

# **”MANGE ER KALT, MEN FÅ ER UTVALGT”**

## **Kunstnerroller i endring**

*Av*

*Per Mangset*

*Rapport nr 215*

*2004*

***TELEMARKSFORSKING-BØ***

”Allerede som treåring hadde jeg en følelse av at jeg skulle bli forfatter”  
(Ari Behn, forfatter og prinsessegemal, ifølge Dagbladet, 16. mai, 2002)

© Telemarksforsking-Bø 2004  
Rapport nr. 215  
ISBN 82-7401-235-6  
ISSN 1501-9918  
Pris: kr. 350,-

Telemarksforsking-Bø  
Postboks 4  
3833 Bø i Telemark  
Tlf: 35 061500  
Fax: 35 061501  
[www.telemarksforsking.no](http://www.telemarksforsking.no)

## FORORD

Med dette publiseres hovedrapporten fra prosjektet ”’Mange er kalt, men få er utvalgt’. Sosiokulturelle og kulturpolitiske utvelgelsesprosesser ved rekruttering til kunstnerrollen,” som ble finansiert av Norges forskningsråd, Program for kulturstudier, i perioden 1998-2002.

I utgangspunktet var det planen at jeg også skulle analysere kunststudentenes framtidsplaner og -strategier for tida *etter* endt utdanning grundig i denne rapporten. Det er det imidlertid ikke blitt plass eller tid til her. Men dette er spørsmål som delvis blir belyst innenfor to andre forskningsprosjekter vi gjennomfører ved Høgskolen i Telemark/Telemarksforskning-Bø, nemlig prosjektet ”Kulturarbeiderprofesjoner – endringsprosesser” og prosjektet ”Kulturelt entreprenørskap – en studie av gjenfortryllingsprosesser som livsprosjekt”.

Leseren trenger kanskje litt leserveiledning til denne rapporten. Kapittel 1 gjør rede for problemstillinger og kapittel 2 for metodiske framgangsmåter. Kapittel 3 gir en oversikt over det teoretiske grunnlaget og for tidligere forskning på feltet. Men dette kapitlet kan òg (evt. sammen med kapittel 1) leses relativt selvstendig som en generell innføring i kunstsosiologiske problemstillinger og forskningsbasert kunnskap om kunstfeltet. Den empiriske hoveddelen av rapporten er samlet i tre store kapitler – kapittel 4 - 6. I tillegg inneholder rapporten et kort avslutningskapittel (kapittel 7). Det fins noen tabeller og svært mange intervjuer i rapporten. Tabellene bør være greie å lese også for folk som ikke er vant med tabelltolkning.

Sitater fra faglitteratur på engelsk er for det meste gjengitt på originalspråket. Sitater fra franskspråklige publikasjoner er derimot oversatt til norsk av meg (jf. franskspråklige titler i litteraturlista). Noen fremmedspråklige sitater er også gjengitt på svensk eller norsk, ettersom bøkene/artiklene foreligger i svensk eller norsk oversettelse. En helt sentral referanse i denne rapporten er østerrikerne Ernst Kris’ og Kurz’ (1934/79) bok om den karismatiske kunstnerrollen. Her har jeg brukt – og dels sitert fra – den engelske oversettelsen.

I mange av informantsitatene i rapporten er noen ord og uttrykk kursivert. Stort sett er det da jeg selv som har ønsket å markere noe jeg synes er viktig for analysen. Kursiv i sitater innebærer altså ikke nødvendigvis at *informanten* har lagt særlig trykk på disse ordene under intervjuene. Hakeparantes [] i sitater marke-

rer mine egne innskudd og/eller tilføyelser. Det kan òg markere at deler av sitatet er utelatt.

Jeg takker alle kunststudenter som for noen år siden stilte velvillig opp for gjennomføring av de undersøkelsene som ligger til grunn for denne rapporten. Jeg takker også for velvilje og hjelp fra administrasjonen ved de ulike avdelingene ved Kunsthøgskolen i Oslo og ved Musikkhøgskolen, Oslo. En viktig del av det kvantitative materialet jeg presenterer, ble samlet inn som ledd i prosjektet StudData ved Senter for profesjonsstudier ved Høgskolen i Oslo i 2000-2001. Forsker Jorunn Spord Borgen ved Høgskolen i Oslo/NIFU og undertegnede samarbeidet om datainnsamlingen til en surveyundersøkelse (i to faser) blant kunststudenter og arkitektstudenter innenfor rammen av StudData. Spord Borgen har også lest og kommentert kapittel 6 i rapporten. Jeg har dessuten hatt velvillig bistand fra Statens lånekasse for utdanning med framskaffing av kvantitativt datamateriale om kunststudenter i utlandet. Jeg takker Senter for profesjonsstudier, Jorunn Spord Borgen og Statens lånekasse for all hjelp.

Til slutt en særskilt takk til forsker Sigrid Røyseng, Telemarksforskning-Bø, og førsteamanuensis Dag Solhjell, Høgskolen i Telemark. De har lest gjennom og gitt grundige og innsiktsfulle kommentarer til hele manuskriptet i slutfasen. Jeg har imidlertid langt fra fulgt opp alle kommentarene. Så de svakhetene som gjenstår, er helt og fullt mitt eget ansvar.

Bø, juni 2004,

Per Mangset

## INNHALDSFORTEGNELSE

1	Innledning.....	7
1.1	Mange er kalt, men få er utvalgt .....	7
1.2	Karismatisk kunstnerrolle .....	9
1.3	Nye kunstnerroller?.....	10
1.4	Risiko. Forvaltning av usikkerhet .....	14
1.5	Kunstnere og andre yrker med profesjonstrekk .....	15
1.6	Formål og problemstillinger for undersøkelsen .....	16
1.7	Noen forbehold .....	17
2	Metodisk framgangsmåte .....	20
2.1	Generelt.....	20
2.2	Kvalitative intervjuer med kunststudenter og unge kunstnere .....	20
2.3	Tilgjengelig statistikk over kunststudenter i utlandet .....	26
2.4	Komparativ spørreskjemaundersøkelse om profesjonsutdanning....	26
2.5	Noen metodiske forbehold .....	30
2.6	Det sosiologiske blikket på kunstfeltet .....	31
2.7	En kultursosiologisk egenpresentasjon .....	35
3	Kulturforskningperspektiver på kunstnerrollen og kunstinstitusjonen ...	37
3.1	Den karismatiske kunstnerrollen i historisk lys .....	37
3.2	Kunstfeltets struktur, grenser, verdier og aktører.....	50
3.3	Utdanning og rekruttering .....	73
3.4	Sein- eller postmoderne endringstendenser .....	79
3.5	Nye kunstnerroller og endringstendenser på kunstfeltet .....	88
4	Fortellinger om veien til kunstneryrket .....	91
4.1	Født til kunstner? .....	91
4.2	Skjebne eller tilfeldighet? .....	104
4.3	Kall og motivasjon .....	124
4.4	Veier til kunstneryrkene – oppsummering og avslutning .....	140
5	Kunstnerrolle og kunstfelt .....	143
5.1	Innledning .....	143
5.2	Kunstnerrollens styrke og grenser.....	144
5.3	Håndverkets og disiplinens død?.....	152
5.4	Frihet og fellesskap .....	161
5.5	Usikkerhet og risiko.....	168
5.6	Kunst som kampfelt .....	173
5.7	Kunst og kommers .....	177
5.8	Kunstnerrolle og kunstfelt. Oppsummering og avslutning .....	199
6	Kunstutdanning.....	202
6.1	Innledning .....	202

6.2	Søkningen til kunstfaglig utdanning .....	204
6.3	Kunstakademiet – løsgjengerliv i tilfluktsrom .....	212
6.4	Teaterhøgskolen – totalengasjement i glassklokke .....	221
6.5	Musikkhøgskolen – mangfold og rivalisering i transitthallen.....	233
6.6	Avslutning om kunstutdanning .....	246
7	Oppsummering og avslutning .....	250
8	Litteratur: .....	257
9	Vedlegg.....	265

# 1 INNLEDNING

## 1.1 Mange er kalt, men få er utvalgt

Mange unge drømmer om å bli kunstnere, men relativt få lykkes. Veien til et profesjonelt kunstneryrke er ofte lang og usikker. De fleste av de som på et eller annet tidspunkt tenker på å bli kunstnere, faller fra underveis. Mange sender for eksempel inn sine skjønnlitterære manuskripter til forlagene i håp om å få debutere. Men ikke mer enn knapt én av hundre slipper gjennom nåløyet (Andreassen 2000:285). Hvert år søker 3-400 studenter om opptak ved Kunstakademiet i Oslo<sup>1</sup> – noen færre ved de andre kunstakademiene. Godt under 1/10 kommer inn. Antall søkere til skuespillerlinja ved Teaterhøgskolen var vel 400 i 1993. Søkningen økte til vel 500 i 1997, over 600 i 2001 og nesten 850 i 2004<sup>2</sup>. Bare 8-10 skuespillerstudenter – altså mellom 1 og 2 % kommer inn hvert år. Men dette er bare siste porten i en mer langvarig og streng seleksjonsprosess fram til en profesjonell kunstutdanning. Langt flere enn de som faktisk sender søknadspapirene til de profesjonelle kunstutdanningene, har antakelig falt fra før: Som barn og unge har de søkt ulike typer opplæring, utdanning, utøving og utfordring, som kunne blitt første skritt på veien mot en kunstnerkarriere. Men underveis har mange orientert seg mot andre karrierer. Noen har likevel valgt estetiske linjer på videregående skoler og fortsatt på en av forskolene til profesjonell billedkunstutdanning (for eksempel Oslo Kunstfagskole<sup>3</sup>). Andre har kanskje spilt barne- og ungdomsteater og deretter gått på teaterlinja på Romerike folkehøgskole – også en slags ”forskole” for mange av de som søker seg mot en profesjonell kunstnerkarriere (her: en skuespillerkarriere). Atter andre kan ha søkt seg til Toneheim folkehøgskole (Hamar) for å perfektionere seg videre på et musikkinstrument på veien mot musikkonservatorium eller Musikkhøgskole. Mange slike ”forskoler” fungerer et stykke på vei som utprøvingsarenaer og seleksjonsporter på veien mot profesjonelle kunstutdanninger.

Men barn og unge søker selvsagt også kunstnerisk opplæring av helt andre grunner: For de fleste er nok det å gå på kultur- og musikkskole, å spille i korps eller å spille barne- og ungdomsteater først og fremst én blant flere fritidsaktiviteter, som ikke eksplisitt knyttes til noen kunstneriske yrkesplaner eller -drømmer. Mange tar også et kunstfaglig vinterkurs ved en folkehøgskole, fordi de ønsker seg et venteår før de tar fatt på en ”mer seriøs” utdanning mot et yrke

---

<sup>1</sup> Jf. tabell 16.

<sup>2</sup> Jf. tabell 15.

<sup>3</sup> Tidligere Oslo Tegne- og Maleskole.

som for eksempel lege, snekker, agronom, lærer, jurist, sykepleier eller ingeniør.

Men det er også gode grunner til å anta at mange unge kunstamatører på et eller annet tidspunkt sysler med planer om å ”gjøre mer ut av det” og søke mot en profesjonell kunstnerkarriere. I mange tilfelle dreier det seg om ganske urealistiske barne- og ungdomssvermerier, i andre tilfelle om mer seriøse og velfunderte planer. Slike planer og drømmer kommer og går i løpet av barne- og ungdomstida: Vesle Kristian vil kanskje først bli brannmann, seinere profesjonell fotballspiller i Liverpool og deretter internasjonal stjernepianist. Men når det kommer til stykket, begynner – og ender – han den profesjonelle yrkeskarrieren som revisor på Dokka, med pianospill som hyggelig hobby.

De fleste som på et eller annet tidspunkt har planer eller drømmer om å bli kunstnere, faller således trolig fra på veien *før* inngangsporten til de profesjonelle kunstutdanningene. Noen faller også fra i løpet av utdanningen. Mange – kanskje særlig blant dem med billedkunstutdanning – klarer dessuten ikke å etablere seg permanent innenfor kunstneryrket *etter* avsluttet utdanning. Noen innser alt når de går ut av porten fra Kunstakademiet, at de heller vil satse på en annen yrkeskarriere. Andre strever optimistisk med å etablere seg fast i et kunstneryrke i noen år, men må etter hvert innse at det ikke nytter. De finner kanskje veien inn på et yrkesmessig sidespor, for eksempel som lærere på sine kunstfelt. En del kommer også godt i gang – og er kunstnerisk yrkesaktive i noen år. Det gjelder for eksempel flere skuespillere. Men etter hvert må de kanskje innse at arbeidsmulighetene blir færre og karrieren tørker inn.<sup>4</sup> Også de orienterer seg da ofte over i andre, tilgrensende yrker.

Dette er altså en type yrke (og en rollemodell) til hvilket mange er kalt, men få er utvalgt. Det er ”uendelig mange flere som kjenner seg kalt, enn de som er utvalgt” til det risikofylte kunstneriske arbeidsmarkedet, skriver for eksempel den franske kultursosiologen Pierre-Michel Menger (1989:121). Stor søkning til kunstneryrkene ser ut til å være et nokså allment fenomen, iallfall i vestlige land. Arbeidsmarkedene på kunstfeltet er i det hele tatt preget av vedvarende strukturell overrekuttering. Det er langt flere som tar kunstutdanning, enn de kunstverdenen kan greie å absorbere – både økonomisk og strukturelt:

---

<sup>4</sup> Kvinnelige skuespillere har ofte mer usikre sysselsetningsutsikter enn mannlige, fordi det fins færre dramatiske roller for middelaldrende og eldre kvinnelige enn mannlige skuespillere. Og de fysiske kravene i ballettdanseryrket er slike at danserne – særlig de klassiske – må slutte å danse profesjonelt i relativt ung alder (tidlig i 40-åra).



