrierer, gjennom fortellinger fra barndom, oppvekst og ungdomstid, utdanningsløp, yrkesvalg og yrkesetablering. Informantenes livsløp og yrkeskarrierer har altså gått gjennom noen mer eller mindre kjente og iden-

tifiserbare *faser*. Hvilke? Har informantene gått gjennom ulike eller nokså likeartede faser? Skiller livsløpet og karrierefasene som de 23 tidligere kunststudentene har gjennomgått, seg mye fra de fasene og livsløpene som andre yrkesaktive gjennomgår?

Både i dagligtalen og i forskningen beskrives gjerne livsløp og yrkeskarrierer gjennom en rekke sekvenser eller faser. Den amerikanske sosiologen Steven Barkan (2011) skiller for eksempel konvensjonelt mellom 1) barndom, 2) ungdomsår, 3) voksen alder og 4) alderdom. Men er det særskilte faser som kjennetegner kunstnerkarrierer? Det fins noen tidligere studier av slike faser i yrkeskarrieren til kunstnere. I studiene til Joan Jeffri mfl. (1992, s. 4) om amerikanske billedkunstnere skiller de mellom følgende karrierefaser: «1) initial influences, 2) education, training and preparation, 3) career entry, 4) peers and colleagues, 5) marketplace judgments, 6) critical evaluation and public response, 7) career satisfaction and maturity + 8) current activity». Den amerikanske musikkprodusenten Vinny Ribas (2011) har foreslått seks faser i populærmusikerkarrierer, nemlig «1) introduction mode, 2) exploration mode, 3) maintenance mode, 4) breakaway mode, 5) made it mode, and 6) post stardom mode».¹ I en artikkel om billedkunstnerkarrierer (Wohl, 2019) skiller forfatteren mellom 1) «uninitiated artists», 2) «emerging artists» og 3) «established artists». Wohl regner da kunstnere som har stilt ut i gallerier, som «emerging» eller «established». Sistnevnte har allerede stilt ut i mer prestisjefulle gallerier (samme sted, s. 3–4). Hun peker også på at kunstnere ikke alltid går gjennom rettlinjede karrierer, ettersom noen kan få dårligere kritikk eller sviktende salg etter hvert, etter en periode med høy anerkjennelse (samme sted, s. 4). Det siste er viktig å huske i fortsettelsen: Enkeltkarrierer følger ikke alltid fasene i forventet rekkefølge.

Vi har delt inn karrierene til våre 23 tidligere kunststudenter i beslektede faser, basert både på relevant faglitteratur og på informantenes fortellinger. Vi legger – til forskjell fra i studiene nevnt i avsnittet foran – større vekt på hele livsløpet fra barndom til eldre dager, ut ifra en oppfatning av at en kunstnerkarriere ofte forstås som et livsprosjekt – fra vugge til grav. Informantene våre fortalte selvsagt om nokså forskjellige, individuelle livsløp. Men det avtegnet seg likevel noen typisk likeartede faser. I det følgende

1 <https://indieconnect.com/6-stages/>, nov. 2020.

skal vi oppsummere noen slike faser i de 23 kunststudentenes liv og yrkeskarrierer, slik de kom til syne gjennom deres fortellinger i 1999, 2002–04² og 2019, nemlig 1) barndom og oppvekst, 2) kunstutdanning, 3) etablering på arbeidsmarkedet, 4) på fast grunn, 5) midt i livet, og 6) resten av yrkeskarrieren.

Barndom og oppvekst: Født til kunstner?

«Allerede som treåring hadde jeg en følelse av at jeg skulle bli forfatter», sa forfatteren Ari Behn til Dagbladet i 2002.³ Den unge Behn plasserte seg dermed i en lang kulturhistorisk tradisjon der kunstneryrket har blitt beskrevet som noe medfødt. Henrik Ibsen lot for eksempel billedkunstneren professor Rubek uttale følgende i «Når vi døde vågner» (1899): «Jeg er født til kunstner, ser du. – Og blir så aldri annet enn kunstner allikevel.»

Blir noen «født til kunstner»? Eller: Blir noen barn født med et helt spesielt talent, en særskilt «nådegave», slik at de nærmest er forutbestemt til å bli kunstnere? Kunstneryrket har tradisjonelt vært omgitt av mer eller mindre mytologiske forestillinger om det ensomme geniet med ekstraordinære egenskaper – nærmest skjebnebestemt til å bli kunstner (Mangset, 2003, 2004, s. 91–141; Røyseng mfl., 2007). Det er dette kulturhistorikere og kunstsosiologer har beskrevet som «den karismatiske kunstnermyten», altså forestillingen om et medfødt kunstnerisk talent, og ideen om at kunstnerstatus ikke er noe man tilegner seg, men heller noe man er forutbestemt til. Det sirkulerer mange historier på kunstfeltet om kjente kunstneres barndom og oppvekst, der talentet kom til syne svært tidlig, eventuelt allerede i mors liv (Kris & Kurz, 1934/79).

Talentbegrepet er med andre ord nær knyttet til myten om kunstnerkallet og kunstneren som geni. Flere studier har imidlertid pekt på at det at enkelte ser ut til å være særlig talentfulle, har sammenheng med andre faktorer enn medfødt, slik som tidlig start, mange timer med øving, gode

2 Vi intervjuet 12 av de opprinnelig 30 kunststudentene (skuespillere, musikere og billedkunstnere) i en mindre oppfølgingsundersøkelse, gjennomført i 2002–2004. Da var de fleste av dem på vei inn på arbeidsmarkedet. Undersøkelsen er dokumentert i Røyseng mfl., 2007.

3 *Dagbladet*, 16. mai 2002.

lærere og riktig oppfølging (Howe mfl., 1998; Sosniak, 1985). Å vurdere «talent» er dermed vanskelig, fordi de kunstneriske eller tekniske ferdighetene like gjerne kan være resultat av for eksempel foreldrenes eller lærerne oppfølging, antall øvingstimer eller alder da opplæringen startet. I idrettsforskningen foregår en tilsvarende diskusjon, der betydningen av talent og medfødte egenskaper knyttes til hvilken betydning antall treningstimer, fysiske fasiliteter, kulturelle og sosiale faktorer kan ha (se f.eks. Epstein, 2013).

Så hvis det i dag hevdes at noen er «født til kunstner», dreier det seg helst om en form for metaforisk omskrivning: Framviste han eller hun som barn og ungdom noen særskilte egenskaper – arvelig eller miljømessig bestemt – som gjorde det særlig sannsynlig at han eller hun ville bli kunstner? Var han eller hun som barn og ungdom kanskje besjelet av en slik tradisjonell forestilling?

Og når og hvordan blir kunstnertalentet oppdaget? Flere kunsthistoriske og kunstsosnologiske studier forteller om en arketypisk måte kunstnere tradisjonelt har oppnådd anerkjennelse – og blitt rekruttert til kunstneryrket – på (Kris & Kurz, 1934/79; Mangset, 2004, s. 44): Vidunderbarnet blir oppdaget av en eldre kunstskepper og deretter rekruttert til kunstneryrket. Myten om kunstskepperen som oppdager og støtter det ukjente vidunderbarnet, har historisk ofte vært knyttet til maleren Cimabues oppdagelse av gjetergutten og vidunderbarnet Giotto (1267–1337). Giotto ble oppdaget mens han gikk og gjette og tegnet sauer på et stykke bark, ifølge den mytologiske fortellingen (Kris & Kurz, 1934/79, s. 8).

Tilsvarende fortellinger om unge rekrutter som blir oppdaget av etablerte kunstskepper, er også blitt fortalt seinere, for eksempel om hvordan den toneangivende norske maleren Henrik Sørensen (1882–1962) oppdaget og oppmuntret tegneren Kjell Aukrust (1920–2002), slik at han slapp inn på Kunstakademiet (jf. selvbiografien *Slipp ham inn!* (Aukrust, 1979) og Løvåsen, 2020).

Det har gjerne falt i kultursosnologens lodd å kritisere og avdekke slike mytologisk-karismatiske forestillinger ved hjelp av empirisk analyse: Har de som ender opp som profesjonelle kunstnere, egentlig noen helt andre talenter enn andre barn og unge? Ble det kunstneriske talentet til den framtidige kunstneren i så fall vakt i møtet med en kunstsakkyndig senior, eller var det familieerfaringer, skolemiljø og oppveksterfaringer som påvirket ham eller

henne til å velge en kunstutdanning og et kunstneryrke? Uansett er det iallfall interessant å se nærmere på barne- og oppveksterfaringer for å forstå bakgrunnen for at noen blir kunstnere.

Hva fortalte våre kunststudenter fra denne fasen? Og hva sa de om sammenhengen mellom disse tidlige erfaringene og seinere yrkesvalg? Her må vi ha i mente at de gjenga erfaringene fra denne fasen i ettertid, altså fra sine tilbakeskuende posisjoner som voksne studenter i 1999 og dels som godt voksne yrkesaktive i 2019. Det kan ha bidratt til en overtolkning av slike erfaringer som tegn på et talent.

Få – om noen – av de 23 kunststudentene nevnte et lignende karismatisk møte med en eldre kunstsakkyndig autoritet som avgjørende for sitt valg av et kunstneryrke. Mye tyder likevel på at de møtene den 12–13 år gamle Sverre hadde med en eldre billedkunstner i Trondheim – og deretter med maleren Odd Nerdrum – påvirket hans seinere yrkesvalg. Det virket riktignok som om Sverre var nokså bestemt på å bli billedkunstner alt før han møtte de etablerte læremestrene. Utsmykningskunstneren Petter fortalte også at han møtte – og assisterte – lokale skulptører og steinhoggere som ungdom, og at disse møtene var viktige for hans videre yrkesvalg. Flere andre kunststudenter fortalte for øvrig om oppmuntringer og råd fra lærere og ledere – uten at det hadde preg av slike karismatiske møter som er blitt beskrevet i faglitteraturen.

De fleste av kunststudentene fortalte imidlertid i 1999 om relevante kunstfaglige sysler og erfaringer under barndom og oppvekst. For det første fortalte alle som tok høyere *musikk*utdanning, om forskjellige typer musikkfaglig opplæring og interesser i denne perioden: Orkesterpianisten Ida hadde for eksempel vokst opp i en musikkinteressert familie. Hun hadde en mor som var klaverpedagog, og hun tok svært tidlig timer i pianospill. Musikklektoren Jan Ragnar hadde også vokst opp i en musikkinteressert familie, med en far som var musikklektor på en videregående skole. Jan Ragnar fortalte også at han som lite barn først spilte piano og deretter cello. Sangeren Marianne sang i barnekor og spilte fiolin som barn. Orkestermusikeren Stine begynte å spille fiolin som seksåring, men spilte også blokkfløyte og sparket fotball. Andre musikkstudenter hadde hatt erfaringer fra musikkbarnehage, barnekor, Ten Sing, korps eller lokalt symfoniorkester under barndom og oppvekst. Kunstneres sosiale bakgrunn er et lite utforsket område både i norsk og i internasjonal sammenheng, men at en oppvekst i omgivel-

ser preget av kunst og kultur gir kunst- og kulturinteresserte barn, er så vel et velkjent tema i sosiologien som en allmenn oppfatning. I kultursosiologien er begrepet *kulturell kapital* mye brukt til å forklare hvordan samfunnet verdsetter høyere utdanning, språkferdigheter og kjennskap til kunst og kultur. Ulik tilgang til kulturell kapital bidrar til å opprettholde og reproducere sosial ulikhet (Bourdieu, 1979). Forskningen om sosial ulikhet på kunst- og kulturfeltet har imidlertid i hovedsak dreid seg om kunst- og kulturbruk og -preferanser (Flemmen mfl., 2017; Mangset & Hylland, 2017), og i liten grad om ulikhet blant dem som *produserer* kunst og kultur – altså kunstnerne. Selv om vi ikke kan si noe om mønstre i sosial bakgrunn på grunnlag av intervjuene med de tidligere kunststudentene, er det interessant å se at de hadde oppvekst og bakgrunn preget av kunst og kultur.

Samtidig er det verdt å minne om at svært mange norske barn og unge utøver en eller annen form for musikk – i korps, kor eller musikkskole – uten derfor å satse på en profesjonell musikerkarriere: I 2016 oppga over halvparten av norske barn mellom 9 og 15 år at de kunne spille et instrument, uten at det ble angitt nærmere på hvilket nivå de kunne spille. Det gikk også fram at mer enn en tredjedel av barna i samme aldersgruppe hadde opptrådt offentlig med sang eller musikk. Andelen musikkaktive var dessuten mye høyere enn andelen som var aktive innenfor et annet kulturuttrykk, slik som teater, billedkunst, kunsthåndverk eller dans (Vaage, 2017, s. 92–95). Andelen musikkaktive var enda litt høyere tidlig på 1990-tallet, da de fleste av informantene våre fortsatt var ungdommer. Siden har andelen musikkaktive falt en del. Men den var altså fortsatt ganske høy i 2016 (samme sted, s. 93). Idrett er den eneste organiserte kultur- og fritidsaktiviteten som når flere barn og unge. Så hvor spesielle var egentlig våre åtte musikkstudenter? Selv om de alle hadde vært musikkaktive i oppveksten, er det ikke sikkert at de var mye mer «født til musikere» enn mange andre ungdommer som ikke gikk seriøst videre med hobbyen. Vi regner likevel med at disse åtte har hatt mer musikkfaglig erfaring og interesse under barndom og oppvekst enn barn og unge flest, og også gjerne oppmuntrende foreldre som kanskje drev med musikk selv. Det virker åpenbart at erfaringer med musikk under oppveksten har medvirket til at de satset på en høyere musikkutdanning og et musikeryrke.

Men det er grunn til å merke seg at også *andre* kunststudenter fortalte om musikkfaglig erfaring og interesse under barndom og oppvekst: Skue-

spillerne Heidi og Guri var begge primært musikkinteresserte som barn og unge, men skiftet over til skuespillerutdanning etter hvert. Skuespilleren Thorbjørn hadde også musikk som en vedvarende sideinteresse og syssel ved siden av skuespilleryrket – både under oppveksten og i det profesjonelle yrkeslivet seinere. Ja, selv billedkunstneren og filmskaperen Bodil var en tid som student usikker på om hun skulle satse videre på musikk eller på billedkunst/film: Hun søkte seg først til et utenlandsk musikkonservatorium, før hun skiftet til billedkunst- og filmstudier.

Så interesse for og erfaring med musikk er ganske utbredt både blant barn og unge som velger en videre musikkfaglig utdanning, blant barn og unge som søker seg til andre kunstfag, og blant mange barn og unge som ikke orienterer seg mot kunstfag og kunstnerkarrierer i det hele tatt.

Hva så med oppveksterfaringer med teater og billedkunst? Flere av skuespillerstudentene fortalte om erfaringer med skuespill under barndom og oppvekst: Ine og Kim hadde begge vokst opp i skuespillerfamilier. At mange skuespillere er vokst opp i slike familier, er kjent fra tidligere studier (Menger, 1997; Ringdal, 2000). Oppvekst i en skuespillerfamilie kan selvsagt ha påvirket til å velge en skuespillerkarriere, selv om for eksempel Ine fortalte at hun hadde fått «masse advarsler» fra foreldrene. Men også andre teaterhøgskolestudenter hadde drevet med teater under oppveksten: Guri spilte amatørteater i ungdommen, og både Else og Trond var med i frie teatergrupper. Flere av dem som etter hvert ble profesjonelle skuespillere, var også involvert i oppdrag som skuespillere på film og skjerm i barndom og ungdom: Thorbjørn var med i barne-TV, spilte TV-serie, deltok i teatersport og spilte inn film; Nicolai spilte amatørteater og hadde en filmrolle; Trond var med i filmer og gjorde reklame; Ine spilte i en novellefilm og var statist ved Nationaltheatret; og Kim gjorde revy, reklame, film og TV-serie. De hadde alle disse erfaringene før – eller mens – de gikk på Teaterhøgskolen. Alle skuespillerstudenter som hadde gjort slike erfaringer, var dessuten bosatt i eller i nærheten av Oslo. Alt som barn og ungdom med interesse for å delta i film, TV og teater hadde man en stor fordel om man var bosatt og hadde nettverk i Oslo-området, ifølge skuespillerstudent Thorbjørn i 1999. Flere skuespillerstudenter hadde dessuten bak seg en type forskole – ofte teaterlinja ved Romerike Folkehøgskole – før Teaterhøgskolen. Det er klart at alle disse skuespillererfaringene var med på å berede veien inn til skuespillerutdanningen og -yrket for de ovennevnte.

Vi fant ikke noe like klart mønster der billedkunststudenter hadde omfattende erfaring med billedkunstaktiviteter under oppveksten. Det henger nok dels sammen med at den fagtekniske kompetansen som kreves av en billedkunstner, er mindre entydig definert enn tilsvarende skuespillerfaglig og musikkfaglig kompetanse, og dels med at det var få tilbud i visuelle kunstfag for barn på fritiden: Dagens kommunale kulturskoler var tidligere primært musikkskoler. På 1980- og -90-tallet skjedde det en gradvis overgang fra musikk- til kulturskoler – med tilsvarende økt bredde i tilbudet, men også i 2019 utgjorde musikk 77 % av kulturskoleundervisningen, mens visuelle fag kun utgjorde 5 %.⁴ De fleste av våre informanter vokste dessuten opp i en periode da musikkskolene dominerte. Likevel fortalte flere av billedkunststudentene våre at de hadde hatt erfaringer med – og interesse for – tegning eller maling i oppveksten: Bodil hadde gått på tegne- og malekurs ved siden av skolen da hun gikk i 8. klasse. Kari fortalte at hun hadde tegnet mye fra barnsbein av – og etter hvert tatt omfattende tegne- og maleutdanning før Akademiet. Geir Harald husket at han var «flink til å tegne» som barn, mens Cathrine tegnet til tegnefilmer og tegneserier før hun begynte på Akademiet. Hun hadde også bak seg utdanning fra en fransk kunsthøgskole. Sverre gikk i klassisk malerlære alt fra han var 12–13 år, mens Petter var engasjert i modellering og steinhogging som ung ungdom. Kunsthøgskolelæreren og performancekunstneren Vibeke var den eneste av billedkunststudentene som ikke direkte fortalte om noe særskilt talent eller interesse for tegning eller maling fra barndom og oppvekst av. Men hun husket at hun var «uhyre kreativ» og «eksepsjonelt oppfinnsom» som barn. Og fra og med ungdomsskolealder ville hun «fryktelig gjerne gå på en eller annen kunstscole». De fleste av akademistudentene hadde imidlertid utdanning fra en eller flere forskole(r) eller kunstfagskoler, før de ble tatt opp ved Akademiet.

Vi kan ikke trekke entydige konklusjoner ut ifra kunststudentenes fortellinger om kunstneriske erfaringer under barndom og oppvekst – eller om hvordan disse erfaringene har påvirket seinere yrkesvalg. Men alle 23 hadde hatt relevante møter med kunstneriske aktiviteter – oftest med musikk – under oppveksten. Det virker nokså selvsagt at slike erfaringer har medvirket til valg av høyere kunstutdanning. Det virker også sannsynlig at de fleste

4 Tall fra Norsk kulturindeks/Grunnskolenes informasjonssystem (GSI).

i utgangspunktet hadde mer talent for kunstneriske aktiviteter enn barn og ungdom flest. Men vi finner knapt noen støtte for at noen av de 23 var «forutbestemt» til nettopp å bli kunstnere. Vi har dessuten sett at flere som har hatt omfattende kunstneriske erfaringer under barndom og oppvekst, likevel har hoppet av en slik yrkeskarriere etter hvert. For øvrig hadde de gått mange forskjellige veier mot profesjonell kunstutdanning fra barndom og ungdom av: Noen hadde vokst opp i en sterkt kunstinteressert familie og begynt opplæringen svært tidlig. Et eksempel er pianisten Ida, som begynte å spille da hun var 2½ år. Andre kom mer tilfeldig med i kunstnerisk aktivitet som ungdom, slik som skuespilleren Trond, som ble rekruttert til en skuespillerkarriere som 17-åring, gjennom deltakelse i en amatøroppsetning av «West Side Story». Våre intervjuer tydet derfor på at mange ulike veier, varierte erfaringer og suksessive valg i barndom og ungdom kunne føre fram til et profesjonelt kunstneryrke. Det er ikke åpenbart at noen, selv ikke de som etter hvert har gjort stor suksess, var «født til kunstnere», verken i bokstavelig eller metaforisk forstand.

Kunstutdanning: Valget er tatt

Kunstutdanningene utgjorde neste fase i yrkeskarrieren til de 23 studentene vi intervjuet i 1999. Alle hadde nå valgt å ta en høyere kunstutdanning. Noen få så for seg et mulig yrkesliv som musikk lærer, dramapedagog eller kulturformidler, men de fleste hadde en hovedambisjon om å bli skapende eller utøvende kunstner. Ved å bli tatt opp som studenter ved de respektive kunstutdanningene hadde de allerede kommet et godt stykke på vei. De hadde passert nokså trange porter inn til disse utdanningene. De var på sett og vis blant de få utvalgte til en kunstnerkarriere.

Kunstutdanningene kunne nå bidra til å avklare om den yrkesveien de hadde slått inn på, var den rette for dem. De kunne dessuten bidra til å sosialisere dem inn i ulike yrkesroller – primært ulike kunstnerroller: Hvordan skulle de leve som profesjonelle kunstnere – eller som musikk lærere? Hva var forventet av dem i det framtidige yrket? Hva forventet de av seg selv?

I løpet av studietiden – og etterpå – kunne de også evaluere utdanningene: Ga studiene godt grunnlag for kunstfaglig yrkesaktivitet på de forskjellige felt?

Kunstutdanningenes betydning for framtidig yrkesutøvelse varierte mye – både mellom de ulike utdanningstypene og studentene imellom. Hva mente de 23 om utdanningene, mens de ennå studerte – og seinere som yrkesaktive? Bidro utdanningene til å kvalifisere dem for yrkeskarrieren?

Alle som ble tatt opp på *Teaterhøgskolen*, hadde planer om å bli skuespillere. På 1990-tallet tok skolen opp 8–10 studenter i hvert kull.⁵ Studentene gjennomgikk et krevende felles studieløp med lange studiedager og lite fritid (Mangset, 2004, s. 221–222). Skolen krevde stort engasjement og vedvarende nærvær av studentene, og den var preget av et skarpt skille mellom skolen og verdenen utenfor. Det var ikke akseptert at studentene påtok seg skuespilleroppdrag så lenge de gikk på Teaterhøgskolen. Flere studenter var frustrerte over å bli isolert fra omverdenen. De savnet å kunne ta på seg oppdrag – og dermed utvikle et nettverk i teatermiljøer utenfor skolen. En av studentene var så kritisk at han beskrev studietiden ved Teaterhøgskolen som «tre år i et svart 'høl'»:

Ja, det føles jo sånn, fordi man får veldig liten tid til familie og venner. Du er rett og slett jævlig sliten etter en dag på Teaterhøgskolen. Du starter rundt ni og er som regel ikke hjemme før ni om kvelden. Og da har du trent, du har hatt diktlesning, du har hatt skuespillerarbeid. [Det er] alltid et eller annet du ikke får gjort. Du er stressa hele tiden, alt føles veldig personlig når noe går dårlig der. Så du er dødssliten etter bare én dag! Og når du da ikke har fri i helgene ... (samme sted, s. 222).

Skuespillerstudiet var på den tiden dessuten sterkt og kanskje ensidig innrettet mot institusjonsteateret og lite mot fri scenekunst, film- og TV-fiksjon. Trond var frustrert over at det ble lagt så lite vekt på film i utdanningen.

Selv om flere av studentene var aktive skuespillere før de gikk på Teaterhøgskolen, var det ingen tvil om at denne utdanningen på 1990-tallet ble oppfattet som et nesten uomgjengelig skritt på veien til profesjonell skuespillerstatus: Teaterhøgskolen ga adgang til engasjement og etter hvert kanskje

5 Antallet søkere til Teaterhøgskolen økte fra 405 i 1993 til 843 i 2004. 1–2 % av søkerne ble tatt opp til hvert kull (Mangset, 2004, s. 205–207).

varig tilsetting ved et norsk institusjonsteater etter studiene. Skuespilleren Heidi mente eksempelvis at å jobbe på et institusjonsteater på mange måter var en forlengelse av utdanningen ved Teaterhøgskolen. Også skuespillere som primært satset på en karriere som frilansere, burde helst ha utdanning fra Teaterhøgskolen – eller tilsvarende.

Trass i en del kritikk og frustrasjoner var skuespillerstudentene i 1999 stort sett fornøyde med teaterhøgskolestudiet: «En veldig bra skole. Man får veldig oppfølging her. Det er én og én elev. De *duller* veldig mye med deg», sa for eksempel en av studentene, litt tvetydig. Skolen var altså god. Men det kunne bli litt vel mye av det gode.

Hva hadde så musikkstudiene å si for musikerkarrierene? Studentene ved *Musikkhøgskolen* i Oslo og *Musikkonservatoriet i Trondheim* kunne ha mer varierte yrkesplaner enn studentene ved Teaterhøgskolen. Musikkstudiene ledet til et større mangfold av yrker (Mangset, 2004 s. 233–235): Studiene hadde ulike linjer eller tilbud etter instrument og nivå. Noen av studentene valgte alt som studenter en pedagogisk linje og tok dermed ikke uten videre sikte på å bli utøvende musikere. Men også ved musikkstudiene rangerte i siste instans utdanning til utøvende musiker – kanskje aller helst til solist – høyere enn andre utdanningsveier, iallfall hvis vi skal tro Jan-Tore. Han mente – i 1999 – at «det er få som går på skolen som ikke har den *drømmen* om å bli tildelt en solorolle. [...] Det er nok ingen som går på skolen *primært* for å synge i Operakoret», sa han. Ann-Kristin antok også at de aller fleste av musikkstudentene på et eller annet tidspunkt hadde tenkt seg at de skulle bli solister. «De drømmer iallfall om det», sa hun i 1999.

Musikkhøgskolen var ellers mer åpen mot omverdenen enn de andre studiene. Den tillot – ja nærmest oppmuntret – studentene til å utføre lønnet musikkfaglig arbeid ved siden av studiene. En av studentene sa eksempelvis:

Vi er ganske heldige når vi går på musikkstudium da, at vi går ikke og studerer og leser hele tida. Det er et studium som er veldig tett knyttet opp til yrket, sånn at du har fått prøvd ut en del. Vi har jo hatt mye konserter opp gjennom (samme sted, s. 235).

Musikkstudentene Jan-Tore og Ann-Kristin tok dessuten begge pauser fra studiet for å jobbe som musikere. Det var kanskje ikke helt selvsagt at man måtte fullføre en høyere musikkutdanning for å bli en god profesjonell musi-

ker? Pianisten Ida fikk så mange frilansoppdrag i Oslo i løpet av studietiden at hun begynte å tvile på om hun skulle dra hjem til Stavanger for å bli orkestermusiker, slik hun tidligere «alltid» hadde drømt om, som hun sa.

Flere musikkstudenter pekte dessuten på at musikkstudiet – det vil her si kulturen ved Musikkhøgskolen – var preget av sterk intern konkurranse og rivalisering (Mangset, 2004, s. 238–241). En av studentene beskrev det slik:

Jeg synes det gjennomsyrrer hele miljøet litt med hvordan man behandler hverandre. At folk som jeg ikke liker i det hele tatt, men som er flinke til å spille, de har på en måte ganske høy status. Og man tør ikke å ikke være hyggelig med dem. Mens folk som ikke er så flinke, eller som man har en oppfatning av at ikke er så flinke, de er mer sånn – de ser man liksom ikke. Eller mange er sånn at ikke de ser dem (samme sted, s. 240).

Konkurransen og stresset var særlig knyttet til *prøvespill*, som studentene måtte gjennomgå både ved opptak og underveis i studiet. Seinere måtte musikere også gjennom prøvespill for opptak og ansettelse ved orkestre. Slik var de oppe til gjentatte «eksamener» både underveis i studiet og før eventuell ansettelse. Flere av musikerne fortalte i 2019 om mer eller mindre stressende prøvespillerfaringer underveis i karrieren, og om at de etter hvert hadde sluttet med å delta i prøvespill. Musikernes prøvespill har sin parallell i *audition* for skuespillere. Men det virker som om prøvespillet veier tyngre i rekrutteringsprosessen for en del musikere enn audition gjør for skuespillere, iallfall i Norge.

Hvilken rolle spilte så *Kunstakademiet* for rekrutteringen av billedkunstnere og for deres videre yrkeskarrierer? Ialffall en mer begrenset rolle enn Teaterhøgskolen for skuespillerne, ser det ut til. Enkelte kunstsosiologer har tidligere framholdt at slike akademistudier har begrenset betydning for etablering og suksess som profesjonell billedkunstner. Billedkunstnerne selv har også vært tilbøyelige til å nedtone utdanningens betydning for kunstnerisk suksess. Det var snarere kallet og talentet – ikke utdanningen – som betydde mest, ifølge mange billedkunstnere (Moulin, 1992, s. 307). Kunstakademiet hadde – som før nevnt – en mye løsere studiestruktur enn de andre studiene i 1999 (Mangset, 2004, s. 212). Selv om Akademiet formelt sett ikke var inndelt i linjer eller klasser, hadde den enkelte student i praksis

en tilhørighet til en særskilt «linje» eller «klasse», fordi studenten ble knyttet til en særskilt professor som veileder (samme sted, s. 215). Men de sto nokså fritt om de ville forholde seg aktivt til nettopp denne professoren. Det var dessuten få – om noen – obligatoriske kurs ved Akademiet på den tiden. I praksis kunne den enkelte student dermed gå gjennom hele studiet uten å ha noen særlig kontakt med lærere eller studiemiljø. Flere studenter satte pris på den store friheten, men noen var også skeptiske til mangelen på studiestruktur: «Det er mange som har vært kritiske til at man stapper folk inn i et hus og sier: Lag noe! Og så skal de komme ut og være utdanna, liksom», sa en av billedkunststudentene i 1999 (samme sted, s. 213).

På slutten av 1990-tallet, da vi intervjuet studenter ved Akademiet, var studiet dessuten preget av en sterk teoriinteresse – som ifølge enkelte bidro til nedprioritering av håndverksmessig skoloring (samme sted, s. 216).

Slik kan man si at den viktigste seleksjonen til profesjonell etablering og suksess skjedde på litt ulike trinn for de tre kunstnergruppene: Det var *opptaket* til Teaterhøgskolen som utgjorde den viktigste seleksjonsporten for skuespillerne. Var de først tatt opp der, var de nesten automatisk garantert jobb rett etter studiet. Men det var også en viktig seleksjonsport ved *utgangen* fra Teaterhøgskolen ettersom de mest prestisjetunge teatrene sto først i køen for å velge de mest attraktive kandidatene til denne første utprøvingsfasen. Billedkunstnerne møtte normalt den viktigste seleksjonsporten i årene *etter* Akademiet. Noen få av dem ble da plukket opp av toneangivende gallerier, fikk rosende kritikk og/eller støtte fra kunststøttesystemet. Mange andre passerte ikke – like suksessrikt – de viktigste seleksjonsportene. Noen billedkunstnere etablerer seg på markedet forut for akademistudiene. Disse eksemplene gir en viss støtte til den forannevnte kultursosiologiske tesen om at akademistudier har begrenset betydning for suksess som billedkunstner. Samtidig gir, som nevnt foran, en utdanning fra Akademiet tilgang til medlemskap i Norske Billedkunstnere og dermed tilgang blant annet til stipendier. Utdanningen gir en formell anerkjennelse som profesjonell kunstner i Norge.

Musikerne hadde som nevnt et bredere og mer mangfoldig arbeidsmarked enn skuespillerne og billedkunstnerne. Og seleksjonen kunne skje på flere arenaer og ulike trinn. De musikerne som var mest kunstnerisk ambisiøse, kunne ligne litt på billedkunstnerne: De oppnådde kanskje suksess på profesjonelle musikkarenaer etter hvert etter endt studium. Men flere musi-

kere kunne også etablere seg på markedet og oppnå suksess helt uavhengig av musikkutdanningen, eventuelt før, under eller uten avsluttet studium – ikke minst fordi de bygde nettverk, påtok seg oppdrag og demonstrerte talent mens de studerte. Dessuten fortalte musikkstudentene altså om noen ganske utfordrende uformelle seleksjonsprosesser – eller kniving og konkurranse – under og etter musikkstudiet. Det foregikk i tillegg en formell seleksjon innad i musikkstudiet ettersom de som ble tatt opp på diplomstudiet, ble utvalgt til mulige solister (Mangset, 2004, s. 234). Men vårt materiale kan tyde på at denne seleksjonsporten ikke var helt avgjørende for hvem som etter hvert etablerte seg som solister.

Men hvor sterkt motiverte for utdanning og yrke var egentlig kunststudenter sammenlignet med andre studenter? En surveyundersøkelse vi gjennomførte i 2000, belyste dette (samme sted, s. 2004). Den viste at klart flere scenekunststudenter (41 %) og billedkunststudenter (17 %) enn profesjonsstudenter generelt (6 %) svarte at «de hadde visst helt fra de var barn at det var dette [studiet] de ville [ta]». Kunststudentene var også langt sikrere enn de fleste andre profesjonsstudenter på at de hadde valgt riktig utdanning. Undersøkelsen viste dessuten at kunststudenter var mer innstilt enn andre studenter på å prioritere studiene høyt. Kunststudentene – særlig scenekunststudentene – mente også at de brukte mer tid på studiene, eller kunne tenke seg å bruke mer tid på studiene, enn andre profesjonsstudenter.

