

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 snyltere 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 skattelistene 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 fortabte 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 kunsten 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 yrkeskariene. 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 nøydt 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 lønnsinntaker». 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 prekari-teten, er blant annet avhengig av en større samfunnsmessig kontekst, her- under 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 jobbsik- kerhet 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 be- tegnet som *mangesyslere* (Menger, 1999, 2006). De kombinerer flere yrkes- aktiviteter for å få endene til å møtes, enten på helt andre yrkesområder enn kunstnerisk arbeid, eller på områder som grenser til de kunstneriske arbeids- markedene: Det kan være undervisning i estetiske fag i vanlig skole eller kulturskole. Det kan òg være kunstnerisks komitéarbeid eller administra- tivt 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, logis- tikk og markedsføring. Dette er oppgaver som gjerne forbindes med entre- prenørielle 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.