No art has sufficient resources to support economically or give sympathetic attention to all or any substantial proportion of those trainees [i.e. [the] enormous numbers of people [that] study the arts seriously and semiseriously]<sup>5</sup> in the way customary in the art worlds for which they are being trained,

skriver den amerikanske sosiologen Howard Becker (1982:52).

Flere vil derfor undre seg over at ungdom stadig fortsetter å strømme til kunsteryrkene, så lenge utsiktene til økonomisk gevinst også er ganske beskjedne. Særlig de skapende kunstnerne – for eksempel kunsthåndverkerne og billedkunstnerne – oppnår for det meste svært lave inntekter<sup>6</sup> (Elstad/Røsvik Pedersen 1996). Hvorfor søker likevel så mange unge seg mot slike usikre yrker med lavt inntektsnivå? Og hvordan greier rekruttene mentalt å takle usikkerheten som er knyttet til slike yrker, en usikkerhet som også innebærer stor reell fare for at de selv vil mislykkes i yrket? Pierre-Michel Menger (1989) legger særlig vekt på to faktorer som kan bidra til å forklare rekruttene adferd: a) Selv om mange kunstnere har lave lønninger, oppnår noen få av dem – en særskilt vellykket kunstnerisk elite – store symbolske gevinster (det vil si anerkjennelse, ære og berømmelse) og kanskje også store økonomiske gevinster (inntekter) på lang sikt. b) Dessuten gir den tradisjonelle karismatiske og romantiske kunstnerrollen kunstnerne et slags mentalt beredskap til å takle usikkerheten: De unge kunstnerrekruttene er gjerne fylt av en ubønhørlig tro på egen suksess. Selv om de bør vite at mange av dem kommer til å mislykkes, inngir den tradisjonelle kunstnerrollen dem med en ”blind tro” på at de selv er blant de få utvalgte som faktisk vil lykkes. Mengers kunstsosiologiske forklaringsmodell henter dermed inspirasjon både fra aktørorientert økonomisk sosiologi og fra en mer strukturalistisk Bourdieu-tradisjon<sup>7</sup> (Menger 1997a).

## 1.2 Karismatisk kunstnerrolle

Ifølge denne tradisjonelle karismatiske eller romantiske kunstnerrollen framstår kunstneren som en mytisk eller magisk figur hevet over hverdagslivets trivialiteter (Kris/Kurz 1934/79). Han<sup>8</sup> skal ha følt et særskilt *kall* til å bli nettopp

---

<sup>5</sup> Presiseringen innenfor hakeparentesen står et annet sted på samme side i Becker (1982:52).

<sup>6</sup> Gjennomsnittinntekter er lave, medianinntekter enda lavere. Men spredningen er også stor, slik at noen få kan ha svært gode inntekter, jf. kapittel 3.2.

<sup>7</sup> Bourdieu (1987a:147) beskriver i en artikkel sin posisjon som ”konstruktivistisk strukturalisme” eller ”strukturalistisk konstruktivisme”.

<sup>8</sup> Tradisjonelt har kunstneren oftest vært en ”han”. Kvinnene utgjorde lenge en minoritet på de fleste profesjonelle kunstområder, selv om det var og er store forskjeller i kjønnssammensetning mellom kunstområder (jf. ballett og litteratur). I de seinere år har det imidlertid skjedd en klar ”feminisering” av flere tradisjonelt

kunstner. Man antar at han besitter spesielle – kanskje medfødte – ”gaver” eller *talenter* for nettopp dette yrket. En særskilt guddommelig eller dypt personlig *inspirasjon* aktiviserer talentet. Han bruker talentet og inspirasjonen til å skape *unike* kunstverk. Autentisitet og originalitet er således grunnleggende verdier innenfor hans kunstverden. Den karismatiske kunstneren framstår som et ”isolert geni”, som søker den absolutte friheten og aldri går på akkord med sine kunstneriske prinsipper (Rem 2002). Han er ”født til kunstner” – upåvirket av sosial bakgrunn, sosiale nettverk og sosiologiske prosesser (Moulin 1992).

Sosiologer og andre kulturforskere prøver derimot gjerne å ”avsløre” slike karismatiske fortellinger: Hvem som faktisk blir suksessrike kunstnere, avhenger i praksis i høy grad av sosial bakgrunn, sosialiseringsprosesser, nettverk, portvoktere og kunstnerens egen strategiske adferd på kunstfeltet. Kulturforskeren Tore Rem (2002) har for eksempel – i en interessant litteratursosiologisk analyse av forfatteren Alexander Kielland (1849-1906) – påpekt at det er et stort gap mellom den karismatiske myten som Kielland selv og hans biografer prøvde å skape omkring ham, og den faktiske strategiske adferden Kielland utfoldet som forfatter. Slik har kunstverdenen og litteratur- og kunsthistorien hatt en tilbøyelighet til å tilsløre hvilke sosiologiske mekanismer og prosesser som virker på kunstfeltet, mens kultursosiologien søker å avdekke de samme mekanismene og prosessene (jf. Bourdieu 1992a, forord).

### 1.3 Nye kunstnerroller?

Mange sentrale kultursosiologiske og kulturhistoriske studier tar det nærmest for gitt at den karismatiske kunstnerrollen har dominert kunstfeltet lenge, iallfall siden romantikken på 17-1800-tallet (Moulin 1992, Kris/Kurz 1934/79, Menger 1989, Bourdieu 1993a, Hauser 1962/77) (jf. nærmere i kapittel 3).<sup>9</sup> Nå er imidlertid spørsmålet om den karismatiske kunstnerrollen fortsatt preger dagens unge kunstnere og kunstrekutter – eller om den snart hører fortida til. Er den romantisk-karismatiske kunstnerrollen *modernitetens* kunstnerrolle, mens helt nye og annerledes kunstnerroller vokser fram i den *postmoderne* epoken? Fortolker de unge kunststudentene fortsatt sin rolle som kunstnere i lys av den tradisjonelle karismatisk-romantiske kunstnermyten, eller er det slik at det har utviklet seg helt nye kunstnerroller, befridd fra kallsfølelse og genidyrkelse? Dagsaktuell kulturdebatt og kulturanalyse forteller om store forandringer på det

---

mannsdominerte kunstområder, på samme måte som innenfor andre tradisjonelt mannsdominerte yrker (for eksempel landbruk).

<sup>9</sup> Det betyr ikke at jeg i denne rapporten vil hevde at den karismatiske kunstnerrollen har vært helt enerådende ”før vår tid”. Hvor godt grunnlag studien gir for å si noe pålitelig om endring av kunstnerrollen fra ”før” til ”nå”, vil bli drøftet nærmere seinere, blant annet i kapittel 1.7 og 2.5.

postmoderne kunstfeltet – forandringer som kan forventes å rive vekk grunnlaget for den karismatiske kunstnerrollen (Featherstone 1991<sup>10</sup>, Svendsen 2000). Således skulle man vente at samtidskunsten var preget av helt nye kunstnerroller, befridd fra kallsmystikk og skjebnetro. Den typiske samtidskunstneren er i så fall fristilt fra den tyngende karismatiske rollen. Hun velger sin kunstnerrolle helt fritt innenfor et vidt repertoar av rollemodeller. Dermed er hun heller ikke lojal mot kunstneriske disipliner, sjangere eller asketiske krav til kunstnerisk renhet. Hun krysser villig grensene mellom høyt og lavt, rent og urent. Hun har et friere og mer lekent forhold til kunstfeltets tunge tradisjoner, uttrykksformer og rollemodeller. Og hun lar seg ikke lukke inne av kunstinstitusjonens tradisjonelle grenser og stengsler.

Flere forskere – blant dem den hollandske kulturøkonomen og billedkunstneren Hans Abbing – har prøvd å begrepsfeste slike endringstendenser. Abbing (2002) beskriver imidlertid først en moderne kunstnerrolle med omtrent de samme kjennetegn som den foran omtalte karismatiske kunstnerrollen: Kunstnere ligner ”magikere”; de er tilbøyelige til å betrakte kunst som noe ”hellig”; de er opptatt av den ”autentiske kunsten”; de er besjelet av en sterk og uselvisk indre motivasjon for nettopp det kunstneriske arbeidet. Abbing plasserer dessuten – i tråd med Bourdieu-tradisjonen – den moderne kunstneren på et kunstfelt preget av en ”eksepsjonell økonomi”, det vil si en økonomisk logikk som ”fornekter økonomien” eller ”fornekter markedet” (jf. nærmere i kapittel 3.2.). Men Abbing (2002:298-301) drøfter videre i hvilken grad det er i ferd med å vokse fram alternativer til den karismatiske kunstnerrollen på det seinmoderne kunstfeltet. Han beskriver for eksempel fire idealtypiske, mer eller mindre nye kunstnerroller, nemlig 1) kunstner-forskeren, 2) den postmoderne kunstneren, 3) kunstner-håndverkeren og 4) kunstner-entertaineren. Abbing understreker at det dreier seg om ganske foreløpige modellskisser. Han inviterer derfor sine lesere til å formulere alternative idealtypiske modeller av ”nye” kunstnerroller, basert på egne erfaringer, kunnskaper og evalueringer (samme sted:301). Abbings modeller bygger særlig på erfaringer fra billedkunstfeltet, men han eksemplifiserer også med andre kunstneriske disipliner.

Ifølge Abbing ligner *kunstnerforskeren* – i kraft av sin ekspertkunnskap og tilbaketrukkethet fra publikum – mye på andre forskere. Han lever gjerne i sitt elfenbenstårn uten å interessere seg noe særlig for publikum og kjøpere. Han framstår snarere som en profesjonell ekspert enn som en karismatisk kunstner.

---

<sup>10</sup> Featherstone (1991) gir en oversiktlig framstilling og kritisk analyse av det postmoderne perspektivet på endringstendenser innenfor kunstfeltet.

Han har et kunstnerisk formspråk som bare når fram til en liten krets av innside-  
re – kollegaer, kritikere og skolerte lekfolk. Kunstnerforskeren ligner ellers på  
en vanlig forsker i den forstand at han søker originalitet, men ikke på romantisk  
vis. Han har ikke noe imot litt avmystifisering hvis han samtidig kan oppnå en  
sterkere profesjonell stilling. Abbing finner eksempler på denne kunstnerrollen  
ved europeiske og amerikanske universiteter, der enkelte ansatte kan kombinere  
kunstnerisk arbeid med en relativt begrenset undervisningsplikt. Noen lærere  
(professorer o.a.) ved norske kunstakademier og høyere musikkutdanninger har  
nok også en arbeidssituasjon som samsvarer med modellen. Ettersom denne  
typen kunstnere bidrar lite til kunstens helt nødvendige aura, blir de imidlertid  
etter hvert uinteressante for mesener, inkludert for myndighetene, hevder Ab-  
bing (samme sted). Han regner derfor med at denne kunstnerrollen vil få be-  
grenset betydning i framtida.

Mens kunstnerforskeren, i tråd med det rådende originalitetsimperativet, utford-  
rer kunstfeltets regler, konvensjoner og grenser, nøyer ikke den *postmoderne*  
*kunstneren* seg med å krysse grensene. Han ignorerer dem i stedet fullstendig.  
Han beveger seg således ubesværet på tvers av grensene mellom kunst, design  
og anvendt kunst – inkludert reklame. Verdensmusikkutøvere, samplere og  
moderne DJs passer bra til denne beskrivelsen, ifølge Abbing (samme sted).  
Den postmoderne kunstneren utfordrer altså også tradisjonelle holdninger og  
verdier innen kunstfeltet – for eksempel tendensen til å ”fornekte økonomien”  
(jf. seinere, kapittel 3.2 og 5.7). Postmoderne kunstnere starter således ofte egen  
forretningsvirksomhet; de ansatter også ofte medhjelpere. Og de skammer seg  
ikke over å opptre som forretningsfolk. Slik utfordrer de postmoderne kunstner-  
ne tendensen på kunstfeltet til å ”fornekte økonomien”. I det lange løp kan imid-  
lertid ikke kunststartene eksistere uten grenser, ifølge Abbing (samme sted). Hvis  
antallet postmoderne ”kunstnere” skulle øke mye, ville enten kunsten slutte å  
eksistere i tradisjonell forstand, eller så ville de samme ”kunstnerne” forlate  
kunstfeltet for å konsentrere seg om annen yrkesaktivitet. Men Abbing finner  
det mer sannsynlig at de postmoderne kunstnerne gradvis vil bidra til å opprette  
nye grenser og skillelinjer på selve kunstfeltet. De vil bli fanget opp av kunst-  
stusjonens iboende virkemåte og logikk. Han tror imidlertid ikke at denne  
kategorien kunstnere vil bli noen sterk kraft i en normalisering av kunstøkon-  
omien til den øvrige økonomiens markedslogikk.

*Kunstnerhåndverkeren* prøver for sin del å rehabilitere gamle – og å etablere  
nye – håndverksteknikker, skriver Abbing (samme sted). Ifølge Abbing har  
håndverkskompetanse tidligere tapt mye av sin betydning på kunstfeltet – særlig  
på billedkunstfeltet – på bekostning av selvreferensiell kunst og/eller konsept-

kunst. I løpet av de siste tiåra har imidlertid håndverket – både gamle og nye teknikker – blitt oppvurdert, hevder han. Den fornyede interessen for det kunstneriske håndverket bidrar til å bringe kunsten ned fra pidestallen. Kunstnerhåndverkeren har nemlig ingen interesse av å framstille kunsten som noe hellig eller fornekte økonomien, ifølge Abbing. Han mener likevel at den virkelige håndverkeren er en historisk figur; kunstfeltet har endret seg så mye at det ikke er noen vei tilbake. Derfor er det også usannsynlig at kunstnerhåndverkeren vil bli særlig representativ for den rådende kunstnerrollen i framtida, fortsatt ifølge Abbing (2002).