Dermed reflekterte også denne kvantitative undersøkelsen at kunststudenter var uvanlig sterkt motiverte for sine spesifikke studier og yrkeskarrierer sammenlignet med andre profesjonsstudenter. Noen av svarene tyder også på at den karismatiske forestillingen om å være «forutbestemt» til en bestemt karriere sto særlig sterkt blant kunststudenter. Det var for det meste store prosentforskjeller mellom kunststudenter og andre profesjonsstudenter. Det er dermed grunn til å tro at vi har å gjøre med noen nokså generelle særtrekk – med en uvanlig sterk utdannings- og yrkesmotivasjon – blant kunststudenter.

Etablering på arbeidsmarkedet: Første skritt på tynn is

Etter at de 23 rekruttene var ferdige med kunstutdanningen, var de klare til å gå ut og etablere seg på de kunstneriske arbeidsmarkedene. Mange av kunststudentene gikk da ut i en usikker og utprøvende periode i livet. Men yrkesmotivasjonen deres var høy, samtidig som de ofte ikke hadde veldig tunge økonomiske forpliktelser knyttet til barn eller familie ennå. Det virket som om mange av våre tidligere studenter var forberedt på – og i stand til – å leve med ganske stor økonomisk og karrieremessig usikkerhet i denne fasen. Samtidig hadde kulturpolitisk støtte i form stipendier og prosjektstøtte vært viktig for en del av dem. Det var ikke bare fordi slik støtte måtte til for at de unge kunstnerne skulle overleve økonomisk. Stipendiene var også viktige som kunstnerisk anerkjennelse i en utprøvende fase av karrieren. Et tidlig stipend var kanskje det som skulle til for å få den unge rekrutten til å tro på – og fortsette med – en videre kunstnerkarriere. I denne fasen av liv og karriere visste de unge kunstnerne ennå ikke helt sikkert om de ville fortsette fram til pensjonsalder med det yrket de hittil hadde satset på.

Hvordan opplevde informantene overgangen fra student til yrkesaktiv? Vår omtale av etableringsfasen bygger særlig på informantenes erindringer 15–20 år etter (i 2019). Men vi intervjuet også – som nevnt foran – tolv av de samme informantene om igjen i 2002–04, akkurat mens de var i ferd med å etablere seg i yrkeslivet. Noen fortalte da om særskilte utfordringer knyttet til overgangen fra student til yrkesaktiv. Mens flere hadde levd innenfor en mer eller mindre isolert karismatisk boble som kunststudenter, oppdaget de nå at yrkeslivet også hadde noen mer trivielle aspekter ved seg (Røyseng mfl., 2007, s. 7): De som skulle etablere seg som selvstendige kunstnere, oppdaget at de var for dårlig forberedt gjennom utdanningen til de mer administrative sidene ved yrket. Overgangen bidro til å svekke deres forankring i den karismatiske kunstnermyten. Yrkeslivet som utøvende kunstner framsto som mindre «fortryllet» enn ventet: Ferske skuespillere ved teatre ble overrasket over å møte kollegaer som ikke «fokuserte på å være kunstnere natt og dag», og som trakk et skarpt skille mellom arbeid og fritid (samme sted, s. 9). En ung mannlig skuespiller fortalte at han hadde forlatt den «tragiske livsstilen» fra studietiden for en mer triviell jobbvirkelighet:

Hvis man gjorde et seriøst stykke på Teaterhøgskolen, så gikk man rundt og var seriøs hele dagen. Men her [på teateret] ser man de som skal inn og spille «tragisk Shakespeare», som to minutter før de går fra kantina, slenger en vits ... Man tror at det er mer sånn «kunstneraktig» utenfor skolen. Men når man kommer ut, så er det ikke det. De snakker om fotball i lunsjen her! (Røyseng mfl., 2007, s. 9).⁶

De tidlige etableringsutfordringene var for øvrig ulike for forskjellige kunstnergrupper: Alle skuespillerstudentene fra Teaterhøgskolen fikk som nevnt en sjanse til et kortere eller lengre engasjement ved et institusjonsteater etter endt studium: Noen få fikk tilbud fra et av de sentrale Oslo-teatrene, mens andre begynte yrkeskarrieren ved et regionalt teater. Noen fikk tilbud rett etter nyttår i avgangsåret – kanskje fra flere teatre, mens andre måtte vente til lenger ut på våren før de fikk noe tilbud. Men sammenlignet med flere andre unge kunstnere fikk skuespillerne likevel en snarvei inn i yrket og dermed viktig erfaring med seg på veien: Heidi ble rett etter Teaterhøgskolen engasjert av Det Norske Teatret. Guri fikk et engasjement ved Oslo Nye, mens Else ble engasjert av Teater Ibsen i Skien.

Selv om de ferske skuespillerne på denne måten fikk en lettere vei inn i sitt kunstneryrke enn de fleste andre tidligere kunststudentene, var de oftest ikke solid etablert før etter noen år. Skuespillerstudenten Thorbjørn var klar over denne usikkerheten da vi intervjuet ham i 1999. Selv om man først ble sett på som ung og lovende, måtte man markere seg etter hvert. Den vanskelige perioden kom først etter fem–seks år, trodde han da. Og de første årene etter Teaterhøgskolen var preget av en viss utrygghet, med stadig nye korttidskontrakter, fortalte han i tilbakeblikk i 2019. Men etter hvert følte Thorbjørn at han hadde oppnådd en «ekstrem trygghet», i forhold til kollegaene. Det kunne altså gå noen år før det ble klart om man hadde forutsetninger for en solid og varig yrkeskarriere som skuespiller. Noen av skuespillerne våre – slik som Heidi og Thorbjørn – fikk likevel engasjementer ved teatre i Oslo alt rett etter Teaterhøgskolen. De er blitt der de neste 20 årene. Ine har også hatt nokså trygge engasjementer ved institusjonsteatre siden hun gikk ut i 1999. Nå i 2019 var hun fast ansatt ved Nationaltheatret. Noen av musi-

6 Intervjusitatene fra 2002–2004 foreligger i dag primært i engelsk oversettelse i artikkelen til Røyseng mfl., 2007. Her er de oversatt tilbake til norsk.

kerne har hatt lignende karriereforløp: Både Ida og Stine gikk inn i stillinger i symfoniorkestre rett etter Musikkhøgskolen – og var fortsatt ansatt ved de samme orkestrene i 2019. Også slagverkeren Cathrine fikk fast jobb i et orkester få år etter endt musikkutdanning, og hun har fortsatt i orkesteret etterpå.

Etableringsutfordringene var større for dem som ikke hadde faste jobber å gå til, men som heller måtte skape jobbene selv. Det vil si alle billedkunstnerne, men også en del skuespillere og musikere: Jan-Tore underviste og frilanset litt før han kom med i musikkgruppen Nordic Tenors fra 2005. Utfordringene var likevel størst for billedkunstnere: De kunne ikke vente å bli fast tilsatt ved en offentlig kulturinstitusjon, og de sto overfor en mer krevende markedssituasjon. Noen av frilanserne, slik som billedkunstnerne Sverre og Geir Harald, og kanskje musikeren Vegard og skuespillerne Kim og Trond, hadde alt etablert seg så solid på sine respektive markeder at de hadde mindre utfordringer.

Andre frilansere opplevde større utfordringer i etableringsfasen: Else mistrivdes etter hvert som frilansskuespiller, tapte motivasjon og skiftet over til læreryrket. Flere billedkunstnere opplevde også utfordringer med etablering i denne fasen: Vibeke hadde eksempelvis vansker med å få formidlet kunsten sin via etablerte formidlingskanaler. Da hun jobbet som billedkunstner de første årene etter Akademiet, hadde hun ingen inntekter – bare utgifter – på det kunstneriske arbeidet, fortalte hun i 2019. I denne fasen jobbet hun litt i helsesektoren og underviste på en multimediaskole, ved siden av det kunstneriske arbeidet.

Petter kom gjennom denne usikre fasen ved hjelp av et kunststipend og en uventet veddeløpsgevinst, før han etablerte seg mer varig som utsmykningskunstner. Flere av frilanserne måtte dessuten ty til annet ekstraarbeid – for eksempel som hjelpepleiere – for å overleve økonomisk i denne fasen. Noen få nevnte også at de fikk arbeidsledighetstrygd.

I denne usikre etableringsfasen var det også viktig å knytte eller opprettholde kunstfaglige nettverk, særlig for de selvstendige kunstnerne. Ida og Ann-Kristin var eksempelvis begge sterkt engasjert i musikkfaglige nettverk i Oslo-regionen under og kort etter studiene. Thorbjørn, Trond og Kim opparbeidet på sin side viktige teaterfaglige nettverk før – dels lenge før – Teaterhøgskolen. Og som billedkunststudent var Vibeke bevisst på at kontakt med sentrale, kunstfaglige nettverk var viktig i etableringsfasen.

De fleste av våre 23 informanter gjennomgikk altså en nokså usikker periode rett etter avsluttet kunstutdanning.

Hittil i beskrivelsen av de tidligere studentenes livsfaser har vi berørt en rekke tematikker som også har stått sentralt i forskningen om kunstneres arbeid: talent og motivasjon, risiko og usikkerhet, kunstneriske og praktiske sider ved kunstneryrket, ulike kombinasjoner av inntektskilder, kulturpolitikens betydning og betydningen av nettverk. Dette er også tema vi kommer nærmere inn på i del IV. Men la oss først gå videre i beskrivelsene av livsfasene.

På fast grunn: Ferdig med prøve-og-feile-fasen

De 23 tidligere kunststudentene var for lengst ferdige med prøve-og-feile-fasen – og hadde fått fast grunn under føttene – da vi møtte dem igjen 20 år etter. De fleste hadde tatt noen avgjørende valg og etablert seg fastere og mer varig i yrkeslivet alt 5–10 år etter avsluttet studium. I tillegg hadde flere giftet seg og fått barn. Nå hadde de bestemt seg for hvilken retning yrkeskarrieren skulle ta.

Noen var blitt etablerte institusjonskunstnere og ville fortsette med det: Skuespillerne Heidi, Ine og Thorbjørn var ansatt ved institusjonsteatre i Oslo, men hadde mange frilansoppdrag ved siden av. Heidi var for lengst fast ansatt ved Det Norske Teatret – det «huset hun drømte om å jobbe på». Ine og Thorbjørn hadde begge funnet fram til gode kombinasjoner mellom fast teaterjobb og spennende frilansengasjementer. Musikerne Ida, Cathrine og Stine var alle ansatt ved symfoniorkestre, men frilanset også en del i tillegg. Alle tre verdsatte den faglige tryggheten og stabiliteten ved å være fast ansatt i et orkester.

Andre var veletablerte frilanskunstnere og hadde ingen ønsker om å skifte til fast ansettelse: Både Nicolai, Trond, Guri, Kim, Marianne og Jan-Tore hadde bak seg noen utprøvende år før de etablerte seg mer permanent: Nicolai, Trond, Guri og Kim hadde alle – i kortere eller lengre tid – vært knyttet til institusjonsteatre i midlertidige ansettelser. Jan-Tore hadde frilanset og undervist to–tre år før han etablerte seg som sanger og entreprenør i sangtrioen Nordic Tenors. Disse utøvende frilanserne hadde etablert seg på nokså ulike inntektsnivåer, men ville nå fortsette som de stevnet. De

fleste av de sju billedkunststudentene fra 1999 var også fortsatt sysselsatt som selvstendige kunstnere i 2019 – én av dem riktignok som forfatter, en annen som billedkunstner/filmskaper. Seks av sju tidligere akademistudentene var altså blitt mer eller mindre veletablerte kunstnere – og ferdige med prøving og feiling – 5–10 år etter Akademiet. Én – Cathrine – var på god vei til å etablere seg i et yrke utenfor kultursektoren, det vil som interaksjonsdesigner.

Noen av de tidligere kunststudentene hadde beveget seg mer eller mindre vekk fra den opprinnelige kunstnerkarrieren og inn i et annet yrke der de fortsatt fikk bruk for sin kunstfaglige kompetanse: Etter noen år som frilansskuespiller hadde Else skiftet over til å bli lærer og dramapedagog. Etter noen år som frilansmusiker, utøvende musikkpedagog og musikk lærer etablerte Ann-Kristin seg som kulturskolerektor. Billedkunstneren Vibeke kombinerte kunstnerisk arbeid og undervisning noen år før hun ble førsteamanuensis ved Akademiet. Men hun fortsatte også som profesjonell billedkunstner. Vegard var frilans kammermusiker i omtrent 10 år før han skiftet til å bli fulltids klassisk plateprodusent. Alle var nå etablert i en alternativ yrkeskarriere.

Det varierte selvsagt hvor lang tid det tok før den enkelte var etablert på et bestemt yrkesspor – etter en mer utprøvende etableringsfase. Jan Ragnar begynte for eksempel relativt tidlig å jobbe som musikk lærer, uten noen særlig mellomliggende frilanskarriere. Men de fleste var etablert i mer stabile yrkeskarrierer før de var 40 år gamle. Når flere tok noen viktige karrierevalg og fikk fastere grunn under føttene i denne perioden, hang det også sammen med at de etablerte familie: Ordnet økonomi og forutsigbare arbeidstider ble viktigere, ikke minst når de fikk barn.

Midt i livet: Tid for ettertanke

I 2019 var de fleste tidligere kunststudentene i 40-årene. Forenklet kan man si at de da sto nokså midt i livet. De var i en livsfase da de for lengst var karrieremessig etablerte. Mange hadde familie og var ferdige med småbarnsfasen, andre var midt i den. Dette var også en fase for ettertanke og framtidsrefleksjoner: Hvor sto de egentlig i livet nå? Hva hadde de tenkt om framtiden, den gangen for 20 år siden da de var kunststudenter? Og hvordan hadde det

gått? Slike refleksjoner dukket naturlig opp da vi kom tilbake til de tidligere kunststudentene etter to tiår.

Mange hadde endret yrkesmotivasjon og livsverdier en god del siden studietiden. Det gjaldt ikke bare dem som hadde siktet seg inn mot andre yrker. Tilbake i 1999 hadde de fleste gitt uttrykk for en sterk motivasjon for et kunstneryrke: Flere kunne da knapt tenke seg noe annet enn å bli billedkunstner, skuespiller eller musiker. I 2019 hadde som nevnt noen endret yrkesløp – og samtidig yrkesmotivasjon: Cathrine ble etter hvert mindre motivert for å fortsette som billedkunstner, og skiftet over til et annet yrke der hun fortsatt hadde en viss nytte av kunstutdanningen. Else tapte også noe av motivasjonen for å fortsette som frilansskuespiller, samtidig som det var flere andre faktorer som bidro til at hun skiftet yrkesløp. Men også flere av dem som var veletablerte kunstnere i 2019, så nå ut til å ha endret ambisjoner og verdimønster en god del: Den suksessrike 45 år gamle kunstneren – med familie, hus og hytte – hadde gjerne fått andre verdier og prioriteringer enn den sultne og uavhengige 25 år gamle kunstnerspiren i 1999: Karrieren var ikke så viktig lenger: «Hva man trodde var målet med livet for tjue år siden, som viser seg å ikke være det», konstaterte Trond i 2019. Nå var det barn, familie og trening med gutta som telte mest for ham. Petter hadde en vedvarende bekymring omkring sitt forsørgeransvar og usikkerheten i yrket som billedkunstner. Trass i at han var en veletablert billedhogger, hadde han flere ganger vurdert å slutte, fortalte han i 2019. Musikeren Stine hadde også endret ambisjoner. Hun higet ikke lenger etter å spille i Berlin-filharmonien, sa hun nå. Nicolai hadde vært gjennom 40-årskrisa og forstått det grunnleggende eksistensielle faktum at vi alle skal dø en gang, og at «det faktisk bare er det livet her», sa han.

Billedkunstneren Sverre var ikke lenger så opptatt av sin posisjon innen kunstfeltet, mente han i 2019. Han syntes ikke at det betydde så mye hva andre mener om kunsten hans: «Den der følelsen av at det er liv og død, har ikke jeg lenger.» Bodil – som hadde hatt en sammenhengende yrkeskarriere som dokumentarfilmskaper og fått vist filmene sine på mange nasjonale og internasjonale arenaer – vurderte som 43-åring i 2019 om hun skulle påta seg et varig konsulentoppdrag for et energiselskap i Kongo og dermed bruke litt mindre tid på det kunstneriske arbeidet. Billedkunstneren og kunsthøgskolelæreren Vibeke hadde endret kunstneriske ambisjoner og gitt opp de toneangivende nettverkene i hovedstaden. Kari, som i løpet av de siste 20 årene hadde utgitt

flere romaner og blitt oversatt til flere språk, hadde også justert ambisjonsnivået da vi snakket med henne igjen i 2019. Nå var det viktigere at skrivearbeidet var meningsfullt for henne selv, og at det betydde noe for leserne, enn at hun ble berømt.

Ine så med en blanding av skrekk og beundring på de nyutdannede skuespillerne som frimodig troppet opp hos produksjonsselskapene med ideer til nye TV-serier. Selv var hun ikke like frimodig. Heidi var mer bekvem med posisjonen som senior på teateret. Hun oppdaget plutselig at hun var blitt den eldste i ensemblet, og at de unge betraktet henne med en viss respekt som «en voksen dame». Hun følte på ansvaret og syntes samtidig at det var fint å ha «mottatt den stafett-pinnen som handler om de litt eldre og erfarne», sa hun i 2019.

De fleste kunststudentene fra slutten av 1990-tallet var således mindre ensidig karriereorientert da vi intervjuet dem på nytt i 2019. Karrieremessig suksess hadde kommet mer i bakgrunnen for flere. Det betyr ikke at de hadde skrinlagt ambisjonene om videre yrkeskarriere. Men hensynet til yrkeskarriere ble nå avstemt mot andre hensyn og verdier.

Resten av yrkeskarrieren: En risikofylt alderdom?

Som 40–50-åringene kunne informantene altså se tilbake på rundt 20 års yrkeskarriere siden studietiden på 1990-tallet. Men i 2019 hadde de fortsatt kanskje 30 år igjen til pensjonsalder. Hvordan så de for seg resten av yrkeskarrieren?

Nesten alle de tidligere kunststudentene regnet i 2019 med å fortsette yrkeskarrieren omtrent i det sporet de nå hadde slått inn på, men flere hadde som nevnt nedtonet ambisjonsnivået litt. Flere så dessuten for seg en yrkeskombinasjon framover, der de koplet det direkte kunstneriske arbeidet sammen med andre og gjerne beslektede sysler: Billedkunstneren Geir Harald ville også virke som forsker og kunsthøgskolelærer. Vibeke ville fortsette som førsteamanuensis på Kunsthøgskolen ved siden av det kunstneriske arbeidet. Marianne var ikke fremmed for å bli professor på Musikkhøgskolen etter hvert, når hun ble eldre. Cathrine hadde alt i 1999 sett med en viss uro på en framtidig rolle som eldre musiker – især som eldre frilanser. Men noen år etter Musikkhøgskolen sikret hun seg fast jobb i et orkester. I 2019 var hun også sterkt engasjert i fagforeningsarbeid. Nå ville hun fortsette som

orkestermusiker, men hun var heller ikke helt fremmed for å gå helt over til fagforeningsarbeid. Bodil hadde i 2019 ingen planer om å slutte som billedkunstner og filmskaper. Men hun tenkte likevel på å fordele arbeidstiden mellom kunstnerisk arbeid og konsulentarbeid i Kongo. Guri, Petter og Stine kombinerte i 2019 alle den kunstneriske hovedsyssele med undervisning – og ville fortsette med det framover.

De tidligere kunststudentene som i 2019 ikke lenger jobbet som kunstnere, hadde også stort sett bestemt seg for å fortsette med sine alternative yrker fram mot pensjonsalder, selv om plateprodusenten Vegard var inne på tanken om å bli utøvende musiker igjen.

Det er velkjent fra tidligere forskning at aldri skaper særlige utfordringer for noen kunstnergrupper. Pierre-Michel Menger (1997) har påpekt at kvinnelige skuespillere har en kortere karrierehorisont enn mannlige skuespillere: Det er færre roller tilgjengelig for eldre kvinnelige skuespillere i aktuell scenedramatikk. Dermed blir også konkurransen om rollene særlig krevende. Norske undersøkelser (f.eks. Kleppe mfl., 2010, s. 65) har vist omtrent det samme. Sigrid Røyseng (2007, s. 207–210) har blant annet påpekt at noen kvinnelige skuespillere over 40 år, som er ansatt ved institusjonsteatre, står i fare for å bli gående i lange perioder uten å få roller. De kan dermed bli oppfattet som «en propp i systemet som stenger veien for skuespillere utenfra som vil inn», skriver hun (samme sted, s. 207). Hun peker også på at konvensjonelle skjønnhetsidealer skaper større utfordringer for eldre kvinnelige skuespillere enn for eldre mannlige skuespillere (samme sted, s. 210). De kvinnelige skuespillerne blant våre informanter nevnte imidlertid knapt slike problemstillinger. Tjue år tidligere – som skuespillerstudent – var Ine bevisst på slike problemer. Da mente hun at det nesten ville være en «menneskelig tragedie» å være en skuespiller som ikke blir brukt. I 2019 hadde hun imidlertid fått flere bein å stå på. Etersom hun nå var engasjert i en profilert situasjonskomedie på TV – i tillegg til den faste teaterjobben – sto hun neppe i fare for å bli gående uvirksom framover.

Aldring kan også skape utfordringer for andre kunstnergrupper: «Jo eldre man blir, jo mer tid tar det å holde spilleformen ved like», fortalte en musiker vi intervjuet i et annet forskningsprosjekt (Kleppe mfl., 2010, s. 80): Vedkommende hadde vært fiolinist i et orkester i over 30 år. Nå var hun ikke ung lenger og merket det tydelig på kroppen, sa hun. Aldring kan dessuten skape særskilte problemer for sangere: «Mange sangere begynner jo å kjenne

når de er på min alder, at det begynner å gå litt på hell», sa Marianne i 2019. Da var hun ennå bare 43 år. Hun var ikke veldig bekymret for framtiden for egen del, ettersom hun hadde etablert «et repertoar som på en måte ikke utfordrer det fysiske så veldig». Så hun håpet at hun skulle synges i tjuve år til, sa hun i 2019. Men generelt er det en utfordring for sangere at stemmepotensialet endrer seg med alderen, ofte tidligere for kvinnelige enn for mannlige sangere, mente hun. I det hele tatt kunne 40-årene innebære et vendepunkt i karrieren til sangere: «Enten så går det enda bedre, og de når de store høydene, eller så trapper de ned og begynner å undervise eller gjør noe annet», sa Marianne.

Selv om flere av våre 23 informanter hadde nedtonet de mest ambisiøse karriereplanene etter 20 år, og selv om mange hadde mer varierte verdier og ambisjoner i 2019 enn i 1999, så de fleste med rimelig optimisme på framtiden. Men kunstnerkarrierer kan være uforutsigbare. De kan by på uventede oppturer og nedturer. En av de mannlige skuespillerne pekte for eksempel på at enkelte skuespillere i generasjonen før ham, som han hadde sett svært opp til tidligere, hadde mistet mye av gnisten og tapt kunstnerisk anseelse da de ble eldre. Frilansskuespilleren Trond var i 2019 også litt pessimistisk når det gjaldt egen framtid som eldre frilansskuespiller. Han håpet – litt selvironisk – på en eller annen rolle som «bestefar» eller noe sånt. En av våre billedkunstnere hadde også erfart at enkelte eldre billedkunstnere opplevde en nedtur i karrieren:

Man har også historier om billedkunstnere som har hatt svære karrierer, og så har ting bare punktert. NN for eksempel. [...] Svær karriere! Han er en ansett maler. Men det har på en måte falt litt sammen. Så det er en ekstra risiko man har som kunstner.

En annen billedkunstner fortalte en tilsvarende historie om en av sine læremestere. Vedkommende ble nærmest glemt på sine eldre dager. Tidligere hadde han fått mange store oppdrag i Norge, men etter hvert tynnet det seg ut: «Men han forsvant litt og fikk ikke noe jobber de ti siste årene før han ble pensjonist. Så han jobbet litt for kommunen, med arbeidstrening for andre og sånn – men han maler og holder på», fortalte vår informant. Slike fortellinger kunne fungere som advarsler om mulige framtidige nedturer i høy alder.

Oppsummering

Vi har altså pekt på at yrkeskarrierene og livsløpet til de tidligere kunststudentene kan deles inn i seks faser: 1) Barndom og oppvekst, 2) kunstutdanning, 3) etablering på arbeidsmarkedet, 4) på fast grunn, 5) midt i livet, og 6) resten av yrkeskarrieren. Men selv om alle yrkeskarrierene hadde disse fasene til felles, gikk de 23 gjennom dem på ulike måter.

De fleste av de tidligere kunststudentene fortalte at de hadde drevet med mye kunstnerisk aktivitet – særlig med musikk – under barndom og oppvekst. Mange fortalte at de var svært motivert for å bli kunstnere fra tidlig i barndommen.

Som kunststudenter på slutten av 1990-tallet var de fleste fortsatt ganske sikre i sine utdanningsvalg, skjønt kunstutdanningene var nokså forskjellige – både når det gjaldt struktur, kultur og kopling til arbeidsmarkedet.

Etter endt utdanning opplevde de fleste en periode med prøving, feiling og usikkerhet, selv om noen – særlig skuespillerstudentene – hadde en nokså trygg første vei inn på arbeidsmarkedet.

Etter noen år – for det meste i løpet av 30-årene – hadde de fleste av informantene fått «fast grunn under føttene» og hadde etablert seg varig i sine yrker. For noen betydde det at de hadde skiftet karrierespor, men de fleste var nå fast etablert som profesjonelle kunstnere.

Da vi oppsøkte de tidligere kunststudentene i 2019, 20 år etter at vi møtte dem for første gang, var de fleste mellom 40 og 50 år gamle, og mange hadde familie med barn. Nå var de for lengst etablert i sine yrkeskarrierer og hadde ingen planer om å skifte til et annet yrke. Men yrkesambisjonene var ofte mindre ensidige enn før. Ambisjonene måtte avstemmes mot andre verdier og interesser i livet.

Ingen av de 23 så for seg at de helt ville skifte karrierespor fram mot pensjonsalder, selv om flere kunne tenke seg å kombinere kunstneryrket med annet arbeid. De fleste så også med relativ ro fram til resten av yrkeskarrieren, men enkelte var relativt pessimistiske.

Mangset, P., Heian, M.T. & Kleppe, B. (2022).
*Fortellinger om kunstnerliv. Kunstnerkarrierer og
kunstnerkår 1999–2019*. Fagbokforlaget.
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa150807>

Drivkrefter i en kunstnerkarriere

Mens forrige kapittel viste hva som kan prege kunstnerens ulike livs- og karrierestadier, skal dette kapitlet handle om individuelle, sosiale og strukturelle forhold som kan virke inn på kunstnerens arbeidsliv. Vi legger vekt på forhold som er særskilte for kunstneryrkene og markedene kunstnerne jobber i, men vi ser også karrierene i lys av en større samfunnsmessig kontekst og individuelle forhold som familiesituasjon, helsesituasjon og hvor man bor og arbeider.

I fortsettelsen skal vi se nærmere på betydningen av følgende faktorer for yrkeskarrierene til de 23, fra 1999 til 2019:

- Yrkesbevissthet og motivasjon
- Kunstnerisk anerkjennelse eller kommersiell suksess
- Inntekt
- Autonomi og frihet
- Risiko
- Kontakter og nettverk
- Privatliv og familiesituasjon
- Bosted og geografi

- Kulturpolitikk
- Samfunnsendringer og politikk
- Flaks og tilfeldigheter

Yrkesbevissthet og motivasjon

Å være kunstnerisk yrkesaktiv, enten det er som skuespiller, musiker eller billedkunstner, kan innebære mange ulike måter å forme sin yrkesrolle og sin yrkesidentitet på. Det har vi gitt eksempler på gjennom fortellingene om de tidligere studentene. Hvor bevisste kunstnerne er seg sin egen yrkesrolle og -identitet, vil variere mellom ulike kunstnere og i løpet av karrieren. Yrkesbevisstheten er dessuten også påvirket av ideer, forestillinger og forventninger om hva en yrkesaktiv kunstner er og skal være, både i kunstfeltet og i samfunnet ellers. Som vi beskrev i innledningskapitlet, er det gjort mange forsøk på å definere hva en kunstner er, uten at definisjonene nødvendigvis sammenfaller med den subjektive oppfattelsen hver enkelt har av denne betegnelsen.

Surveyundersøkelsen vi gjorde av ulike kategorier yrkesorienterte studenter rundt år 2000, viste at kunststudenter var langt sterkere motivert for utdanning og yrke enn de fleste andre studenter. Kunststudentene oppga at de tidlig ble motivert til denne spesifikke fagutdanningen, og at de var mer dedikerte til selve studiarbeidet enn andre studenter (Mangset, 2004, s. 93–95, 126–130). Undersøkelsen tydet altså på en langt sterkere yrkesbevissthet og -motivasjon blant kunststudenter enn blant andre studenter, iallfall før starten på yrkeskarrieren. Men holdt denne yrkesbevisstheten og -motivasjonen stand gjennom hele den etterfølgende karrieren?

Intervjuene med våre 23 informanter i 1999 og 2019 gir en pekepinn. Noen av uttalelsene deres – særlig fra studietiden på slutten av 1990-tallet – vitnet om en uforbeholden tro på eget talent og en sterk og ensidig yrkesmotivasjon i starten på yrkeskarrieren. Både Ida og Stine ga uttrykk for slike synspunkter i 1999. Det samme gjorde Jan Ragnar. Uansett hva han jobbet med, ville han ikke slutte å spille, mente han. Og han fortsatte å spille. Men 20 år etter – i 2019 – var han primært musikklektor. I 1999 kunne heller ikke Sverre tenke seg at han ville slutte å male. Han fortsatte uførtroddent videre som maler de neste 20 årene – og hadde ingen planer om å slutte da vi intervjuet ham igjen i 2019. Vibeke oppfattet det også på 1990-tallet «som helt

utenkelig» at hun – før eller seinere – kom til å slutte som billedkunstner. I 2019 var hun fortsatt billedkunstner, men i tillegg ansatt som førsteamanuensis ved Kunsthøgskolen i Oslo. Kari oppfattet det som «en indre nødvendighet, nesten et fysisk behov», å satse på en kunstnerkarriere da vi intervjuet henne i 1999. Hun hadde knapt noe valg, mente hun da. Og 20 år etter jobbet hun fortsatt fulltid som forfatter. Kim var også sikker på at han hadde valgt den rette vei, alt som 17-åring, fortalte han i 1999. Han hadde sluttet på videregående i løpet av 2. klasse fordi han skulle bli skuespiller. Han var så sikker på sitt valg at han mente at han ikke trengte eksamen fra videregående. Men enkelte andre informanter fortalte ikke om like sterk tro eller trang til å bli kunstner da vi intervjuet dem på 1990-tallet.

Uttalelsene til flere unge kunststudenter ovenfor samsvarer langt på vei med den før omtalte karismatiske kunstnermyten: Flere formulerte seg tidlig i karrieren nærmest som om de var «født til kunstner» – eller iallfall sterkt og ensidig motivert for et kunstneryrke. Den franske sosiologen Pierre-Michel Menger (2006) har forklart en sterk og ensidig motivasjon for et kunstneryrke på en litt annen måte. Han hevder at mange kunstnere er preget av en nærmest blind tro på at de vil lykkes med kunstnerkarrieren, til tross for at de høyst sannsynlig vet at mange rekrutter i praksis ikke kommer til å lykkes: De er preget av «probabilistic miscalculation», det vil si en feilberegning av sannsynlighet (samme sted, s. 777): De regner med at de selv sannsynligvis vil lykkes som kunstnere, selv om de må vite at ganske mange i praksis ikke kommer til å lykkes. De undervurderer risikoen for at det siste kan gjelde dem selv. Mye taler for at en slik kategorisk misoppfatning og overvurdering av eget potensial preger mange unge kunstnere tidlig i karrieren. Det bidrar til å holde motet og troen oppe i en fase av yrkeskarrieren som ofte preges av usikkerhet. Det bidrar også til en overrekruttering av kunstnere, ifølge Menger (2006, s. 792), det vil si et stadig overskudd av rekrutter til de kunstneriske arbeidsmarkedene. Våre informanter har imidlertid, ut ifra hva de fortalte i intervjuene fra 1999, stort sett hatt god, om enn litt varierende, tro på at de ville lykkes som yrkesaktive kunstnere. 20 år etter kan vi si at de i høy grad har gjort det godt i sine kunstneriske karrierer, og at det er få, om noen, som har overvurdert egne evner, eller feilberegnet sannsynligheten for å lykkes. I så fall kan vi si at de har trukket vinnerloddet, til forskjell fra alle dem som har satset på en kunstnerkarriere uten å lykkes.

Intervjuene 20 år etter viste – som før nevnt – at motivasjon og ambisjoner ofte var blitt mer avdempet etter hvert. Hvor sterk var da motivasjonen og yrkesbevisstheten som kunstner på ulike trinn i karrieren? Nesten alle var motivert for å bli profesjonelle kunstnere da de var kunststudenter i 1999. Men forut for studiene var det flere som nølte og vurderte ulike alternativer, før de endelige bestemte seg: Petter var inne på tanken om å bli industridesigner, før han bestemte seg for å satse på billedkunsten. Heidi og Guri tenkte begge mer på en mulig sangkarriere, før de bestemte seg for å satse på skuespilleryrket. Det var egentlig ikke noe særlig bevisst valg at Guri valgte Teaterhøgskolen, sa hun i 1999. Hun mente da at hun kunne jobbe med «hva som helst». Marianne tenkte for sin del lenge på å bli lege, før hun satset for fullt på musikken. Nicolai var inne på om han skulle bli lektor – eller kanskje jurist – før han bestemte seg for en skuespillerutdanning. Trond prøvde seg på en ingeniørutdanning, før han gikk over til skuespillerkarrieren. Under og rett etter kunstutdanningen hadde likevel de fleste rettet blikket mot ulike kunstneryrker.

