

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».<sup>1</sup> 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, 2002–04<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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 kunstskeinner og deretter rekruttert til kunstneryrket. Myten om kunstskeinneren 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 kunstskeinner, 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 %.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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).<sup>6</sup>*

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 stafettspinnen 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.