Den fjerde idealtypen – *kunstnerentertaineren* – bryter med den karismatiske kunstnerens manglende interesse (dels forakt) for publikum. Hun vil i stedet gjerne underholde – og i den sammenheng også tjene penger. Kunstnerentertaineren er dermed heller ikke redd for å utnytte massemedia. Abbing (samme sted) tenker her særlig på en del mediefokuserte internasjonale stjerner innenfor klassisk musikk og dans. Han mener imidlertid at kunstnerentertaineren dypest sett likevel *ikke* bryter med kunstfeltets fornektelse av økonomien. Selv om hun søker å nå et bredt publikum, profiterer hun på lang sikt på forestillingen om at kunst er noe hellig og opphøyet over den kommersielle verden. Kunstnerentertaineren vil, ifølge Abbing, ha større sjanse til å slå igjennom som framtidig kunstnerrolle enn de tre andre rolletypene:

If this analysis is roughly correct the future artist will probably be some kind of artist-entertainer. [...] [Og videre]: [I]n the end, they have an interest in maintaining the notion of the sacred art. And so it won't be the artist-entertainer who will dismantle the exceptional economy of the arts (Abbing 2002:301).

Andre forskere har framhevet ”*kulturentreprenøren*” som en typisk kunstnerrollemodell i det sein- eller postmoderne samfunnet (jf. Ellmeier 2003). Kulturentreprenøren blir beskrevet som en selvstendig kunstner eller kulturarbeider uten sterk institusjonell forankring. Hun arbeider gjerne deltid og kombinerer flere sysler og inntektskilder. Virksomheten er preget av usikker økonomi og midlertidige prosjekter. Innenfor dette usikre kunstfeltet navigerer kulturentreprenøren som strategisk aktør og risikotaker. Hun er heller ikke opptatt av å opprettholde en motsetning mellom kunst og økonomi. For kulturentreprenøren flyter de to feltene snarere over i hverandre (jf. nærmere i kapittel 3.4). Det er grunn til å merke seg flere fellestrekk mellom Ellmeiers ”*kulturentreprenør*” og Abbings ”*postmoderne kunstner*”, dels også med hans ”*kunstnerentertainer*”.

I denne studien vil jeg dra nytte av Abbings og Ellmeiers kategorier som analytiske redskaper når jeg undersøker alternativer til den karismatiske kunstnerrollen. Jeg tar meg samtidig ad notam at Abbing (2002:298) presenterer sin typologi som ganske foreløpige og eksplorerende; han inviterer dermed til en ganske induktiv analytisk tilnærming. Det er en invitasjon jeg vil følge opp.

#### 1.4 Risiko. Forvaltning av usikkerhet

Det er imidlertid ikke opplagt at det er rimelig å snakke om én type kunstnerrolle på tvers av alle kunstsjangere: Billedkunstnere, skuespillere, sangere, dansere og musikere er produkter av ganske forskjellige historiske tradisjoner og står oftest overfor ganske ulike organisatoriske og økonomiske produksjonsvilkår. Har de noe særlig til felles? Gir det i det hele tatt mening å snakke om ”kunstnerrollen” – og med det favne alle disse kunstnerkategoriene? På bakgrunn av dette spørsmålet har jeg sett det som fruktbart å inkludere ganske forskjellige kategorier kunststudenter i analysen, primært studenter som sikter mot å bli billedkunstnere, skuespillere eller musikere<sup>11</sup>.

Det er for eksempel all grunn til å anta at ulike kunstnergrupper erfarer ulik grad av usikkerhet/risiko i sitt arbeid: De yrkesmessige framtidsutsiktene er generelt langt mer usikre for folk med billedkunst- eller danseutdanning enn for folk med skuespiller- eller musikkutdanning. Samtidig endrer den materielle risikoen ved å ta en kunstutdanning seg over tid: Den nye kunstnerpolitikken på 1960- og 70-tallet skapte et litt sterkere sosialt og økonomisk sikkerhetsnett for norske kunstnere – kanskje særlig for billedkunstnere, kunsthåndverkere og forfattere (jf. innføringen av garantert minsteinntekt for et utvalg kunstnere – og for øvrig styrking av stipendsystemet).<sup>12</sup> Den pågående avinstitusjonaliseringen på scenekunstheltet (jf. flere frilansere, mer midlertidig engasjement, flere prosjekter) de siste åra har på den andre siden bidratt til større usikkerhet enn før, kanskje særlig for skuespillere. I et internasjonalt komparativt perspektiv har imidlertid norske (og andre nordiske) kunstnere et noe sterkere sosialt og økonomisk sikkerhetsnett enn kunstnere i andre land (Mangset 1995a og 1995b). Variasjoner i usikkerhet/risiko er således en interessant variabel – både mellom kunstnergrupper, over tid og mellom land/kulturpolitiske regimer. Det kan altså dreie seg om variasjon når det gjelder offentlige støtteordninger, arbeidsmarked/inntektsmuligheter og tilsettingsforhold (selvstendig/tilsatt, fast an-

---

<sup>11</sup> Tre informanter er unge yrkesaktive skuespillere med utdanning fra utlandet. Resten er kunststudenter (skuespillerstudenter, billedkunststudenter og musikkstudenter, jf. kapittel 2).

<sup>12</sup> Det betyr som før nevnt ikke at norske kunstnere flest har gode levekår. Billedkunstnere, kunsthåndverkere og (i noen grad) forfattere var – og er fortsatt – blant de kunstnergruppene som tjener minst, hvis vi holder oss til gjennomsnitt- og medianinntektene (jf. kapittel 3.2).

satt/frilans).

## 1.5 Kunstnere og andre yrker med profesjonstrekk

Men det er også verdt å spørre om kunststudenter egentlig skiller seg noe særlig fra *andre* kategorier studenter – og om kunstnere skiller seg mye fra andre yrkesutøvere. Noen kunstnere (kanskje særlig norske skuespillere) har åpenbare *profesjonstrekk* på linje med for eksempel leger og bibliotekarer. Statsviteren Ulf Torgersen (1972:10) har gitt følgende autoritative definisjon av en ”profesjon”:

Vi sier at vi har en profesjon hvor 1) en bestemt langvarig formell utdannelse erverves av 2) personer som stort sett er orientert mot oppnåelse av bestemte 3) yrker som ifølge sosiale normer ikke kan fylles av andre personer enn de med denne utdannelsen (Torgersen 1972:10).

I tillegg legger flere forskere vekt på at statlige myndigheter ofte legitimerer dette ”yrkesmonopolet” i samspill med en sterk *yrkesorganisasjon* (jf. legeförening, bibliotekarforening). Skal en yrkesgruppe kunne gjøre krav på et profesjonsmonopol, må den dessuten være alene om å ha tilgang til en *særskilt kunnskap* som trengs på det aktuelle arbeidsområdet (Wilensky 1964, Mangset 1984a). Ifølge Wilensky er det nærmest en forutsetning for profesjonsmonopolet at denne særskilte kunnskapen holdes skjult og utilgjengelig for menigmann. Det kan bidra til at profesjonen får en ”mystisk aura”: ”Den vanlige klient ser et mysterium i de oppgaver som skal utføres, et mysterium det ikke er gitt for den vanlige mann å forstå”, skriver således Wilensky (1964:149). Både leger, advokater, prester og kunstnere kan med en viss redd hevdes å omgi seg med en slik ”mystisk aura”.

Betyr det at profesjonssosiologisk teori er egnet til å analysere kunstnernes situasjon? Én statlig autorisert utdanning har iallfall lenge nærmest hatt monopol på utdanning av *skuespillere* i Norge; studentene ved denne utdanningen har vært preget av en ensidig yrkesmotivasjon mot dette – og bare dette – yrket; de fleste yrkesutøvere har vært tilsluttet én og samme yrkesorganisasjon – Norsk skuespillerforbund.<sup>13</sup> Skuespilleryrket har altså lenge hatt sterke profesjonstrekk. Det gjelder også dels andre kunstneryrker. På denne bakgrunn er det nærliggende å spørre om de aspektene ved kunststudentenes rolleoppfatninger og livssituasjon

---

<sup>13</sup> Skuespillerforbundet var lenge først og fremst en organisasjon for institusjonsskuespillerne. De støttet derfor også opp om profesjonsmonopolet. I de seinere åra har imidlertid antall og andel frilansmedlemmer i Norsk skuespillerforbund økt kraftig, jf. seinere (Mangset 2004).

som blir avdekt i denne studien, er så spesielle for kunstnerne. Det kunne også tenkes at vi fant en tilsvarende kallspreget følelse av å være utvalgt til en bestemt yrkesrolle innenfor andre studentgrupper, for eksempel blant sykepleier-, bibliotekar- og/eller arkitektstudenter. Kanskje omgir også disse gruppene seg med en ”mystisk aura”? På den andre siden kan de sein- eller postmoderne tendensene til avmystifisering, fragmentering og fristilling ha like stor innvirkning på andre student- og yrkesgrupper som de har på kunststudentene. Iallfall kan det hende at slike endringstendenser berører *alle* studentkategorier med profesjonstrekk omtrent på samme måte.<sup>14</sup> Det er derfor også interessant å sammenligne kunststudenter med andre kategorier studenter.

## 1.6 Formål og problemstillinger for undersøkelsen

Hovedformålet med den empiriske delen av denne studien er å undersøke hvor sterkt den karismatiske kunstnerrollen står blant unge norske kunstnere (primært kunststudenter) i dag. I hvilken grad avspeiler den karismatiske kunstnermyten seg fortsatt i måten de fortolker sin egen vei til kunstneryrket, sitt syn på kunstnerrollen og sine forventninger til framtidig arbeidssituasjon som kunstnere på? Jeg retter særlig søkelyset mot de unge kunstneres livshistorier, det vil si mot deres fortellinger om og fortolkninger av hvorfor og hvordan de har kommet til å søke seg mot en kunstutdanning og et kunstneryrke. Undersøkelsen stiller videre spørsmål om hvilke konsekvenser endringstendenser i samfunnet generelt og på kunstfeltet spesielt har for kunstnerrollen(e): Står kunstfeltet oppe i et avgjørende paradigmeskifte fra en moderne til en postmoderne kultursituasjon – et skifte som utfordrer den karismatiske kunstnerrollen på en grunnleggende måte? Står vi overfor en *avfortrylling* av kunstnerrollen som resultat av en moderne rasjonaliseringsprosess (Weber 1971), eller står vi snarere overfor en ny type *gjenfortrylling* av kunstnerrollen i en postmoderne kultursituasjon (Griffin 1988)? Og skjer det en påtakelig *differensiering* av kunstnerroller i det postmoderne (jf. Abbing 2002:295-310)? Eller fins det snarere noen *vedvarende strukturtrekk* på kunstfeltet som bidrar til å opprettholde omtrent den samme overordnede karismatiske kunstnerrollen på tross av disse endringsprosessene (jf. Menger 1989)?

Slike generelle perspektiver på stabilitet og endring ligger til grunn for denne studien. Formålet er likevel mer å *beskrive* og *fortolke* eventuelle endringer i kunstnerroller enn å *forklare* de samme endringene. I tillegg til å undersøke

---

<sup>14</sup> Jf. svekkingen av de statlig ”autoriserte” skuespillernes yrkesmonopol – på samme måte som nye helseyrker utfordrer de tradisjonelle helseyrkenes (legenes, sykepleiernes, fysioterapeutenes) tradisjonelle profesjonsmonopol.



hvor sterkt den karismatiske kunstnerrollen står blant unge kunstnere, ser jeg således etter tegn på at nye kunstnerroller vokser fram – som alternativer til den tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen. I hvilken grad blir den karismatiske kunstnerrollen utfordret av andre, alternative kunstnerroller eller rollemodeller (jf. Abbing 2002, Ellmeier 2003)? I den sammenhengen retter jeg særlig søkelyset mot eventuelle *postmoderne kunstnerroller* – som kanskje bryter helt ut av kunstinstitusjonens grenser. Jeg retter videre søkelyset mot en eventuell *kunstnerentertainer-* eller *artistrolle*, som retter seg mer mot å underholde et publikum enn det vi forbinder med den karismatiske kunstnerrollen. Jeg retter til slutt søkelyset mot en eventuell *strategisk og risikoorientert kulturell entreprenørrolle*. Studien skal imidlertid ikke avgrenses til et begrenset antall rollemodeller hentet fra foreliggende teori/forskning. De empiriske undersøkelsene blir snarere beskrivende og induktive enn forklarende og hypotesetestende. Således kan undersøkelsene også komme til å avdekke helt andre rollemodeller.

For å belyse disse problemstillingene nærmere har jeg som nevnt valgt å rette et særskilt søkelys mot *kunststudenter*. Det kunne utvilsomt også vært fruktbart å studere ulike kategorier *yrkesaktive kunstnere*. Men av pragmatisk-metodiske grunner var det nødvendig å begrense seg (jf. kapittel 2).<sup>15</sup> Dessuten er det særlig interessant å studere studenter ved høyere kunstutdanningsinstitusjoner i denne undersøkelsen, på grunn av den sentrale rollen disse institusjonene spiller i seleksjons- og sosialiseringprosessene på kunstfeltet.