Men de tre studentgruppene var neppe like ensidig yrkesmotivert: Mens alle studentene ved Teaterhøgskolen tok sikte på å bli skuespillere, kunne musikkstudentene ha mer varierte yrkesplaner – og dermed forskjellig yrkesmotivasjon. Om de skulle bli internasjonale solister, distriktsmusikere eller musikk lærere, ble kanskje avklart underveis i studiet eller tidlig i yrkeskarrieren. Billedkunststudenter kunne også ha en mer variert yrkesbevissthet og -motivasjon, rett og slett fordi studiet kunne føre til flere nokså ulike billedkunstneryrker: Sett utenfra er det iallfall ikke åpenbart at konseptkunstneren, utsmykningskunstneren, performancekunstneren og den klassisk-figurative maleren har veldig mye kunstfaglig til felles. Hva er det egentlig som binder dem sammen i en felles yrkesidentitet? Hvor går egentlig grensen mellom billedkunst og andre uttrykksformer? Det er ikke overraskende at akademistudenten Cathrine hadde vansker med å skille klart mellom kunst og ikke-kunst i 1999. Billedkunst- og medieaktiviteter fløt litt over i hverandre for henne. På lignende vis uttrykte Vibeke seg for en stor del kunstnerisk gjennom nye elektroniske medier, mens Bodil i praksis primært var filmskaper. Og billedkunstneren Kari ble etter hvert forfatter. Alle disse hadde i utgangspunktet en motivasjon og fagidentitet som billedkunstnere, men deres spesifikke kunstneriske identitet og praksis sprakte etter hvert i nokså forskjellige retninger.

Våre informanternes yrkesbevissthet og hvilket syn de hadde på seg selv som yrkesutøvere, kan i forlengelsen av dette også forstås gjennom begrepet *profesjonsidentitet* (Heggen, 2008). Hva som legges i denne identiteten, vil – som våre informanternes ulike og mangfoldige fortellinger vitner om – variere mye med både individuelle og strukturelle forhold, som for eksempel med den enkeltes oppvekstmiljø og utdanningenes organisering. Mer spesifikt er identiteten som kunstner blant annet formet av ulike sosiale og kulturelle forestillinger om rollen som yrkesaktiv kunstner og de oppgavene, målene, arbeidsmåtene og det innholdet som knyttes til denne rollen. Kunstneridentiteten kan for eksempel være formet av forestillinger om den autonome kunstneren, om kunstnerens holdninger til penger og fortjeneste, eller synspunkter på kunstneren som entreprenør (Røyseng, 2016). Ifølge Heggen (2008) er utdanningsinstitusjonene særlig sentrale i formingen av profesjonsidentiteten. For eksempel viser forskning om musikk lærerstudenter og identitet at ulike aktører og kunnskapskulturer ved utdanningsinstitusjonene trekker studentenes identitetsutvikling i ulike retninger (Angelo, 2012; Bouij, 1998; Dyndahl & Ellefsen, 2009). Musikkutdanningene preges slik av ulik vektlegging av henholdsvis musikk og pedagogikk, som i neste omgang peker i retning av henholdsvis musikeridentitet og læreridentitet (Johansen, 2006; Bouij, 1998). Men som også fortellingene til de tidligere kunststudentene våre viser, kan det også tenkes at utviklingen av den profesjonelle identiteten begynte før – kanskje til og med lenge før – den formelle utdanningen startet (se også Mangset, 2004). Kunstnere som begynte å tegne eller male, spilte barneteater eller lærte seg et musikkinstrument i barndommen, vil ha mange år på å forme yrkesidentiteten og hvordan man utøver yrket, før de begynner med en formell utdanning.

Men mens de studerte, hadde de fleste av de 23 informantene altså en nokså avklart yrkesmotivasjon som framtidige kunstnere – i den vide betydningen av ordet. Og de fleste var fortsatt profesjonelle kunstnere 20 år etter. Men 40-åringene hadde ofte et mindre ensidig syn på yrkeskarrieren enn 20-åringene. Det er ikke godt å si om endringen bare skyldtes at informantene var blitt eldre – og sto på et annet trinn i karrieren – eller om den skyldtes mer generelle samfunnsendringer, altså om det dreide seg om kohort-, periode- eller alderseffekter. Selv om alle informantene stort sett ville holde fram i det yrkesløpet de var inne i som 40–50-åringene i 2019, ga noen uttrykk for en litt pessimistisk yrkesmotivasjon for de kommende tiårene.

Yrkesidentiteten som *kunstner* er dessuten ikke like sterk i alle tre kunstnergrupper. I intervjuene vi gjennomførte i 2019, stilte vi informantene spørsmål om hvilken yrkesbetegnelse de bruker om seg selv. Vi fikk nokså ulike svar – noen mer nølende enn andre. Avhengig av hva de svarte, og hva slags utdanning de hadde, fulgte vi også opp med spørsmål om betegnelser som *kunstner*, *skuespiller*, *musiker*, *billedkunstner*, *håndverker* og *entreprenør* var noe de brukte om seg selv eller kunne kjenne seg igjen i. Så vel i 2019 som i 1999 satt det langt inne for skuespillere og musikere å kalle seg «kunstnere». De ville heller se på seg selv bare som musikere eller skuespillere. De oppfattet ofte «kunstner» som en litt for høystemt betegnelse: Skuespilleren utfører sitt «håndverk» på scenen eller skjermen, men i særlig gyldne øyeblikk kan han skape «kunst» og dermed oppfatte seg som kunstner. Sangeren utfører sitt «håndverk» på podiet, men iblant hever hun seg til «kunst». I dagligtalen forbeholdes dessuten kunstnerbegrepet ofte *billedkunstnere*, det vil si at man underforstått mener «billedkunstner» når man sier «kunstner». Man trenger for øvrig ikke bruke mesteparten av arbeidstiden eller hente det meste av inntektene fra kunstnerisk arbeid for å oppfatte seg som kunstner: Både Vibeke og Geir Harald oppfattet seg fortsatt som billedkunstnere i 2019, selv om de nå brukte mye av sin arbeidstid og hentet hoveddelen av sine inntekter fra undervisning og forskning. Andre som hadde beveget seg inn i slike andre kulturfaglige yrker – slik som kulturskolerektor Ann-Kristin og lærerne Else og Jan Ragnar – omtalte seg ikke primært som kunstnere (skuespillere eller musikere) i 2019. I hvilken grad man oppfatter seg som kunstner, kan dermed variere mellom person og kontekst, og med hvilke begreper man er bekvem med å bruke for å betegne seg selv og sitt yrke. Det henger nok også sammen med om man, som Jan Ragnar, fortsatt tar noen frilansoppdrag på si. Kanskje han da var lektor i uka og musiker i helga?

Hvordan informantene forholdt seg til betegnelsen *entreprenør*, varierte også. Mens noen syntes entreprenørbegrepet var litt fremmed, og dermed et begrep de ikke forholdt seg til, var det flere som syntes betegnelsen passet til noen sider ved yrket. Da vi spurte Petter om han omtalte seg som entreprenør, svarte han: «Man *er* det når man jobber med utsmykning, også egentlig når man jobber med frittstående kunst. Fordi, ofte så må du søke inn midler og greier, og du må sørge for at du har cash flow.» Selv om Petter først og fremst omtalte seg selv som billedhugger, så han at kunstneryrket også kunne

innebære det å være entreprenør. Det samme gjorde Vibeke. «Hvis du skulle betegne deg selv, ditt yrke, er du kunstner, er du høyskolelektor, er du førsteamanuensis, er du håndverker, eller er du entreprenør. Eller hva vil du si at du er?» spurte vi. «Nei, jeg kaller meg kunstner. Jeg tenker at det er det jeg er», svarte Vibeke. «Du er primært kunstner?» fulgte vi opp. «Primært, ja. Men det innebærer jo alle de tingene du nevnte», avsluttet hun.

Her kom det altså fram at utøvelsen av kunstneryrket – enten det er som skuespiller, billedkunstner eller musiker – for selvstendige kunstnere har sider ved seg som ikke er rent kunstneriske. Det kan også virke inn på hva man betegner seg som. Kunstnere skal skape og utøve malerier, musikk og scenekunst, men også sette opp budsjetter og føre regnskap, lage framdriftsplaner og drive markedsføring. I praksis er de både kunstnere, håndverkere og entreprenører samtidig. At mange likevel ikke kjente seg igjen i betegnelsen «entreprenør», selv om arbeidet de gjorde – sett utenfra – kan sies å ha entreprenørielle trekk, er velkjent fra tidligere studier (Mangset & Røyseng, 2009; Heian & Hjellbrekke, 2017; Røyseng mfl., 2022). Det kan vitne om en avstandtagen til forretningsmessig tankegang blant kunstnere. Men det kan også handle om uklarhet rundt hva som ligger i entreprenør-begrepet, og med at dette begrepet først og fremst brukes om yrker i andre bransjer (Heian & Hjellbrekke, 2017). Ifølge Haugsevje (2022) markerer mange i kreative yrker ofte avstand til et forretningslignende språk og lar være å bruke begreper som «entreprenør» eller «gründer» når de snakker med folk i kunstfeltet. I andre sammenhenger kan det derimot være mer nærliggende for dem å benytte slike begreper. De velger ordene sine etter konteksten (jf. Swidler, 1986).

Alt i alt hadde et flertall av de tidligere kunststudentene en ganske klar yrkesidentitet og motivasjon som kunstnere, det vil si først og fremst som billedkunstnere, musikere eller skuespillere, i 2019. Selv om kunstneridentitet og -motivasjon var blitt modifisert siden 1999, var de fortsatt viktige drivkrefter og ledesnorer for yrkeskarrieren. Hvilke begreper kunstnerne bruker om seg selv, kan ses i sammenheng med en mye omtalt distinksjon på kunstfeltet, nemlig forholdet mellom kunstnerisk anerkjennelse og kommersiell suksess. Det skal vi se nærmere på i neste delkapittel.

Kunstnerisk anerkjennelse eller kommersiell suksess?

Da vi intervjuet Sverre i 2019, skilte han mellom «det kredda» og «det kommersielle» billedkunstmiljøet. I det ene miljøet var det først og fremst kunstnerisk «kredibilitet» – altså kunstnerisk troverdighet og anerkjennelse – som telte. Det andre miljøet var mer innrettet mot kommersiell suksess. Hvem var det som tilhørte «det kredda miljøet», ifølge Sverre? Kunstnere som blir sendt mye på Venezia-biennalen eller Documenta, og som gjør det bra i utlandet, svarte han: «Men veldig få vet hvem de er.» Selv plasserte han seg som grenseoverskrider mellom de to miljøene. Han hadde én fot innenfor «det kredda miljøet» og én innenfor det veldig kommersielle – og var dermed uplasserbar, mente han. Sverre la ikke skjul på at han likte å tjene penger på sitt kunstneriske arbeid, men han virket minst like opptatt av å bli anerkjent som seriøs norsk samtidskunstner av institusjoner som Nasjonalmuseet og av andre kunstnere. Alt som akademistudent og tidlig aktiv billedkunstner var han altså bevisst på dype skillelinjer i kunstmiljøet – mellom formidlingskanaler, verdimønstre, vurderingskriterier, publikum og markedspotensial. Han ønsket å skifte kontekst, sa han alt i 1999. Derfor søkte han etter hvert målrettet samarbeid med billedkunstnere som sto fjernt fra det klassisk-figurative miljøet han selv hadde tilhørt.

Sverre brøt imidlertid også med sentrale konvensjoner innenfor «det kredda miljøet»: For ham var det for eksempel ikke noe mål å være så original – så forskjellig fra andre samtidskunstnere – som mulig. Ifølge flere forskere er samtidskunsten nemlig preget av et originalitetsimperativ. Den franske kultursosiologen Raymonde Moulin skrev i 1992 at «[f]ornyelsens evigvarende virvelvind» er blitt en konvensjon i samtidskunsten. I Norge har kunsthistorikeren Dag Sveen i 1995 påpekt at «avantgarden er blitt selve institusjonens ideologi» (s. 66). Diagnosen er trolig fortsatt gyldig i dag.

Kanskje Sverres skille mellom «kredda» og «kommersielle» miljøer gjelder for kunstfeltet mer generelt? Kanskje vi finner helt forskjellige drivkrefter og motiver for yrkeskarrierer i de ulike miljøene? Teorier om slike skillelinjer har lenge stått sentralt i kultursosiologien, iallfall siden 1950-tallet. Men er disse skillelinjene fortsatt like skarpe i dag? Den franske lit-

teratursosiologen Robert Escarpit (1971 [1958]) skilte i sin tid mellom et «dannet» og et «folkelig» litterært kretsløp, der det første belønnet «litterær kvalitet», mens det andre var preget av mer kommersielle drivkrefter.

Pierre Bourdieu (1993) skilte mellom to forskjellige delfelt av kunstfeltet, nemlig «feltet for begrenset produksjon» og «feltet for storskalaproduksjon»: Det første omfattet den mest anerkjente eller prestisjetunge kunsten, det andre den bredere og mer kommersielle kulturproduksjonen. Det første delfeltet rettet seg dessuten særlig mot en begrenset kulturelite og mot andre kunstnere som publikum, det andre mot et bredere massepublikum. Bourdieu beskrev feltet for begrenset produksjon som et autonomt delfelt, der kunst skulle være «kunst for kunstens egen skyld». Her ble ikke kunst underordnet andre formål, slik som økonomisk fortjeneste eller annen samfunnsnytte. Kunstnere innenfor dette delfeltet var preget av en antiøkonomisk tankegang, ifølge Bourdieu (1996, s. 99; Abbing, 2002). Slike kunstnere søkte heller *anerkjennelse* ut ifra kunstfeltets autonome regler. Kunstnere innenfor delfeltet for storskalaproduksjon, som målrettet søkte *kommersiell suksess*, brøt derimot med det smalere kunstfeltets autonome logikk. Bourdieu presenterte for øvrig de to delfeltene som tendenser, ikke som helt atskilte felt eller miljøer. Bourdieus kultursosiologiske begrepspar samsvarer ganske godt med Sverres mer impresjonistiske beskrivelse av skillelinjer på billedkunstfeltet.

Bourdieus begrepspar tok primært utgangspunkt i fransk kulturliv på 1970- og -80-tallet. Hvordan samsvarer dette med norske forhold? Den norske kunstsosiologen Dag Solhjell (Solhjell, 1995; Solhjell & Øien, 2012) har prøvd å tilpasse og utvikle Bourdieus begrepspar til norske forhold. Han skiller mellom «det eksklusive kretsløp» og «det kommersielle kretsløp» – begreper som tilsvarende Bourdieus «feltet for begrenset produksjon» og «feltet for storskalaproduksjon». I tillegg har Solhjell lansert «det inklusive kretsløp» som et spesielt norsk eller nordisk kretsløp eller delfelt der målet er at alle skal med. Det skulle omfatte en kunstproduksjon og -formidling som særlig er knyttet til offentlige kulturpolitiske belønninger: Det vil si offentlig støtte og rettferdig fordeling – både sosialt og geografisk, for eksempel ordninger som Den kulturelle skolesekken, Riksteatret og det norske stipend-systemet. Kunstnerkarrierer innenfor dette kretsløpet var motivert av mer kulturdemokratiske drivkrefter.

Hadde kunststudentene våre gjennomført sine karriereløp innenfor slike atskilte kretsløp eller delfelt? Og var karrierene motivert av tilsvarende forskjellige drivkrefter og verdier? Billedkunstneren og filmskaperen Bodil har særlig markert seg innenfor et nokså avgrenset kunstfelt. Selv om hennes filmer har stimulert til debatt og refleksjon blant noen kommunale tjenestefolk og noen internasjonale forskere, virker det som de har hatt størst nedslagsfelt blant andre kunstnere og kunstsakkyndige i inn- og utland. Kommersiell suksess har derimot hatt lite å si for hennes kunstnerkarriere. Hennes kunstneriske uttrykk har også blitt verdsatt av det selektive offentlige kunststøttesystemet, det vil si av institusjoner som Office for Contemporary Art Norway, Kulturrådet og Filminstituttet. Bodil er dermed kanskje den av våre kunstnere som klart plasserer seg innenfor det Bourdieu kalte «feltet for begrenset produksjon»: Hun har primært formidlet sin kunst på nasjonale og internasjonale kunst- og filmfestivaler, med andre kunstnere og kunstsjønner som publikum.

Men det kan også hevdes at flere andre av våre tidligere kunststudenter i 2019 produserte eller formidlet kunst innenfor det samme feltet for begrenset produksjon: Plateprodusenten Vegard formidlet for eksempel klassisk musikk til et nasjonalt og internasjonalt skjønnerepublikum. Ida og Stine spilte klassisk musikk og samtidsmusikk på tradisjonelle konsertarenaer. Heidi og Thorbjørn arbeidet ved kunstnerisk anerkjente og tradisjonsrike teatre. I 2019 ville Heidi verken gjøre reklame eller såpe, om det siste da fortsatt skulle vært aktuelt. Marianne formidlet klassisk og moderne sang på prestisjetunge internasjonale konsertscener. Og Sverre stilte ut på anerkjente museer og gallerier.

Flere av skuespillerne var i 2019 fortsatt skeptiske til å delta i reklame, noe som kunne tolkes som et utslag av det eksklusive kretsløps antiøkonomiske etos: «Jeg har alltid takket 'nei' til reklame», sa for eksempel Guri i 2019, fordi «jeg opplever det som helt meningsløst.» Andre hadde mer pragmatiske begrunnelser for ikke å ville delta i reklame. Flere var redde for å «bruke opp ansiktet sitt» på kommersielle aktiviteter. Ansiktet deres risikerte stadig å bli assosiert med produktet de reklamerte for. I 1999 var for eksempel skuespillerstudenten Kim betenkt ved tanken på at ansiktet hans kunne bli «brukt opp» gjennom reklame. Og 20 år etter unngikk han fortsatt å gjøre TV-reklame. Men mye tyder på at skepsisen mot å gjøre reklame generelt var blitt svekket siden 1990-tallet, og at yngre skuespillere ofte var

mindre skeptiske enn de eldre. Trond mente i 2019 at skepsisen var størst blant de eldre. Dette kan forstås både som en alderseffekt og en periodeeffekt, kanskje helst det siste.

Er skillelinjene som først Bourdieu og seinere Solhjell skrev om, gjeldende i dag? Kanskje de er utdaterte – selv om Bourdieu snakket om tendenser, ikke klart atskilte felt? Flere forskere har pekt på at skillet mellom «høye» og «lave» kulturelle kretsløp har brutt sammen, for eksempel gjennom framveksten av en «middelkultur» mellom de to (Aaron, 1992; Ytreberg, 2004; Mangset & Hylland, 2017, s. 91). Også begrepet «kulturelle altetere» («omnivores») har blitt brukt for å beskrive at folks kulturelle smakspreferanser ikke nødvendigvis er bundet opp av forestillinger om det høye og det lave (jf. Danielsen, 2006; Peterson, 1992). Begrepet om kulturelle altetere kan blant annet ses som en kritikk av Pierre Bourdieus vektlegging av forholdet mellom klassetilhørighet og kulturell smak. For Bourdieu var kunstfeltet organisert etter en bestemt anerkjennelseslogikk med forestillinger om nettopp det høye og det lave (se f.eks. Inglis & Hughson, 2005; Lamont, 1992; Skarpenes, 2007).

Mange av våre kunstnere vekslet mellom flere delfelt eller kretsløp: Deler av Heidis virksomhet som skuespiller – både ved Det Norske Teatret, i medier og ved privatteatre – hadde også et bredt folkelig-kommersielt marked, som godt kunne kategoriseres innenfor «feltet for storskalaproduksjon», i Bourdieus terminologi. Alt som student i 1999 så hun fram til både å få «lov til å være med på hovedscenen og spille musikal, og å være i kjelleren og spille smalere ting» på Det Norske Teatret. Seinere hadde hun også hatt permisjon fra Det Norske Teatret for å spille musikal på det private Folketeateret. Thorbjørn pendlet på lignende vis mellom klassisk og moderne teater ved Nationaltheatret og TV-serier og filmer via kommersielle massemedier. Det samme gjorde skuespilleren Ine. Stine spilte i KORK, som både har klassisk symfonisk musikk og populærmusikk på repertoaret.¹ Orkesteret veksler dermed mellom «det høye» og «det lave» – og representerer kanskje heller en middelkultur enn en høykultur.

Flere frilansskuespillere drev i 2019 en kunstnerisk virksomhet som plasserte dem sentralt innenfor «feltet for storskalaproduksjon» eller «det

1 KORK «spiller alt fra det symfoniske repertoaret og samtidsmusikken, til pop, rock, jazz og folke-musikk», ifølge sine nettsider, Om KORK – Kringkastingsorkesteret – NRK, januar 2021.

kommersielle kretsløpet», etter Bourdieus og Solhjells kategorier. De hadde også – mer eller mindre klart – beveget seg fra feltet for begrenset produksjon mot feltet for storskalaproduksjon i løpet av yrkeskarrieren. Samtidig hadde kultur- og mediefeltet endret seg radikalt gjennom framvekst av en omfattende produksjon av digital medieunderholdning, som kanskje heller ikke kan plasseres entydig innenfor et av Bourdieus kretsløp. De første årene etter Teaterhøgskolen jobbet Trond og Nicolai primært ved kunstnerisk anerkjente institusjonsteatre, som la stor vekt på kunstnerisk seriøse repertoarer, altså innenfor feltet for begrenset produksjon. I 1999 var Nicolai også skeptisk til å delta i reklame. Det hadde ikke noe med skuespillerkunst å gjøre, sa han da. Han var nokså skeptisk til kommersialisering, men håpet å få gjøre TV- og filmproduksjoner for å få en ekstrainntekt. Trond hadde derimot ikke noe imot å gjøre TV-reklame i 1999. Men han var skeptisk til å delta i såpeserier. Det ville bety at man beveget seg et trinn ned i kvalitetshierarkiet, sa han. Selv om han alt i 1999 var åpen for å delta i forskjellige kommersielle aktiviteter, virket det dermed som om han den gang hadde skillet mellom det eksklusive og det kommersielle kretsløpet i ryggmargen. Han skilte mellom de eldre skuespillerne som ville være «kunstnere» og «leve og ånde for kunsten og ikke gjøre reklame», og de yngre som ikke hadde motforestillinger mot reklame. Skillet mellom kunstnerisk ambisiøs og mer kommersiell scenekunst utgjorde fortsatt viktige referanserammer både for Trond og Nicolai på 1990-tallet.

I 2019 var begge primært sysselsatt med TV-serier, film og reklame, altså med mer kommersiell virksomhet. Nicolai var riktignok fortsatt skeptisk til å stå foran kameraet i reklamefilm, men han regisserte nå selv flere reklamefilmer. Betydde dette at han helt hadde endret motivasjon og verdier i sin kunstneriske virksomhet – fra å søke kunstnerisk kvalitet og anerkjennelse til primært å søke kommersiell suksess? Nei, så enkelt er det neppe. Skuespillere som valgte en frilanserkarriere framfor en institusjonskarriere, begrunnet gjerne valget kunstnerisk, heller enn kommersielt: For Nicolai handlet overgangen til frilanserstatus mest om å få kunstnerisk kontroll, ikke primært om å tjene mer penger, mente han. Den kunstneriske troverdigheten var stadig viktig for ham.

Dessuten: Kanskje flere av de 23 primært var motivert av helt andre målsettinger enn kunstnerisk anerkjennelse og markedssuksess? Kanskje de heller – eller like mye – var motivert av et ønske om å nå ut til et bredt pub-

likum i alle folkegrupper og over hele landet? Produksjon og formidling av kunst er i høy grad betinget av ekstern støtte – privat eller offentlig. Slik er det i de fleste land, men i Norge er det offentlige støttenivået relativt høyt. Mye produksjon og formidling av kunst kunne ikke overlevd uten slik direkte eller indirekte støtte. I Norge legitimeres offentlig kunststøtte ofte kulturdemokratisk – med at kulturtilbudene må komme folk over hele landet og alle befolkningsgrupper til gode. Det er noe av bakgrunnen for at Solhjell innførte begrepet «det inklusive kretsløp» som analytisk verktøy (Solhjell, 1995). Han mente at man burde supplere Bourdieus kategorier med en slik kategori for å fange opp særtrekk ved kunstfeltet i de nordiske velferdsstatene. Kanskje en del kunstnere er mer motivert av slike kulturdemokratiske mål enn av jakten på kunstnerisk anerkjennelse eller økonomisk fortjeneste? De kunstneriske arbeidene til skulptøren Petter plasserte seg primært innenfor et slikt inklusivt kretsløp. Han var sterkt knyttet til den kulturpolitiske ordningen med utsmykning av kunst i offentlig rom – en viktig ordning innenfor den velferdsorienterte norske kulturpolitikken. For Petter hadde det vært særlig meningsfullt å lage kunst som kunne nå mange. Billedkunstneren Sverre var også opptatt av å nå ut til folk flest med sin kunst. Han var bekymret over at «samtidskunstfeltet har ikke vært så opptatt av å få med seg folk». Han syntes blant annet det var trist at mange kunstnere hadde sluttet å lage grafikk, som muliggjør at flest mulig kan ha kunst på veggene. Jan-Tore og Kim formidlet også sin kunst innenfor et slikt inklusivt kretsløp. Både Nordic Tenors og Statsteatret trakk veksler på et landsdekkende system av offentlige kulturhus. Deres virksomheter hadde dermed nytt godt av den desentraliserte norske kulturpolitikken, som kulturhusene representerer. For Jan-Tore hadde det vært meningsfullt å formidle musikk til et bredt publikum over hele landet «i skjæringspunktet mellom kunstmusikk og det folkelige», sa han i 2019. For Kim hadde det vært tilsvarende meningsfullt å formidle en type folketeater rundt om til kulturhus og festivaler over hele Norge. Men ingen av de sistnevnte så ut til å ha hatt kommersiell suksess som hovedmål.

Jan-Tore, Kim og Petter var likevel kanskje ikke mer «inklusive» enn andre norske kunstnere? Svært mye norsk kulturproduksjon er – direkte eller indirekte – avhengig av offentlig kulturpolitisk støtte. Og svært mye av den offentlig støttede kunsten har også i realiteten mer kulturdemokratiske enn kommersielle og høykunstneriske målsettinger. Mange norske kunstnere sikter mot å nå et nokså bredt publikum, selv om et kommersielt mas-

sepublikum og stor økonomisk fortjeneste skulle være uopnåelig. Slik kan en – med Solhjells begreper – si at det meste av produksjonen og formidlingen av kunst i Norge har et «inkludert» preg.

Alt i alt så vi at kunstnerne våre produserte og formidlet kunst på ulike arenaer – innen ulike delfelt eller kretsløp – med vekslende avstand til kommersielle markeder, kunstneriske maktsentra og kulturpolitiske støtteordninger. De fleste navigerte nokså pragmatisk mellom ulike valg og prioriteringer, i markeder, oppdrag og prosjekter. Med den amerikanske sosiologen Ann Swidler (1986) kan man si at kunstnerne benytter seg av en verktøykasse, hvor de velger det verktøyet de har tilgjengelig, som best passer til den gitte konteksten. For eksempel navigerte Sverre mellom det han kalte de «kommerse» og «kredda» delene av kunstfeltet, og anvendte forskjellige logikker i ulike situasjoner. Kanskje tyder dette på at noen kunstnere er mer pragmatisk innrettet enn andre? Ifølge Swidler legger studier av menneskers handlinger og valg ofte for mye vekt på verdier. Valg er ikke alltid drevet av folks verdier, påpeker hun, men av vaner og miljøet de er en del av, for eksempel hva de har øvd på og mestret, hva de er blitt flinke til, eller hva de har blitt vant til å gjøre. Dette innebærer at man ofte handler på tvers av de verdiene man har, og Swidler tar derfor til orde for at sosiologer bør søke etter nye analytiske perspektiver som kan gi mer konkrete analyser av måten folk handler på, av hvilke valg vi faktisk tar, og ikke bare av hvilke idealer eller verdier vi har. Kanskje kan et slikt perspektiv i neste omgang bidra til å nansere kunnskapen om kunstneres karrierer og arbeidsliv, som i arven etter Bourdieu i stor grad har lagt vekt på kunstfeltets verdier og idealer som utgangspunkt for kunstneres yrkesbevissthet.

Samtidig er det tydelig at verdsettene, holdningene, vurderingene og skillelinjene som vi kjenner fra Bourdieus og Solhjells beskrivelser, fortsatt var relevante og virksomme hos kunstnerne i 2019: Da frilansskuespilleren Guri sto overfor valget mellom å gjøre en reklamesnutt for 20 000 kr og dermed få penger til å betale strømgjengen, valgte hun likevel å si «nei», fordi hun fant slikt arbeid «meningsløst». Og i 2019 valgte hun å fortsette skuespillerkarrieren – tross i et nokså lavt inntektsnivå – fordi hun ikke hadde funnet «noe morsommere å drive med», sa hun. Hun fortsatte med skuespill og dramafaglig undervisning fordi hun fant det mest meningsfullt. For billedhoggeren Petter ga det mest mening å utføre offentlige oppdrag, mens forfatteren Kari uførtroent fortsatte å skrive, fordi hun opplevde skrivingen som

meningsfull. Interaksjonsdesigneren Cathrine, derimot, sluttet som billedkunstner fordi hun ikke oppfattet det kunstneriske arbeidet som meningsfullt lenger. Hun hadde ikke «noe hun trengte å si, eller hadde lyst til å si», fortalte hun i 2019. Kunstnerne forholdt seg aktivt til slike kategorier, selv om kategoriene ikke nødvendigvis definerte deres kunstnerskap gjennom hele karrieren eller i alle situasjoner. Få – om noen – av de 23 nevnte kommersielle suksess som hovedmotiv for yrkeskarrieren. Det kan selvsagt skyldes at det ble oppfattet som illegitimt å erkjenne at kommersiell suksess var et mål for karrieren. Men det er like sannsynlig at kommersiell suksess har vært et underordnet mål.

Målene for yrkeskarrierene var med andre ord sammensatte. På den ene siden fant vi at informantenes karrierer, valgene de gjorde og tankene de ga uttrykk for i intervjuene med oss forskere, var preget av kunstfeltets hierarkier og delfelt, på ganske like måter som det er beskrevet i kunstsosiologien. Samtidig ga de også uttrykk for at de hadde stått ganske fritt til å ta veivalg og handle på måter som ikke nødvendigvis var i overensstemmelse med den stereotype oppfatningen av den karismatiske kunstneren som alltid setter kunstnerisk kvalitet i et motsetningsforhold til økonomisk fortjeneste. De 23 informantene så ut til å finne mening i en rekke ulike oppgaver, på tvers av ulike finansieringskilder eller kulturpolitiske ordninger. De navigerte mer eller mindre pragmatisk mellom ulike prosjekter, enten de var tungt offentlig subsidierte, rent privat finansierte eller del av en kulturell distriktspolitikk. Dermed var det kanskje kulturpolitikken – og kunsterforskningen – snarere enn kunstnerne som nå i 2019 forholdt seg skarpest til Bourdieus og Solhjells kategorier?

Inntekter som motivasjon?

Selv om våre tidligere kunststudenter har vært moderat opptatt av «kommers», betyr det selvsagt ikke at de har vært helt uinteressert i penger. Det er ikke tvil om at en viss økonomisk suksess og evne til å skaffe seg inntekter har vært en viktig forutsetning for yrkeskarrierene til de 23. Flere musikere og skuespillere blant våre informanter ble tidlig ansatt ved offentlige kunstinstitusjoner. Dermed var de også sikret en fast inntekt på et anstendig nivå. Flere frilansere erfarte også tidlig at deres kunstneriske arbeid kunne

gi et brukbart levebrød. Andre erfarte dessuten at de kunne oppnå en mer eller mindre akseptabel inntekt gjennom kombinasjon av flere inntektskilder. Flere av informantene nevnte også at de hadde etablert seg greit fordi de hadde arvet bolig eller fått familiebidrag til boligkjøp. Et par informanter hadde også fortsatt kunstnerkarrieren med støtte fra ektefelle eller samboer med god inntekt.

Alle måtte – på den ene eller andre måten – oppnå en viss inntekt for å kunne etablere seg og fortsette som profesjonelle kunstnere. Svake eller usikre inntektsutsikter kan også ha medvirket til jobbskifte.

Men hvor viktig er inntekt egentlig som drivkraft for kunstnerkarrierer? Flere kulturforskere har pekt på at kunstnere har en tendens til å underkommunisere og eufemisere sine økonomiske interesser. De hevder også at jakten på økonomisk fortjeneste har begrenset betydning for kunstnere flest (Bourdieu, 1996; Abbing, 2002). Den australske kulturøkonomen David Throsby (1994, 2010) har pekt på at det er viktigere for kunstnere å få *nok tid* til kunstnerisk arbeid enn å *tjene mange penger*. Men for å få tid til kunstnerisk arbeid må de – i det minste – opp på et visst inntektsnivå. Denne teorien omtales som «the work-preference model of artistic behaviour» (samme sted). Den hollandske kulturøkonomen og billedkunstneren Hans Abbing (2002, s. 87) hevder noe lignende: «As long as artists [les: billedkunstnere] earn less than a minimum level of money, artists seek money in order to make art, but when funds are sufficient they quickly lose interest in earning money.» En nokså fersk studie basert på den siste norske inntektsundersøkelsen om kunstnere kommer til lignende konklusjoner (Bille mfl., 2017). Surveyundersøkelsen vår fra 2000 ga også støtte til ideen om at unge kunstnere var mindre økonomisk motiverte enn andre studenter i sine studie- og karrierevalg (Mangset, 2004, s. 179).

