

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 ekstraintekt. 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 uførtroddent 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 kunstrforskningen – 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 familiebiestand 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 fremtiden 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.