## 1.7 Noen forbehold

Det kan innvendes mot denne analysestrategien at det å operere med et slikt *begrenset antall idealtypiske kunstnerroller* innebærer en urimelig abstraksjon og forenkling i forhold til et mangfoldig og uoversiktlig empirisk felt. Men idealtypiske framstillinger har – i tråd med arven fra Max Weber (1971) – vist seg som en fruktbar analysemåte i samfunnsvitenskapene. Samtidig bør man ikke slippe av syne at de empiriske mønstrene på dette feltet ofte vil framtre som uoversiktlige og uklare. Man kan for eksempel regne med å finne ulike blandingstyper og overgangsformer mellom de idealtypiske modellene. Slike modeller kan likevel forsvare sin plass i analysen hvis de fanger opp noen helt sentrale mønstre på det empiriske feltet, som ellers ikke ville kommet klart til syne.

Det kan òg innvendes at det er teoretisk og metodisk problematisk å analyse-

---

<sup>15</sup> Som nevnt i forordet gjennomfører vi dessuten oppfølgingsundersøkelser med yrkesaktive kunststudenter o.a. i to andre prosjekter ved Telemarksforsking-Bø.

re kunstnerne ved hjelp av *det sosiologiske rollebegrepet*, ettersom man dermed kan låse analysen fast i en statisk, funksjonalistisk sosiologisk tradisjon. Med bakgrunn i den alternative Bourdieu-tradisjonen kan det for eksempel hevdes at rollebegrepet ikke fanger opp de relasjonelle og foranderlige aspektene ved kunstnerens stilling. Vi burde kanskje heller skrive om "posisjoner" og "agenter" enn om roller? En slik språklig framstilling kunne imidlertid virke unødig kompliserende og fremmedgjørende. Etter mitt syn bør man i stedet kunne reflektere den forannevnte kritikken *inn* i rollebegrepet, slik at "kunstnerrollen" blir et tjenlig analytisk begrep. Således kan det for eksempel godt tenkes at en og samme kunstner beveger seg ganske fritt og ledig mellom ulike kunstnerroller i ulike sosiale kontekster.

Det kan videre innvendes at det har lite for seg å lete etter *én eller noen få overgripende kunstnerroller* på tvers av ulike kunstområder. Spørsmålet er om ikke for eksempel billedkunstnere, musikere og skuespillere opplever ganske forskjellige kunstneriske og materielle vilkår, slik at det er liten grunn til å vente at de preges av én og samme overgripende rollemodell. Det er mulig at svaret er "ja", slik at hver kunstsjanger burde studeres separat, på sine spesifikke vilkår. Men det kan man ikke vite uten å foreta nærmere empiriske undersøkelser.

Det kan til slutt innvendes at analysen bygger på noen problematiske implisitte forutsetninger om situasjonen "*før*", "*nå*" og "*i framtida*", det vil si på noen problematiske før-forestillinger om endringstendenser på kunstfeltet. Har vi egentlig grunnlag for forestillingen om én dominerende "tradisjonell karismatisk kunstnerrolle", og i hvilken historisk epoke har den i så fall vært dominerende? Spørsmålet blir berørt ytterligere i metodekapitlet (jf. kapittel 2.5) og drøftet mer substansielt i teorikapitlet (jf. kapittel 3.1). Når jeg i det følgende skriver om "den tradisjonelle kunstnerrollen" eller den "tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen", kan det kanskje virke som om jeg mener at dette har vært den *eneste* kunstnerrollen som har gjort seg gjeldende i en eller annen diffust avgrenset historisk fortid. Det er ikke meningen. Selv om det er en hovedhypotese i denne studien at det pågår en *differensiering* av kunstnerroller i det seinmoderne samfunnet, forhindrer det ikke at det kan ha utspilt seg et mangfold av kunstnerroller også i tidligere historiske epoker. Skulle man studere dette eventuelle historiske mangfoldet skikkelig, måtte det imidlertid gjennomføres særskilte historiske studier. Det ligger utenfor rammen av denne undersøkelsen. Men hvis man baserer seg på foreliggende kulturso- siologiske og kulturhistoriske studier, er det likevel godt grunnlag for å hevde at den karismatiske kunstnerrollen har hatt en *dominerende* (om ikke *ene-*

*rådende*) posisjon på kunstfeltet siden den moderne kunstinstitusjonen vokste fram på 17- og 1800-tallet (jf. Moulin 1983).

## 2 METODISK FRAMGANGSMÅTE

### 2.1 Generelt

Denne studien bygger på en kombinasjon av kvalitative og kvantitative metoder, i tråd med prinsippet om metodetriangulering<sup>16</sup>. Jeg drar således nytte av flere typer metodiske framgangsmåter og empiriske kilder:

- Kvalitative intervjuer,
- administrative registerdata/statistikk,
- spørreskjemaundersøkelser,
- offentlige utredninger, og
- relevant faglitteratur.

Den omfattende kontakten med utdanningsinstitusjoner og kunstnermiljøer i løpet av en langvarig datainnsamling (kvalitative intervjuer og spørreskjemaundersøkelse) har dessuten bidratt til en god del kvalitative tilleggsinformasjoner og inntrykk. I noen grad har jeg således også dratt nytte av

- deltakende observasjon,

særlig ved de berørte kunstutdanningene.

### 2.2 Kvalitative intervjuer med kunststudenter og unge kunstnere

Det viktigste empiriske grunnlaget for studien er likevel 33 kvalitative intervjuer med kunststudenter/unge kunstnere ved inngangsporten til en kunstnerkarriere<sup>17</sup>. Det har dreid seg om relativt langvarige (ca. 1 ½ time per intervju), personlige intervjuer (basert på en intervjuguide). Informantene ble dels bedt om å fortelle om "veien fram" til valget av en kunstutdanning og et kunstneryrke. Informantenes "fortellinger" fikk således oftest preg av personlige livshistorier/kunstnerhistorier helt fra tidlig barndom av. Intervjuene fokuserte også på informantenes erfaringer med den kunstutdanningen de nå var midt oppe i – og på deres syn på kunstnerrolle og kunstneriske verdier versus andre verdier. Det

---

<sup>16</sup> Det vil si: "Det å studere de samme fenomener eller problemstillinger ved hjelp av forskjellige metoder" (Repstad 1998:142).

<sup>17</sup> Som det vil gå fram av det empiriske materialet, sikter de aller fleste informantene mot å bli profesjonelle kunstnere. Men det er også noen få av dem som *ikke* har klare planer om en profesjonell kunstnerisk karriere. Deres framstilling av *hvorfor* er selvsagt også høyst relevant for denne studien.

ble dessuten lagt vesentlig vekt på å få et bilde av informantenes framtidsplaner og -forventninger, i hovedsak knyttet til framtidig yrke og livssituasjon (jf. vedlagt intervjuguide).

I utgangspunktet fokuserer analysen på kunstnere og kunststudenter generelt – ut ifra en forestilling om at det fins noen fellestrekk ved de aller fleste kunstneres rolle og situasjon. Således kunne det vært aktuelt å intervjuere studenter innenfor *alle* kunstfelt. Men av mer praktiske grunner ble det nødvendig å avgrense seg til noen få felt. Jeg har valgt å fokusere spesielt på billedkunst, musikk og teater. Det er således gjennomført omfattende personlige intervjuer med studenter som sikter mot å bli billedkunstnere, musikere<sup>18</sup> eller skuespillere.

Når jeg har valgt å fokusere på disse tre studentgruppene i undersøkelsen, henger det for det første sammen med at de representerer store kunstnergrupper. Ifølge kvantitative oversikter utgjør musikerne og billedkunstnerne klart de to største kategoriene i den profesjonelle norske kunstnerbefolkningen (Elstad/Røsvik Pedersen 1996). Skuespillere er det langt færre av, men også de er en relativt stor kunstnergruppe.

Ved å velge disse tre nokså forskjellige kunststudentgruppene håpet jeg for det andre å fange opp noen av de viktigste forskjellsdimensjonene innenfor kunstnerpopulasjonen som helhet, for eksempel forskjeller mellom skapende og utøvende kunstnere, selvstendige/frilans- og fast tilsatte kunstnere, lav- og høyinntektskunstnere, osv. *Billedkunstnere* er skapende kunstnere, som oftest arbeider selvstendig og individuelt. Mange av dem har vanskelige levekår, selv om noen få også har høye inntekter (samme sted). *Skuespillere* er utøvende kunstnere. De arbeider som regel mer kollektivt (i ensembler, institusjoner eller grupper)<sup>19</sup>. Mange av dem er ansatte lønnstakere – og det generelle inntektsnivået er betydelig høyere enn blant billedkunstnerne. *Musikerne* kommer på flere måter i en mellomposisjon mellom de forannevnte, men de har flere fellestrekk med skuespillerne enn med billedkunstnerne (de er utøvende kunstnere, de har gjennomgående et høyere inntektsnivå enn billedkunstnerne). Musikergruppa er dessuten mye mer heterogen enn skuespillergruppa; det vil si den preges av større variasjon når det gjelder kunstnerisk ambisjonsnivå, arbeidsmarked, arbeidssituasjon, inntektsforhold, med mer (jf. kapittel 6).

---

<sup>18</sup> Kategorien ”musikere” inkluderer her også sangere, men ikke komponister.

<sup>19</sup> Men endringer innenfor scenekunstheltet de seinere åra (jf. avinstitusjonalisering, svekking av ensemblemodellen, økt antall frilansere, nye sysselsettingsarenaer i media) har nok bidratt til at arbeidsformene er blitt mindre kollektive enn før.

Det er altså disse tre typene kunstneryrker de fleste av mine informanter sikter seg inn mot. Ved å fokusere på disse tre nokså forskjellige kunstnergruppene kan jeg eventuelt også – for det tredje – fange opp noen felles grunnleggende trekk ved kunstnerrollen (kunstnerroller), som kanskje fortsatt består på tvers av slike forskjeller: Knytter det seg for eksempel noen felles karismatiske verdier, konvensjoner, myter og/eller handlingsforskrifter til det å være kunstner, som både skuespillere, musikere og billedkunstnere har fått overlevert gjennom den historiske tradisjonen og videreført fram til i dag?

Jeg har valgt primært å intervjuere studenter ved de tre sentrale norske kunstutdanningsinstitusjonene innenfor billedkunst, musikk og teater – altså Statens kunstakademi, Norges Musikkhøgskole og Statens Teaterhøgskole, alle i Oslo. Det vil si at jeg har tatt utgangspunkt i den antatte toppen av pyramiden i det profesjonelle kunstutdanningsystemet i Norge – og unnlatt å intervjuere studenter fra for eksempel de andre kunstakademiene (Bergen, Trondheim).<sup>20</sup> Til grunn for dette valget lå en antakelse om at de samtidskulturelle endringstendensene som jeg er ute etter å avdekke, kommer tydelig – kanskje tydeligst – til syne i disse mest sentrale og urbane norske kunstutdanningsmiljøene (jf. Mangset 1998a). For å få et visst supplement og korrektiv til et slikt utvalg valgte jeg også å intervjuere noen få (tre) musikkstudenter fra en regional musikkutdanning og noen få (tre) unge skuespillere med skuespillerutdanning fra utlandet. De tre sistnevnte var på intervjuutidspunktet knyttet til et regionalt norsk teater.

De kvalitative intervjuene er gjennomført i løpet av prosjektperioden på slutten av 1990-tallet. Av hensyn til informantenes anonymitet gjør jeg ikke nærmere rede for eksakt hvilke årskull som er blitt intervjuet og når.<sup>21</sup> Av samme grunn er det i rapporten gitt relativt upresise informasjon om hvilke instrumenter de ulike musikkinformantene spiller/studerer. Det har òg vært aktuelt å foreta en forsiktig maskering<sup>22</sup> av enkelte informanter for å unngå identifisering.

---

<sup>20</sup> Jeg vil ikke med dette si noe substansielt om kvalitetsforskjeller mellom de norske kunstakademiene. Men det er ikke urimelig å anta at det – fra en rent sosiologisk synsvinkel – fins tendenser til institusjonell hierarkisering etter sentrum-periferiaksen – også mellom kunstutdanningsinstitusjoner, slik det åpenbart fins mellom kunstnere mer generelt (jf. Mangset 1998a). Hvilken kunstutdanning som høster høyest kvalitetsmessig anerkjennelse innen kunstfeltet, varierer riktignok over tid. Flere informanter i den forannevnte undersøkelsen mente at Kunstakademiet i Bergen hadde vært særlig faglig ”spennende” i en periode. Men det er vanskeligere for en institusjon utenfor Osloregionen å opprettholde en slik institusjonell status over lengre tid. For øvrig var det også pragmatiske grunner (reisekostnader) til utvalget av kunstutdanningsinstitusjoner for denne studien.

<sup>21</sup> Kullene – især blant skuespillerstudentene – er relativt små. Mer presis angivelse av intervjuutidspunkt kunne gjort det mulig for folk med god kjennskap til feltet å identifisere utsagn fra enkeltinformanter.

<sup>22</sup> Det vil si at små enkeltinformasjoner som kunne bidratt til å identifisere informanten, kan være retusjert i teksten.