Også i den offentlige debatten hevdes det ofte at kunstnere stort sett må nøye seg med lave inntekter og dårlige levekår. Samtidig ser man iblant i pressen at enkelte kunstnere oppnår ganske høye inntekter. Hva er rett? Hva viser forskningen egentlig om kunstneres inntekter? Og hva slags inntekter oppnådde de tidligere kunststudentene våre i løpet av sine yrkeskarrierer?

Vi har tidligere vist at de kunstneriske inntektene til norske kunstnere gikk litt ned fra 2006 til 2013 (Heian mfl., 2015; Mangset mfl., 2016). Fra mange tidligere undersøkelser vet vi også at det er store inntektsforskjel-

ler kunstnere imellom. Det er store forskjeller *mellom* kunstnergrupper og *innenfor* den enkelte kunstnergruppe: Skapende kunstnere – ikke minst billedkunstnere og kunsthåndverkere – må ofte greie seg med lave inntekter, mens utøvende kunstnerne – ikke minst fast ansatte skuespillere og musikere – generelt har høyere inntektsnivå (Heian mfl., 2008; Heian mfl., 2015). Inntektsforskjellene mellom skapende og utøvende kunstnere² er imidlertid langt på vei et uttrykk for et skille mellom frilansere og ansatte, der for eksempel selvstendige billedkunstnere og frilans dansere ofte har lavere inntekter enn ansatte skuespillere, dansere og musikere: Ansatte utøvende kunstnere – slik som Ida, Heidi og Thorbjørn – får jo helst anstendig lønn nettopp fordi de er ansatt ved offentlige kulturinstitusjoner som teatre og orkestre, med regulerte lønnsavtaler. De skapende – slik som Kari, Petter og Geir Harald – er derimot utsatt for større risiko: Vekker kunstverket noen interesse hos galleristen, publikum og potensielle kjøpere? Mange billedkunstnere maler og maler – og stiller kanskje ut i den lokale kunstforeningen. Men få får sine verker utstilt i anerkjente gallerier eller blir innkjøpt av museer. De skapende er – i større grad enn mange utøvende – sin egen lykkes smed og må ofte ta til takke med beskjedne kunstneriske inntekter: Men det er store inntektsforskjeller dem imellom: Noen få billedkunstnere oppnår millioninntekter på salg av sin kunst, mens mange må klare seg med svært lave inntekter.

I vår undersøkelse er det dessuten særlig grunn til å legge vekt på inntektsnivået i ulike *faser* av en profesjonell kunstnerkarriere: Flere av våre informanter hadde nokså beskjedne inntekter helt i begynnelsen av karrieren – altså de første årene etter at de avsluttet studiene – men nådde opp på et høyere inntektsnivå etter hvert. Likevel hadde enkelte opparbeidet et solid marked for sine kunstneriske produkter alt mens de studerte: Flere av musikkstudentene – slik som Ida og Ann-Kristin – hadde en god del oppdrag og tjente en del penger – som studenter. Det samme gjaldt enkelte skuespillerstudenter, for eksempel Trond og Kim. Sverre hadde allerede betydelig salg og inntekter før og under studietiden ved Akademiet. Skuespillere

2 Skapende kunstnere omfatter billedkunstnere, forfattere, komponister mfl. Utøvende kunstnere omfatter skuespillere, dansere, musikere (fiolinister, pianister, o.a.) mfl. (Mangset & Hylland, 2017).

og musikere som fikk jobb i institusjonsteatre eller orkestre kort etter studieslutt, nådde også tidlig opp på et rimelig inntektsnivå. Andre frilansere, slik som skuespillerne Else og Guri, og billedkunstnerne Petter, Cathrine og Vibeke, hadde gjerne lavere og mer usikre inntekter i starten. Deretter økte gjerne inntektene og de materielle behovene.

Mange kunstnere henter dessuten sine inntekter fra *ulike inntektskilder*, både fra rent kunstnerisk arbeid, fra annet kunstfaglig arbeid og fra ikke-kunstnerisk arbeid. Flere av kunstnerne våre har utført annet kunstfaglig arbeid ved siden av det rent kunstneriske arbeidet i løpet av karrieren: Mange har undervist, noen skuespillere har lagt stemme på reklamer, mens noen musikere har instruert korps. Få av våre 23 informanter fortalte imidlertid at de hadde vært sysselsatt med ikke-kunstnerisk arbeid, bortsett fra helt i starten av yrkeskarrieren. Hva har det å si for inntektsnivå og levekår at kunstnere kombinerer ulike sysler? Og hvordan utvikler denne kombinasjonen av ulike inntekter seg i løpet av kunstnerkarrieren? Hva hadde dette å si for yrkeskarrieren til våre 23 informanter?

I undersøkelser av kunstnernes inntekter legges det ofte stor vekt på de rent *kunstneriske* inntektene. Men mange kunstnere kombinerer som nevnt ofte kunstneriske inntekter med andre inntekter for å oppnå et akseptabelt inntektsnivå: De driver kanskje både med kunstundervisning og ekstrajobb på sykehjem ved siden av det kunstneriske arbeidet. Andre supplerer de kunstneriske inntektene med lønnede verv i det offentlige kunststøttesystemet.

Mange kunstnere navigerer dermed strategisk mellom kunstnerisk og kunstrelatert arbeid – og mellom kunst og kommers – underveis i karrieren. Vi kan igjen vise til Swidler (1986) og si at kunstnerne benytter seg av en verktøykasse hvor de velger det tilgjengelige verktøyet som passer best til den gitte situasjonen. Slik forholder de seg ikke helt skjematisk til faste verdihierarkier, men mer pragmatisk til ulike kontekster, også når det gjelder eventuell jakt på fortjeneste og inntekt. For eksempel er det kanskje ikke så viktig hvor kunstneren befinner seg i det kunstneriske hierarkiet, i en småbarnsfase. Da blir det mer avgjørende hvordan kunstneren skal få hverdagen – inntekts- og tidsmessig – til å gå opp.

De fleste av de tidligere kunststudentene i vår studie oppga betydelig høyere årsinntekter enn inntektene til kunstnere flest (jf. fortellingene foran, Elstad & Pedersen, 1996; Heian mfl., 2008 og Heian mfl., 2015). Mens billed-

kunstnere flest ligger nær bunnen av kunstnernes inntektshierarki, fortalte én av billedkunstnere i denne boka at han tjente mellom 2,5 og 5 millioner kroner i året. Mens skuespillere ansatt ved norske teatre i dag har en tariff-lønn på knapt 590 000 kroner med full ansiennitet, oppga to av våre frilansskuespillere å ha millioninntekter.³ Andre kunstnere blant våre informanter – en frilansskuespiller og en billedkunstner – oppga mer beskjedne årsinntekter. Men alt i alt ser det likevel ut til at mange av våre kunstnere hadde en god del høyere inntekter enn kunstnere flest. Ingen fortalte om helt prekære levekår. Når mange av de 23 tidligere kunststudentene hadde nådd opp til et høyere inntektsnivå i 2019 enn det lønnsstatistikken for kunstnere viser, kan det også henge sammen med at de fra starten utgjorde en utvalgt elite: Portene inn til kunstutdanningene var trange. Bare et lite fåtall slapp inn, selv om det selvsagt varierte noe mellom de ulike utdanningsinstitusjonene hvor trang porten var. Og det er kanskje grunn til å tro at disse få utvalgte hadde bedre forutsetninger for å oppnå høye inntekter enn andre som har prøvd å livnære seg på samme type kunstnerisk arbeid.

Basert på hva de tidligere kunststudentene fortalte i intervjuene, hadde de fleste nådd opp på et akseptabelt inntektsnivå nå etter 20 år. Men hva som oppfattes som akseptabel inntekt, varierer selvsagt fra person til person.

Vår undersøkelse av 23 tidligere kunststudenter viste følgende måter å oppnå en brukbar inntekt og velferd på:

- Salg av kunstneriske produkter i et offentlig eller privat marked. Dette gjaldt flere billedkunstnere, musikere og skuespillere blant våre informanter.
- Ansettelse i en offentlig kulturinstitusjon, det vil si et teater, et orkester eller en opera, som igjen er tungt offentlig subsidiert.
- Ansettelse i en offentlig utdanningsinstitusjon.
- Kombinasjon av flere inntektskilder: Noen kunstnere kombinerer kunstneriske og kunstnerisk tilknyttede inntekter. Andre kunstnere kombinerer

3 Kunstnerisk medianinntekt for skuespillere/dukkespillere ble oppgitt til 277 000 kr i 2013, median totalinntekt til 404 000 kr årlig. Blant den «økonomiske eliten» av skuespillere (3. kvartil) var vanlig totalinntekt 522 000 kr (Heian mfl., 2015, s. 67–68). Her må en huske på at disse dataene ikke skiller mellom ansatte og frilansskuespillere – og at de er noen år gamle. En årslønn for en teaterskuespiller med 15 års ansiennitet var 587 694 kr i 2021, ifølge Norsk Skuespillerforbund, <https://www.skuespillerforbund.no/lonn-og-tariff/teater/>, sett juni 2022.

kunstneriske og ikke-kunstneriske inntekter. Andre kunstnere kombinerer kanskje alle tre forannevnte inntektskilder.

- Offentlige stipendier og prosjektstøtte. Mange av kunstnerne blant våre informanter hadde mottatt stipendier og prosjektstøtte i løpet av yrkeskarrieren.
- Oppdrag i det offentlige kunststøttesystemet, eksempelvis kunstnerisk utsmykning.
- Ekteskap eller samboerskap.
- Kapitalinntekter og/eller arv.

Alt i alt var det viktig for våre 23 tidligere kunststudenter å oppnå et akseptabelt inntektsnivå for å kunne etablere seg og fortsette yrkeskarrieren. Behovet for en brukbar inntekt hadde sikkert påvirket informantenes yrkeskarrierer, selv om det ikke hadde vært hoveddrivkraften: «Jeg håper at jeg kan klare å tjene nok til at jeg kan betale de regningene jeg har, og ha penger til å kjøpe biff på lørdag», sa Bodil i 1999. Enkelte kan også ha foretatt store karriereendringer for å oppnå en brukbar og sikker inntekt: «Jeg skjønnte jo at jeg måtte ha en inntekt», sa Vibeke i forbindelse med sin overgang til lærer ved Kunsthøgskolen. Men lite tyder også på at økonomisk fortjeneste – eller høy inntekt – hadde vært hoveddrivkraften bak yrkesvalget eller karrierendringen til noen av de 23.

Autonomi og frihet

Kunstneres forhold til penger kan være komplisert. Som vi skrev i avsnittet om kunstnerisk anerkjennelse og kommersiell suksess, forklares det gjerne med at kunstfeltet har vært preget av en antiøkonomisk tankegang og av idealet om kunstens egenverdi. Idealet er at kunsten skal være autonom, og at kunstnerne skal ha kunstnerisk frihet (Bourdieu, 2000). Men hva innebærer en slik frihet, og hvor viktig er friheten for kunstnerne? Vi skal svare på det siste først.

Den klassisk-romantiske kunstnerpersonligheten beskrives ofte som en fri, uavhengig og sosialt litt marginal bohemfigur (Lloyd, 2010; Assche & Laermans, 2022). I en roman fra 2006 skriver Thomas Espedal om forfatteren som lever «et vilt og poetisk liv», helt i tråd med den klassiske kunst-

nermyten: Forfatteren/romanfiguren vil «sove ute, gå seg vill, møte egne begrensninger og andre mennesker, natur og byer; drive gatelangs i Paris og Istanbul, krysse broer og grenser; gå inn i fremmede land, ukjente områder.»

⁴ Han vil være en fri og uavhengig ånd, frikoplet fra borgerlige konvensjoner.

Frihet eller autonomi hevdes gjerne å være det fremste kjennetegnet ved den moderne kunstinstitusjonen, slik den utviklet seg fra det nittende århundret og framover: Kunstnerne oppnådde økt frihet, særlig fra stat og kirke (Kleppe, 2017, s. 37). Forfattere som Théophile Gautier, Gustave Flaubert og Oscar Wilde tok til orde for ideen om kunst for kunstens egen skyld («l'art pour l'art») på 1800-tallet. Kunstens autonomi innebar at kunsten skulle følge sine egne regler og ikke underkastes politiske, markedsmessige eller moralske krav eller inngrep. Kunstneren selv skulle være en fri ånd – en uavhengig aktør som ikke lenger lot seg underordne fyrster og mesener.

Hva betydde og betyr så kunstens autonomi for våre 23 informanter? Var denne ideen en viktig drivkraft for å velge kunstneryrket? Hvor viktig var det for dem å kunne leve et fritt og uavhengig yrkesliv etter at de avsluttet studiene rundt år 2000? For vel 20 år siden begrunnet Vibeke valget av billedkunstneryrket med at det var det eneste stedet der hun følte at hun selv kunne «definere hva jeg skal gjøre eller ikke gjøre». Også skuespillerstudenten Kim la i 1999 særlig vekt på friheten og uavhengigheten som en særlig kvalitet ved kunstneryrket. Han hadde ikke lyst til «å bli pålagt ting», slik man må regne med i et institusjonsteater. Tjue år etter understreket også billedkunstneren og filmskaperen Bodil frihet som en særlig kvalitet ved billedkunstneryrket. Hun mente at kunstneren var den siste frie yrkesgruppen. Flere musikkstudenter la også vekt på frihet og uavhengighet som særlige kvaliteter ved kunstneryrket (musikeryrket), da de sto ved inngangsporten til yrkeskarrieren (Mangset, 2004, s. 161–167). Men de la kanskje mer vekt på det tvetydige ved den kunstneriske friheten. Marianne sa for eksempel (i 1999): «Jeg liker veldig godt den friheten man har. Det er også litt problematisk – eller *friheten* er ikke problematisk. Det som er problematisk, er *usikkerheten*.»

Bourdieu (1993) knyttet som før nevnt ideen om kunstens autonomi særlig til «feltet for begrenset produksjon»: Den smale og prestisjefylte kuns-

4 https://www.norli.no/ga-eller-kunsten-a-leve-et-vilt-og-poetisk-liv?gclid=EAIaIQobChMk-bE27aL7AIVmaiYCh2heQCvEAAAYASAAEgKgvfD_BwE, sept. 2020.

ten var autonom i den forstand at den bare var underordnet kunstens egne regler, mens «storskalaproduksjonen» – det kommersielle kunstfeltet – var mer ufri fordi den var underordnet andre felts logikker. Også i kulturpolitikken har man gjerne lagt vekt på kunstens egenverdi og på idealet om at kunsten ikke skal være avhengig av økonomisk fortjeneste. Men i takt med at begreper som opplevelsesøkonomi, kreative næringer og kulturnæringer er blitt tillagt stadig større vekt på kunst- og kulturfeltet de siste tiårene, ser dette ut til å ha endret seg. Basert på en gjennomgang av 28 forskningsrapporter om kreativ næring fant Røyseng (2016) at beskrivelsene av kunstnerens rolle i samfunnet mer eller mindre utelukkende ble knyttet til deres bidrag til økonomisk utvikling. Gjennomgangen viste en forventning om at kunstnerne skulle utvikle en mentalitet og kompetanse som gjør dem i stand til å styrke sine inntekter fra markedet, ut ifra et ideal om kunstneren som entreprenør. Ifølge Røyseng er en slik tankegang dramatisk forskjellig fra ideen om kunstnerisk autonomi, slik den tradisjonelt er blitt forstått både i kulturpolitikken og i kunstsosiologien. Mens den tradisjonelle forståelsen innebærer en uavhengighet av ytre forhold, som for eksempel markedet, er forståelsen av autonomi i kulturnæringsdiskursen i stedet knyttet til kunstneres evne til å utnytte markedets muligheter. En slik kulturnæringsdiskurs preger også i økende grad den offentlige kulturpolitiske retorikken i Norge (Meld. St. 8 (2018–2019); Mangset & Hylland, 2022).

Røysengs studie handlet om *forventninger* til kunstnerens samfunnsrolle. Den sa ikke noe om hvordan kunstnere *faktisk* forholder seg til disse forventningene. Andre undersøkelser har imidlertid vist at idealet om kunstnerisk autonomi og avstandstaken til økonomisk fortjeneste fortsatt står ganske sterkt blant norske kunstnere, selv om en god del også er positive til markedstankegangen. Dessuten er mange verken opptatt av kunstnerisk autonomi eller økonomisk fortjeneste (Heian & Hjellbrekke, 2017; Røyseng mfl., 2022). Noe lignende fant vi i de tidligere kunststudentenes fortellinger. Også hos dem fant vi ulike forståelser av autonomi og frihet. Mens mange knyttet friheten som kunstner til kunstnerisk autonomi, var andre mer opptatt av at friheten handlet om å ha styring over egen arbeidshverdag og økonomi. Hovedskillet i synet på frihet og uavhengighet gikk slik mellom frilansere og ansatte: Skuespillere og musikere kunne ofte velge om de ville satse på en yrkeskarriere som fast ansatt eller frilanser. Flere av skuespillerne våre, som begynte karrieren som ansatte, hadde etter hvert blitt frilansere.

En hovedbegrunnelse var gjerne at de dermed kunne utfolde seg kunstnerisk friere enn om de forble ansatte. Nicolai ønsket for eksempel å bli frilanser for å få mer kontroll over egne prosjekter. Samtidig beveget frilansskuespillerne seg mer mot den kommersielle polen i kunstfeltet – eller mot feltet for storskalaproduksjon, for å si det med Bourdieu. Billedkunstnerne nøt – som selvstendige – nærmest per definisjon godt av betydelig kunstnerisk frihet og uavhengighet. Men det varierte om de opplevde friheten som en stor fordel eller snarere som en belastning. Et par av dem hadde dessuten redusert usikkerheten ved friheten ved å bli fast ansatt i en annen stilling ved siden av.

Alt i alt: Flere av kunstnerne våre – ikke minst frilansskuespillere og selvstendige billedkunstnere – la i utgangspunktet stor vekt på frihet og autonomi som viktige verdier de ville realisere som kunstnere. Men for andre var nok disse verdiene mindre viktige. Det er særlig grunn til å huske at kunstnerisk arbeid i institusjoner som teatre og orkestre er preget av høy grad av kollektiv disiplin – og dermed begrenset frihet.

Men er kunstnere som er ansatt ved institusjoner, nødvendigvis ufrie? Og er frilansere alltid kunstnerisk frie? Man kan stille spørsmålet i hvilken grad kunstnerisk frihet og frihet i det kunstneriske arbeidslivet er én og samme sak. Enkelte opplever stor kunstnerisk frihet nettopp som fast ansatt ved en institusjon: «I forlengelsen av hva vi mennesker klarer, ligger det en sånn frihet, frihet i å kunne helt fritt uttrykke meg fysisk og emosjonelt [...]». Det er når jeg overrasker meg selv på scenen», sa institusjonsskuespilleren Thorbjørn i 2019. Men enkelte frilansskuespillere var også i en så heldig situasjon at de kunne velge jobber basert på sine kunstneriske ambisjoner og på hva de selv opplevde som meningsfullt. For andre kunne en arbeidssituasjon som frilanser medføre mer ufrie kunstneriske valg. Dersom hverdagen som kunstner innebærer en konstant jakt på inntektsgivende oppdrag, kan den kunstneriske friheten bli sterkt begrenset. Dette var et viktig funn i en komparativ studie av arbeidslivet til skuespillere i tre ulike land, gjennomført av en av forfatterne av denne boka (Kleppe, 2017): For mange britiske skuespillere var det viktigste målet å skaffe en jobb som sikret inntekt den neste måneden. Dermed ble de kunstneriske ambisjonene underordnet. Norske skuespillere med fast teaterjobb hadde både mindre økonomiske bekymringer og større rom for å forfølge kunstneriske interesser. Ved nettopp å redusere den økonomiske risikoen fikk skuespillerne større kunstnerisk frihet. Dette bringer oss over til neste delkapittel.

Risiko

I hvilken grad påvirkes kunstnerkarrierer av risiko – og av usikkerhet? Er det mange som gir opp slike yrkeskarrierer fordi de syns de er for risikable? Eller er det noen rekrutter som oppsøker kunstneryrker nettopp fordi de tiltrekkes av høy risiko?

Flere sosiologer har hevdet at vi lever i et «risikosamfunn» (jf. Beck, 1992, 2000). Mens sikkerhet, trygghet og klart definerte oppgaver og rettigheter kjennetegnet det Beck (2000) betegnet som den første moderniteten, er den andre moderniteten preget av usikkerhet og utrygghet. I risikosamfunnet forventes det at folk skal skape sine egne livsplaner, være mobile og sørge for seg selv på ulike måter (samme sted, s. 67–70). Flere analyser har dessuten pekt på at en særskilt nyliberal «kreativ vending» – med vekt på individualisering, midlertidighet og risiko – har preget kunst- og kultursektoren siden 1980-tallet (Kleppe, 2017; Caves, 2000; Ellmeier, 2003; McRobbie, 2016; Hesmondhalgh, 2012). Selv om kunstnerisk arbeid nok alltid har vært risikofyllt, har noen studier vist at kunstnerisk arbeid i økende grad preges av at den økonomiske risikoen overlates til den enkelte kunstner. Det gjelder utvilsomt mer i noen andre land – for eksempel England – enn i Norge (Kleppe, 2017). Men også norske kunstnere opplever at kunstnerisk arbeid kan være risikofyllt – kanskje mer i dag enn før, fordi antallet faste stillinger ved kunstinstitusjoner blir færre og tilstrømmingen til kunstutdanningene stadig øker (Mangset & Hylland, 2017, s. 106).

At kunstneryrker preges av risiko, framstår som en trussel, men også en mulighet. Pierre-Michel Menger (1999, s. 554) har således pekt på at kunstnerkarrierer har preg av et lotterispill: Store gevinster (anerkjennelse, inntekter) er konsentrert hos et lite antall suksessrike utøvere, mens de fleste kunstnere må regne med å gjøre det dårligere. Som allerede omtalt, mange av dem som starter med slike karrierer, overvurderer imidlertid sine sjanser til å lykkes. De tar risiko gjennom «probabilistic miscalculation», ifølge Menger (2006, s. 777). Tidligere har Menger også hevdet at den karismatiske kunstnermyten er en mer eller mindre funksjonell institusjon som gjør det lettere for kunstnere å leve med høy risiko. Myten bidrar til å opprettholde kunstnernes tro på en type magisk og overnaturlig kraft som kan bidra til kontrollere usikkerheten (Menger, 1989, s. 122). Andre studier om kunstnere trekker fram hvordan en bohemske livsstil og bohemske verdier

preget av frihet, kunstnerisk aktivitet, livslang læring, selvutvikling og selvrealisering kompensere for usikkerheten og risikoen som er forbundet med kunstnerisk arbeid (Assche & Laermans, 2022). Samtidig kan det innvendes at kunstnerbohemens frihet og autonomi i stor grad er en forestilt autonomi, fordi kunstnere, som andre, i realiteten trenger inntekt for å brødfø seg og sine. Det kan dermed tenkes at jo mer autonom kunstneren blir, jo mer arbeid må vies til å gjøre merkantile og entreprenørielle oppgaver, som å utforme forretningsplaner, budsjetter og gjøre regnskaps- og markedsarbeid (samme sted).

I hvilken grad er norske kunstnere innstilt på å leve med usikkerhet og risiko i jobbsammenheng? En skulle kanskje tro at kunstnere i det sosialdemokratiske norske velferdssamfunnet var mer opptatt av jobbsikkerhet enn kunstnere i andre land. Den komparative undersøkelsen til Kleppe (2017) tydet iallfall på at norske kunstnere i praksis opplevde større jobbsikkerhet enn britiske kunstnere. Men forholder norske kunstnere seg annerledes til risiko enn andre yrkesgrupper? Surveyundersøkelsen vår fra 2000 tydet iallfall på at kunststudenter generelt prioriterte jobbsikkerhet lavere enn mange andre profesjonsstudenter gjorde: Mens bare 19 % av scenekunststudentene og 10 % av billedkunststudentene mente at det var «svært viktig» å få en «sikker jobb» etter endt studium, gjaldt det samme hele 49 % av profesjonsstudentene generelt (Mangset, 2004, s. 162). Denne undersøkelsen fra årtusenskiftet tydet altså på at mange kunststudenter var klar for en nokså usikker jobbsituasjon framover.

Gjaldt det også for våre 23 informanter? Var de forberedt på en usikker kunstnerkarriere? Eller ville noen av dem heller gi opp kunstnerkarrieren fordi den var risikofylt? Kanskje noen tvert om ble tiltrukket av en slik bohemsk livsstil – og valgte usikkerheten i slike yrkeskarrierer med vitende og vilje? Å satse på en kunstnerkarriere er iallfall generelt usikkert: Selv om man skaffer seg relevant kompetanse og opparbeider dyktighet gjennom et kunststudium, er det ofte usikkert hvordan det går videre i karrieren: Noen kunstnere gjør stor suksess, andre går i glemmeboken – uten at det alltid skyldes manglende talent.⁵ Kunstnerisk suksess beror dessuten på mange

5 Mye tyder for eksempel på at maleren van Gogh (1853–90) kunne gått i glemmeboken og ikke blitt en verdensberømt kunstner hvis han ikke var blitt oppdaget og feiret av kritikeren «Luc le Flaneur» (G.-A. Aurier) i en artikkel i 1890 (Heinich, 1991).

forhold som det er vanskelig å forutse. Men det er stort sett mer usikkert å satse på en karriere som frilanser enn på en karriere som ansatt kunstner: De fleste av studentene fra Teaterhøgskolen gikk iallfall på slutten av 1990-tallet inn i en nokså trygg og sikker karriere som ansatte ved institusjonsteatre etter studiet. Noen holdt fast ved den trygge institusjonsstillingen, selv om de hadde muligheter til suksess utenfor. Andre tok farvel med institusjonstilværelsen for en mer usikker situasjon som frilansere. Flere av de tidligere musikkstudentene gikk inn i trygge stillinger i offentlige orkestre. En kan også si at de som søkte jobb som lærere i offentlig sektor eller som offentlige kulturbyråkrater, valgte jobbsikkerhet framfor risiko. Men det kan godt hende de valgte disse jobbene fordi de syntes de var vel så interessante eller utviklende. Alt i alt er det grunn til å tro at ønsket om en trygg, offentlig stilling har virket inn på yrkesvalget til flere tidligere kunststudenter: Vi vet ikke sikkert om ønsket om en slik trygg stilling medvirket til at Jan Ragnar valgte å bli lektor på videregående framfor å bli fulltids utøvende musiker. Men i 2019 mente han iallfall at det ville vært altfor utrygt å gå over til fulltids kunstnerisk virksomhet. Det virker også som om ønsket om en trygg og ryddig 9–16-stilling var en av grunnene til at Cathrine hoppet av fra billedkunstnerkarrieren.

De 23 var stort sett utsatt for høyere risiko *tidlig* enn seinere i yrkeskarrieren. Det virket også som de tålte usikkerheten bedre i denne fasen, ja som om de oppfattet det som ganske normalt at de måtte gjennom en usikker prøve-og-feile-fase etter avsluttede studier. Men her var det selvsagt individuelle forskjeller og forskjeller mellom kunstnergrupper: Skuespillere og musikere som gikk rett inn i langsiktige tilsetningsforhold ved institusjoner, ble mindre utsatt for risiko enn skuespillere og musikere som begynte som frilansere. Billedkunstnerne – som stort sett er henvist til en arbeidssituasjon som selvstendige – sto generelt overfor en mer usikker start på yrkeskarrieren enn de øvrige. Generelt var alle informanters yrkeskarrierer mer usikre de første årene, fram til de fikk mer fast grunn under føttene. Også de som ble ansatt ved teatre eller orkestre rett etter studiene, opplevde en viss usikkerhet i starten. De første årene måtte de bevise at de fortjente stillingen.

De som satset på en frilanserkarriere, var altså generelt eksponert for større risiko enn resten. Noen få frilansere minsket riktignok den økonomiske risikoen ved å gifte seg med ektefeller med gode og sikre inntekter (ikke dermed sagt at de giftet seg for pengenes skyld!). Men de fleste gikk inn

i en mer usikker karriere som frilanser, fullt og helt på egen kjø. Noen tok riktignok ikke spranget før de erfarte at de greide seg godt økonomisk som frilanser: «Hvis du går tjue år tilbake i tid, så ser det mye tryggere ut nå, for da visste jeg jo ingenting», sa den etablerte frilansmusikeren Jan-Tore i 2019.

Slik reduserte noen frilansere usikkerheten betydelig. De oppnådde en ganske trygg yrkeskarriere, herunder nokså sikre og forutsigbare inntekter. Andre frilansere gikk derimot med åpne øyne inn i en mer usikker karriere, selv om inntektsutsiktene var beskjedne.

Hvordan man forholder seg til risiko i et yrke, varierer dessuten fra person til person. Billedkunstneren Geir Harald så for eksempel nærmest ut til å oppsøke risiko. Som både fjellklatrer og billedkunstner framsto han som risikosøker (jf. Geir Haralds ph.d.-arbeid «Letthetens bilder».

Flere andre hadde også en avslappet – kanskje positiv – holdning til risiko. Frilansskuespilleren Guri bekymret seg lite over inntektsmulighetene i morgen, trass i nokså beskjedne inntekter og relativ usikkerhet når det gjaldt arbeid og prosjekter. Frilansskuespilleren Trond lærte seg tidlig å leve med høy risiko: «Så får man bare gå arbeidsledig i noen uker, og så kanskje det dukker opp noe», sa han – allerede som erfaren frilansskuespiller og student – i 1999. Billedkunstneren Petter og skuespillerne Thorbjørn og Ine vegrer seg derimot alle for å leve med stor økonomisk usikkerhet, trass i at de alle har gjort det bra – både kunstnerisk og økonomisk – i sine karrierer. De to sistnevnte foretrakk i 2019 fortsatt sikkerheten som fast ansatte.

Økonomisk suksess over flere år er riktignok ingen garanti mot økonomisk utrygghet etter hvert: Plutselige kriser kan fjerne hele – eller deler av – inntektsgrunnlaget. Derfor fortalte både Nicolai og Jan-Tore at de hadde bygd opp en økonomisk buffer, slik at de kunne greie seg en periode framover selv om de skulle bli utsatt for en økonomisk nedtur. Den gang – i 2019 – visste de ikke at de et år etter skulle bli rammet av koronapandemien, en krise som skulle påvirke kunstneres arbeid betydelig.

Det var – alt i alt – neppe mange av våre 23 kunststudenter som ble kunstnere først og fremst fordi de var risikosøkere. Men vi har sett at flere av dem kunne leve bra med ganske høy risiko hvis de ellers var sterkt motivert for videre yrkeskarriere. Men flere andre opplevde risiko eller usikkerhet som en mer negativ utfordring. Det gjaldt for det første flere skuespillere og musikere som hadde satset på en institusjonskarriere. Det gjaldt også noen av frilanserne som hadde forlatt – eller vurdert å forlate – den rene kunstnerkarrieren.

Kontakter og nettverk

I kunstnerbiografier og deler av kunsthistorien blir kunstnere gjerne beskrevet som individualister, og kunstnerisk suksess blir ofte feiret utelukkende som resultat av fremragende enkeltpersoners talent og innsats. Også forskningen om kunstneres arbeids- og inntektsforhold har fokusert på individuelle, indre ferdigheter, men da gjerne i kombinasjon med studier av makt- og markedsforhold på kunstfeltet. Betydningen av forhold på gruppenivå og betydningen av nettverk som kunstnere er del av, har vært mindre vektlagt, til tross for at kunstnerisk arbeid som regel er en kollektiv prosess: Det er ganske selvsagt at innsatsen til solisten i høy grad avhenger av bidragene til de øvrige utøverne i orkesteret, og at hovedrolleinnehaveren ikke klarer seg uten innsatsen til birollene på teateret. I tillegg bidrar en lang rekke andre yrkesutøvere til den kollektive kunstneriske skaperprosessen (Becker, 1982): På teateret kan det gjelde sminkøren, suffløren, instruktøren, dramaturgen og flere andre. Men også selvstendige kunstnere som i utgangspunktet arbeider mer individuelt, er i høy grad avhengige av andre i sitt kunstneriske arbeid.

Studier på andre yrkesområder har dessuten vist at nettverk er viktig for å få informasjon om prosjekter, oppdrag og stillinger – og for å knytte nye kontakter som igjen kan gi nye oppdrag eller jobber. De som mangler tilgang til slike nettverk, har en tendens til å tape i konkurransen om de mest attraktive jobbene (Granovetter, 1973; Korpi, 2001; Aguilera, 2002; Halpern, 2005). Både uformelle og mer formaliserte nettverk har betydning, enten de er innenfor eller på tvers av bransje, om de er lokale, nasjonale eller internasjonale (Paoli & Elstad, 2014). Hvilken rolle har ulike nettverk – formelle og uformelle forbindelser, kjennskap og vennskap – spilt for yrkeskarrierene til de 23? Er kunstnere avhengige av sterke sosiale nettverk på kunstfeltet for å lykkes? Og har mangel på nettverk ført til karriere-ending blant noen av våre informanter? Dessuten: I hvilken grad har de tidligere kunststudentene satset strategisk på å bygge opp og/eller utnytte relevante sosiale og faglige nettverk for sine karrierer?