Ved utvelgelsen av informanter er det for øvrig lagt vekt på å få en rimelig fordeling når det gjelder studietrinn, kjønn og kunstnerisk uttrykksform (det siste er særlig relevant for billedkunst- og musikkutdanning). Det betyr ikke at jeg har tilstrebet noen form for statistisk representativitet, men at jeg har søkt å få med underkategorier av studenter som jeg anså som relevante for denne studien (det vil si en slags ”typologisk representativitet” med hensyn til de variablene som drøftes i dette avsnittet). Utvalget varierer også i noen grad etter om informantene sikter mot rent kunstnerisk arbeid eller kunstnerisk tilknyttet arbeid (jf. kunstformidler, musikk lærer) som framtidig hovedyrke. En del studenter ved Norges Musikkhøgskole sikter for eksempel primært mot en pedagogisk yrkeskarriere. Noen få av dem er med i denne undersøkelsen. Hovedfokus i utvalget av informanter har likevel vært rettet mot studenter som har eller har hatt kunstnerisk arbeid som hovedmål – eller iallfall som et aktuelt mål – i forbindelse med valget av kunstutdanning. Det har også preget utvalget av musikkstudenter. For øvrig har jeg prøvd å få med informanter med bakgrunn fra ulike deler av landet i utvalget. Ingen av de intervjuede kunststudentene har derimot innvandrerbakgrunn. Det siste avspeiler nok primært at det er få innvandrerstuderter ved norske kunstutdanninger i det hele tatt.<sup>23</sup> Jeg har heller ikke valgt å intervju noen rekrutter til frigruppefeltet (i denne sammenhengen primært frie teatergrupper) særskilt. Tradisjonelt har det vært et skarpt skille mellom det institusjonaliserte og det frie scenekunstfeltet i Norge. Det frie feltet har også hatt sine egne, institusjonaliserte<sup>24</sup> og mindre institusjonaliserte, rekrutteringskanaler. Men dette skillet er blitt mindre skarpt de seinere åra. Noen av skuespillerinformantene som er intervjuet, hadde allerede erfaring fra frie grupper eller prosjekter, andre må forventes – iallfall i perioder av karrieren – å bli sysselsatt innenfor dette feltet i framtida.

Den konkrete utvelgelsen av informanter skjedde i god dialog med de respektive kunstutdanningenes administrasjoner. I ettertid er det imidlertid lett å overvurdere hvor metodisk systematisk man faktisk gikk fram da man valgte ut informanter. Antakelig foregikk utvelgelsen i praksis mer vilkårlig og pragmatisk enn drøftingen foran kan gi inntrykk av – uten at de forannevnte kriterier/variablene ble helt ignorert.

Av de 9 studentene ved *Statens kunstakademi* som ble intervjuet, var fem jenter og fire gutter. De fordelte seg likt mellom førsteår, tredjeår og fjerdeår av studiet (det var altså ingen informanter fra andreår). De intervjuede akademistuden-

---

<sup>23</sup> Bortsett fra ved Nordic Black Theatre, som ikke omfattes av denne studien.

<sup>24</sup> Jf. Akademi for Scenekunst, Høgskolen i Østfold (jf. Mangset 2004).

tene fordelte seg – iallfall formelt ut ifra opptak – på maleri, skulptur og video som spesifikke kunstneriske uttrykksformer. Men som analysen etter hvert vil vise, var det i realiteten vanskelig å plassere flere av studentene i bestemte sjangermessige kategorier. Flere var ”sjangerkryssere” som hadde beveget seg langt vekk fra den kunstneriske uttrykksformen som formelt hadde dannet grunnlag for opptak. For øvrig er både typisk samtidskunstneriske og mer tradisjonelle uttrykksformer representert i utvalget (for eksempel installasjon, video og ”nyromantisk” maleri).

Av de 12 *musikkstudentene* (det vil si fra Musikkhøgskolen og en regional utøvende musikkutdanning) var åtte jenter og fire gutter. Studenter på alle trinn av studiet ble intervjuet: Tre var høyeregradsstudenter, det vil si én diplomstudent og to hovedfagsstudenter. For øvrig fordelte informantene seg relativt jevnt mellom førsteår, andreår og tredjeår av musikkstudiet. Fire var blåsere, tre strykere og to sangere, mens to studerte klaverspill og en slagverk. Musikkinformantene skilte seg også noe fra hverandre etter om de hadde kunstnerisk hovedforankring innenfor klassisk musikk og samtidsmusikk eller i mer populære musikkformer. Det var naturlig å intervjuer relativt flere fra de to første kategoriene, ettersom de fortsatt preger studietilbudet ved Høgskolen sterkt<sup>25</sup>. De rangerer dessuten høyere innenfor musikkfeltets kvalitetshierarki. De som studerer klassisk musikk og/eller samtidsmusikk, er dessuten mer sammenlignbare med de øvrige studentene i utvalget (jf. billedkunst- og skuespillerstudenter).

De til sammen 12 *skuespillerstudentene/unge skuespillerne* fordelte seg med like mange på hvert kjønn. De ni av dem som studerte ved Statens Teaterhøgskole, fordelte seg for øvrig likt mellom de tre årskullene. Også her la jeg en viss vekt på å få ulike sjangere/kunstneriske uttrykksmåter representert (jf. klassisk taleteater versus musikal). Men alt i alt er dette utvalgsriteriet mindre relevant for denne enn for de andre studentgruppene, ettersom Teaterhøgskolen legger liten vekt på individuell spesialisering i studiet.

Det oppsto ingen særskilte problemer under gjennomføringen av intervjuene. Å intervjuer informanter om deres egne livshistorier er ofte takknemlig for en forsker: De får god tid til å fortelle om noe de åpenbart har førstehånds kunnskap – og gjerne vil fortelle – om, nemlig seg selv. De får en lydhør og interessert til-

---

<sup>25</sup> Det har en tid vært mulig å studere rytmisk musikk (jazz, pop, rock) som del av musikkpedagogutdanningen ved NMH. Fra 2002 fins det også et utøvende grunnutdanningstilbud i rytmisk musikk. Det er dessuten mulig å ta høyeregradsutdanning på feltet. Men selv om søkningen er stor til disse studietilbudene, er det fortsatt langt flere som studerer klassisk musikk/samtidsmusikk enn rytmisk musikk. Skillet mellom de ulike musikkformene/studietilbudene er for øvrig mindre bastante enn før (informasjoner fra NMHs administrasjon).



hører, nemlig forskeren. Det er heller ikke uvanlig at kunstnere tillegger oppmerksomhet fra forskere en viss prestisjeverdi. Forskeromtale kan – iallfall seinere i karrieren – bidra til kanonisering av kunstneren. Men selv om jeg dermed fikk god kvalitativ informasjon og innsikt gjennom intervjuene, betyr det selvsagt ikke at jeg slapp unna de metodiske fallgrubene som ofte oppstår ved slike intervjuer. Det er for eksempel mulig at informantene i noen grad har tilpasset sine egne livshistorier og framtidsplaner til hva de trodde jeg som intervjuer ventet av dem, det vil si at det oppsto en form for ”intervjuereffekt”. Det er også grunn til å regne med at kunststudenter og unge kunstnere – som andre folk – har mer eller mindre selektiv hukommelse. De kan ha ”husket” bare de begivenhetene som passer godt inn i den kunstnerkarrieren de stadig holder på med å konstruere. Slik sett ble det kanskje et betydelig sprik mellom de konstruerte og de ”faktiske” biografier. Men et eventuelt slikt sprik er egentlig nok så uproblematisk i denne undersøkelsen. Sett fra min synsvinkel er den ”konstruerte” biografien og karrieren minst like interessant som den ”faktiske” (i den grad man kan trekke et slikt skille, jf. kapittel 2.6 nedenfor). Slik må det være så lenge dette prosjektet retter søkelyset nettopp mot spenningsfeltet mellom historisk overleverte og sosialt konstruerte myter (jf. den karismatiske kunstnerrollen) og mer eller mindre objektive mulighetsbetingelser.

Intervjuene ble tatt opp på bånd, fullstendig utskrevet og analysert, i tråd med metodisk skikk og bruk ved kvalitative studier av denne typen (Repstad 1998).<sup>26</sup>

I den videre analysen av det kvalitative intervjumaterialet har jeg *sitert* mye fra enkeltinformanters utsagn for å underbygge mine resonnementer. Men av hensyn til informantenes anonymitet har jeg (selvsagt) ikke kunnet identifisere dem med egne navn i teksten. Det er imidlertid et visst analytisk behov for å vite ”hvem” som sier ”hva”, det vil si om ulike utsagn kommer fra samme eller forskjellige personer: Det henger sammen med at informantene i høy grad forteller egne livshistorier (biografier); graden av intern konsistens i disse livshistoriene er i seg selv interessant. Det er (iallfall i noen grad) interessant om en og samme informant rapporterer om helt ulike verdier og holdninger til kunstnerrollen *i ulike faser av livsløpet*. Det kan òg være interessant om en og samme informant gir uttrykk for ulike, inkonsistente verdier og holdninger *i ulike faser av intervjuet* (uten at de dreier seg om ulike faser i livsløpet). På denne bakgrunn har jeg valgt å identifisere informantene med *fiktive navn*, slik at leseren kan se at det faktisk er informantene ”Vera” eller informantene ”Bendik” som blir sitert

---

<sup>26</sup> Alle intervjuene er fullstendig utskrevet av Norsk tekstsenter, deretter gjennomlyttet, korrigert og analysert av rapportforfatter.

både her og der i rapporten. På denne måten viser jeg også hvorvidt analysen bygger på rimelig representativ bruk av hele bredden i intervjumaterialet.

### 2.3 Tilgjengelig statistikk over kunststudenter i utlandet

Målet med studien er som før nevnt å belyse unge kunstneres/kunstnerrekrutteres syn på kunstnerrollen og kunstnerkarrieren helt allment. De kvalitative intervjuene med et bredt og variert utvalg av kunststudenter skulle gi et godt inntak til å tegne et nokså allment bilde av situasjonen til ulike grupper av kunststudenter. Slike intervjuer gir særlig innsikt i en type kvalitative meningsammenhenger som man umulig kan avdekke bare gjennom kvantitative undersøkelser. Intervjuene gir derimot begrenset informasjon om *utbredelsen* av egenskaper hos enhetene i en undersøkelse. I streng statistisk forstand gir intervjuene således ikke generaliserbar oversiktsinformasjon om andre enn de til sammen 33 informantene innen billedkunst, teater og musikk som faktisk er intervjuet. For å få et bredere og i visse henseende ”sikrere” oversiktsbilde over feltet har jeg derfor også dratt nytte av ulike typer kvantitative data. Det dreier seg dels om *tilgjengelig statistisk materiale om søkning til ulike typer kunststudier i inn- og utland*. Slikt materiale er stilt til disposisjon av Statens lånekasse for utdanning og fra administrasjonen ved de berørte kunstutdanningene. Noe relevant statistikk fins også i allment tilgjengelige offentlige kilder (jf. Statistisk sentralbyrå, Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet). Svakheten ved denne typen materiale for mine formål har blant annet vært at definisjonen av ”kunstutdanning” har variert fra kilde til kilde. Tilgangen på relevante data på de forskjellige kunstområder og -utdanninger har også variert. Dette har svekket sammenlignbarheten av data (mellom utdanningstyper og over tid). Trass i disse begrensningene gir materialet nyttig kunnskap om søkningen til ulike typer kunstutdanning – ikke minst om utviklingen av søkning til kunstutdanning i utlandet.

### 2.4 Komparativ spørreskjemaundersøkelse om profesjonsutdanning

I utgangspunktet ble det også planlagt å gjennomføre en bredere spørreskjemaundersøkelse innenfor rammen av eget prosjekt. Men denne planen ble skrinlagt da det ble kjent at Senter for profesjonsstudier ved Høgskolen i Oslo skulle gjennomføre en langt større spørreskjemaundersøkelse – og bygge opp en egen database – ”for studier av rekruttering og kvalifisering til profesjonell yrkesutøving” (StudData). Første fase i ”StudData”-prosjektet (StudData I) ble gjennomført høsten 2000. Da ble det – med tyngde- og utgangspunkt i Høgskolen i Oslo – gjennomført spørreskjemaundersøkelser med studenter ved en rekke

profesjonsstudier ved norske høgskoler. Formålet var blant annet å gi kunnskap om

- hvorfor unge mennesker søker studieplass ved ulike typer profesjonsstudier (lærerutdanning, sykepleierutdanning, journalistutdanning, m.fl.),
- hvor viktig utdanningene er for deres framtidige yrkesutøvelse,
- hvor tilfredse de er med utdanningen,
- hvordan yrkeskarrieren til de forskjellige profesjonene er, og
- hvorfor noen velger å slutte i yrket, mens andre fortsetter.

Datainnsamlingen høsten 2000 var første fase i en flerårig panelundersøkelse, der planen er å følge enkeltgrupper av studenter gjennom ulike faser av utdanningen og ut i yrkeslivet. Undersøkelsen/databasen omfatter blant annet studenter som sikter mot å bli lærere, sykepleiere, fysioterapeuter, journalister, bibliotekarer, barnevernspedagoger, sosionomer, ingeniører, ergoterapeuter, kommunalkandidater eller vernepleiere. Flere kategorier kunststudenter ble også inkludert i utvalget.<sup>27</sup> StudData I-undersøkelsen dekket studenter i *første semester av studiet*. Alt i alt omfatter det endelige utvalget i denne undersøkelsen knapt 2500 studenter, hvorav 190 kunststudenter (inkludert arkitektstudentene). StudData I utgjør en viktig datakilde for denne studien.