Musikere i orkestre eller skuespillere i teatre er del av både formelle og uformelle nettverk på arbeidsplassen. Selvstendig næringsdrivende og frilanskunstnere arbeider imidlertid ofte mye alene, og for mange kan det være ekstra viktig å ha gode faglige og sosiale nettverk hvor man kan føle tilhørig-

het, utveksle ideer eller bli inspirert (Paoli & Elstad, 2014). Noen studier har vist at tilgang til sentrale kunstneriske nettverk er særlig viktig i etableringsfasen. Wohl (2019, s. 5) skriver for eksempel om hvordan unge amerikanske billedkunstnere opptrer strategisk for å få innpass på sitt kunstfelt:

As dealers do not accept submissions for exhibitions, artists seek to embed themselves in the art world by attending gallery openings and artist lectures where they can build acquaintanceships with dealers, curators, and other artists.

Noen av våre billedkunstnere fortalte lignende historier. For vel 20 år siden var for eksempel Vibeke opptatt av å få kontakt med toneangivende nettverk på samtidskunstfeltet for å etablere seg som samtidskunstner. Hun mente også at et ganske lite samtidskunstmiljø hadde stor makt på feltet. Som etablert førsteamanuensis ved Kunsthøgskolen i Oslo i 2019 hadde hun derimot endret en del på de kunstneriske ambisjonene. Nå betydde ikke de sentrale kunstnettverkene i Oslo så mye for henne lenger. Hun ville heller forholde seg til «kunstscenen i Vestfold», sa hun nå. Men hun hadde fortsatt et godt kunstfaglig nettverk blant studenter og kollegaer på arbeidsplassen ved Kunsthøgskolen i Oslo. I 1999 ønsket billedkunststudenten Sverre også å styrke sine kontakter med aktuelle samtidskunstnettverk for å frigjøre seg fra sitt stigma som klassisk-figurativ maler av Nerdrum-skolen. Han ville helst stille ut sammen med samtidskunstnere i sin egen generasjon, sa han. I 2019 var han veletablert og samarbeidet gjerne med andre samtidskunstnere. Han brukte også energi på å opprettholde et vidt nasjonalt formidlingsnettverk med gallerier, grafikk-klubber m.m. Billedhoggeren Petter innså i 2019 at han hadde tapt mye av kontakten med sentrale kunstnettverk ved å flytte fra Oslo til Fredrikstad. Men i sin kunstnerkarriere hadde Petter særlig satset på utsmykningskunst. Han hadde aldri hatt store internasjonale ambisjoner, og han var ikke en del av kultureliten, sa han. Dermed var kanskje ikke slike nettverk så viktig for ham, iallfall ikke på dette trinnet i karrieren? Flere skuespillere pekte dessuten i 1999 på at det ville være en fordel for dem som framtidige frilansere å etablere seg i Oslo, fordi sentrale nettverk av beslutningstakere og arbeidsmuligheter var konsentrert dit. Skuespillerstudenten Kim ønsket seg primært til Oslo – på grunn av film- og TV-markedet der, mens skuespillerstudenten Ine slo fast

at det var lettest å etablere seg i Oslo på grunn av det bredere arbeidsmarkedet der.

I 2019 fortalte flere av informantene – særlig frilansere – at de hadde vært opptatt av å etablere gode kunstfaglige nettverk i starten av karrieren. For noen var det fortsatt viktig også å opprettholde kontakten, slik Bodil ga uttrykk for:

Det er viktig å holde det ved like. Et nettverk er jo ferskvare. [...] Og det er viktig å stille opp og vise ansiktet sitt, å være rundt på arrangementer og bare minne dem på at du finnes. Så nettverk er kjempeviktig, å være strategisk overfor nettverket sitt. Det er jo et spill. Du må jo spille kortene dine riktig.

Også Jan-Tore så fortsatt strategisk nettverkstenking som viktig, særlig å ha kontakter innenfor radio og TV. Å være regelmessig på TV så han som viktig for å være synlig, både for publikummet man allerede hadde, og for å nå nye publikummere. Andre informanter ga ikke uttrykk for å være særlig opptatt av nettverk og strategisk adferd nå som de var så godt etablert. Det var kanskje fordi de i 2019 for lengst hadde opparbeidet solid samarbeid og relasjoner på sine felt? Sverre var blitt en veletablert samtidskunstner med et bredt nettverk av gallerier og et forutsigbart publikum over hele landet. Nå brydde han seg ikke lenger så mye om hva andre mener, sa han. Trond var en kjent og etterspurt skuespiller både innen TV-serier, reklame og film. Forskjellige nettverk hadde utvilsomt vært viktig for karrierene deres, men i 2019 ble nettverkene gjerne mer tatt for gitt og ikke alltid nevnt eksplisitt.

Dessuten forholdt ulike personer seg forskjellig til nettverk: Noen informanter – slik som Guri – ga uttrykk for å trives godt som mangesyslende frilansskuespiller med vekslende kunstfaglige nettverk. Andre – som Else – fortalte at det etter hvert ble for stressende å fortsette som frilansskuespiller, henvist til uformelle nettverk og strategier. Flere kunstnere ga også uttrykk for en viss skepsis til sentrale kunstfaglige nettverk og miljøer. Noen opplevde hindringer i yrkeskarrieren av ekskluderende miljøer.

Oppsummert kan vi si at nettverk i ulik grad har vært viktig for karrieren til våre informanter. Enkelte ga mer eksplisitt uttrykk enn andre for at kontakter og nettverk hadde hatt betydning. Noen var også, 20 år etter de første intervjuene, fortsatt opptatt av å tenke strategisk både når det gjaldt

å knytte nye kontakter og å opprettholde etablerte nettverk. Andre ga uttrykk for at nettverksarbeid ikke lenger var like viktig som i starten av karrieren – før de var fastere etablert yrkesmessig. Frilanserne var fortsatt mer avhengige av tilgang til informasjon om relevante jobber og oppdrag enn dem som var ansatt. I mange kreative bransjer, som i mange andre bransjer, sprer denne typen informasjon seg gjerne i uformelle nettverk, hvor bransjemesige, faglige og private relasjoner går over i hverandre (Paoli & Elstad, 2014). I hvilken grad og på hvilke måter kontakter og nettverk har hatt betydning for oppdrag, jobber og inntekter, er spørsmål vi ikke gikk nærmere inn på i intervjuene, men som vil være relevant å undersøke nærmere i framtidige studier.

Privatliv og familiesituasjon

Vi har nå beskrevet hva som har motivert de tidligere studentene i løpet av karrieren, og hvordan de så på sin egen yrkesidentitet, hvordan arbeidsmarked og inntekt hadde preget deres karrierer, og hvordan de reflekterte rundt forhold knyttet til risiko, autonomi og frihet. Men det er også andre sider ved livet som kan påvirke en kunstnerkarriere. I dette avsnittet spør vi hvordan privatliv og familiesituasjon har påvirket yrkeskarrierene til våre 23 tidligere kunststudenter de siste 20 årene.

Å balansere familieliv og arbeid er et sentralt tema i generell arbeidslivsforskning (Innstrand, 2010; Munn, 2013; Singstad, 2011). Det som skjer i arbeidet, påvirker ofte familielivet, og omvendt. Hva som oppleves som en god balanse, er individuelt. Men det avhenger samtidig av hvilke muligheter den enkelte har, hvilke valg man tar, om man er enslig eller samboer, hvilken alder barna er i, hva samboer eller ektefelle gjør, hvilken grad av fleksibilitet man har i arbeidet, og av hvilke velferdsordninger som tilbys. I forskningen om balanse mellom jobb og familie står spørsmålet om likestilling mellom kjønnene sentralt. Om man er kvinne eller mann, påvirker mange forhold, både i arbeid og i familie – også vekselvirkningen mellom jobb og privatliv. Selv om likestillingen har kommet langt i Norge, er arbeidslivet fortsatt svært kjønnsdelt og inntektsulikheten relativt stor. Det gjelder også i kunstneryrkene (Heian, 2018). Tall fra kunstnerundersøkelsene (Heian mfl., 2008) viser at kvinnelige kunstnere får færre barn enn kvinner ellers i befolkningen. Om

dette skyldes at kvinnelige kunstnere lar være å få barn, eller om de slutter som kunstnere når de får barn, vet vi ikke sikkert. Mannlige kunstnere får derimot flere barn enn menn ellers i befolkningen, og siden de kan få barn seinere i livet enn kvinner, kan de utsette familieforøkelsen til de har etablert seg i yrket. Det oppleves kanskje heller ikke som like risikofylt for mannlige som for kvinnelige kunstnere å fortsette som kunstnere etter at de har fått barn: De har større muligheter for å få levelige inntekter og i praksis ofte mindre forpliktelser knyttet til hjem og familie (Smeby, 2017). En svensk studie har dessuten vist at kvinnelige kunstnere oftere opplever konflikter mellom arbeid og familieliv, og at konfliktene gjerne oppleves enda sterkere for kvinnene når de får barn (Flisbäck & Lindström, 2013). Selv om også andre yrkesgrupper påvirkes av slike mønstre, gjør de seg kanskje særlig sterkt gjeldende for kvinnelige kunstnere, fordi de ofte har en mer ustabil og risikofylt arbeidssituasjon i utgangspunktet enn andre yrkesgrupper. Kunstnerisk arbeid krever dessuten ofte mer kontinuitet enn en del annet arbeid.

Alt dette varierer selvfølgelig fra kunstner til kunstner og fra familie til familie. Skuespillere ved institusjonsteatre har oftest regelmessig kveldsarbeid, noe som kan være vanskelig å kombinere med familieliv – ikke minst med egne småbarn. I en tidligere studie av arbeidsvilkår i teatre og orkestre har vi pekt på at skuespillere ved institusjonsteatre ofte har et nært forhold til «teaterfamilien», det vil si til nære kollegaer i arbeid og fritid (Kleppe mfl., 2010, s. 45–52, jf. også Menger, 1997, og Ringdal, 2000): Så lenge skuespillerne ennå er unge og barnløse, kan de gå ut og ha et aktivt sosialt liv etter forestilling – innenfor «teaterfamilien». Men enkelte skuespillere med egne barn har gitt uttrykk for sorg over at kveldsarbeid har medført at de ikke har fått nok anledning til å legge ungene om kvelden eller følge dem på skoleavslutninger under oppveksten (Kleppe mfl., 2010). Flere studier har dessuten vist at mange skuespillere – iallfall i Norge og Frankrike – er gift eller samboende med andre skuespillere (Menger, 1997; Ringdal, 2000). De tilhører altså en teaterfamilie i mer direkte forstand. Kvinnelige skuespillere har ofte større utfordringer enn mannlige skuespillere med å kombinere jobb og foreldrerolle, men ifølge vår forannevnte studie av arbeidsvilkårene til institusjonskunstnere hadde orkestermusikere mer positive erfaringer (Kleppe mfl., 2010). Det hang dels sammen med at disse musikerne arbeidet i et orkester som nokså sjelden hadde konsert om kvelden. Musikerne hadde dermed en ganske fleksibel arbeidsrytme som lettere lot seg kombinere med

familieliv og egne barn: «Dette må vel ha vært drømmejobben for en småbarnsmor i full jobb», sa for eksempel en kvinnelig orkestermusiker i den nevnte studien (samme sted, s. 88).

Hvordan hadde da privatsituasjon og familieliv påvirket yrkeskarriere til våre egne informanter? Vi så foran at de unge kunststudentene på slutten av 1990-tallet la stor vekt på frihet og selvstendighet i yrket, og at de var beredt til å leve med nokså stor yrkesmessig usikkerhet. Men det så ikke ut til at de var innstilt på å leve ut en typisk bohemske livsstil. I allfall sa mange av de 23 studentene i 1999 at de prioriterte «et trygt og godt familie- og privatliv» framfor flere andre verdier. Det gjaldt både mannlige og kvinnelige studenter. De fleste var likevel nokså frie og ubundne av familieforpliktelser under og rett etter studiene. I denne perioden hadde de heller ikke store økonomiske og sosiale forpliktelser knyttet til bolig og barn. De sto ganske fritt i sine yrkesvalg, og de kunne klare seg med nokså beskjedne inntekter. At de fleste etablerte seg mer varig i yrkeskarrieren og fikk fastere grunn under føtten etter noen år, hang ofte sammen med at de etablerte familie.

Flere av våre informanter – særlig kvinnelige – endret yrkeskarrieren etter at de fikk barn: For eksempel sluttet Else etter hvert som skuespiller for å bli lærer. Det kan også ha medvirket til yrkesskiftet at samboeren hennes var frilansmusiker. I tilbakeblikk i 2019 slo hun fast at frilanslivserfaringen hadde medført lav inntekt – i tillegg til «grusom arbeidstid i forhold til familie». Ann-Kristin trappet ned frilansvirksomheten som musiker og gikk over til mer undervisning – og etter hvert administrasjon – etter som hun fikk flere barn. Skuespilleren Guri sluttet med kveldsjobbing da hun fikk barn. Flere andre informanter fortalte at omsorgsforpliktelser påvirket deres livs- og karrierevalg. Vi har ikke grunnlag for å hevde at noen av de forannevnte endret karriereløp *nettopp* og *bare* fordi de fikk barn – eller bare av hensyn til egne barn. Men det er ikke dristig å anta at foreldreansvar har medvirket til karriereskifte eller karrierepause: Karrieremotivasjonen til skuespilleren Trond ble også litt svekket etter at han etablerte familie og fikk barn: I 2019 syntes han at det å levere barna i barnehagen var en viktig livsoppgave, mens han hadde vært mindre opptatt av slikt tidligere. Petter var nokså bekymret for framtiden som selvstendig kunstner, ikke minst på grunn av forpliktelsene som familiefar. Musikkstudenten Jan-Tore var – før oppstart av yrkeskarrieren – betenkt med tanke på å bli frilanser, ettersom han alt tidlig hadde etablert familie og dermed hadde «ansvar for andre».

20 år etter var han likevel frilanser, nå med tre barn. Når det gikk godt, skyldtes det kanskje at han «er prisgitt en god kone», sa han i 2019.

Hensynet til barn og familie kunne også være et argument *for* å bli frilansskuespiller. Noen kvinnelige institusjonsskuespillere fortalte at det kunne være utfordrende å spille teater om kvelden når man hadde småbarn: Både Heidi og Ine opplevde slike utfordringer: Ine fortalte at «det har vært kjempeutfordrende å ha to små barn og jobbe på teateret», og at «jeg [har] oppdratt dem godt til å sitte stille i garderoben min på teateret». Heidi fortalte – for sin del – at hun hadde tatt noen permisjoner fra teateret for å ta seg av egne barn. Men verken Ine eller Heidi hadde hatt avgjørende avbrudd i yrkeskarrieren på grunn av hensynet til egne barn. Både Trond og kona var skuespillere, men bare han var ren frilanser. Under intervjuet i 2019 konstaterte Trond at de ville fått behov for barnevakt dersom begge hadde jobbet i teater på kveldstid. Frilansskuespillere, som Trond, kunne derimot i perioder ha mer fleksibel foreldretid. Noen frilansere opplevde dessuten at de hadde oppnådd såpass sikre og høye inntekter at de uten særlige problemer kunne forsørge en familie. De fleste av de 23 hadde ektefelle eller samboer på intervjutidspunktet i 2019. Et flertall hadde også barn.

Alt i alt har privatliv og familiesituasjon utvilsomt påvirket yrkeskarriere til våre informanter. Den viktigste påvirkningen er trolig at familieetablering har bidratt til fastere yrkesetablering noen år etter studiene, oftest før informantene passerte 40 år.

Bosted og geografi

Hva betyr bosted og geografi for kunstneres yrkeskarrierer? Vi vet fra tidligere undersøkelser at kunstfeltet i mange land tenderer mot sentralisering: Mange kunstnere bosetter seg helst i storbyer; kunstnere har flest arbeidsmuligheter i storbyer; og mange av de viktigste kulturinstitusjonene er lokalisert til storbyer (Menger, 1993; Mangset, 1998; Heian mfl., 2015). Noen kategorier kunstnere bor dessuten mer sentralt enn andre: I 2020 bodde hele 62 % av norske scenekunstnere i Oslo, mot 37 % av de visuelle kunstnerne og 31 % av musikerne.⁶ Men alle disse tre kunstnergruppene bodde mer Oslo-

6 Tall fra Norsk Kulturindeks, basert på medlemstall i 19 norske kunstnerorganisasjoner i 2020.

sentralisert enn befolkningen ellers. Generelt er selvsagt næringer og sysselsetting ujevnt fordelt geografisk: Mens bønder og fiskere oftest holder til i distriktene, klumper mange kunstnere seg sammen i storbyer. Avfolking av distrikter og sentralisering av næringer og sysselsetting er brennbare samfunnspolitiske spørsmål. Noen yrker – også kunstneryrker – er dessuten mer internasjonalt orientert enn andre.

I hvilken grad har slike geografiske forhold påvirket yrkeskarrierene til våre 23 informanter? Hvordan har de beveget seg geografisk mot – eventuelt vekk fra – tilgjengelige arbeidsmarkeder og/eller prestisjetunge arenaer i sentra? Og i hvilken grad har de eventuelt gjort karriere utenfor Norges grenser?

Yrkesutøvere – også kunstnere – beveger seg gjerne både sosialt, økonomisk og geografisk i løpet av en yrkeskarriere: Den sosiale og økonomiske mobiliteten handler for eksempel om framgang som yrkesutøver, anerkjennelse, utfordringer, inntektsnivå, makt og ansvar i løpet av yrkeslivet. Tilsvarende beveger mange yrkesaktive seg geografisk i løpet av karrieren: Han vokste kanskje opp på en liten fjellgard i Gudbrandsdalen, men endte opp som førstefiolinist i Wiener-filharmonien. Eller: Hun kom kanskje fra en anerkjent musikerfamilie i Japan, men endte opp som musikkskolelærer i en norsk vestlandsbygd: Slik er geografisk karrieremobilitet ofte knyttet sammen med sosial karrieremobilitet. Kulturinstitusjoner i store byer – særlig i hovedsteder – rangerer gjerne høyere i kunstfeltets anerkjenneshierarki enn kulturinstitusjoner i periferien: De fleste norske teaterfolk vil trolig rangere Nationaltheatret i Oslo høyere enn Teater Vestland. Og de fleste franske kunsts kjønner vil nok regne Louvre-museet i Paris som et viktigere kunstmuseum enn for eksempel Musée d'Art Moderne i småbyen Céret i Sør-Frankrike.

Hvorfor skjer slik sentralisering av kunst og kunstnere så ofte? Profesjonelle kunstnere samles gjerne i større byer fordi de finner et større like-sinnet fagmiljø, tettere sosiale nettverk, et bredere arbeidsmarked og mer tilgang på relevant materiell og kompetanse der (Menger, 1993, 2006). Storbyene kan dessuten by på et større kunstsakkyndig publikum og hyppigere og gjerne mer omfattende kunstneriske arrangementer og aktiviteter. Flere kunstnere og institusjoner i sentra nyter godt av gjentatt kunstnerisk anerkjennelse fra kunstsakkyndige smaksdommere. Det skjer en kanonisering av de antatt beste, gjennom anmeldelser, pris- og stipendutdelinger – og inn-

skrivning i kunsthistorien. Selv kunstnere og institusjoner som formidler til publikum over hele landet, produserer ofte kunsten sin i urbane strøk. Flere slike prosesser bidrar til å forsterke sentraliseringen.

Men det fins også unntak fra slike sentraliseringsmønstre: Det berømte britiske Shakespeare-teateret er lokalisert til småbyen Stratford-upon-Avon i England, mens en av verdens mest prestisjetunge billedkunstmønstringer – Documenta – arrangeres i den mellomstore tyske byen Kassel. Det er også vanskelig for musikkbegivenheter i Oslo å overskygge Festspillene i Bergen. Barents Spektakel i Kirkenes og Vinjerock i Jotunheimen er andre eksempler på norske kunstinstitusjoner langt fra hovedstaden.

Mange kunstnere søker likevel mot de mest anerkjente kulturinstitusjonene – ofte i storbyer eller hovedsteder – for å finne arbeid og oppnå kunstnerisk suksess. Kunstnere fra mindre land – som Norge – søker også ofte ut av eget land for å formidle sin kunst på internasjonale arenaer. Internasjonal eksponering har tradisjonelt hatt høy prestisje i lille Norge: Klassiske norske kunstnere som Edvard Munch, Henrik Ibsen, Knut Hamsun, Hannah Ryggen og Frida Hansen oppnådde høy anerkjennelse gjennom eksponering på internasjonale arenaer (jf. Næss, 2004; Figueiredo, 2006, 2007; Kolloen, 2003, 2004; Paasche, 2016). Også i våre dager oppnår norske kunstnere anerkjennelse gjennom internasjonal eksponering: I de seinere år har teaterstykker av den norske dramatiker Jon Fosse blitt vist på mange internasjonale teaterscener, mens pianisten Leif Ove Andsnes ofte har spilt på internasjonale konsertscener, og billedkunstneren Ida Ekblad har blitt invitert til anerkjente visningssteder i hele verden. Både film- og musikkbransjen har dessuten lokket norske skuespillere til Hollywood eller musikere til Los Angeles for å satse på en internasjonal karriere.

På denne bakgrunn spør vi hvor i landet – eventuelt i utlandet – de 23 kunststudentene var geografisk lokalisert i 1999, hvor de var lokalisert i 2019, og hvordan de eventuelt hadde beveget seg geografisk i løpet av 20 års yrkeskarriere. I hvilken grad hadde yrkeskarriere deres vært påvirket av sentrum-periferi-dimensjonen? Og hadde yrkeskarrieren ført dem utover landets grenser? Ettersom 22 av de 23 studerte i Oslo,⁷ kunne man kanskje forvente

7 En av de 23 studerte ved Musikkonservatoriet i Trondheim i 1999. I den opprinnelige undersøkelsen i 1999 intervjuet vi 30 kunststudenter, hvorav tre i Trondheim – alle tre ved Musikkonservatoriet der.

en sterk Oslo-konsentrasjon av dem – både da og nå? Men selv om nesten alle studerte i Oslo i 1999, var langt fra alle født eller oppvokst der. Studenter fra Oslo og omegn var riktignok overrepresentert, men resten kom fra ulike deler av landet – fra Ålesund, Trondheim, Svelvik, Fredrikstad, Stavanger, Sarpsborg og Furnes. Så hvorfor skulle de da bli værende i Oslo etter avsluttede studier?

Selv om kunstnere ofte søker seg til hovedstadsregionen, og selv om de tyngste beslutningstakerne er lokalisert der, har norske myndigheter lagt stor vekt på å stimulere til et desentralisert profesjonelt kulturliv. Det fins for eksempel profesjonelle teatre og orkestre – og dermed arbeidsplasser for kunstnere – i ulike deler av landet: Det fins regionteatre i eksempelvis Skien, Molde, Førde og Stavanger, og det fins symfoniorkestre i Stavanger, Bergen, Trondheim, Kristiansand og Bodø/Tromsø. De fleste kommuner i landet har også et levende kulturliv og en mer eller mindre aktiv kulturpolitikk, ikke minst i form av kulturskoler. Så i Norge skulle det være fullt mulig å leve som profesjonell kunstner også i den geografiske periferien.

De fleste av våre 23 informanter bodde og arbeidet likevel primært i Oslo i 2019. Det gjaldt for det første flere kunstnere som i dag er frilansere: Frilansskuespillerne Nicolai, Trond, Guri og Kim bodde og jobbet alle i – eller med utgangspunkt i – Oslo. I 1999 var flere av dem åpne for engasjementer ved regionale teatre, selv om de foretrakk Oslo: Trond kunne da godt tenke seg å jobbe ved et regionalt teater, men helst i en større by som Stavanger, Bergen eller Trondheim, sa han i 1999. Men aller helst ville han til Oslo – der han også havnet. I perioder av karrieren har både Kim og Guri hatt engasjementer ved regionale teatre. Men som frilansskuespillere hadde de best muligheter til å finne prosjekter i hovedstaden. Teaterhøgskolestudenten, den seinere frilansskuespilleren og dramalæreren Else, var i 1999 også bevisst på at det kunne være risikofylt for en skuespiller å etablere seg utenfor Oslo. Etter Teaterhøgskolen arbeidet hun en periode ved et regionteater, før hun kom tilbake til Oslo – og frilanset der. Dramalærer Else var fortsatt bosatt i Oslo i 2019. De fleste av billedkunstnerne våre arbeidet også primært i Oslo i 2019. De første årene etter Akademiet bodde *alle* – også de som mer eller mindre skiftet yrkeskarriere etter hvert – i Oslo. Den amerikanske sosiologen Hannah Wohl (2019, s. 5) forteller om en tilsvarende drift mot storbyer blant ferske amerikanske billedkunstnere rett etter avsluttede studier:

After graduating from BFA and MFA programs, uninitiated artists flock to or remain in large metropolitan areas with thriving art scenes. In the United States, New York City is the prime location, followed by Los Angeles.

Det var bare Petter – av våre aktive billedkunstnere i 2019 – som etter flere år i Oslo hadde flyttet permanent ut av byen for å bo og arbeide. Men han hadde ikke flyttet lenger enn til Fredrikstad, omtrent halvannen times kjøretur fra Oslo. Alt i 1999-intervjuet var han inne på at han kunne tenke seg å bosette seg litt utenfor sentrum/Oslo. Kunsthøgskolelæreren og billedkunstneren Vibeke hadde også flyttet fra Oslo til Svelvik, omtrent en times kjøretur fra Oslo, da vi intervjuet henne igjen 20 år etter. Men i flere år etter studiene bodde også hun i Oslo, og i 2019 underviste hun fortsatt der. Filmskaperen og billedkunstneren Bodil fortalte i 2019 at hun vekslet mellom bostedet sitt i Oslo og film- og konsulentarbeid i Kongo. Men hun hadde fortsatt hovedbase i Oslo. Hun vurderte da også om hun framover skulle dele året mellom konsulentarbeid i Kongo og kunstnerisk arbeid i Oslo. Geir Harald hadde kunstnerisk arbeidssted og bosted i Oslo, men han fortalte i 2019 også at han jevnlig pendlet til jobben som førsteamanuensis ved Kunstakademiet i Bergen. Den opprinnelige billedkunstneren og nåværende interaksjonsdesigneren Cathrine kom også fortsatt til å ha sitt arbeidssted i Oslo, når hun kom hjem fra jordomseiling, ifølge intervjuet i 2019.

I tillegg hadde frilanssangeren Marianne nå flyttet fra Nord-Norge til Oslo. Hun var klar over at det er «i Oslo hvor eliten sitter», sa hun i 2019. Men Marianne hadde gjennom mange år vist at det er fullt mulig å utvikle en stor, internasjonal sangkarriere med utgangspunkt i en norsk geografisk periferi. Frilansmusikeren Jan-Tore hadde også sin base et stykke utenfor Oslo i 2019. Han hadde riktignok bodd i Oslo noen år etter avsluttet studium. Men i 2006 flyttet han med familien hjem til Holmestrand. I 2019 framsto han som et eksempel på at geografisk sentralisering etter hvert kan få mindre betydning i dagens informasjonssamfunn, det vil si at moderne informasjons- og kommunikasjonsmidler gjør enkelte mindre bundne til bestemte bo- og arbeidssteder: Jan-Tore selv var altså basert i Holmestrand. De to andre medlemmene av Nordic Tenors var lokalisert henholdsvis til Kristiansand og Oslo, mens administrasjonen holdt til i Stavanger. Gruppen øvde dels i Oslo, og dels i øvingslokaler rundt om i landet – altså nokså uavhengig

av et bestemt bosted. Grappa og Jan-Tore hadde dessuten et geografisk bredt nedslagsfelt for sin formidling. Det samme gjaldt skuespilleren Kim: Selv om han hadde base og bosted i Oslo, nådde han og teateret ut til scener over hele landet.

Hva så med de av våre tidligere kunststudenter som slo inn på en varig yrkeskarriere ved norske kulturinstitusjoner? Ettersom Norge har en nokså desentralisert struktur av teatre og orkestre, skulle man kanskje vente at en del av dem hadde slått rot ved regionale institusjoner? Men da det kom til stykket, viste det seg at de fleste som i 2019 var knyttet til kulturinstitusjoner, også jobbet i Oslo. Selv om flere i starten hadde vært åpne for å jobbe – iallfall en periode – ved en regional institusjon, var det bare Ine av institusjonsskuespillerne som i 2019 kunne fortelle at hun en lengre periode etter studiene hadde bodd og jobbet regionalt (ved Trøndelag Teater i Trondheim). Men også hun beveget seg etter hvert tilbake til Oslo. Også institusjonsskuespillere som ved utgangen fra Teaterhøgskolen var åpne for å jobbe ved regionale institusjoner, var dessuten fullt klar over at arbeidsmarkedet i Oslo ga flere muligheter for en skuespiller. Skuespilleren Heidi hadde også holdt til i Oslo hele tiden siden hun gikk ut fra Teaterhøgskolen i 2000. Men da vi intervjuet henne i 1999, var hun åpen for å jobbe ved et regionalt teater, for eksempel Trøndelag Teater. Når hun likevel havnet permanent i Oslo, skyldtes det dels at hun tidlig fikk tilbud fra det foretrukne Oslo-teateret (Det Norske Teatret), dels at kjæresten hadde fått jobb ved et annet Oslo-teater. Men hun innså også mer generelt at Oslo var å foretrekke på grunn av det brede arbeidsmarkedet for skuespillere der. I 1999 var også skuespillerstudenten Thorbjørn åpen for engasjement ved et regionalt teater. Men han var skeptisk til altfor små regionale fagmiljøer. Og han var redd for å bli glemt hvis han reiste for langt vekk fra Oslo. Han var imidlertid ikke i tvil om at Nationaltheatret og Det Norske Teatret i Oslo rangerte høyest som framtidige arbeidsplasser for norske skuespillere. Han ville gjerne til Nationaltheatret, men kanskje først om 20 år, sa han i 1999. Men i 2019 hadde Thorbjørn en lang og sammenhengende yrkeskarriere bak seg ved Nationaltheatret i Oslo. Som teaterhøgskolestudent i 1999 var også Kim åpen for å jobbe ved et regionalt teater. Han jobbet også 1½ år ved Den Nationale Scene i Bergen etter Teaterhøgskolen. Men det var ingen tvil om at han primært ønsket seg til Oslo, mest på grunn av film- og TV-markedet der. Bare én av de 23 informantene – Ida

– jobbet i 2019 fast ved en regional kulturinstitusjon – Stavanger symfoniorkester.

Hva så med de fem tidligere kunststudentene som ikke lenger jobbet som kunstnere i 2019? Man kunne kanskje vente at de hadde bosatt seg og/eller arbeidet lenger fra sentrum/hovedstaden enn kunstnere flest? Men noen slik tendens så vi ikke: Fire av de fem bodde eller arbeidet i Oslo også i 2019. Men ettersom det bare dreide seg om noen få informanter, kan man knapt trekke vidtgående slutninger av dette.

Det er flere grunner til at mange av kunstnerne våre har valgt å bosette seg og jobbe i hovedstaden – framfor i regionale byer eller på bygda. Når den enkelte skal ta en beslutning om bo- og arbeidssted, blir tungen på vekt-skåla kanskje at ektefelle eller samboer har jobb – eller lettere kan få jobb – nettopp i Oslo. Eller kanskje han/hun primært ønsker seg til Oslo fordi han/hun tross alt er født og oppvokst der? Men på et annet – mer strukturelt – plan er det som før nevnt også noen andre føringer som virker inn: De fleste av våre institusjonskunstnere foretrakk institusjoner i Oslo. Det gjaldt særlig på teaterfeltet: Nationalteatret og Det Norske Teatret i Oslo hadde høyest kunstnerisk anseelse av norske institusjonsteatre blant våre skuespillerinformanter. De foretrakk også – i siste instans – disse teatrene eller Oslo Nye Teater som arbeidsplasser. De fleste av frilanserne våre foretrakk også å slå seg ned i Oslo: Der kunne de finne de beste arbeidsmulighetene, de tetteste nettverkene, de fleste prosjektene og de mest relevante og mektige beslutningstakerne. Selvstendige kunstnere – både skuespillere, musikere og billedkunstnere – arbeider dessuten gjerne prosjektorientert. De er ofte avhengige av å motta rask, uformell informasjon og kople sammen flere prosjektmuligheter for å få yrkeskarrieren til å skyte fart (Menger, 1993 og 2006). Slike vilkår finner man ofte i storbyer – i Norge primært i Oslo. Her kunne våre kunstnere også finne den viktigste infrastrukturen, støttefunksjonene og kompetansen. Skal musikeren produsere en plate, trenger hun utstyr og kompetanse, som kanskje særlig fins i Oslo.

Noen kunstnere har også ambisjoner om å gjøre internasjonal karriere og nå ut til et videre internasjonalt publikum. De kan ha hatt slike ambisjoner alt som studenter eller tidlig i karrieren, eller de internasjonale ambisjonene kan utvikle seg underveis. Men internasjonal karriere kan være så mangt: På flere kunstfelt avtegner det seg utvilsomt et prestisje- og kvalitetshierarki mellom noen få internasjonale kunstarenaer og de fleste nasjonale og lokale

arenaer (Moulin, 1992; Menger, 1993; Mangset, 1997; Berge, 2017). Så det er ikke likegyldig på hvilken internasjonal arena kunsten formidles. Dessuten sirkulerer en del kunst innenfor nokså begrensede internasjonale nettverk av likesinnede kunstmiljøer, uten at man kan si at de internasjonale arenaene nødvendigvis har høyere kunstnerisk anseelse enn de norske.