Jeg har også analysert noen data fra en seinere undersøkelse innenfor samme prosjekt – StudData II. *Avgangselevne* ved de samme studiene svarte på lignende (men ikke like) spørreskjemaer våren 2001. StudData II omfattet altså de samme utdanningsinstitusjonene og de samme kategoriene studenter, men ikke de samme studentene som i StudData I. Det endelige utvalget som svarte på spørsmålene i StudData II, utgjorde ca. 2050 studenter. Av disse var 77 kunststudenter (inkludert noen få arkitektstudenter). Som det vil gå fram, var svarprosentene i StudData II svært lave blant kunststudentene. Dermed er det stor fare for at materialet er blitt skjevt og resultatene usikre. Jeg kommer derfor bare i begrenset grad til å bruke data fra StudData II i denne analysen. StudData II vil primært bli utnyttet som supplement til StudData I, der det fins mer eller mindre overlappende spørsmål i de to undersøkelsene. Dermed er det en viss mulighet til å belyse om forskjeller i adferds- og holdningsmønstre mellom studentgrupper ved starten av studiet holder seg også fram til avslutningen av studiet. De holdnings- og adferdsmønstrene som kommer til uttrykk ved starten av studiet, kan jo være bestemt av mer eller mindre *urealistiske forventninger* til

---

<sup>27</sup> Forskningsleder/forsker Jorunn Spord Borgen, Høgskolen i Oslo/NIFU, og rapportforfatteren tok initiativ til at kunststudentene skulle komme med i undersøkelsen. Vi har også samarbeidet om å gjennomføre datainnsamlingen ved kunstutdanningsinstitusjonene. Kunststudentene var med i StudData i de to første fasene, men falt ut av de seinere fasene (på grunn av høyt bortfall innenfor det som i utgangspunktet var små grupper).

studium og yrke. Holdnings- og adferdsmønstre ved avslutningen av studiet er derimot mer påvirket av studentens *erfaringer* i løpet av studiet. Hvis kunststudentene skiller seg markant fra andre studenter når det gjelder atferds- og holdningsmønster både ved starten og avslutningen av studiet, tyder det på at vi er på sporet av noen mer dyptgripende strukturforskjeller mellom studentkategoriene.

Alle utdanningene i StudData har ”profesjonstrekk”. Det vil si at det dreier seg om spesifikke yrkesutdanninger som i hovedsak retter seg mot et særskilt yrke eller et knippe av nærbeslektede yrkesfunksjoner.<sup>28</sup> Kunstutdanningene er også typiske profesjonsutdanninger i denne vide betydningen. I denne undersøkelsen ble kunststudentene dermed inkludert i et større profesjons sosiologisk forskningsprosjekt.

Opplegg og spørreskjema for StudData er preget av at mange og ulike forskergrupper skal kunne dra nytte av materialet, og at utvalget av respondenter er ganske heterogent. Det var derfor ikke å vente at de to ganske generelle spørreskjemaene som ble brukt, skulle passe helt til problemstillingene for min studie. Likevel gir StudData (særlig StudData I) åpenbart en type kvantitativt oversikts- eller fugleperspektiv på mange av de problemstillingene (+ flere andre) som alt er belyst kvalitativt i mitt intervjumateriale. For min analyse er fordelene særlig at undersøkelsene gjør det mulig å sammenligne kunststudenter med en rekke andre studentgrupper. Dermed kan jeg få bedre grep om hva som er særegent, og hva som er mer allment ved kunststudentenes situasjon.

Utvalget av kunststudenter i StudData favner bare delvis de samme kategoriene kunststudenter som den kvalitative undersøkelsen. Følgende kategorier er med (alle førsteårsstudenter):

- Studentene ved skuespillerlinja ved Statens Teaterhøgskole
- Studentene ved Statens Balletthøgskole
- Studentene ved Statens Operahøgskole
- Studentene ved Statens Kunstakademi, Oslo
- Studentene ved Kunsthøgskolen i Bergen (keramikk, design, tekstil, visuell kommunikasjon og billedkunst/Akademiet)

---

<sup>28</sup> Få av de nevnte yrkene er derimot fullt utviklede profesjoner ut ifra en trangere, klassisk definisjon, i den forstand at det foreligger et statlig legitimert utdanningsmonopol, en ensidig yrkesmotivasjon til ett og bare ett yrke og en sterk yrkesorganisasjon som samspiller med myndighetene om å opprettholde monopolet (jf. leger, bibliotekarer, sosisionomer) (jf. kapittel 1.5 foran og Torgersen 1972).

- Studentene ved Statens håndverks- og kunstindustriskole (metall, keramikk, klær og kostyme, visuell kommunikasjon, farge, tekstil, interiør- og møbeldesign)
- Studentene ved Arkitektshøgskolen i Oslo

Det viste seg derimot at det ikke lot seg gjøre å få med Norges Musikkhøgskole i StudData-undersøkelsene.<sup>29</sup> For øvrig omfatter de kvantitative undersøkelsene de samme studentkategoriene som den kvalitative. I tillegg omfatter de altså i utgangspunktet ballett- og operastudentene, kunst- og håndverkstudentene, akademistudentene i Bergen og arkitektstudentene (Oslo). At de kvantitative studiene ikke omfatter akkurat de samme kategoriene studenter som den kvalitative, kan være både en svakhet og en styrke. Det var åpenbart uheldig at vi ikke fikk med musikkstudentene i denne delen av prosjektet. Derimot kan det ha bidratt til økt datamessig soliditet og generaliserbarhet fra datamaterialet som helhet (kvantitativt og kvalitativt) at vi supplerte med flere andre kunststudentkategorier. Arkitektstudentene ble inkludert nettopp fordi de står i en noe uklar mellomposisjon mellom "kunststudent" og "vanlig profesjon".<sup>30</sup> Når ballett- og operastudentene – og ikke bare skuespillerstudentene – ble inkludert i StudData, hang det også sammen med at skuespillerne alene ville utgjort en for liten gruppe (10 studenter i hvert kull) til at man kunne bevart anonymiteten og dessuten lagd meningsfull statistikk. Når alle tre kategoriene scenekunststudenter inkluderes, får vi derimot en noe større studentgruppe å arbeide videre med.

Ved alle studiesteder er det i prinsippet gjennomført totalstudier (alle skulle være med) innenfor de berørte studentgruppene. StudData I-undersøkelsen ble gjennomført som gruppeenket (utfylling av spørreskjema i gruppe-/klasse-situasjon). Men muligheten for vellykket datainnsamling i gruppe-/klasse-situasjon varierte en del med de undervisningsmessige tradisjonene og arbeidsmåtene ved de ulike studiene (kollektiv/individuell undervisning, obligatorisk/fritt frammøte), noe som igjen påvirket svarprosenten. Derfor var det i noen tilfelle nødvendig å supplere gruppeenketen med individuell utfylling og retur-

---

<sup>29</sup> Grunnen var at det ble gjennomført en annen spørreundersøkelse ved skolen omtrent samtidig som StudData I ble startet opp.

<sup>30</sup> De færreste vil nok regne arkitekter flest som kunstnere. Men innenfor norsk kunstnerpolitikk har det vært vanlig å inkludere *noen* av arkitektene blant kunstnerne. I Kunstnerstipendkomiteens innstilling fra 1972 og "Kunstnermeldingen" fra 1976 het det for eksempel at "... to grupper av kunstnere, arkitekter og fotografer, står i en særstilling idet det her dreier som om store yrkesgrupper hvor flertallet kanskje ikke pretenderer å være kunstnere slik begrepet kunstner må defineres i relasjon til offentlige stipend- og støtteordninger for kunstnere, men hvor et antall av fagets utøvere utvilsomt må betegnes som kunstnere i denne mening" (NOU 1973:2, s 59 og KUD 1976:48). Det er verdt å merke seg at interiørarkitektene ble inkludert særskilt – og regnet som kunstnere – i den store norske kunstnerkårsundersøkelsen fra 1993-94 (Elstad/Røsvik Pedersen 1996).

nering av spørreskjema per post. Svarprosenten for undersøkelsen som helhet var på 71 %<sup>31</sup>. Men svarprosenten varierte en god del fra studentgruppe til studentgruppe (fra ca. 32 % til ca. 95 %). Svarprosenten blant de ulike kategoriene *kunststudenter* var oftest høyere, nemlig 95 % ved Kunstakademiet i Oslo, 90 % blant ballettstudentene (Oslo), 87 % ved Arkitekthøgskolen (Oslo), 80 % blant skuespillerstudentene (Oslo), 75 % blant operastudentene (Oslo), 67 % ved Kunsthøgskolen i Bergen og 58 % ved Kunst- og håndverksskolen i Oslo. Generelt sett må dette sies å være en tilfredsstillende svarprosent i en undersøkelse som denne. I den videre kvantitative analysen av StudData I-materialet opererer jeg med såpass vide (sammenslåtte) studentkategorier at svarprosenten generelt blir "akseptabel" i alle hovedkategorier.

Sett under ett var svarprosenten i StudData II også ganske tilfredsstillende (72 %). Men det viste seg vanskeligere å samle avgangsstudentene ved *kunststudier* til å svare på spørreskjema i en gruppeenket. Særlig billedkunst- og arkitektstudentene manglet felles møtesteder (fellesforelesninger, felles informasjonsmøter, e.l.), der man naturlig kunne samle dem for utfylling av et spørreskjema. Derfor ble det nødvendig å følge opp med utsending av spørreskjemaer per post til resten. Og slike postenketer gir erfaringsmessig ofte høyt bortfall. Av arkitektstudentene svarte svært få (bare 6 studenter). Den samlede svarprosenten blant kunststudentene i StudData II (hvis vi holder arkitektstudentene utenfor) ble bare 42 %. Men det var altså primært blant billedkunststudentene det var lav svarprosent, nemlig 35 %. Blant disse igjen var det studentene ved Kunstakademiet i Oslo som sto for det meste av bortfallet. Blant scenekunstnerne svarte derimot hele 84 % (riktignok av en beskjeden populasjon på 25). Disse skjevhetene må en så langt råd ta hensyn til under tolkningen av dette materialet.

## 2.5 Noen metodiske forbehold

Hvor vidtgående konklusjoner som kan trekkes av denne undersøkelsen, begrenses blant annet av at den nesten bare omfatter *kunststudenter* – ikke etablerte kunstnere som har kunstnerisk arbeid som hovedsysselsetting. Det er mulig at overgangen fra en livssituasjon som kunststudent til en livssituasjon som yrkesaktiv kunstner medfører ganske store endringer i oppfatninger av kunstnerrollen. Det kan ikke denne undersøkelsen gi noe svar på. Men spørsmålet blir som nevnt undersøkt nærmere i en oppfølgingsundersøkelse til denne undersøkelsen.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> 2911 av 4082 studenter svarte.

<sup>32</sup> I prosjektet "Kulturarbeiderprofesjoner – endringsprosesser" intervjuer vi et utvalg av informantene i den kvalitative intervjuundersøkelsen på nytt fire-fem år etter.

Det er dessuten en begrensning at analysen bare omfatter kunststudenter ved veletablerte kunstutdanningsinstitusjoner. Det er kanskje grunn til å vente sterkere brudd med den karismatiske kunstnerrollen i *mindre institusjonaliserte unge kunstmiljøer*? Det kan i så fall ikke denne studien fortelle noe særlig om. Det er imidlertid spørsmål som står sentralt i en annen oppfølgingsundersøkelse som vi er i gang med.<sup>33</sup>

Det er til slutt heller ikke metodisk uproblematisk å undersøke *endring* av kunstnerrollen over tid, slik jeg prøver i denne studien (jf. også delkapittel 1.7 foran). For har jeg egentlig tilgang til sammenlignbare data om kunstnerrollen over tid? I denne studien sammenligner jeg i realiteten historiske ”fortellinger” om nokså berømte kunstnere med nåtidige ”fortellinger” om mer ordinære kunststudenter (riktignok studenter ved de mest prestisjetunge norske kunstutdanningsinstitusjonene). Det gir et ”umake” sammenligningsgrunnlag – og representerer en begrensning ved analysen.

Det har i det hele tatt ikke vært rom for å gjennomføre egne historiske undersøkelser av utviklingen av kunstnerroller innenfor rammen av denne studien. Jeg har i stedet vært henvist til å dra nytte av foreliggende historisk/kulturhistorisk forskning på feltet – og ta det bildet som tegnes av utviklingen av kunstnerroller i disse studiene, mer eller mindre for gitt.

Alle disse problemene må tas i betraktning når en skal tolke resultatene.

## 2.6 Det sosiologiske blikket på kunstfeltet

Men gir det egentlig mening å utforske et verdi- og kvalitetsorientert felt som kunstfeltet ved hjelp av sosiologiske metoder? Og hva særkjenner i så fall det sosiologiske perspektivet på kunst? Ifølge Howard Becker (1982:XI) fins det en ”sterk tradisjon for en relativistisk, skeptisk, ’demokratisk’ skrivning om kunst” innen kunsthistorien. Gjennom den kunstsosiologiske klassikeren ”Art Worlds” (1982) har Becker selv plassert seg sentralt i denne tradisjonen. I denne boka studerer han nettopp ulike ”kunstverdener” ut ifra et *kulturrelativt* sosiologisk perspektiv. Dermed bryter han med den brede humanistisk-estetiske forskningstradisjonen, der studiet av kunstneriske ytringer er tungt forankret i kunstfeltets egne verdihierarkier – med fokus på ”kanoniserte” kunstverk. Det vil si at han bryter med en tradisjon som legger ensidig vekt på den ”høye kunsten”,

---

<sup>33</sup> ”Kulturelt entreprenørskap – en studie av gjenfortryllingsprosesser som livsprosjekt” (2003-2007).

slik den blir vurdert fra en vestlig, borgerlig-kulturell synsvinkel. For Becker har både høykultur og populærkultur – både konsekrert kunst og folkekunst – stor forskningsmessig interesse. Han studerer således kunstmiljøene ”utenfra”, omtrent på samme kulturelle måte han ville gjort om han skulle studert hvilket som helst annet sosialt felt (utdanningssystemet, helsesektoren). Men han studerer også kunstfeltet ”innenfra”, i den forstand at han går inn i feltet som kvalitativ forsker og gjør fortolkninger av dets egne verdisystemer og strukturer fra aktørenes synsvinkel.<sup>34</sup>

Men denne typen forskning om kunst er en problematisk og ofte omstridd geskjeft, ikke minst sett fra mange humanistiske akademikers synsvinkel.<sup>35</sup> Pierre Bourdieu (1992b:55) har gitt følgende, lett ironiske beskrivelse av motsetningen mellom sosiologi og kunst:

Sociologi och konst trivs inte bra ihop. Det beror på att konsten och konstnärna inte tål att den föreställning de har om sig själva kränks. Konstens värld är en trons värld; man tror på begåvning, på den unika skaparen som ingen har skapat och när sociologen, som vill förstå, förklara och begripliggöra, kommer instörtande är skandalen ett faktum. Han bryter förtrollningen, utöver reduktionism, han är kort sagt oanständig eller, vilket är samma sak, kättersk.