Graden av internasjonalisering varierer dessuten mellom kunstfelt: Musikkfeltet er generelt blitt sterkt internasjonalisert gjennom den digitale revolusjon. Norsk musikk er blitt globalt tilgjengelig gjennom strømmetjenester som Spotify og Tidal (jf. Hagen mfl., 2021). Men slik internasjonalisering omfatter bare delvis musikerne i vår undersøkelse. De formidler mye av musikken sin via tradisjonelle konsertscener, både i og utenfor Norge. Den internasjonale formidlingen av norsk scenekunst begrenses selvsagt av at Norge er et lite språkområde. Men den digitale revolusjonen – og veksten i internasjonal serieproduksjon gjennom strømmetjenester – har også utvidet det internasjonale markedet for norske skuespillere. Noen norske serier har dessuten hatt internasjonal suksess de seinere årene. Og billedkunstens formspråk er nærmest per definisjon internasjonalt: Anerkjent billedkunst kan sirkulere via museer, gallerier og salgsmesser på tvers av mange landegrenser (Moulin, 1992; Mangset, 1997; Berge, 2017).

Hvem av våre 23 informanter hadde internasjonale karriereambisjoner i 1999? Og hvem hadde virkeliggjort slike ambisjoner i 2019? Ingen av de 23 var bosatt utenfor landets grenser da vi intervjuet dem i 1999. Ingen var heller fast bosatt utenlands i 2019. Få ga også uttrykk for internasjonale kunstneriske ambisjoner i 1999. Men sangeren Marianne hadde alt i 1999 klare ideer om at hun ville gjøre internasjonal karriere, hvilket hun også hadde gjort da vi intervjuet henne igjen i 2019. Billedkunstneren Geir Harald hadde også internasjonale ambisjoner som student. Billedkunstneren Sverre var for sin del – som student i 1999 – klar på at han som kunstner følte seg mest knyttet til Norge og Norden, og at han ikke hadde store internasjonale ambisjoner utover det. Han har etter hvert etablert seg som en sentral norsk samtidskunstner med et bredt publikum og stort salg innenlands. I 2019 fortalte han at han også hadde hatt utstillinger utenlands, blant annet i USA. Men han prioriterte fortsatt Norden. Billedkunstneren og filmskaperen Bodil snakket knapt om internasjonal karriere da vi intervjuet henne i 1999. Men mye av hennes feltarbeid og filmskaping seinere har foregått utenfor landets grenser, for eksempel i Kina og Kongo. Hun hadde også formidlet filmene

sine på flere internasjonale arenaer – på filmfestivaler og kunstbiennaler. Hun hørte dessuten til det mindretallet av norske billedkunstnere som har fått støtte til utenlandsformidling fra OCA. Billedkunstneren og forfatteren Kari var heller ikke fremmed for å gjøre internasjonal karriere som forfatter da vi intervjuet henne i desember 1998. I 2019 fortalte hun at bøkene hennes er oversatt til flere språk og formidlet internasjonalt. Det samme gjaldt de klassiske innspillingene til musikeren og plateprodusenten Vegards plateselskap, som hadde et ganske stort internasjonalt nedslagsfelt. Både Thorbjørn og Nicolai hadde hatt film- og TV-serieoppdrag utenfor landets grenser.

De fleste av de 23 hadde likevel i hovedsak hatt *nasjonale* yrkeskarrierer. Men som vi har sett, var det også fire–fem av dem som hadde markert seg internasjonalt på sine kunstfelt.

Alt i alt er det ikke tvil om at yrkeskarrierene til de 23 – fra 1999 til 2019 – hadde vært påvirket av sterke geografiske føringer: Mange hadde søkt seg til Oslo, dels for å komme til anerkjente institusjoner, dels for å nå attraktive arbeidsmarkeder, og sikkert også av flere andre – deriblant familiære – grunner. Bare én av de 23 hadde etablert seg permanent ved en regional kulturinstitusjon, men flere hadde formidlet sin kunst over hele landet, inkludert til mange mindre steder. Et mindretall hadde for øvrig formidlet mye av sin kunst utover landets grenser.

Kulturpolitikk

Vi har altså skrevet at desentralisering står sentralt i norsk kulturpolitikk, men hvilke andre sider av kulturpolitikken har påvirket yrkeskarriere til de tidlige kunststudentene? Norge har en godt utbygd, velferdsorientert offentlig kulturpolitikk. Offentlige myndigheter i Norge yter mer støtte til kunst- og kulturlivet enn tilsvarende myndigheter i mange andre land (Mangset & Hylland, 2017): Det offentlige stipend- og vederlagssystemet er mer utbygd i Norden enn i de fleste andre land (Mangset mfl., 2008; Kleppe mfl., 2020). Dessuten er prosjektstøtte fra institusjoner som Kulturrådet og Filminstituttet og den vide infrastrukturen av offentlig subsidierte teatre og orkestre over hele landet viktig for norske kunstnere. Til sammen bidrar dette til å opprettholde et forholdsvis bredt kunstnerisk arbeidsmarked i Norge.

Hvilken betydning har slike kulturpolitiske ordninger hatt for yrkeskARRIERE til våre 23 informanter?

Dels ble nok den offentlige kulturstøtten ofte tatt for gitt – og ikke eksplisitt nevnt – som årsak til karrierevalg eller -endring av informantene: Alle kunststudentene våre hadde eksempelvis fått tilgang til nesten gratis kunstutdanning ved offentlige utdanningsinstitusjoner. At høyere kunstutdanning er gratis i Norge, betraktes gjerne som en selvfølge, selv om tilsvarende utdanninger i andre land ofte krever skolepenger. Det kan hende at enkelte mulige søkere ikke hadde hatt mulighet til å ta høyere kunstutdanning hvis de måtte betale store summer i skolepenger.

Norge har også et omfattende nettverk av kommunale kulturhus som utgjør en viktig kulturpolitisk infrastruktur. Kulturhusene har vært sentrale visningssteder for både Jan-Tore og Kim. Norge har også et velutbygd system for støtte til kunst i offentlige rom. Det er ingen tvil om at dette systemet gir et viktig faglig og økonomisk grunnlag for yrkeskarrieren til en del norske billedkunstnere, ikke minst for Petter.

Mange av kunstnerne våre – også noen som har avsluttet kunstnerkarrieren etter hvert – hadde mottatt offentlige stipendier og prosjektstøtte i løpet av karrieren. Alle som hadde fått slik støtte, hadde sikkert tatt imot den med glede. Men ingen av våre informanter framhevet den som helt avgjørende for karrierevalg eller videre karriere. Billedkunstneren Geir Harald fortalte imidlertid at han hadde fått noen stipendier i de første årene av karrieren – fra 1999 til 2008. Selv om han samtidig tjente en god del på salg av egen kunst, trodde han i tilbakeblikk at stipendiene kanskje utgjorde hoveddelen – eller halvparten – av inntektene i denne perioden. I årene etterpå hadde han utvilsomt også en del inntekter fra det kulturpolitiske systemet, men da som lønn for direkte jobb med forvaltning og vurdering innenfor det offentlige kunststøttesystemet.

Kulturpolitisk støtte kan jo ha vært avgjørende for noen, selv om de ikke har nevnt den direkte: Uten prosjektstøtte fra Kulturrådet, Filminstituttet eller Fritt Ord hadde Bodil neppe kunnet produsere sine filmer. Uten prosjektstøtte fra blant andre Kulturrådet, Fritt Ord og Fondet for utøvende kunstnere hadde neppe Statsteatret og Kim kunnet produsere sine teaterstykker. Og uten publiserings- og fonogramstøtte fra Kulturrådet, støtte fra Fond for lyd og bilde og Fond for utøvende kunstnere hadde Vegard neppe kunnet utgi sine klassiske plateinnspillinger. Til slutt: Uten den omfattende

offentlige subsidieringen av norske teatre og orkestre hadde mange skuespillere og musikere kanskje stått uten jobb. Her skiller Norge seg mye fra andre, ikke minst angloamerikanske, land, der den offentlige støtten til orkestre og teatre er mye lavere, og utøvende kunstnere flest opplever større usikkerhet i yrket (Mangset & Hylland, 2017; Kleppe, 2017).

Subsidieringen av kunstinstitusjonene er antakelig det offentlige, kulturpolitiske virkemidlet som har påvirket kunststudentenes karrierevalg mest: Alle skuespiller- og musikkstudenter vet at Norge har et omfattende offentlig system av kunstinstitusjoner med mer eller mindre faste arbeidsplasser for en del utøvende kunstnere. Det kan gi håp og relativ sikkerhet om framtidig jobb, selv om det ikke står slike jobber klare til alle – især ikke til alle musikere.

Alt i alt fortalte likevel ikke informantene eksplisitt at offentlig kulturpolitisk støtte hadde vært avgjørende for karrieren – kanskje bortsett fra i startfasen da stipendier og prosjektstøtte hjalp enkelte med å komme over den første kneika: Både musikeren Cathrine og billedkunstnerne Petter, Geir Harald og Cathrine fortalte at de hadde fått stipendier, som kom godt med, helt i begynnelsen av yrkeskarrieren. Kari fortalte også om noen år med prøving og feiling som forfatter før hun debuterte med en roman på et anerkjent forlag. Underveis fikk hun støtte og utviklingsmuligheter gjennom Det Åpne Teater, det som nå heter Dramatikkens Hus, en «utviklingsarena» for norsk dramatik som mottar betydelige midler over statens kulturbudsjett.

Den offentlige kulturpolitikken kan dessuten ha vært viktig for karrierevalget uten at informantene har vært seg det helt bevisst. De oppdaget kanskje ikke fullt ut sin avhengighet av et offentlig kulturpolitisk velferdsystem før krisa eventuelt oppsto. Den offentlige kulturpolitikken sikrer kanskje mot stor risiko, selv om forsikringen ikke blir direkte uttalt. Flere informanter ga uttrykk for generell tilfredshet med det velferdsorienterte norske offentlige kulturstøttesystemet – sammenlignet med kulturpolitikken i andre land. Det sier seg selv at utøvende kunstnere som er tilsatt ved offentlig støttede orkestre eller teatre, nyter godt av det norske kulturpolitiske systemet i sine yrkeskarrierer. Det samme gjelder noen selvstendige kunstnere – for eksempel billedkunstnere – som mottar langvarige stipendier. Men også andre frilanskunstnere – for eksempel musikere, skuespillere og billedkunstnere – som navigerer som selvstendige entreprenører i et åpent og usikkert landskap mellom ulike jobber og inntektskilder, nyter

i Norge ofte godt av ulike typer kulturpolitisk støtte, som for eksempel prosjektstøtte, publiseringsstøtte og arrangørstøtte.

Kulturpolitiske ordninger har nok i praksis vært viktige for yrkeskarrieren til flere av informantene. Men slike ordninger ble lite vektlagt i deres egne fortellinger om sine yrkeskarrierer, både i 1999 og 2019.

Samfunnsendringer og politikk

Mange kunstnere har gjennom historien vært sterkt samfunnsengasjert, og mange har prøvd å bruke kunsten til å skape et bedre samfunn. Flere generasjoner av norske kunstnere, deriblant mange venstreorienterte kunstnere på 1960- og -70-tallet, var sterkt opptatt av samtidige samfunnsspørsmål og samfunnsendringer (Buresund & Gran, 1996; Maanen, 2009). Ut over på 1990- og 2000-tallet har begrepet *artivism*, altså en kombinasjon av de engelske ordene for kunst og aktivisme, vært brukt som betegnelse på politisk aktivisme med kunstneriske virkemidler. I Norge har det kanskje vært størst oppmerksomhet rundt aktivistiske kunstnere som har tatt del i miljø- og klimakampen og urfolks rettigheter.⁸ Hvilke tanker gjorde våre informanter seg om sin rolle i samfunnet? Og i hvilken grad blir kunstnere og det de skaper og formidler, påvirket av samfunnet de er en del av?

Siden vi intervjuet de 23 kunststudentene i 1999, har samfunnet – nasjonalt og globalt – gjennomgått store, generelle forandringer som kan ha påvirket deres yrkeskarrierer: Internasjonalisering og globalisering har skutt fart. I 2008–09 gjennomgikk de fleste industrialiserte land en finanskrisen som førte til omfattende økonomiske tilbakeslag som også rammet kunstnerne. En tiltakende klimakrise truer verden: Hva blir de naturmessige, økonomiske og velferdsmessige konsekvensene av økt global oppvarming? Etter 2010 sto mange land overfor en omfattende migrasjonskrise, som særlig utfordret flyktning- og asylpolitikk i Europa: Hvordan kunne krisa møtes på demokratisk og humanistisk vis? Høyrepopulistiske og høyreekstreme politiske partier og bevegelser har fått mer vind i seilene, ikke minst i Europa,

8 «Artivismen» har røtter i USA, men har siden 1990-tallet spredt seg til alle deler av verden, gjerne med store tema som krig, globalisering, sosial urettferdighet, klima og miljø.
<https://arkiv.klassekampen.no/article/20160213/PLUSS/160219868>, sett juni 2022.

og kommet til regjeringsmakt i noen land: De har utfordret den liberale og velferdsorienterte offentlige kulturpolitikken. Siden midten av 1990-tallet har mange land, deriblant de nordiske, gjennomgått en omfattende digital revolusjon. Fra 2017, og i årene etter, oppsto det en stor internasjonal grasrotbevegelse – Metoo – som avdekket og fordømte seksuell trakassering, ikke minst innenfor kultursektoren: Det kom fram at mange ledende personligheter innen scenekunst og musikk, både internasjonalt og i Norge, hadde trakassert særlig kvinnelige artister seksuelt. Den økte bevisstheten omkring, og fordømmelsen av, slik trakassering var også en av de store samfunnsendringene i 20-årsperioden fra 1999 til 2019.

Noen av de forannevnte samfunnsendringene har åpenbart slått direkte inn i kultursektoren: Digitalisering har bidratt til økt mediemangfold og kraftig vekst i digital kulturproduksjon og underholdningskultur. Nye digitale strømmetjenester som Netflix og HBO har ført til en kraftig vekst i TV-fiksjon, som igjen har bidratt til en tilsvarende utvidelse av arbeidsmarkedet for skuespillere. Samtidig har vi fått en «boom» i digital musikkformidling – og et tilsvarende fall i platemarkedet (Mangset & Hylland, 2017, s. 202). Frilansmusikere må turnere mer enn før for å tjene penger. Og økt globalisering og innvandring har nok bidratt til at scenekunst- og musikkbransjene rekrutterer flere utenlandske kunstnere og kanskje flere kunstnere med minoritetsbakgrunn enn tidligere.

Da vi intervjuet de tidligere kunststudentene i 2019, spurte vi om ulike samfunnsendringer eller endringer på kunst- og kulturfeltet hadde hatt betydning for deres kunstneriske virke. Ingen av informantene ga uttrykk for at de store samfunnsendringene direkte hadde vært hoveddrivkraft eller hatt avgjørende betydning for deres yrkeskarrierer fra 1999 til 2019. Kanskje var Bodil likevel et unntak. Hun tematiserte miljøvern og sosial utvikling gjennom sin kunst. Flere av de andre informantene ga imidlertid uttrykk for at samfunnsaktuelle tematikker lå litt mer implisitt i kunsten de skapte eller formidlet. Da vi spurte Geir Harald, som gjennom sitt arbeid i Kulturrådet hadde oversikt over flere kunstområder, om politikkenes rolle i kunsten, svarte han:

Politikken er veldig inni kunstfeltet. I billedkunstfeltet er det jo det, det ser jeg. [Jeg] ser forskjell på musikk, teater, film og billedkunst. Altså det er klart at på visuell kunst er politikken ekstremt tydelig inne, nesten på alle nivåer egentlig [...]

Han fortsatte tankerekken med å stille seg litt tvilende til om denne politiseringen, særlig i det visuelle kunstfeltet, var synlig for folk utenfor kunstfeltet. Han så det i sammenheng med den økte spesialiseringen og akademiseringen av billedkunstfeltet fra 1990-tallet, som han trodde kunne ha gjort det vanskelig for den offentlige samtalen å ta opp i seg det som skjer i kunsten. Det har ført til at feltet «har mistet litt kontakt med publikum», sa han, og at «politiseringen i kunsten foregår inni boblen». Videre gjorde han en sammenligning med kunstnergruppa Gras – et norsk kunstnerkollektiv som var aktivt på 1970-tallet, og som var kjent for sine politiske bilder:⁹ «Det var mye lettere selvfølgelig, det var et helt annet oversiktlig samfunn da. Man hadde kontakt med publikum, og poenget var å nå et større publikum. Det har man jo ikke nå», sa han. Han så det i lys av dagens mediesituasjon, der kunstkritikken har en mindre framtrædende rolle og i hovedsak henvender seg til et smalt publikum. Det gjør at det politiske i kunsten ikke blir en del av den offentlige diskusjonen. Dette er refleksjoner han gjorde seg, men i sin egen kunst var han mer opptatt av det rent estetiske enn av det politiske.

Noe tilsvarende svarte Thorbjørn, da han sa at det å uttrykke seg politisk gjennom teateret ikke var viktig for ham personlig. Men han registrerte samtidig at teateret etter en ganske apolitisk periode var i ferd med å bli politisk igjen, ikke minst på grunn av en generell høyrebølge i samfunnet, som teaterfeltet ville være en motpol mot. Det hadde også gitt «litt mer kraft og viktighet inn i det vi driver med», sa han. Samtidig innså han også at situasjonen var en annen på 1970-tallet. Da han begynte som nyutdannet på Nationalteatret rundt 2000, hørte han hvor politisk engasjert de eldre skuespillerne hadde vært den gangen. «Det hørtes ut som det var krig liksom, å spille teater, og det var en helt annen vinkling. Ja, da følte det mye viktigere for samfunnet», sa han.

Selv om politiske interesser ikke direkte så ut til å ha vært viktig for informantenes yrkeskarrierer, var det flere som fortalte at samfunnsaktuelle problemstillinger ikke sjelden var tema i det de skapte eller formidlet. For eksempel fortalte Heidi at hun hadde spilt i et stykke satt opp av en teatergruppe som var opptatt av «kvinneperspektiver», som hun sa. Hun hadde også spilt i et stykke som tematiserte psykiske lidelser og psykiatrisk be-

9 [https://no.wikipedia.org/wiki/Gras_\(kunstnergruppe\)](https://no.wikipedia.org/wiki/Gras_(kunstnergruppe)), sett juni 2022.

handling. Likeledes hadde Ine spilt i et stykke om rusavhengighet og rusomsorg, og hun fortalte at hun i etterkant hadde blitt stoppet på gaten av folk som ønsket å uttrykke hvor mye forestillingen hadde betydd for dem. På spørsmål til Sverre om i hvilken grad store samfunnsendringer, som global oppvarming eller flyktningproblematikk, hadde slått ned i hans kunst, svarte han:

Ja, alle de tingene her har kommet inn i min kunst. Men jeg er ikke så veldig opptatt av å fronte en politisk type kunst, for jeg synes kunstfeltet i seg er et så elendig politisk redskap. Det er en stor selvmotigelse i det. For eksempel kan det å lage kunst direkte om en flyktning slå feil [...]. [Å lage kunst] om miljøvern, det framstår for meg som et stort paradoks [...]. Vi tilhører et felt som har så lite påvirkningskraft, at hvis du er opptatt av de tingene der, så må du nesten finne andre kanaler.

Med andre ord: Forhold i samfunnet ble gjerne tematisert på mer indirekte måter i kunsten hans, men han så ikke kunsten som en særlig effektiv politisk kanal. Han fortalte videre at han var kritisk til dem som mener at kunsten skal ha en bestemt funksjon, og at kunstnere ses på som særlig viktige for samfunnet. Han var i stedet opptatt av at kunsten ikke skal ha noe formålskrav, men at det kan være et «rom hvor vi kan tenke på andre ting», som han uttrykte det. «Det at det skal ha så stor innvirkning på samfunnet, det synes jeg bare at man burde gi opp å fronte», sa han – og minte om at det bare er en svært liten andel av befolkningen som aktivt oppsøker kunstutstillinger i Norge.

Flere av de andre informantene så på kunstens samfunnsbetydning på mer indirekte måter. Petter så på kunsten som samfunnsmessig viktig ved at man «kan fortelle en annen historie enn den folk hører i hverdagen». Selv var han opptatt av å uttrykke kritiske tanker om samfunnet gjennom kunsten, uten at han så på seg selv som en «politisk arbeidende kunstner», som han sa. Han så også verdien av selve billedkunstformatet, som i dagens digitaliserte hverdag kan ses på som en kontrast til det han kaller «bildebombardementet», som alle blir eksponert for gjennom digitale medier. Kunsten kan gi mulighet for at «du kan stoppe opp og se på noe som står stille», sa han. På lignende vis så Stine på musikk og det å være til stede på for eksempel en

klassisk konsert som betydningsfullt, fordi «det er viktig å stresse ned i samfunnet i dag, [...] finne noen små glimt, bare ta pause. Det tror jeg er viktig», sa hun. Trond ga uttrykk for at han ikke trodde at det han drev med, nødvendigvis var så viktig for samfunnet. Men «det er viktig at folk ler, eller at folk har det gøy og får en god opplevelse», sa han. På spørsmål om Vibeke så på kunstneryrket som viktig, svarte hun først litt nølende, videre at hun ofte så på det som et overskuddsprodukt, for deretter å si at «samfunnet ville blitt veldig fattig uten kunstnere, rett og slett».

I intervjuene var flere også inne på forholdet mellom samfunnet og kunsten – eller kanskje snarere kunstfeltet – i en litt annen og bredere forstand: De var opptatt av kultur, integrering og sosial utjevning: Ann-Kristin la for eksempel vekt på at kulturskolen skulle være for alle, uavhengig av sosial eller etnisk bakgrunn. Ida hadde deltatt i et integreringsprosjekt i Oslo der de inviterte folk med innvandrerbakgrunn til å delta. Noen tok dessuten til orde for kvotering av kvinner til større roller i teaterstykker, eller av skuespillere med innvandrerbakgrunn til utdanningsinstitusjonene. En av informantene uttrykte det slik:

Vi som samfunn trenger å se folk med innvandrerbakgrunn i teateret og på TV og film. Fordi at det er en del av hvordan vi lever nå i samfunnet. Og det er ekstremt underrepresentert av folk med innvandrerbakgrunn i norsk kulturliv – enn det er ute i samfunnet. [...] Ikke bare for at det skal være rollemodeller fra det miljøet, men like mye at vi, eller Nationaltheatrets kjernepublikum, skal få se ... [...] Så jeg er for kvotering på skoler altså, det må jeg bare si.

Vegard så på sin side sitt arbeid som viktig i en litt smalere kulturell forstand. Han omtalte sitt arbeid som «musikkarkeologi», med vekt på å ta vare på gammel musikk som kanskje ikke har vært framført på flere hundre år:

Det er viktig å ikke bare dokumentere det, men også få dette på et høyt kunstnerisk nivå, sånn at det er verdt å lytte til også, for sin egen del. Det jobber vi ganske mye med, og det mener jeg er samfunnsmessig veldig viktig: Å få fram arven vår. Og historien vår. Du kan si at musikk på et noteark er jo død musikk, så lenge man ikke klarer å lese de notene.

Slik framsto de 23 tidligere kunststudentene som reflekterte rundt kunstens og kunstnerens rolle i samfunnet, om enn på ulike måter. Noen av dem var opptatt av å tematisere samfunnsaktuelle spørsmål i sitt kunstneriske arbeid, uten at de på noen måte så på seg selv som politiske aktivister. Flere la også vekt på kunsten som en motvekt til dominerende strømninger i samfunnet, eller som alternative måter å se verden på. Et slikt kunstsyn er også uttalt i kulturpolitikken. I den siste kulturmeldingen (Meld. St. 8 (2018–2019), kap. 1.2) står det blant annet: «Kunst og kultur appellerer til fantasien og evna til å sjå samanhengar, og gir oss innsikt i sider ved livet som vi ikkje kjende frå før. Kunsten kan utfordre, endre konvensjonar og flytte grenser.» Meldingen peker også på at kunstnerisk autonomi er en forutsetning for at kunsten skal kunne ha en slik samfunnsrolle, og at kunstnere bidrar til meningsbryting i samfunnet. «På sitt beste er kunsten i stand til å gi oss innsikt som vi ikkje kan oppnå på andre måtar» (samme sted, s. 15).

Denne tankegangen er også velkjent i kunstsosiologien, og knyttes gjerne til idealet om kunstnerens autonomi og forestillingen om kunstneren som sosialt frikoblet – en kunstner som gjerne overskrider det konvensjonelle og har en egen evne til å se og beskrive verden på nytt og uventet vis. I tråd med et slikt syn har kunsten gjerne hentet sin samfunnsmessige legitimitet i sin evne til å få oss til å reflektere over og utfordre våre forståelser av virkeligheten (Maanen, 2009).

Alt i alt virket det imidlertid ikke som om et brennende samfunnspolitisk engasjement har vært den avgjørende drivkraften bak yrkeskarrierene til våre 23 informanter, kanskje med et unntak for Bodil. Men det betyr ikke – som vi har sett – at de fleste ikke har vært samfunnspolitisk engasjerte.

Flaks og tilfeldigheter?

I denne boka forsøker vi å forstå de tidligere studentenes karrierer i lys av både sosiale og individuelle forhold, som studentene på ulikt vis, i ulike situasjoner og karrierefaser, handler ut ifra. Noen ganger er valg og handlinger resultat av mer eller mindre planlagte strategier, slik vi så eksempler på i avsnittet om nettverk. Men i deres fortellinger kommer det også fram at mer eller mindre tilfeldige hendelser kan være med på å avgjøre et yrkesvalg eller føre til at karrieren tar nye og uventede vendinger. I starten på karrieren er

det for eksempel mye som skal klaffe for at en skal lykkes i å etablere seg som kunstner. Da kan nærmest tilfeldigheter være avgjørende for at noen lykkes og andre ikke. Vil man lykkes med å etablere seg? Det kan godt hende at det var avgjørende, eller iallfall medvirkende, for Petters videre karriere som billedkunstner at han tilfeldigvis vant en slump penger på et hesteveddeløp etter endt utdanning. Ble yrkeskarrierene til våre informanter påvirket av tilfeldigheter, planmessige valg – eller kanskje av skjebnen?

Den enkeltes yrkesvalg og karriereløp påvirkes av et mangfold av faktorer som det kan være vanskelig å overskue. I livsløpsforskningen har betydningen av tilfeldige hendelser vært lite vektlagt, kanskje nettopp fordi tilfeldigheter bærer preg av tvetydighet og usikkerhet. Shanahan og Porfeli (2006) beskriver tilfeldige hendelser som lite sannsynlige og vanskelig å beregne. Selv om tilfeldigheter kan føre til dreininger i livsløpet, er årsakskjedene ofte uklare og ikke planlagte. Enkelte forskere har likevel tatt til orde for at livsløpsstudier bør legge mer vekt på tilfeldige hendelser (Settersten, 2015, s. 218). Våre informanter fortolket gjerne karrieren inn i spesifikke fortolkningsrammer: Nicolai beskrev det som ganske *tilfeldig* at han valgte teaterlinja på Romerike Folkehøgskole – for så å fortsette på Teaterhøgskolen – istedenfor for å studere til lektor ved UiO: Han hadde en dårlig opplevelse på et introduksjonsmøte på Blindern – og fulgte i stedet et «tilfeldig» råd fra en kompis om å søke seg til Romerike, noe som ble starten på en lang skuespillerkarriere. Men i etterhånd fikk dette tilfeldige valget et preg av skjebne for ham: «Jeg så at det var rimelig umulig for meg å gå den andre veien, altså den akademiske veien», sa Nicolai i 1999.

Heidi beskrev det også i 1999 som litt tilfeldig at hun kom til å utdanne seg til skuespiller. Hun prøvde først med vekslende hell å starte på en musikkutdanning. Alternativet kunne blitt å utdanne seg til sosionom eller barnevernspedagog, sa hun. Hun gjorde så en omvei via musikkutdanning ved engelske LIPA før hun fortsatte ved Teaterhøgskolen.

I 1999 beskrev også Jan-Tore det som nokså tilfeldig at han kom til å søke seg til Musikkhøgskolen. Han gikk opp på høgskolen rett før fristen og tenkte at han kanskje kunne søke. Han hadde ingen faste planer om en musikerkarriere før han fikk en oppfordring av en sangpedagog om å søke Musikkhøgskolen. Guri beskrev, både i 1999 og 2019, hele sin kunstnerkarriere som en serie nokså tilfeldige valg: Hun søkte seg først fra musikklinja på lærerskolen til Musikkhøgskolen fordi alle medstudenter og en venninne

også gjorde det, og hun søkte Teaterhøgskolen fordi en venn ikke sluttet å mase, fortalte hun i 1999. Hun gjorde ikke planmessige karrierevalg, men fulgte magefølelsen. Hadde hun kommet inn på lærerhøgskolen en gang på 1990-tallet, kunne hun like gjerne endt opp som førskolelærer, mente hun. Ann-Kristin beskrev det også som «litt tilfeldig» at hun søkte seg fra stillingen som kulturskolelærer til stilling som rektor. Hun ble først spurt om å vikariere, fant så ut at hun mestret jobben, søkte og fikk så rektorstillingen fast.

Kunstnere kan foretrekke å fortolke karrierevalg som helt tilfeldige, fordi målrettet strategisk adferd – særlig markering av egne økonomiske interesser – støter an mot den tradisjonelle, karismatiske kunstnerrollen. Intervjuer som vi gjorde med 12 av de samme informantene i 2002–2004, kort tid etter at de var ferdige med studiene,¹⁰ viste at de ferske kunstnerne våre da knapt snakket eksplisitt om strategisk innsats for å etablere nyttige nettverk, selv om slike nettverk var viktige for dem i praksis. Det lå kanskje nærmere å fortolke etablering av nettverk som tilfeldig? En av de unge billedkunstnerne fortalte eksempelvis at han hadde fått kontakt med en kunsthandler i New York som etter hvert inviterte ham til en utstilling. Alt hadde skjedd «helt tilfeldig», fortalte vår informant. Han hadde *ikke* på forhånd søkt aktivt etter en kunsthandler «over there». Det var en ren tilfeldighet at de dumpet borti hverandre på et galleri i New York. På dette galleriet kom han – tilfeldigvis – i snakk med denne kunsthandleren, som fortalte at han var særlig interessert i skandinavisk kunst. Kunsthandleren inviterte så den unge norske kunstneren til å vise ham noen av sine kunstneriske arbeider. Vår informant mente at kunsthandleren ble interessert fordi han (billedkunstneren) ikke var for påtrengende (Røyseng mfl., 2007, s. 11–12). Denne fortellingen passet inn i et klassisk bilde av den karismatiske kunstneren, som ikke målrettet og strategisk søker suksess eller fortjeneste, men som oppnår suksess i kraft av sitt talent – i denne sammenhengen «helt tilfeldig».

Selv om tilfeldigheter og flaks kan ha påvirket karrieren til mange av de tidlige studentene, er det kanskje grunn til å tro at de oftere har vist til tilfeldige årsaksforklaringer enn det egentlig har vært grunnlag for. Slik er det nok for de fleste som ser tilbake på livet, men kanskje kunstnere i enda større

10 Jf. Røyseng mfl., 2007.

grad er tilbøyelige til å velge en slik forklaring. Strategisk tenkning og målrettet arbeid har noe weberiansk avfortryllende ved seg. Max Weber hevdet at en slik rasjonell tilnærming overskygget mye av kjernen i kunsten, det vil si mysteriene, det menneskelige og det eksistensielle (1971). Weber var selv redd for at den rasjonelle logikken skulle overskygge kunsten. Kanskje det ikke er så rart at kunstnerne selv ikke ønsket å fortolke sine karrierer på en slik rasjonell-strategisk måte?

De tidligere kunststudentenes fortellinger har gitt oss eksempler på at for mange blir veien til mens de går, og at det de selv beskriver som tilfeldige hendelser, kan ha hatt stor betydning for karrieren. Simone Wesner (2018) hevder at man i tilbakeblikk forsøker å få hendelser til å virke mindre tilfeldige og mer kontinuerlige enn de «egentlig» har vært. I fortellingene om de tidligere kunststudentene ser vi også det motsatte: at kontinuiteten i karrierene i ettertid gjerne beskrives som resultat av tilfeldigheter. Tilfeldige hendelser ses gjerne også som sammentreff mellom et individs plassering i tid og rom. Å være på riktig sted til riktig tid gir et godt utfall, mens å være på feil sted til feil tid er uflaks. Samtidig, hvor man er til hvilken tid, henger også sammen med familiebakgrunn og med hvilket miljø man har vært del av i oppveksten (Bourdieu & Passeron, 1970). Slike bakenforliggende faktorer har også betydning for hvilke valgmuligheter man har, og for hvilke valg man faktisk tar, selv om valgene i seg selv gjerne er individuelle. Fortellingene til de tidligere studentene har dessuten vist at mange veivalg og handlinger slett ikke er tilfeldige, men del av mer langsiktige og strategiske planer. Kanskje er det også slik at noen faser i karrieren har vært mer preget av tilfeldigheter og andre faser mer preget av strategiske og verdibaserte valg, mens andre livsfaser krever mer pragmatiske løsninger. Løsninger som får familielogistikken til å gå opp og økonomien til å gå rundt, kan i visse livsfaser veie tyngre enn kunstneriske ideer eller mer eller mindre ideologiske verdivalg. Men å skille mellom hva som faktisk er tilfeldigheter, og hva som skyldes strategisk tenkning og pragmatiske forhold, er ikke alltid like enkelt, verken for de tidligere studentene eller for oss som forsker på dem.