Slik opplever ofte aktører på kunstfeltet samfunnsforskningens inntog som en form for kjetteri – en profanering av det hellige.

Mange samfunnsvitenskapelig orienterte kulturforskere nærmer seg dessuten i dag kunstfeltet ut ifra et *sosialkonstruktivistisk* perspektiv, i tråd med det forannevnte kulturelle perspektivet. Det innebærer at de tar avstand fra essensialistiske forståelsesmåter, for eksempel i vurderingen av kjønn, rase og kulturell identitet. Til forskjell fra essensialistene betrakter de ikke slike kategorier som stabile og universelle, men heller som ”sosiale konstruksjoner”. Det samme gjelder forestillingen om at det fins en særskilt kunstnerisk kanon som forvalter universelle estetiske verdier. Verdisystemer og forståelsesmåter (også på kunstområdet) blir langt på vei sett på som ”sosiale konstruksjoner” – som sosialt betingete og historisk relative. I en innføringsbok i ”cultural studies” skriver således Chris Barker (2000:393) at: ”Constructionism, of which cultural studies

---

<sup>34</sup> At Becker selv også har en fortid som utøvende musiker og amatørfotograf, bidrar antakelig til å styrke denne ”deltakende observasjonen” ytterligere.

<sup>35</sup> Et norsk eksempel på en sterkt polemisk drøfting av en kunstsosiologisk teori har Otto Christensen (1995) gitt i en artikkel om Bourdieus hovedverk ”La Distinction” (1979).



is a manifestation, argues that truth is a social construction". Søren Kjørup (1996/1999:28) hevder for sin del at

det institusjonelle er kun et tydeligt særtilfælde af det *konstruktivistiske*, altså af den tanke at vor sansning, vore beskrivelser, vore afbildninger, vore tolkninger, vore formuleringer af lovmæssigheder – i dagligdagen, i kunsten så vel som i videnskaben – er med til at forme vores verden.

Pierre Bourdieu er blant de sentrale kultursosiologene som gjør seg til talsmenn for et moderat konstruktivistisk perspektiv.<sup>36</sup> Han er – som antydnet i sitatet foran – opptatt av den sosiale konstruksjonen av verdier og forestillinger som skjer innenfor kunstfeltet, det vil si av "konstruksjonen" av tro på det enestående talentet, det unike kunstverket og det uformidlete karismatiske møtet mellom kunstverk og publikum. For Bourdieu handler det om "produksjon av tro" (Bourdieu 1986a).

Ettersom livshistoriene til et utvalg kunststudenter utgjør et helt sentralt metodisk grunnlag for min studie, er det særlig interessant å registrere hvordan Bourdieu anvender et slikt perspektiv på bruk av livshistorier i forskningen (Bourdieu 1986b, Broady 1991). Forskning basert på informanters livshistorier eller biografier hadde et sterkt oppsving i internasjonal sosiologi på 1980-tallet, ikke minst i Frankrike. Da publiserte imidlertid Bourdieu (1986b<sup>37</sup>) en liten artikkel, der han kritiserte mange av forskernes ukritiske aksept av informantenes egne "konstruerte livshistorier". I slik livshistorieforskning framstår den enkeltes liv gjerne som en lineær og sammenhengende serie av hendelser – et sammenhengende livsprosjekt med helhet og mening, ifølge Bourdieu. Livshistoriene blir framstilt som nesten like målrettede og sammenhengende livsprosjekter som i en CV, en nekrolog eller en biografi. Men slike lineære sammenhenger er sosiale konstruksjoner:

I själva verket är den individ som betecknas med ett viss egennamn inte en enhet utan en mötesplass för biologiska och sociala egenskaper. Individen är en i en bestämd kontext och en annan i en annan kontext. Att berätta sitt livs historia är inte blott att presentera sig själv, det är att konstruera sig själv,

hevder Bourdieu (ifølge Broadys (1991:391) fortolkning).

---

<sup>36</sup> Han avgrensner seg derimot sterkt fra en mer radikal, "idealistisk" form for konstruktivisme, for eksempel slik den framstår hos etnometodologene (Bourdieu 1999). Jf. foran (kapittel 1.1) om Bourdieus "konstruktivistiske strukturalisme" eller "strukturalistiske konstruktivisme" (Bourdieu 1987a:147).

<sup>37</sup> Også trykt i litt modifisert form i Bourdieu (1994).

I tråd med denne forskningstradisjonen vil jeg her gjøre meg til talsmann for en *kulturrelativ metodisk strategi*, men avgrense meg både mot en allmenn erkjennelsesteoretisk relativisme (jf. forskjellige utgaver av postmoderne teori) og mot en grunnleggende estetisk relativisme (jf. institusjonell kunstteori). Det innebærer at jeg markerer en prinsipiell vilje til kritisk avstand til forskningsfeltet, parret med nysgjerrighet overfor alle verdistandpunkter som utspiller seg på det samme feltet. En kulturrelativ metodisk strategi innebærer at man som forsker prøver å gå inn i og forstå ulike aktørposisjoner i forskningsfeltet på deres egne premisser. Det innebærer at forskeren prøver å klargjøre egne estetiske og kulturpolitiske standpunkter, slik at de ikke forstyrrer forskningsarbeidet unødige. Men et slikt kulturrelativt standpunkt innebærer *ikke* at jeg personlig betrakter all kunst som likeverdig eller alle fortellinger om kunst som likeverdige. Selv om man går med på at både vitenskapelig erkjennelse og estetiske dommer er historisk bestemte og betinget av det erkjennende/dømmende subjektets sosiale posisjon, skulle det ikke være nødvendig å havne i den absolutte relativismens hengemyr: Det er således ingen grunn til å avvise estetiske dommer – verken hos den enkelte kunstskjønner eller i den mer allmenne kunsthistorien – som helt vilkårlige og relative. Jeg vil heller ikke betrakte forskningsbaserte tekster som mer eller mindre vilkårlige ”fortellinger”, slik postmoderne teori er tilbøyelig til å gjøre. Som all erkjennelsesteoretisk relativisme havner også denne teorien i siste instans i en form for selvrefererende inkonsistens<sup>38</sup>, som undergraver forskning som en særskilt type kunnskapsproduksjon. En konsekvent erkjennelsesteoretisk relativisme fører i siste instans forskeren inn i en forskningsmessig blindgate – og deretter nærmest med nødvendighet ut av forskerrollen.

Selv om man erkjenner at alle verdier og all kunnskap på den ene eller andre måten er ”situert” – at de er avhengig av den historiske og sosiale situasjonen forskeren (og andre erkjennende subjekter) står oppe i – bør det ikke bety at alle ”fortellinger” er like gode og like sanne. Ifølge den bourdieuske versjonen av konstruktivisme er det mulig å drive en særskilt type vitenskapelig objektiviseringsarbeid som gir den vitenskapelige erkjennelsen en annen status enn for eksempel estetiske vurderinger, moralske vurderinger eller ”common sense”. Det er mulig ”å løfte seg selv etter håret” og utøve en form for kritisk rasjonalisme (Broady 1991:433). Det fordrer en kritisk selvrefleksjon av forskeren. Ved å analysere sin egen plassering innenfor det feltet som studeres, bør forskeren kunne unngå helt og fullt å bli ”feltets fange” (samme sted:548). I den etterfølgende analysen av norske kunststudenter bygger således også jeg på den

---

<sup>38</sup> Hvis all kunnskap er relativ, må det også gjelde påstanden om at ”all kunnskap er relativ”. Således tas brodden også fra denne påstanden, det vil si resonnementet ender i en logisk meningsløs sirkel.

forutsetningen at det *er* mulig å nå fram til en forskningsbasert kunnskap av mer allmenn gyldighet enn situasjonsbetingete og vilkårlige postmoderne ”fortellinger”, samtidig som denne forskningen ikke har universelle og ahistoriske (”positivistiske”) ambisjoner.

## 2.7 En kultursosiologisk egenpresentasjon

På denne bakgrunn kommer jeg ikke utenom å gi en kort sosiologisk presentasjon av meg selv (forfatteren av denne rapporten) og min relasjon til det sosiale feltet og de problemstillingene som skal analyseres i denne undersøkelsen. Jeg har bakgrunn i et relativt utdanningsfattig, men kulturinteressert landbruksmiljø. Til tross for den uakademiske bakgrunnen bidro dette miljøet til en ganske sterk interesse for kunstneriske yringer, men også til en ambivalent holdning til kunstfeltet. Jeg fikk vesentlige deler av den nasjonale litterære og billedkunstneriske kanon inn med morsmjølka. Bakgrunnsmiljøet oppmuntret særlig til lesning av skjønnlitteratur og kunstnerisk egenaktivitet (tegning, musisering). Samtidig var miljøet preget av en rasjonalistisk ”bondeskepsis” mot ”moderne kunst”. Utdanningsrevolusjonen på 1960- og 70-tallet åpnet dørene til en akademisk karriere og til opplevelse av mer varierte kunstneriske uttrykk – både for meg og mange andre med tilsvarende bakgrunn. I dag er jeg – som mange i de akademiske mellomlagene – en interessert og tidvis aktiv kulturkonsument, særlig av skjønnlitteratur og billedkunst.

Jeg har også et mer personlig forhold til problemstillingene i denne undersøkelsen, fordi jeg som barn ofte fikk høre at jeg hadde et særskilt talent for tegning. Kanskje var også jeg når alt kommer til alt, ”født til kunstner”? Om nødvendig kan jeg også fortelle om ynglingens ”tilfeldige møte” med en etablert kunstner, mer eller mindre i tråd med den tradisjonelle karismatiske kunstnermyten (jf. kapittel 3.1). Som elev ved Nansenskolen møtte jeg en gang den fåmælte Store Forfatteren: ”Eg ser du teiknar; du lyt halde fram med det”, sa han. I tillegg hadde jeg flere profesjonelle og halvprofesjonelle kunstfaglige rollemodeller (lærere i estetiske fag, en billedkunstner) i slekta. Jeg skaffet meg etter hvert også søknadspapirer til Kunst- og håndverksskolen, men unnlot da det kom til stykket, å søke. Det var antakelig en fordel: Jeg er fortsatt interessert i billedkunst, men har et ambivalent forhold til mye *samtids*billedkunst. På denne bakgrunn er det kanskje bedre å kunne betrakte samtidskunstlandskapet på sosiologisk avstand – og drive med tegning som hobby. En slik halvveis karismatisk livshistorie kunne altså jeg vartet opp med, om jeg var blitt spurt.

Ideen til dette forskningsprosjektet var for øvrig sterkt påvirket av at mine to barn for noen år siden var engasjert i amatørteaterarbeid på et relativt høyt ambisjonsnivå. Skulle de søke Teaterhøgskolen? Den ene prøvde uten hell. Mange andre i mine barns vennemiljøer lekte med lignende tanker (dels innen teater, dels på andre kunstfelt). Flere av dem har også satset på – og ser ut til å lykkes med – en kunstnerisk karriere. Mitt engasjement i dette forskningsprosjektet var likevel preget av en faderlig-småborgerlig bekymring over om ikke risikoen ved et slikt karrierevalg var for stor.

Det er flere trekk ved denne personlige bakgrunnen som kan ha påvirket både valget av problemstillinger og analytisk blikk: Mitt eget urealiserte ”talent” og min faderlig-småborgerlige bekymring har nok bidratt til en allmenn avstand til kunstfeltets karismatiske myter og til sterkere identifikasjon med dem som faller fra på veien mot en kunstnerkarriere, enn med dem som satser ubønhørlig og etter hvert lykkes.

### 3 KULTURFORSKNINGSPERSPEKTIVER PÅ KUNSTNERROLLEN OG KUNSTIN- STITUSJONEN

#### 3.1 Den karismatiske kunstnerrollen i historisk lys

##### Den karismatiske kunstnerrollen

Hvilke(n) kunstnerrolle(r) orienterer dagens kunststudenter seg imot? Et hovedspørsmål i denne undersøkelsen er om den tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen fortsatt preger dagens unge rekrutter til kunstneryrkene, eller om de snarere orienterer seg i retning av andre kunstnerroller (jf. den postmoderne kunstneren, kunstnerentertaineren, kulturentreprenøren/risikotakeren). Men hva menes egentlig med "den karismatiske kunstnerrollen"? Tore Rem (2002:29) gir noen raske riss av hovedaspekter ved den karismatiske myten eller rollen når han beskriver hvordan Alexander Kielland er blitt framstilt i litteraturhistorien: "Som et individ som kom fra intet – kunstnerisk snarere enn materielt – og fikk kontakt med sin magiske muse, for så øyeblikkelig å stå frem i all sin prakt".