Mangset, P., Heian. M.T.& Kleppe, B. (2022).
*Fortellinger om kunstnerliv. Kunstnerkarrierer og
kunstnerkår 1999–2019*. Fagbokforlaget.
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa150808>

20 gode år

I denne boka har vi betraktet og analysert kunstnerne karrierer i et livsløpsperspektiv. To ganger, med 20 års mellomrom, har de 23 informantene snakket med oss om sitt liv og sin karriere. De har reflektert rundt hvilken betydning oppvekst, skolegang og utdanningsløp kan ha hatt for deres yrkesetablering. De har også sett framover og reflektert rundt hvor veien går videre. Vi har ønsket å se deres yrkeskarrierer i kontekst, både som del av kunst- og kulturfeltet og i lys av mangfoldet av faktorer som kan ha påvirket deres yrkesliv: alder og hvor de har bodd og arbeidet, privatliv, nære og fjerne sosiale og faglige relasjoner, deres økonomiske situasjon, politiske dreininger, markedsstrukturer og andre samfunnsendringer. Dette er forhold som virker inn på yrkesliv og karriere, men som kan være vanskelig å skille fra hverandre. Vi har også sett at både forventede og uventede hendelser og overganger kan ha vært avgjørende og blitt vendepunkt som har gitt ny retning i livet og karrieren. Den enkeltes viljestyrke og handlekraft spiller også inn, for eksempel ut ifra hva som motiverer en og driver en videre i karrieren. I tillegg kan sjansespill og tilfeldige møter og hendelser gripe inn og sette ny kurs for veien videre. Til sammen gir alt dette ulike yrkeskarrierer, preget av både kontinuitet og endring.

Så la oss oppsummere til slutt: Hvordan hadde det gått med yrkeskarrierene til de 30 kunststudentene vi intervjuet i 1999, 20 år etter? Stort sett

godt, må vi kunne slå fast. Da vi intervjuet 23 av dem om igjen i 2019, var alle yrkesaktive – 18 primært som kunstnere, det vil si som billedkunstnere, skuespillere eller musikere. Én av billedkunstnerne var nå riktignok blitt forfatter, en annen mest filmskaper. Alle de som ikke var profesjonelle skapende eller utøvende kunstnere i 2019, hadde også i kortere eller lengre tid etter utdanningen prøvd seg som yrkesaktive kunstnere, før de skiftet helt eller delvis over til en annen yrkeskarriere. Men i 2019 var det bare én av de tidligere studentene som ikke hadde et kunstrelatert yrke. Resten var sysselsatt i andre kulturfaglige yrker, det vil si som dramalærer, musikklektor, kulturskolerektor eller plateprodusent. I 2019 hadde de som hadde gått over i andre yrker, også stort sett sluttet med å utøve kunstneryrket som bisyssel.

Boka viser ellers at det har vært en høy grad av kontinuitet i yrkeskarrierene til våre 23 tidligere kunststudenter: De som etter hvert hadde orientert seg mot andre yrker enn profesjonell kunstner, ga visse bud om denne alternative orienteringen alt i 1999-intervjuene. Selv om nesten alle kunststudentene primært ville bli kunstnere i 1999, nevnte de alt da slike andre yrkesløp som mulige alternativer. De skuespillerstudentene som etter hvert endte opp som frilansere, hadde prioritert frilansstatus framfor institusjonstilknytning alt i 1999. Og de skuespillerne og musikerne som i 2019 var ansatt ved teatre eller orkestre, hadde prioritert institusjonstilknytning alt i 1999. De øvrige fire informantene – to billedkunstnere og to musikere – hadde også gått inn på yrkesmessige hovedspor tidlig i karrieren og fortsatt langs disse sporene seinere.

Vi har også vist hvordan de fleste av informantene gjennomgikk noen nokså likeartede faser i yrkeskarriere og livsløp: De fleste fikk vakt sine kunstneriske interesser gjennom barndom og oppvekst – både via familiebakgrunn og hobbyer. Mange hadde omfattende kunstneriske erfaringer i denne fasen. Musikkaktiviteter dominerte, dels også blant dem som seinere satset på en skuespiller- eller billedkunstnerkarriere. Men barne- og ungdomserfaringene varierte mye. De fleste av våre informanter hadde kunst- og kulturinteresserte foreldre. Det var imidlertid ikke noe som tydet på at et særskilt sosialiseringsforløp blant barn og unge bar bud om at noen nærmest var forutbestemt til å bli kunstner.

Da vi intervjuet kunststudentene i 1999, hadde nesten alle valgt yrkesmål – stort sett som billedkunstnere, skuespillere eller musikere. Alle kunstutdanningene tok primært sikte på å kvalifisere dem til kunstneryrker, selv

om utdanningene var preget av nokså forskjellige studiestrukturer og -kulturer. Gjennom utdanningsmiljøene ble studentene også sosialisert inn i ulike yrkesroller.

Etter avsluttede studier gikk flere av studentene gjennom en nokså usikker prøve-og-feile-fase. De søkte å etablere seg på relevante arbeidsmarkeder. I denne perioden fikk dessuten flere øynene opp for de mer trivielle – administrative og rutinemessige – sidene ved kunstnerisk arbeid. Noen – særlig et par billedkunstnere, et par frilansskuespillere og noen musikere – var allerede så godt innarbeidet på sine arbeidsmarkeder at usikkerheten var begrenset. Flere skuespillere og musikere gikk dessuten rett inn i mer eller mindre faste stillinger ved teatre eller orkestre. Men flere andre gjennomgikk en usikker fase med lave og vekslende inntekter før de ble mer solid etablert på arbeidsmarkedet. Også de som nokså umiddelbart fikk engasjement eller fast jobb ved et orkester eller et teater, opplevde en viss usikkerhet disse første årene.

Men etter noen år – som regel før de passerte 40 år – hadde alle stort sett etablert seg på fast grunn: Flere skuespillere og musikere var da blitt fast tilsatt ved teatre eller orkestre. Andre var veletablerte frilansere med lønnsomme engasjementer innenfor den voksende medieindustrien. Noen billedkunstnere var nå fullt sysselsatt med sitt primære kunstneriske arbeid, mens andre hadde funnet fram til varige yrkeskombinasjoner. Noen av de 23 hadde som nevnt også tatt spranget over i et annet kulturfaglig yrke. At mange ble fastere etablert i denne fasen, hang trolig mye sammen med at de etablerte familie og ofte fikk barn. Men det var også flere som etablerte seg varig yrkesmessig i denne fasen uten at det kunne ha sammenheng med familie-etablering.

Da vi intervjuet de tidligere kunststudentene i 2019, var de fleste mellom 40 og 50 år. Nå hadde de for lengst slått seg til ro med yrkes- og karrierevalg. De hadde stort sett ingen planer om brå karriereskifter lenger. Men de hadde gjerne modifisert ambisjonene og ofte revurdert og utvidet verdimønsteret sitt. Andre verdier enn yrkeskarriere var blitt viktigere enn før.

Nå kunne de også se framover mot en yrkeskarriere og -livsfase som eldre kunstnere. Alle regnet nå med å fortsette i den yrkesbanen de hadde valgt, fram mot pensjonsalder. Noen tenkte imidlertid på å kombinere med andre sysler. Et par av informantene så dessuten litt mørkt på framtiden som eldre kunstnere.

Men hvorfor hadde de valgt som de gjorde? Hvilke faktorer påvirket kunststudentenes suksessive yrkes- og karrierevalg underveis? Mange av de 23 kunststudentene hadde hatt en sterk – nærmest ensidig – *motivasjon* for et kunstneryrke tilbake i 1999. Flere hadde da nærmest «blind tro» på at kunstneryrket var det rette for dem. Men var våre informanter like motiverte 20 år etter? En sterk *yrkesbevissthet* som kunstner – det vil si som billedkunstner, skuespiller eller musiker – var en drivkraft og ledestjerne for de fleste gjennom karrieren. Motivasjonen ble imidlertid helst mindre ensidig med alderen. De fleste realitetsorienterte seg etter hvert.

Man skulle kanskje tro at kunstnere lokalisert på ulike kunstneriske arenaer eller *delfelt* ble drevet fram av nokså forskjellige motiver eller målsettinger? For eksempel kunne man tro at frilansskuespillere som særlig spiller TV-serier og lager reklame, var mer kommersielt orienterte, mens institusjonsskuespillere ved tradisjonelle teatre var mer kunstnerisk motiverte. Vi fant ingen klar dekning for et slikt skille i vårt materiale: Noen av dem hadde kunstneriske motiver for å satse på en mer kommersiell karriere. Kunstnerne har ofte hatt nokså blandete motiver og målsettinger for yrkeskarrieren. De har navigert pragmatisk mellom ulike prosjekter, enten de er tungt offentlig subsidierte, rent privat finansierte, eller en del av en kulturell distriktspolitikk. Alle har søkt en form for kunstnerisk anerkjennelse, men samtidig iallfall et rimelig nivå av kommersiell suksess. Flere har dessuten kombinert kunstnerisk seriøse og mer kommersielle aktiviteter, uten at dette har plassert dem i helt forskjellige kunstneriske leirer. Alle ser imidlertid ut til å ha ønsket å virkeliggjøre en – fra deres egen synsvinkel – meningsfull yrkeskarriere. Å oppnå en akseptabel *inntekt* har også vært en drivkraft i yrkeskarrieren til alle de tidligere kunststudentene. Men lite tyder på at det har vært hoveddrivkraften. Det virker mer sannsynlig at de primært har søkt å oppnå et akseptabelt inntektsnivå, uten at stor profitt eller høy inntekt har vært hovedmålet.

Selv om det ofte blir lagt mye vekt på kunstneres individuelle talent i kunstnerbiografier og presseomtale av enkeltkunstnere, er det åpenbart at personer i omgivelsene – kollegaer, kritikere, støttepersonale mfl. – ofte er helt avgjørende for å oppnå en vellykket kunstnerkarriere. Flere av våre kunstnerinformanter la dermed vekt på betydningen av kunstfaglige og andre *nettverk* for karrieren. Tilgang til tette, uformelle nettverk – oftest i urbane sentra – var særlig viktig *tidlig* i yrkeskarrieren. Ikke minst var det

viktig for frilansere. I intervjuene med enkelte av informantene under etableringsperioden i 2002–2004, rett etter studiene, uttrykte flere en tilbakeholdenhet med henblikk på å drive målrettet, strategisk nettverksarbeid. Dette brøt med den tradisjonelle, karismatiske kunstnerrollen. Når de nå i tilbakeblikk 20 seinere i større grad ser betydningen av de nettverkene de etablerte den gangen, kan vi spørre hvorvidt de var så tilbakeholdne med målrettet å etablere nettverk, eller om de heller var tilbakeholdne med å innrømme en slik tilnærming.

Seinere i karrieren forholdt kunstnerne seg dessuten til andre typer nettverk: Billedkunstneren hadde opparbeidet seg et nettverk av faste samarbeidspartnere av gallerier og trykkerier. Frilansmusikeren hadde etablert et lignende nettverk av spillesteder og lys- og lydmedarbeidere.

Flere av de tidligere kunststudentene la videre vekt på at *tilfeldigheter* hadde påvirket yrkeskarrieren deres. De kunne vise til flere åpenbart tilfeldige begivenheter som hadde virket inn på deres valg. Men hvor tilfeldig var tilfeldighetene? Dette er et vanskelig – nærmest filosofisk – spørsmål. Noen av informantene i vårt materiale syntes mer tilbøyelige enn andre til å fortolke yrkesløpet som styrt av tilfeldigheter. Andre fortolket heller kjeden av tilfeldigheter som en form for skjebne.

Flere av informantene var åpenbart tiltrukket av kunstneryrkene som svært *frie* og *uavhengige* yrker, det vil si som yrker der ingen overordnet innnevret det individuelle handlingsrommet noe særlig. Det var ingen overraskelse at selvstendige billedkunstnere og frilansskuespillere og musikere la størst vekt på frihet og autonomi som tiltrekkende sider av disse yrkene. Baksiden av medaljen kunne være at slike kunstneryrker ble *risikofylte*: Man hadde ingen trygg offentlig institusjon i ryggen, slik som skuespillere og musikere i teatre og orkestre hadde. Men de fleste frilansskuespillerne og -musikerne våre, dels også billedkunstnerne, levde greit med nokså høy grad av risiko i yrket. Enkelte så nærmest ut til å være tiltrukket av risikoen i slike yrker. Men usikkerheten i slike yrker bidro også til at et par sluttet – eller vurderte å slutte – som profesjonelle kunstnere.

Familie og *privatliv* har også åpenbart hatt en god del å si for karriereløpet til flere av de tidligere kunststudentene: Mange av informantene våre gjennomgikk en utprøvende og litt usikker fase i liv og karriere de første årene etter endt kunstutdanning. Men de fleste hadde etablert seg fast yrkesmessig før de fylte 40 år, ofte parallelt med at de etablerte familie. Enkelte

endret også karriereløp etter at de fikk barn. Enkelte informanter kunne videreføre kunstnerkarrieren fordi ektefellen hadde god inntekt, mens andre sikret en bra bostandard gjennom arv.

Det er også klart at *geografiske forhold* har påvirket yrkeskarrierene ganske sterkt, særlig ved at svært mange av de 23 har bosatt seg i – eller i nærheten av – Oslo. Et sterkt geografisk sentraliseringspress gjør seg gjeldende på kunstfeltet, trass i en offentlig kulturpolitikk som legger vekt på desentralisering. Bare én av de 23 var tilsatt ved en regional kunstinstusjon i 2019. Det er også bemerkelsesverdig at nokså få av kunstnerne i materialet har orientert seg mot en *internasjonal karriere*.

Våre intervjuer tyder ikke på at den *offentlige kulturpolitikken* har påvirket de tidligere kunststudentenes karrierevalg mye. Iallfall ble det lite omtalt i intervjuene. Mange fortalte riktignok at de hadde fått stipendier underveis i karrieren. Stipendier hadde særlig vært viktige i starten – i de første årene etter avsluttet utdanning. Den norske kulturpolitiske infrastrukturen har åpenbart hatt mer indirekte betydning: Flere skuespillere og musikere har fått jobb ved offentlig subsidierte teatre eller orkestre. Noen frilansere har hatt nytte av et bredt desentralisert nettverk av norske kulturhus. Flere kunstnere har dessuten hentet deler av sine inntekter fra oppdrag og arbeid innenfor det kunstpolitiske støtte- og forvaltningssystemet. Det virket ikke som om våre informanter var seg helt bevisst hvilken betydning det norske kulturpolitiske systemet hadde hatt for deres yrkeskarriere. Selv om de verdsatte det, så de det nok heller som en naturlig del av sitt arbeidsliv. Hvorvidt deres oppdragsgivere var helt eller delvis offentlig finansiert, var nok mindre relevant. De navigerte som regel pragmatisk, mer eller mindre entreprenørielt, mellom private, offentlige og halvoffentlige markeder.

De 20 årene som er gått fra 1999 til 2019, har vært preget av store *samfunnsendringer* – ikke minst internasjonalt. Flere av disse endringene har påvirket folk til politisk handling. Det var likevel få av våre informanter som mente at de drev med kunst først og fremst for å bidra til noen form for samfunnsnytte eller samfunnsendring. Flere av dem var imidlertid opptatt av at ulike samfunnsforhold og -endringer på ulike måter var tematisert gjennom deres arbeid. Men ingen oppga at de hadde gitt opp – eller vurdert å gi opp – det kunstneriske arbeidet av samfunnsmessige grunner. Alt i alt framsto de 23 informantene dermed som moderat opptatt av samfunnspolitikk – iallfall i sitt kunstneriske arbeid.

Hva har da betydd *mest* for yrkeskarrierene til de 23? Det er det vanskelig å si noe generelt og sikkert om. Men det er nærliggende å peke på den sterke *motivasjonen og yrkesbevisstheten* som kunstnere, som iallfall har preget de informantene som har fortsatt som kunstnere gjennom hele karrieren til 2019. De kvalitative intervjuene på slutten av 1990-tallet viste at de fleste av informantene våre var sterkt motivert for kunstutdanning og kunstnerkarrierer. De kvantitative studentundersøkelsene rundt år 2000 viste at kunststudenter stort sett var langt mer spesifikt studie- og yrkesmotivert enn andre profesjonsstudenter. Selv om mange av de 23 har modifisert de kunstneriske ambisjonene en del i løpet av karrieren, og selv om verdimønsteret er utvidet, hadde den sterke yrkesbevisstheten fortsatt vært en hoveddrivkraft for yrkeskarrieren til de fleste.

Mye har skjedd på de 20 årene fra 1999 til 2019 i de tidligere studentenes liv og karrierer: De er blitt eldre, mange har stiftet familie, og alle er godt etablert i yrkeslivet. Verden ser også annerledes ut, og arbeidslivet er i stadig større grad preget av internasjonalisering, globalisering og digitalisering. Dette har igjen ført til endringer i kunstneres arbeidsmarkeder og inntektsgrunnlag. Men som denne boka har gitt mange eksempler på, er det fortsatt fullt mulig å leve som kunstner i Norge i dag. Sammenlignet med mange andre land er Norge et rikt velferdssamfunn med en forholdsvis godt utbygd kulturpolitikk.

Det er god grunn til å tro at de 23 tidligere kunststudentene vil klare seg fint også de neste 20 årene. Selv om kunstneryrket er risikofylt, er det også en stor fordel å være en etablert kunstner med et bredt nettverk. Dessuten, sammenlignet med andre norske kunstnere, kan våre informanter betraktes som en ganske vellykket elite. De fleste av dem har oppnådd et relativt høyt inntektsnivå. De har følgelig gode forutsetninger for å fortsette yrkeskarrieren i godt driv.

Men både våre tidligere kunststudenter, som nå er midt i livet, og neste generasjoner av kunstnere må fortsette å tilpasse seg til en verden i endring. De som er studenter i dag, vil møte mange av de samme utfordringene som kunststudentene vi intervjuet i 1999, møtte. De vil også møte andre typer utfordringer og vil måtte forholde seg til nye strømninger og endringer på kunstfeltet, så vel som i samfunnet ellers: klimakrise og en politisk ustabil verden og framtidige økonomiske kriser, en kulturbransje som i stadig større grad er priggitt digitale og sosiale medier, og kulturforbrukere som kanskje

har endret sine vaner etter to år med pandemi. Både storsamfunnet og kunstfeltet er dessuten preget av et hardere debattklima, blant annet i kjølvannet av sosiale bevegelser som Metoo og Woke, som igjen kan innebære at det blir lagt nye premisser for kunstneres arbeidsliv.

Som våre informanter gjorde for 20 år siden, vil også dagens kunststudenter tre inn i et ustabilt og usikkert yrkesliv, preget av hard konkurranse og vekslende inntektsgrunnlag. De må finne sine egne karriereveier, og kanskje nye måter å tjene penger og organisere arbeidshverdagen på. Samtidig er det verdt å minne om at vår rike oljeøkonomi og den relativt sjenerøse og velferdsorienterte kulturpolitikken sannsynligvis gjør at norske kunstnere er bedre stilt enn kunstnere i de fleste andre land.

Mangset, P., Heian. M.T.& Kleppe, B. (2022).
*Fortellinger om kunstnerliv. Kunstnerkarrierer og
kunstnerkår 1999–2019*. Fagbokforlaget.
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa150809>

Etterskrift: Yrkeskarrierer under pandemien

Innledning

Ett år etter at intervjuene med de 23 tidligere studentene var gjennomført – mens vi fortsatt arbeidet med bokmanuset – inntraff det en uventet global krise: koronapandemien. Den rammet reiselivs- og kulturnæringer hardt. Hvordan rammet den våre 23 informanter? Våren/forsommeren 2021 henvendte vi oss på nytt til de 23 for å høre hvordan det hadde gått med dem under pandemien.

Det er gjennomført flere undersøkelser – både internasjonalt og i Norge – av hvilke følger pandemien har fått, eller ville få, for kultursektoren generelt (jf. Grünfeld mfl., 2020; Berge mfl., 2021; Kulturrådet, 2021; Kleppe & Askvik, 2021). I sin undersøkelse, på vårparten 2021, av «Covid-19-pandemiens effekter på kultursektoren i de nordiske landene» pekte Berge mfl. (2021, s. 9) på at «[k]ultursektoren er blant de hardest rammede samfunnssektorene. Dette gjelder særlig den delen av kulturlivet som baserer seg på et fysisk publikum: konserter, forestillinger, utstillinger». Og videre: «Effektene av pandemien merkes på flere områder.inntektssituasjonen vurderes som forverret eller sterkt forverret for alle kulturarbeidere, med unntak for forfattere og visuelle kunstnere, som er noe mindre påvirket. For store

grupper i kultursektoren er inntektene mer enn halvert. Mange kulturarbeidere opplever stor og økt usikkerhet om den framtidige arbeids- og inntektssituasjonen. Enkelte undersøkelser, både fra Sverige, Finland og Norge, viser også at en vesentlig andel av kulturarbeidere vurderer å skifte yrke» (samme sted).

Leo Grünfeld og hans kollegaer ved BIs forskningssenter for kreativ næring (2020, s. 6) var enda mer bekymret om lag et halvår tidligere: «For kultursektoren er dette et sjokk uten sidestykke [...]. Vi står overfor nærmest uoverskuelige endringer i denne sektoren dersom ikke forholdene normaliseres innenfor rimelig tid», skrev de høsten 2020.

Tidligere rapporter har altså fokusert på at selvstendige kunstnere som formidler direkte til et fysisk publikum, ville bli, eller var blitt, særlig rammet av pandemien, mens ansatte kunstnere var kommet, eller ville komme, bedre fra det (jf. Berge mfl., 2021, s. 115). Men rapportene har sagt lite direkte om hvilke kunstnere som ville greie seg best, bortsett fra forfattere og visuelle kunstnere. Hva med frilansere innenfor digital kulturproduksjon? Berge mfl. (2021, s. 103) berørte imidlertid dette spørsmålet indirekte, ettersom de så for seg mer langsiktige effekter av pandemien, der digital formidling erstattet eller supplerte tradisjonell, analog formidling.

Hvordan hadde det så gått med våre 23 informanter under pandemien fra mars 2020 til forsommeren 2021? For å få et bilde av dette sendte vi en e-post med noen enkle spørsmål til alle informantene i mai–juli 2021, det vil si i en periode da pandemien så ut til å gå mot slutten: Hadde jobbsituasjonen deres blitt mye endret på grunn av pandemien? Hvordan hadde pandemien påvirket inntekter og oppdrag? Hadde de mottatt offentlig koronastøtte i denne perioden? Og hvordan hadde pandemien virket inn på deres humør og trivsel? Vi fikk nokså umiddelbart svar fra de fleste (18 av 23), både fra skuespillere, billedkunstnere, musikere og informanter som hadde gått over i andre yrker. 5 av de 23 ga oss imidlertid ingen tilbakemelding. Men vi kunne langt på vei følge deres kunstneriske aktiviteter i denne perioden via nettet eller andre medier. Dermed kunne vi danne oss et nokså pålitelig bilde av hvordan yrkeskarrierene til de 23 utviklet seg under det første pandemiåret: Vi fikk tilbakemeldinger om hvordan pandemien hadde påvirket yrkesaktiviteten deres fra mars 2020 til forsommeren 2021, og om hvordan de så på framtidsutsiktene. I det følgende skal vi oppsummere disse opplysningene. Når vi skal vurdere konsekvensene av pandemien for våre 23 tidligere

kunststudenter, må vi imidlertid huske på at de langt fra utgjør noe tverrsnitt av den norske kunstnerbefolkningen: Et flertall av dem satt i nokså trygge stillinger før pandemien rammet dem. De fleste tjente mer og høstet høyere anerkjennelse enn kunstnere/tidligere kunststudenter flest, da vi intervjuet dem i 2019.

Virkning på jobbsituasjon

Hadde pandemien påvirket jobbsituasjonen deres mye i denne perioden? Ingen av de informantene som rapporterte tilbake, fortalte at de hadde skiftet jobb etter, under eller som følge av pandemien. De av informantene som ikke lenger var profesjonelle kunstnere i 2019, hadde også alle fortsatt i sine alternative yrker. Men flere – både blant dem som fortsatt var profesjonelle kunstnere, og blant dem som hadde skiftet over til andre yrker – hadde opplevd en utfordrende arbeidssituasjon: «Jeg har jobbet mer enn noen gang før», sa for eksempel plateprodusenten Vegard.

Men selv om ingen av de 18 profesjonelle kunstnerne hadde forlatt kunstneryrket helt under, eller som følge av, pandemien (i allfall inntil forsommeren 2021), hadde flere vektlagt de forskjellige arbeidsoppgavene sine litt annerledes enn før i dette spesielle året. Kunstnere flest kombinerer jo ofte flere oppgaver samtidig, for eksempel profesjonelt skuespill på en scene, med dramaundervisning, eller musisering i et orkester, med privatoppdrag i bryllup eller begravelser. Pandemien kan ha medført en pragmatisk forskyvning av jobber. Når muligheten til å gjøre en type jobb ble avstengt eller begrenset, har de lagt større vekt på en annen. Således fortalte musikeren Cathrine at hun hadde brukt mer tid på administrativt arbeid og verv i det offentlige kunststøttesystemet under pandemien – og desto mindre på å spille konserter. Skuespilleren Ine, som både spiller teater og har oppdrag for TV og film, hadde særlig kunnet prioritere det siste under nedstengningen.

Selv om ingen av informantene rapporterte om fullstendig jobbskifte som følge av pandemien, hadde koronaåret 2020–21 hatt store konsekvenser for arbeidssituasjonen og tidsbruken til de fleste. Live-forestillinger falt bort for teatre og orkestre, slik at ansatte musikere og skuespillere ble undersyselsatt. Cathrine fortalte:

Jobbsituasjonen min har endret seg ved at det har vært minimalt med aktivitet på arbeidsplassen min. Vi stengte helt ned i mars 2020, åpnet for noe aktivitet på forsommeren, gjennomførte noen konserter tidlig på høsten. Men etter oktober har det omtrent ikke skjedd noe som helst. Nå ser det ut som vi skal få til et par produksjoner med hele ensemblet før sommeren [2021].

Ine sa det slik:

Min jobb ved teateret har endret seg. Der har det ikke vært jobb det siste året. Men TV- og film-bransjen, som jeg også jobber i, var oppe og gikk fra slutten av april [2020]. Der har jeg vært heldig og hatt flere jobber, både under pandemien og nå mot slutten. Teateret begynner ikke for min del igjen, før ved juletider [2021].

Flere informanter – ikke minst de som for lengst hadde gått over til et alternativt yrke – arbeidet fra hjemmekontor i 2020–21. Tilsatte i teatre og orkestre fortalte alle om en radikal reduksjon av aktiviteter under pandemien. Noen ble permittert en periode straks etter nedstengningen, men beholdt tryggheten ved å være fast tilsatt. De fleste av skuespillerne og musikerne hadde imidlertid hatt diverse tilleggsoppdrag – og dermed inntekter – ved siden av hovedjobben tidligere. Slike oppdrag var bortfalt eller blitt kraftig redusert under pandemien. Men frilansskuespillere som var helt eller delvis sysselsatt med opptak til film eller TV-serier, hadde for en stor del fortsatt virksomheten som før: «Jobbsituasjonen har ikke endret seg nevneverdig. Et prosjekt måtte utsettes i april i fjor [2020] på grunn av korona. Bortsett fra det har det stort sett gått som normalt», rapporterte Trond.

Ellers er billedkunstnerne kanskje den av kunstnergruppene våre som har fått jobbsituasjonen *minst* påvirket av pandemien. Her har vi få informantsvar å bygge på, men Petter rapporterte at

[jobbsituasjonen] hadde endret seg mindre enn forventet. I starten av pandemien stoppet det private salget litt opp, men utover sommeren 2020 tok det seg opp, og den private omsetningen ble faktisk høyere enn tidligere år. Dette var et år da jeg ikke hadde noen separatstillinger, men jeg hadde en del verk i kommisjon. Jeg fikk også flere private henvendelser og salg enn vanlig.

To andre billedkunstnere hadde brukt mer av arbeidstiden på andre oppgaver, som undervisning og forskning, enn på direkte kunstnerisk arbeid under pandemien.

Skuespillere og musikere som pleier å reise rundt – innenlands eller utenlands – for å møte et fysisk publikum i forestillingssaler, fikk arbeidssituasjonen mest omkalfatret under pandemien. Nå kunne de knapt møte publikum direkte i kulturhuset eller konsertsalen som før. Sommeren 2021 fortalte Jan-Tore:

Jobbhverdagen min er endret på grunn av pandemien. Men jeg har ikke endret jobb. Det mest utfordrende har vært uforutsigbarheten rundt planlegging av nye konsertturneer, og sein informasjon om alt fra stadig endring av hva som er lov og ikke lov på de ulike konserthusene, til støtteordninger og svar på innsendte søknader. Nå når det åpner opp igjen, ser det ut til at hverdagen går tilbake mot tilnærmet det samme som før.

Og videre:

Jeg skulle vært på en omfattende turné (16 konserter) to dager etter at Norge stengte ned. I tillegg skulle jeg hatt ca. 20 konserter på høsten. Alt dette ble avlyst. I tillegg mistet jeg ca. 10 brylluper og jubileer. Fra mars til november [2020] stoppet nesten all forespørsel.

Hva gjorde han da? «Jeg har brukt mer tid på innspillinger og komposisjoner og langt mindre tid på konserter og live-oppdrag», fortalte han.

Frilans- og frigruppereskuespilleren Kim slo også fast at det var «mye mindre oppdrag» under pandemien. Han rapporterte om en dramatisk endring av arbeidssituasjon og tidsbruk ettersom «alle teatre har vært stengt». Han fortalte også at han – i denne perioden – hadde fått «veldig mye tid med min lille sønn».

Utøvere som normalt turnerer utenfor landets grenser, sto selvsagt overfor store hindringer på grunn av smittetrykk og reiserestriksjoner. Det førte utvilsomt til begrensninger og omprioriteringer, og ofte til full stopp i turnéaktiviteter.

Flere hadde altså endret tidsbruk i jobben som følge av pandemien. Hvordan og hvor mye varierte en god del informantene imellom. Men det var også flere som rapporterte tilbake at deres tidsbruk i jobb ikke hadde endret seg nevneverdig. Noen billedkunstnere hadde ikke merket stor forskjell: De jobbet jo nokså isolert – hjemmefra eller fra atelieret – uansett. Flere informanter som måtte jobbe fra hjemmekontor på grunn av pandemien, hadde dessuten opplevd at de brukte mer tid på jobb enn vanlig etter som mindre tid falt bort til «kaffeslarv» og slikt. Flere av informantene våre underviser dessuten, noen på fulltid, andre som bisyssel. De rapporterte gjerne at digital undervisning hadde vært en utfordring, som hadde kostet ekstra tid.

Skuespillere og musikere i teatre og orkestre opplevde som nevnt store endringer i tidsbruk i arbeidet, men dels på forskjellige måter: «Jeg har brukt mindre tid på øving og spilling enn vanlig. Det har vært vanskelig å motivere seg for å øve når det ikke er noen konkrete prosjekter som venter», rapporterte musikeren Cathrine. Andre fortalte om forskjellig tidsbruk og arbeidsbelastning under *ulike faser* av nedstengningen. Ida fortalte for eksempel:

Fra starten av lockdown-perioden fikk jeg faktisk mye mer å gjøre, fordi vi ikke kunne være fullt orkester på scenen. Vi begynte å streamer kammerkonsserter ganske fort, og der ble jeg tungt involvert med masse musikk som måtte øves inn. Etter hvert har vi blitt flere og flere på scenen og har på mange måter i dag [på forsommeren 2021] en tilnærmet normal hverdag. [...] Alt i alt tror jeg nok at jeg har brukt mye mer tid på jobben enn før. Man øver masse på noe, så blir det programendringer, og man må begynne på ny innstudering og øve mye mer.

Det virker også som om flere slike utøvende kunstnere – skuespillere og musikere i faste institusjoner – har foretatt en pragmatisk tilpasning til situasjonen underveis i pandemiperioden. På forsommeren 2021, da pandemien så ut til å synges på siste verset, var teatrene dessuten i full gang med å forberede gjenåpningen. Enkelte skuespillere fikk da veldig mye å gjøre: «Dessverre er det blitt slik at teateret nå har satt i gang alt de kan de siste ukene, før vi tar ferie. Så døgnet er blitt litt kort», fortalte således en institusjonsskuespiller.

Virkning på inntekter

Et flertall av de 23 informantene våre rapporterte at pandemien ikke hadde hatt store konsekvenser for inntektene deres i 2020–21. Dette samsvarer ganske godt med funnene til Kleppe/Askvik høsten 2021: Basert på en spørreundersøkelse som omfattet et langt større antall norske kunstnere, fant de at de kunstneriske inntektene generelt ble redusert med 11 % fra 2019 til 2020. Men andre inntekter – ikke minst koronastøtte – kompenserte for mye av nedgangen: Totalinntektene til norske kunstnere generelt hadde bare falt med 1 %, ifølge denne undersøkelsen. Men disse tallene dekker over store forskjeller mellom kunstnergrupper. Noen grupper hadde hatt betydelig inntektsfall – både i kunstneriske og totale inntekter. Populærmusikerne kom dårligst ut: Deres kunstneriske inntekter hadde falt med 22 % og totalinntektene med 7 % fra 2019 til 2020, stadig ifølge Kleppe/Askvik (2021).

Når mange av de 23 tidligere studentene hadde opprettholdt et ganske stabilt inntektsnivå, skyldtes det nok at flere satt i faste stillinger og beholdt den faste inntekten i 2020–21. Det gjaldt flere av dem som alt hadde gått over i andre stillinger enn de rent kunstneriske, for eksempel som dramalærer, kulturskolelærer eller musikklektor. Ansatte skuespillere og musikere hadde også stort sett opprettholdt den faste lønnen, men de fleste av de ansatte hadde likevel fått inntekten redusert, fordi ekstraintekter fra ulike eksterne oppdrag falt bort:

Pandemien har gjort at jeg har mistet alle inntektene knyttet til frilansoppdragene jeg har ved siden av arbeidet mitt ved teateret. Alle oppdrag forsvant fra mars 2020. Jeg vil anslå at inntektstapet ligger på ca. 350 000 pr. år,

fortalte en skuespiller. Hun hadde nok vanligvis høyere ekstraintekter enn teaterskuespillere flest. Men «jeg føler meg veldig privilegert som har en fast jobb og er sikret økonomisk», føyde hun til. «Hovedinntekten har vært den samme, men en naturlig følge av få frilansoppdrag er mindre ekstraintekt», sa en orkestermusiker.

Skuespillere som primært er sysselsatt med film og TV, hadde som nevnt opprettholdt ganske høy yrkesaktivitet og inntekt under pandemien.

Flere kom tydeligvis godt i gang igjen med TV-innspillinger – med strenge smitteverntiltak – bare kort tid etter nedstengningen i mars 2020. Frilansskuespilleren Trond rapporterte tilbake at inntektene «ikke hadde blitt påvirket i stor grad» av pandemien. Det virket heller ikke som om billedkunstnerne blant informantene våre hadde opplevd store konsekvenser av pandemien for inntektene.

Frilansere som vanligvis har direkte fysisk kontakt med publikum i teater- eller konsertsaler, hadde derimot opplevd betydelig inntektstap. Skuespilleren Kim fortalte eksempelvis at inntektene var omtrent halvert. Musikeren Jan-Tore fortalte også om en krevende og uforutsigbar arbeidssituasjon under pandemien. Inntektene hadde variert mye underveis:

Før støtteordningene satte i gang, hadde jeg et inntektsfall på 70 %. Men totalt sett ble 2021 et godt år for meg personlig. Jeg tjente ca. 20 % mer i 2021 enn i 2020, men AS-et som driver konsertvirksomheten, gikk godt i underskudd. Mye av utfordringene rundt korona forplanter seg til 2022, og her forventer jeg en inntektsreduksjon på ca. 30 % personlig, og at AS-et forhåpentligvis går nesten i null.

Alt i alt ser det likevel ut til at våre 23 tidligere kunststudenter kom bedre ut av dette pandemiåret – inntektsmessig – enn en del medieomtale og tidligere forskningsbaserte utredninger har gitt bud om. Grünfeld mfl. (2020, s. 4) konkluderte: «Våre anslag viser at 32 prosent av kultursektorens inntekter har falt bort så langt i 2020.» Denne rapporten ble imidlertid publisert alt i oktober 2020. De regnet da med at inntektsreduksjonen ville bli størst på musikkfeltet (–50 %), stor på scenekunstfeltet (–35 %) og mindre på det visuelle feltet (–20 %) (samme sted, s. 64). En nordisk spørreundersøkelse til nøkkelpersoner på de ulike kunstfelt fra vinter/vår 2021 ga lignende resultater (Berge mfl., 2021, s. 25). Når de fleste av våre 23 informanter likevel har opprettholdt et høyere inntektsnivå under dette pandemiåret enn tidligere kartlegginger varslet om, kan det skyldes flere forhold: 1) Sammenlignet med hele kunstnerbefolkningen utgjorde våre 23 på forhånd en utvalgt elite, som i 2019 gjennomgående hadde et mer solid inntektsnivå enn kunstnere flest. Det er derfor ikke rart at de har greid seg bedre enn andre norske kunstnere under pandemien. 2) Mange kunstnere opplevde trolig at inntektssituasjon var mer usikker i starten av pandemien enn seinere. Flere til-

passet seg situasjonen og endret litt på jobbprofil/inntektskilder underveis. Derfor så kanskje konsekvensene av pandemien litt lysere ut på forsommeren 2021 enn tidligere. 3) På forsommeren 2021 regnet dessuten de fleste med at pandemien snart var over, og at kulturlivet sto overfor en gjenåpning høsten 2021. I løpet av høsten kom det riktignok en ny, illevarslende smittebølge. Men den ble snart etterfulgt av en gradvis gjenåpning. Den løfterike situasjonen på forsommeren 2021 kan ha bidratt til overdrevent optimistiske svar på oppfølgingsundersøkelsen. 4) Det nokså sjenerøse norske velferdssystemet (jf. generell kulturstøtte, ekstraordinære støttepakker) fanget for en stor del opp kunstneres inntektsproblemer underveis. Det kan ha bidratt til stabilisering av de totale inntektene. 5) Noen forskere og representanter for kunstfeltet kan ha overdramatisert situasjonen i starten av pandemien.

Offentlig støtte – kultur- og velferdspolitik

Koronakrisa ble som nevnt møtt med omfattende offentlige støtte- og kompensasjonstiltak, de største generelle, men flere også spesielt rettet mot kultursektoren (Berge mfl., 2021, s. 50–53). En første runde med koronatiltak ble satt i verk av Solberg-regjeringen i 2020–21. En andre runde ble satt i verk av Støre-regjeringen seinhøstes 2021. Her kan vi selvsagt bare si noe om hvordan våre informanter opplevde første runde av koronastøtte. Vi skal heller ikke gå nærmere inn på spesifikke støtte- og kompensasjonstiltak her, bare kort gjengi hva informantene våre fortalte om betydningen av tiltakene for deres arbeids- og yrkesliv.

Det var bare et mindretall som – på forsommeren 2021 – rapporterte at de hadde mottatt noen form for spesifikk koronastøtte under pandemien. Det dreide seg for det meste om kortsiktig støtte i starten av nedstengingen:

De første månedene fikk jeg litt fra NAV, men ikke mye. [Virksomheten] mottok kompensasjon for utgifter i forbindelse med avlyste konserter og stimuleringspenger som kom meg til gode i forbindelse med en konsertturné, som ble gjennomført med begrensninger,

skrev musikeren Jan-Tore. «Jeg har mottatt støtte for ca. en måned fra NAV [i starten, april 2020]», fortalte skuespilleren Trond, som snart etter var i full gang igjen med innspillinger for film og/eller TV. Skuespilleren Kim, som pleier å turnere over hele landet, svarte at han har fått «støtte fra NAV for selvstendig næringsdrivende/frilansere», uten at det forhindret en halvering av inntektene. Det var ellers ingen av orkestermusikerne og bare én av de ansatte teaterskuespillerne som eksplisitt svarte at de hadde fått noen form for koronastøtte. Det er mulig at det har skjedd en viss underrapportering her. Men det virker altså som om kunstnerne særlig har mottatt slik støtte helt i begynnelsen av pandemien, og at støtten har hatt begrenset betydning for inntektene totalt sett. Når bare et mindretall av våre informanter rapporterte om direkte koronastøtte, kan det ellers skyldes at flere av dem – iallfall de som har gått over i andre yrker – ikke har vært kvalifisert for slik støtte. Et par av de yrkesaktive kunstnerne hadde også brukbar og stabil hovedinntekt fra et annet (side-)yrke, slik at de kanskje ikke direkte trengte koronastøtte. Når de fleste av informantene er kommet gjennom det første koronaåret uten dramatisk inntektstap eller økonomisk elendighet, skyldes det nok også at omtrent halvparten av de 23 satt i faste stillinger og dermed opprettholdt et grunnleggende akseptabelt inntektsnivå. De ansatte skuespillerne og musikerne blant informantene hadde nok stort sett tapt ekstraintekter og dermed gått ned i totalinntekt. Men de hadde beholdt den faste inntekten – og dermed den grunnleggende økonomiske tryggheten. Så den viktigste «koronastøtten» i Norge var i praksis kanskje den faste offentlige institusjonsstøtten til teatre og orkestre?

Trivsel og helse

Selv om ikke pandemien rammet de tidligere studentene økonomisk i betydelig grad, var det likevel en tung tid for flere av dem. De fleste av informantene rapporterte om negative helsemessige, psykiske eller trivselsmessige konsekvenser av pandemien. Det er velkjent fra det offentlige ordskiftet at endrede arbeidsforhold og økt arbeidsbyrde har gått på helsa løs for enkelte: «Jeg gikk nesten på en smell nå før ferien», sa en av informantene. Det er imidlertid vanskelig å si om vår særskilte gruppe av kunstnere har opplevd større eller mindre belastninger enn nordmenn flest. Men

noen kunstnergrupper har utvilsomt vært tyngre rammet, mens andre har kommet lettere gjennom det. Dessuten virker det som om belastningen har variert mye under ulike faser av pandemien.

Enkelte informanter – primært musikere og skuespillere tilsatt i teatre eller orkestre – pekte særlig på at isolasjonen fra et videre fagmiljø har vært belastende. Andre var blitt mer frustrert over usikkerhet og vekslende informasjon om hva som var lov/ikke lov å gjennomføre under gjeldende smittevernregler:

Trivsel på jobb har stort sett vært like stor, humøret likeså. Men etter over et år har nok tilværelsen med hele tiden å ikke vite om det man øver på kommer så langt som til produksjon på grunn av eventuelle restriksjoner, begynt å bli litt frustrerende. Det å aldri vite. Fra en vanlig hverdag der man stort sett vet hva man skal gjøre/spille over et år fram i tid, til plutselig å måtte snu seg rundt når program blir endret, fordi en dirigent og/eller solist ikke kommer inn i landet,

svarte musikeren Ida.

Det har vært vanskelig å forholde seg til all usikkerheten og alle prosjekter som man tror og håper at skal kunne gjennomføres, men som blir avlyst rett før de skal starte. Jeg har også vært litt bekymret for smittevern i de periodene jeg har vært på jobb, og så har det vært ganske kjedelig. Men alt i alt mener jeg at jeg er heldig. Jeg er i et stabilt forhold, så jeg har ikke vært ensom. Vi har to inntekter, så økonomien har ikke vært noe problem. Vi har hytte i samme kommune som vi bor i, så vi har hatt muligheten til litt miljøforandring når det har vært behov for det. Det er mange som har hatt det mye verre enn meg,

svarte musikeren Cathrine.

Flere andre – både billedkunstnere, skuespillere og musikere – fortalte at den psykiske eller trivselsmessige belastningen hadde vært størst i starten av pandemien. Men etter hvert hadde situasjonen stabilisert seg, og ubehaget hadde minket: «Det var en større påkjenning i starten, og har gått litt opp og

ned underveis», sa billedkunstneren Petter. Andre ble imidlertid mer frustrerte ettersom pandemien varte og rakk:

Situasjonen min endret seg flere ganger i perioden. I begynnelsen av nedstengningen var jeg ved godt mot og i godt humør. Jeg fikk en etterlengtet pause fra reising og møtevirksomhet og kunne konsentrere meg om arbeid på atelieret og min personlige, spirituelle utvikling. Etter sommeren 2020 og utover vinteren ble jeg imidlertid lei, og jeg likte ikke stemningen i kulturen. Jeg ble lei av alle gjentakelsene, det panikkartede fokuset i samfunnet, og jeg ble lei av rutinelivet i Oslo,

fortalte billedkunstneren Geir Harald.

Foran så vi at frilansere som spiller for et levende publikum, er blitt særlig tungt rammet arbeids- og inntektsmessig. Derfor er det ikke overraskende at noen av dem har opplevd denne perioden som særlig psykisk, helsemessig og/eller trivselsmessig belastende: «Jeg har i denne perioden hatt store helsemessige plager som lege og fysioterapeut forklarer med stress og bekymringer», fortalte en av informantene.

Mange hadde som nevnt opplevd isolasjon på hjemmekontor eller fravær av kontakt med kollegaer som frustrerende, mens noen i stedet var ganske fornøyd med «hjemme-isolasjonen»: «Det var utfordrende å være hjemme med tre barn [...] i en måned. Bortsett fra det er humøret det samme», sa skuespilleren Trond. «Pandemien har påvirket humør og trivsel en god del. Jeg har vært mye alene – og derfor savnet det sosiale og alt det gode det gjør. Kombinert med begrensede forhold så har det i perioder gått ut over humøret, ja», sa en musiker. Skuespilleren Guri hadde mer positive erfaringer med «isolasjonen» i hjemmet: «Barna har unngått karantene og har stortrivdes med hjemmeskole og rødt nivå. Så det har blitt mer ro i familien, og det har vært bra for humør og trivsel», fortalte hun.

Selv om mange av informantene fortalte om utfordringer, frustrasjoner og plager som skyldtes korona, var det også flere som fortalte at de hadde kommet rimelig godt gjennom dette første året – iallfall etter hvert. Musikklektoren Jan Ragnar hadde eksempelvis opplevd «tidvis stort arbeidstrykk til alle døgnets tider og lite fritid». Men han konkluderte med at «pandemien hadde påvirket humør og trivsel i forunderlig liten grad».

Alt i alt hadde våre tidligere kunststudenter kommet gjennom dette første koronaåret uten at det hadde satt noen full stopp for eller helt endret yrkeskarrieren. Mange hadde opplevd store endringer i arbeidssituasjon og dels inntekter i starten, men flere hadde tilpasset seg situasjonen underveis. Trass i motgang og vidervedigheter i 2020–21 hadde de tidligere kunststudentene i hovedsak fortsatt i de sporene de for lengst hadde slått inn på tidligere i karrieren (fra 1999 til 2019). Nå, da det så ut til at pandemien gikk mot slutten, sto de fleste klar til å fortsette yrkeskarrieren mer eller mindre på ny frisk.

Referanser

- Aaron, D. (1992). The making of middlebrow culture. I: J.S. Rubin, *The Making of Middlebrow Culture* (s. 34–36). University of North Carolina Press.
- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam University Press.
- Aguilera (2002). The impact of social capital on labor force participation: Evidence from the 2000 social capital benchmark survey. *Southwestern Social Science Association*, 83(3), 853–874. <https://doi.org/10.1111/1540-6237.00118>
- Almås, R. (1997). Tre generasjonar rekonstruerer sin ungdom. I: I. Frønes, K. Heggen & J.O. Myklebust (1987). *Livsløp: Oppvekst, generasjon og sosial endring* (s. 59–74). Universitetsforlaget.
- Angelo (2012). *Profesjonsforståelser i instrumentalpedagogiske praksiser*. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Fakultet for samfunnsvitenskap og teknologiledelse, Program for lærerutdanning.
- Assche, A.V. & Laermans, R. (2022). Living up to a bohemian work ethic. Balancing autonomy and risk in the symbolic economy of the performing arts. *Poetics*. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2022.101683>
- Aukrust, K. (1979). *Slipp ham inn! Erindringer*. Helge Erichsens Forlag.
- Baldin, A. & Bille, T. (2021). Who is an artist? Heterogeneity and professionalism among visual artists. *Journal of Cultural Economics*, 45(2), 1–30.
- Barkan, S. (2011). *Sociology: Understanding and changing the social world*. Comprehensive Edition. University Libraries Publishing.
- Beck, U. (1992). *Risk society: Towards a new modernity*. Sage.
- Beck, U. (2000). *The brave new world of work*. Polity.
- Becker, H. (1982). *Art worlds*. University of California Press.
- Berge, O.K. (2017). *Look to Norway. Current Norwegian foreign cultural policy*. Høgskolen i Sørøst-Norge.
- Berge, O.K., Nyborg, H. & Hylland, O.M. (2021). *Covid-19-pandemiens effekter på kultursektoren i de nordiske landene*. TF-rapport nr. 617, 2021.
- Bille, T., Løyland, K. & Holm, A. (2017). Work for passion or money? Variations in artists' labor supply. *Kyklos International Journal of Social Sciences*, 70(3), 347–380.
- Bouij, C. (1998). *Musik – mitt liv och kommande levebröd: en studie i musiklärarens yrkessocialisation*. Göteborgs universitet, Musikhögskolan.
- Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Minuit.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production. Essays on art and literature*. Polity Press.
- Bourdieu, P. (2000). *Symbolsk makt*. Pax forlag.
- Bourdieu, P. (2000). *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Symposion.

- Bourdieu, P. & Passeron, J.-C. (1970). *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Minuit.
- Bröckling, U. (2016). *The entrepreneurial self: Fabricating a new type of subject*. Sage.
- Buresund, I. & Gran, A. (1996). *Frie grupper og Black box teater 1970–1995: Historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970–1995: Dokumentasjon: Black box teater 1985–1995*. Ad Notam Gyldendal.
- Caves, R.E. (2000). *Creative industries: Contracts between art and commerce*. Harvard University Press.
- Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.
- Danielsen, K. (1993). *Ekteskap og velferd. Analyser av en generasjons livsløp basert på livshistorisk materiale*. Rapport fra Norsk gerontologisk institutt nr. 3, 1993.
- Duarte, A.M. (2020). Artists' precarity in the context of their social integration. I: T. Ratwal, R. Hepp & D. Kergel (red.), *Precarious Places* (s. 19–39). Springer.
- Dyndahl, P. & Ellefsen, L.W. (2009). Music didactics as a multifaceted field of cultural didactic studies. I: F.V. Nielsen, S.E. Holgersen, S.G. & Nielsen (red.), *Nordic Research in Music Education. Yearbook* (s. 9–32). Norges musikkhøgskole.
- Ellmeier (2003). Cultural entrepreneurialism: On the changing relationship between the arts, culture and employment. *The International Journal of Cultural Policy*, 9(1), 3–16.
- Elstad, J.-I. & Pedersen, K.R. (1996). *Kunstnernes økonomiske vilkår*. Rapport fra Inntekts- og yrkesundersøkelsen 1993–94, INAS-rapport 96:1.
- Epstein, D. (2013). *The sports gene: Inside the science of extraordinary athletic performance*. Current.
- Escarpit, R. (1971/1958). *Litteratursosiologi*. Cappelenes Almbøker.
- Figueiredo, I. de (2006). *Henrik Ibsen. Mennesket*. Aschehoug.
- Figueiredo, I. de (2007). *Henrik Ibsen. Masken*. Aschehoug.
- Filer, R.K. (1986). The «starving artist» – myth or reality? Earnings of artists in the United States. *Journal of Political Economy*, 94(1), 56–75.
- Flemmen, M., Hjellbrekke, J. & Jarness, V. (2017). Class, culture and culinary tastes: Cultural distinctions and social class divisions in contemporary Norway. *Sociology*, 52(1). <https://doi.org/10.1177/0038038516673528>
- Flisbäck, M. & Lindström, S. (2013). Work-family conflict among professional visual artists in Sweden: Gender differences in the influence of parenting and household responsibilities. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 16(02), 239–268.
- Frey, B.S. & Pommerehne, W.W. (1989). *Muses & markets: Explorations in the economics of the arts*. Basil Blackwell.
- Granovetter, M.S. (1973). The strength of weak ties. *American Journal of Sociology*, 78(6), 1360–1380. <https://doi.org/10.1086/225469>
- Grünfeld, L., Westberg, N.B., Guldvik, M.K., Stokke, O.M., Erraia, J., Halvorsen, C.A., Booth, P., Gaustad, T. & Gran, A.-B. (2020). *Et halvt år med koronakrise i kultursektoren. Erfaringer og fremtidsutsikter*. Menon-publikasjon no. 131/2020.

- Hagen, A.N., Heian, M.T., Jacobsen, R.A. & Kleppe, B. (2021). *Fra plate til plattform. Norsk musikk ut i verden*. Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.144>
- Hagestad, G.O. (1990) Social Perspectives on the Life Course. I R.H. Binstock & L.K. George (red.), *Handbook of Aging and the Social Sciences*, (3. utg). Academic Press.
- Halpern, D. (2005). *Social capital*. Polity Press.
- Haugsevje, Å. (2022). *Justifying creative work: Norwegian business support and the conflicting narratives of creative industries* (forthcoming).
- Heggen, K. (2008). Profesjon og identitet. I: A. Molander & L.I. Terum (red.), *Profesjonsstudier* (s. 321–333). Universitetsforlaget.
- Heian, M.T. (2018). *Kunstnere i Norge. Ulikhet i inntekt, arbeid og holdninger*. Universitetet i Bergen.
- Heian, M.T. & Hjellbrekke, J. (2017). Kunstner og entreprenør? *Norsk sosiologisk tidsskrift* (06), 415–435. <https://doi.org/10.18261/issn.2535-2512-2017-06-01>
- Heian, M.T., Løyland, K. & Kleppe, B. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstnernes inntekter*. Telemarksforskning.
- Heian, M.T., Løyland, K. & Mangset, P. (2008). *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Telemarksforskning.
- Heian, M.T., Løyland, K. & Mangset, P. (2012). Stability and change. Work and income conditions for Norwegian artists, 2006. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 15(1), 46–76.
- Heinich, N. (1991). *La Gloire de van Gogh. Essai d'Anthropologie de l'Admiration*. Les Éditions de Minuit.
- Hesmondhalgh, D. (2012). *The cultural industries*. SAGE Publications.
- Howe, M.J.A., Davidson, J. & Sloboda, J. (1998). Innate talents: Reality or myth? *Behavioral and Brain Sciences*, 21(3), 399–407.
- Hylland, O.M. & Mangset, P. (2018). Del 4, Scenekunst – forestillinger og innflytelse. I: T. Slaatta (red.), *Iverksettelse. Fire studier av kunst, autonomi og makt* (s. 272–346). Universitetsforlaget.
- Ibsen, H. ([1899]2005). *Når vi døde vågner*. Gyldendal.
- Inglehart, R. (1977). *The silent revolution. Changing values and political styles among Western publics*. Princeton University Press.
- Inglis, D. & Hughson, J. (2005). *The sociology of art: Ways of seeing*. Palgrave Macmillan.
- Innstrand, S.T. (2010). Betydningen av en god balanse mellom arbeid og familieliv. *Søkelys på arbeidslivet*, 27(1–2), 31–41.
- Jeffri, J., Greenblatt, R., Friedman, Z. & Greeley, M. (1992). *The artists training and career project: Painters*. The Research Center for Arts and Culture at Columbia University.
- Johansen, G. (2006). Fagdidaktikk som basis- og undervisningsfag; bidrag til et teoretisk grunnlag for studier av utdanningskvalitet. I: F.V. Nielsen & S.G. Nielsen (red.), *Nordic Research in Music Education. Yearbook* (s. 115–136). Norges musikkhøgskole.
- Kalleberg, A.L. & Vallas, S.P. (2017). *Precarious work*. Emerald Publishing Limited.
- Kleppe, B. (2017). Theatres as risk societies: Performing artists balancing between artistic and economic risk. *Poetics*, 64, 53–62.
- Kleppe, B. & Askvik, T. (2021). *Kunstnerne og koronapandemien*. Kulturrådet.

- Kleppe, B. & Røyseng, S. (2016). Sexual harassment in the Norwegian theatre world. *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 46(5):282–296.
- Kleppe, B., Mangset, P. & Røyseng, S. (2010). *Kunstnere i byråkratisk jernbur? Kunstnerisk arbeid i utøvende kunstinstitusjoner*. TF-report, 262/2010.
- Kleppe, B., Mangset, P. & Miland, K.P. (2020). *Internasjonalt sammenlikningsgrunnlag for norsk kunstnerpolitikk*. TF-notat 26/2020. Telemarksforskning.
- Kolloen, I.S. (2003). *Hamsun. Svermeren*. Gyldendal.
- Kolloen, I.S. (2004). *Hamsun. Erobreren*. Gyldendal.
- Korpi, T. (2001). Good friends in bad times? Social networks and job search among the unemployed in Sweden. *Acta Sociologica*, 44, 157–170.
- Kris, E. & Kurz, O. (1934/79). *Legend, myth, and magic in the image of the artist. A historical experiment*, Yale University Press.
- Kulturrådet (2021). *Gjenoppbygging av kultursektoren. Pandemiens påvirkning på publikum. Gjennomgang av kompensasjonsordning for arrangører og underleverandører i kultursektoren og stimuleringsordning for kulturlivet*. Delrapport juni 2021. Kulturrådet.
- Kvarv, S. (2014). *Norsk kulturpolitikk i det 20. århundret. Mellom ideologi og pragmatisme*. Novus.
- Lamont, M. (1992). *Money, morals and manners. The culture of the French and American upper-middle class*. University of Chicago Press.
- Lehmann, B. (2002). Harmoniens bakside. *Sosiologi i dag*, 1–2, 13–50.
- Lloyd, R. (2010). *Neo-bohemia: Art and commerce in the postindustrial city*. Taylor & Francis.
- Løvåsen, S. (2020). *Kjell Aukrust. En biografi*. Cappelen.
- Maanen, H.V. (2009). *How to study art worlds. On the societal functioning of aesthetic values*. Amsterdam University Press.
- Mangset, P. (1997). *Kulturskiller i kultursamarbeid. Om norsk kultursamarbeid med utlandet*. Norsk kulturråd.
- Mangset, P. (1998). The artist in metropolis: Centralisation processes and decentralisation policy in the artistic field. *The International Journal of Cultural Policy*, 5(1), 49–74.
- Mangset, P. (2003). Kunstnerroller i endring. I: B. Hodne & R. Sæbøe (red.), *Kulturforskning* (s. 254–265). Universitetsforlaget.
- Mangset, P. (2004). *Mange er kalt, men få er utvalgt*. Rapport nr. 215. Telemarksforskning.
- Mangset, P., Heian, M.T., Kleppe, B. & Løyland, K. (2016). Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists. *The International Journal of Cultural Policy*, 24(4), 1–20.
- Mangset, P. & Hylland, O.M. (2017). *Kulturpolitikk. Organisering, legitimering og praksis*. Universitetsforlaget.
- Mangset, P. & Hylland, O.M. (2022). Kulturpolitikk og kulturproduksjon. I: I. Frønes & L. Kjølrsrød (red.), *Det norske samfunn* (3), 8. utg. (s. 317–340). Gyldendal.
- Mangset, P. & Røyseng, S. (2009). *Kulturelt entreprenørskap*. Fagbokforlaget.

- Mangset, P., Kangas, A., Skot-Hansen, D. & Vestheim, G. (2008). Nordic cultural policy. Editors introduction. *The International Journal of Cultural Policy*, 14(1), 1–5.
- McRobbie, A. (2016). *Be creative: Making a living in the new culture industries*. Wiley.
- Meld. St. 8 (2018–2019). *Kulturens kraft. Kulturpolitikk for framtida*. Kulturdepartementet.
- Menger, P.-M. (1989). Rationalité et incertitude de la vie d'artiste. *L'Année sociologique*, 39, 111–151.
- Menger, P.-M. (1993). L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique. *Annales ESC*, 48–6, 1565–1600.
- Menger, P.-M. (1997). *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*. Ministère de la Culture et de la Communication.
- Menger, P.-M. (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology*, 25, 541–57.
- Menger, P.-M. (2006). Artistic labor markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management. I: V.A. Ginsburgh & D. Throsby (red.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Vol. 1 (s. 765–881). Elsevier.
- Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Flammarion.
- Munn, S.L. (2013). Unveiling the work–life system: The influence of work–life balance on meaningful work. *Advances in Developing Human Resources*, 15(4), 401–417. <http://dx.doi.org/10.1177/1523422313498567>
- Næss, A. (2004). *Munch. En biografi*. Gyldendal.
- Paoli D. de & Elstad, B. (2014). *Organisering og ledelse av kunst og kultur*. Cappelen Damm.
- Peacock, J.L. & Holland, D.C. (1993). The narrated self: Life stories in process. *Journal of the Society for Psychological Anthropology*, 21(4), 367–383.
- Peterson, R.A. (1992). Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, 21(4), 243–258.
- Paasche, M. (2016). *Hannah Ryggen – en fri*. Pax forlag.
- Ribas, V. (2011). *The 6 stages of an artist's career*. <https://indieconnect.com/6-stages/>
- Ringdal, N.J. (2000). *Nationaltheatrets historie 1899–1999*. Gyldendal.
- Rosen, S. (1981). The economics of superstars. *The American Economic Review*, 71(5), 845–858.
- Røyseng, S. (2016). The social contract of artists in the era of cultural industries. *International Journal of Cultural Policy*, 1–17. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1229313>
- Røyseng, S., Mangset, P. & Borgen, J.S. (2007). Young artists and the charismatic myth. *The International Journal of Cultural Policy*, 13, 1–16.
- Røyseng, S., Stavrum, H. & Vinge, J. (red.) (2022). *Musikerne, bransjen og samfunnet*. Cappelen Damm Akademisk.
- Scherfig, H. (1964). *Den fortabte Abe*. Gyldendal.
- Settersten, R.A. Jr. (2015). Relationships in time and the life course: The significance of linked lives. *Research in Human Development Volume*, 12(3–4). <https://doi.org/10.1080/15427609.2015.1071944>

- Shanahan, M.J. & Elder, G.H. Jr. (1997). Nested comparisons in the study of historical change and individual adaptation. I: J. Tudge, M.J. Shanahan & J. Valsiner (red.), *Comparisons in Human Development: Understanding Time and Context* (s. 109–136). Cambridge University Press.
- Shanahan, M.J. & Porfeli, E.J. (2006). Chance events in the life course. *Advances in Life Course Research*, 11, 97–119. [https://doi.org/10.1016/S1040-2608\(06\)11004-7](https://doi.org/10.1016/S1040-2608(06)11004-7)
- Singstad, B.N. (2011). *Det «overbestemte» livet? Balansering av arbeid og familieliv i it-bransjen i Norge, Malaysia og California*. Doktorgradsavhandling. NTNU, Institutt for tverrfaglige kulturstudier. Lastet ned fra <http://hdl.handle.net/11250/244143>.
- Skarpenes, O. (2007). Den «legitime kulturens» moralske forankring. *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 48(4). <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-291X-2007-04-03>
- Slade, A.F., Narro, A.J., Givens-Carroll, D., Brojakowski, B., Burnett, J.R., Cassella, R., Castleberry, G., Collins, M., Dickinson, T.M. & Ducey, M. (2015). *Television, social media, and fan culture*. Lexington Books.
- Slette-meås, E. (2008). *Kunst og prekariat*. Torpedo Press.
- Smeby, K.W. (2017). *Likestilling i det tredje skiftet? Heltidsarbeidende småbarnsforeldres praktisering av familieansvar etter 10 uker med fedrekvote*. Doktorgradsavhandling. NTNU.
- Solhjell, D. (1995). *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Universitetsforlaget.
- Solhjell, D. & Øien, J. (2012). *Det norske kunstfeltet. En sosiologisk innføring*. Universitetsforlaget.
- Sosniak, L.A. (1985). Learning to be a concert pianist. I: B.S. Bloom (red.), *Developing Talent in Young People* (s. 19–68). Ballantine Books.
- Sveen, D. (1995). Kunstforståelse og kunstinstitusjon – et historisk perspektiv. I: D. Sveen (red.), *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse* (9–112). Pax forlag.
- Swidler, A. (1986). Culture in action: Symbols and strategies. *American Sociological Review*, 51(2), 273–286.
- Swidler, A. (2001). *Talk of love. How culture matters*. The University of Chicago Press.
- Thomas, W. & Znaniecki, F. (1918–20). *The Polish peasant in Europe and America*. Richard G. Badger, The Gorham Press.
- Thorsen, K. (1998). *Kjønn, livsløp og alderdom. En studie av livshistorier, selvbilder og modernitet*. Fagbokforlaget.
- Throsby, D. (1994). The production and consumption of the arts: A view of cultural economics. *Journal of Economic Literature*, 32(1), 1–29.
- Throsby, D. (2010). Economic analysis of artists' behaviour: Some current issues. *Revue d'Économie Politique*, 120(01), 47–56.
- Vaage, O.F. (2017). *Norsk kulturbarometer 2016*. Statistisk sentralbyrå.
- Weber, M. (1971). *Makt og byråkrati. Essays om politikk og klasse, samfunnsforskning og verdier*. Gyldendal.

- Wesner, S. (2018). *Artist's voices in cultural policy. Careers, myths and the creative profession after German unification*. New Directions in Cultural Policy Research. Routledge.
- Wohl, H. (2019). Creative visions: Presenting aesthetic trajectories in artistic careers. *Poetics*, 76. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2019.03.003>
- Ytreberg, E. (2004). *Norge: Mektig middelkultur*. Samtiden (trykt utg.). 2004: 32004.

Forfatterbiografier

Per Mangset (født 1944) er deltids seniorforsker ved Telemarksforskning. Han har tidligere vært professor (nå: emeritus) ved Høgskolen i Telemark/ Universitetet i Sørøst-Norge. Gjennom flere tiår har han særlig forsket om kulturpolitiske og kultursosiologiske spørsmål. Blant hans siste publikasjoner er: *Kulturpolitikk. Organisering, legitimering og praksis* (sammen med O.M. Hylland, 2017) og *The end of cultural policy?* (2020). Mangset har stått sentralt i etableringen av kulturpolitisk forskning som nasjonalt og internasjonalt forskningsfelt.

Mari Torvik Heian (født 1978) er seniorforsker ved Telemarksforskning, der hun arbeider med kulturpolitiske og sosiologiske problemstillinger, blant annet knyttet til kunstneres inntekter og arbeidsliv. Heian er sosiolog og tok en PhD ved Universitetet i Bergen i 2018 med avhandlingen *Kunstnere i Norge. Ulikhet i inntekt, arbeid og holdninger*.

Bård Kleppe (født 1978) er seniorforsker ved Telemarksforskning, der han særlig forsker om kulturliv, kulturpolitikk og forvaltning. Kleppe er utdannet kulturviter og tok en PhD ved Universitetet i Sørøst-Norge i 2017 med avhandlingen *Regulating Autonomy. Theatre policy and theatre management in three European countries*.