Innenfor denne karismatiske tradisjonen beskrives kunstneren også ofte som et geni og en lediggjenger. Han har mytologiske trekk beslektet med Askeladden i eventyret. I en dansk-norsk kontekst beskrives han (her: Kielland) kanskje heller som en "Aladdin": "Aladdin er den vakre gutten som snubler inn i lykken, i form av en skatt i en hule, en ånd i en lampe og sultanens datter. Uten selv å gjøre det minste er han på et blunk forvandlet fra fattiggutt til rikmann", skriver Rem (samme sted).

Hvordan kan man mest fruktbart beskrive den historiske framveksten av den karismatiske kunstnerrollen (eller myten)? Den franske kunstsosiologen Raymond Moulin (1978:241) gjorde det på følgende måte i en artikkel fra slutten av 1970-tallet:

Den omstridte, men dominerende, definisjonen som vårt samfunn gir av kunsten og kunstneren, er frukten av en differensiering av menneskelige aktiviteter, som man vil kunne finne opprinnelsen til i renessansen. Det var først i Italia, fra begynnelsen på 1500-tallet, at aktivitetene til maleren, skulptøren eller arkitekten ble betraktet som radikalt forskjellige fra de manuelle yrker og hevet til status som "frie" kunster. Kunstneren er ikke lenger håndverker, men et skapende individ ["un créateur"], en slags *alter deus* frigjort fra vanlige normer. Den karismatiske framstillingen av kunstneren blir forent med et aristokratisk bilde av det unike og uerstattelige kunstverket.

Her er vi ved startpunktet for de moderne ideene om det skapende individ [”le créateur”] og det skapte objekt [”objet de création”]<sup>39</sup>,

Mange forskere har – på tilsvarende vis – primært koplet framveksten av den selvstendige kunstinstitusjonen og den karismatiske kunstnerrollen – med dens vekt på kall, talent, inspirasjon og kunstnerisk originalitet – til framveksten av det *moderne* samfunn (jf. Habermas 1971, Bø-Rygg 1985, Sveen 1995). I slike framstillinger kontrasteres således den karismatiske kunstnerrollen gjerne med en helt annen kunstnerrolle – den laugsorganiserte og anonyme håndverkeren som utsmykket kirkene i middelalderen. Fra renessansen og framover utviklet det seg ut ifra dette gradvis en ny, moderne og fri kunstnerrolle, preget av originalitetsestetikk og genidyrkelse. Framveksten av denne kunstnerrollen er gjerne blitt sett i sammenheng med framveksten av en selvstendig kunstinstitusjon, det vil si av et relativt autonomt sosialt felt med særegne roller, spilleregler og institusjoner. På billedkunstmrådet ble det for eksempel etablert egne formidlingskanaler (utstillingslokaler), et særskilt kunstpublikum og en spesialisert kunstkritikk (Danbolt 1999). Utskillingen av en egen kunstinstitusjon, særlig fra den religiøse institusjonen, kan ses som et uttrykk for den mer allmenne institusjonelle differensieringen som preget de store moderniseringsprosessene, slik en rekke klassiske sosiologer har beskrevet det (jf. også utdifferensieringen av en egen rettsinstitusjon, utdanningsinstitusjon, sportsinstitusjon, osv, Durkheim (1893/1967) og Parsons (1937)). Den frie kunstneren er altså blitt betraktet som et barn av denne moderniseringsprosessen. Han ble frigjort ”fra laugets, hoffets og kirkens bånd”, ifølge Habermas (1971:37). Denne utviklingen var betinget av at det oppsto et fritt marked for omsetning av kunst. Kunstnerens frigjøring hang sammen med utviklingen av et kjøpekraftig borgerlig kunstpublikum.

Men stemmer det at den såkalt karismatiske eller tradisjonelle kunstnerrollen ene og alene sprang ut av moderniteten? Den klassiske studien til Kris og Kurz (1934/79), ”Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist”, som ble offentliggjort første gang på tysk i 1934, tyder på at denne rollen har dypere og videre historiske røtter. Forfatterne forfølger de historiske bildene av – og mytene om – kunstneren, slik de er kommet til uttrykk i fortellinger og biografier i flere sivilisasjoner, fra flere hundreår før Kristi fødsel og fram til moderne tid. Analysen er primært begrenset til bildende kunstnere, men har også relevans for andre kunstneryrker.

---

<sup>39</sup> Moulins studier knytter seg primært til bildende kunstnere.

Også Arnold Hausers (1962/1977a) toneangivende framstilling av kunstarnes sosiale historie beskriver utviklingen av en ny kunstnerrolle<sup>40</sup>, som kan ligne på den moderne og karismatiske, så tidlig som på Alexander den Stores tid (det vil si rundt tre hundreår før Kristis fødsel):

The change in the position of the artist, so noticeable under Alexander the Great, is directly connected with the propaganda made on that conqueror's behalf. The cult of personality which developed out of the new hero-worship redounded to the advantage of the artist both as a bestower and as a recipient of fame [videre:] Philosophical and literary education increasingly reached the circles of craftsmen-artists; they began to separate themselves from the ordinary artisans and to form a group distinct from that of tradesmen [og seinere:] Stories about eccentric painters gradually came into vogue and we eventually find symptoms of something like the modern adulation of the artist (Hauser 1962/1977a:105-106).

Raymonde Moulin (1983) tidsplasserer derimot i en annen artikkel den *egentlige* framveksten av den moderne, karismatiske kunstnerrollen (på billedkunstmrådet) så seint som til 1800-tallet.<sup>41</sup> Her beskriver hun kunstlivets tre historiske organisasjonstyper, med stikkordene *korporasjon* (laug), *akademi* og *marked*:

1) Under *middelalderen* var (billed-)kunstneren ut ifra dette en *håndverker*, hvis viktigste kompetanse var den praktiske ferdigheten ("savoir-faire"). Han var organisert i *laug* med monopol på utøvelse av yrket. Adgang til profesjonen var strengt regulert først gjennom en lærlingkontrakt, så i en fast periode som svenn – og til slutt ved mesterens "vigsling" av det nye laugsmedlemmet på bakgrunn av et utført mesterstykke. Innenfor dette kunstneriske regimet var Kirken den viktigste oppdragsgiver.

2) Fra *renessansen* ble kunstnerne i Italia gradvis anerkjente som en yrkesgruppe med et høyere nivå av kunnskap og innsikt enn den rent håndverksmessige ferdigheten. De skilte lag med håndverkerne, ble befridd fra laugsbåndene og fikk en friere stilling, mer som forskere. Men etter hvert ble det etablert en ny form for kontrollerende profesjonsorganisasjon – *akademiet* – på billedkunstfeltet. Det kongelige franske akademiet for maling og skulptur ble opprettet i 1648. Det fikk myndighet til å gi malere og skulptører status som "frie" kunstnere, forskjellig fra håndverkere og handelsfolk. Akademiet fikk monopol over ut-

---

<sup>40</sup> Hausers klassiske "The Social History of Art" (1977, firebindsutgaven, første gang utgitt i 1962) omhandler i prinsippet alle kunstarter.

<sup>41</sup> Til tross for at hun i sitatet foran (fra en annen artikkel) så spirene til en slik rolle i Italia på 1500-tallet. Jf. også Bourdieus (1992a) parallelle tidsplassering av framveksten av et autonomt kunstfelt til 1800-tallet.

danning, utvelgelse og kunstnerisk anerkjennelse av billedkunstnere. Men samtidig utviklet det seg til en sterkt hierarkisk, maktfull og byråkratisk struktur på feltet.

3) Etter hvert ble det også en rutinisert og konservativ struktur, som de unge, nyskapende kunstnerne opponerte kraftig mot. Ifølge Moulins framstilling var det først på 1800-tallet at representanter for en karismatisk og romantisk kunstnerideologi og -rolle virkelig gjorde opprør mot den stivnende akademismen. De ”frie kunstnerne” forkastet da den akademiske tradisjonalismen – og erklærte brudd med tradisjonen som kunstnerisk norm. De brøt også ut av de akademisk kontrollerte utstillingsrommene og skapte sine egne formidlingsarenaer (jf. Salongen). For dem var kunstnerfelleskapets estetiske normer i prinsippet eneste gyldige referanseramme. Men i siste instans var kunstnerne innenfor dette regimet likevel henvist til *markedet* som endelig dommer.

Moulin (samme sted) peker samtidig på at slike skjematisk periodiseringer ikke må bli analytiske tvangstrøyer. I praksis veksler og glir periodene over i hverandre på en mindre entydig og systematisk måte enn framstillingen overfor kan gi inntrykk av. I tråd med Max Webers idealtypiske teori om ”det legitime herredømmes tre rene typer”<sup>42</sup> peker hun på at det gjennom historien gjerne har skjedd vekslinger mellom kreativt karismatiske perioder og perioder med rutinisering. Ingen av de nevnte profesjonsregimene omfatter dessuten *alle* kunstnerne i en gitt periode: Allerede under middelalderen fantes det kunstnere med kongelig beskyttelse, omtrent som de seinere akademikunstnerne. De middelalderske korporasjonene (laugene) fortsatte også å eksistere – og organisere kunstnere – helt ut på 17- og 1800-tallet. Og trass i opprøret mot akademiene på 1800-tallet, besto akademiene og akademikunstnerne langt inn i det tjuende århundret.

Men fortsatt er det litt uklart hva som menes med ”den karismatiske kunstnerrollen”? La oss se nærmere på noen sentrale kjennetegn, fortsatt i et historisk perspektiv.

#### Anonymitet eller berømmelse

Ifølge den karismatiske kunstnerrollen eller -myten er for det første den enkelte kunstner kjent som et særegent individ med spesielle kunstneriske talenter. Kunstnerens individuelle rykte eller renommé blir en viktig personlig ressurs, som kunstneren må bygge opp og forvalte. Kunstnerens personlige *signatur* –

---

<sup>42</sup> Jf. 1) legalt herredømme, 2) tradisjonelt herredømme og 3) karismatisk herredømme (Weber 1971).



bevist på at vi har å gjøre med et autentisk og unikt kunstverk – blir derfor også viktig. Det samme gjelder kunstnerens *biografi* – for eksempel slik den framstilles i kanoniserende kunsthistorier eller enkeltbiografier. I dagens kunstverden forvalter kunstnerne også sitt rykte ved å presentere fyldige CV-er for mulige oppdrags- eller arbeidsgivere. Betydningen av slike selvrepresentasjoner blir for øvrig tydeliggjort ved at også enkelte trivial- eller kitschkunstnere kopierer denne framgangsmåten og lager fyldige, men fiktive CV-er (Moulin 1992<sup>43</sup>).

Historisk kan man si at den anonyme håndverkeren steg ut av tussmørket og ble en individuell kunstner i det man begynte å navngi kunstnerne, særlig da det ble vanlig å *signere* kunstverk: ”Very generally speaking, one can say that the urge to name the creator of a work of art indicates that the work of art no longer serves exclusively a religious, ritual, or, in a wide sense, magic function ...”, skriver Kris og Kurz (1934/79:4). Men skjedde dette først under renessansen? Nei, både Kris og Kurz og Hauser (1962/77a) viser eksempler, særlig fra Hellas, på at den individuelle kunstneren trådte fram på kunstscenen langt tidligere. Det fins eksempler på greske kunstnere som signerte sine verk, alt fra 600 år før Kristus. De greske billedkunstnerne Zeuxis og Apelles (fjerde århundre før Kristus) har ikke etterlatt seg noen konkrete verk, men betydelig personlig berømmelse (blant annet gjennom biografier). De romerske kunstnerne er derimot forblitt mer anonyme. Men det var først på 14- og 1500-tallet at signaturen og biografien til kunstnerne blir virkelig viktige, ifølge Kris og Kurz (1934/79).

Det kan nesten virke som om Kris og Kurz betrakter den karismatiske kunstnermyten som en type universell, antropologisk struktur, som i større eller mindre grad kan gjenfinnes på kunstfeltet til alle tider og på alle steder. De bryter i så fall med det mer historiserende perspektivet jeg vil legge til grunn for denne undersøkelsen. I sin jakt på universelle kulturelle strukturer var Kris og Kurz sterkt påvirket av psykoanalysen (jf. Kris og Kurz 1934/79, forord). Uansett hva man måtte mene om denne teoritradisjonen, gir Kris’ og Kurz’ studie viktige innsikter til studiet av kunstnerrollen.

### Kall, inspirasjon, magi

Forestillingen om at kunstnerisk arbeid er betinget av en særskilt form for *inspirasjon*, er fortsatt et viktig kjennetegn ved den kunstnerrollen som utspiller seg på kunstfeltet. Og det er kanskje i enda høyere grad en oppfatning som har fot-

---

<sup>43</sup> Moulin (1992:36) skriver et kapittel om ”konstruksjonen av en fiktiv kunstneridentitet”, og nevner eksempler på dette fra Sverige.

feste blant folk flest. Kris og Kurz (1934/79) gir en historisk framstilling av opphavet til denne forestillingen. De fører ideen om kunstneren som inspirert av en type ”guddommelig galskap” tilbake til Platon.<sup>44</sup> Inspirasjonen til å skape ble da riktignok bare poeten – ikke billedkunstneren – til del. Mens poeten hadde tilgang til denne høyverdige evnen til ”indre skuen”, måtte billedkunstneren nøye seg med å imitere virkeligheten (jf. også Hauser 1962/77a). Bildet av den inspirerte kunstneren kom derimot i bakgrunnen i middelalderen. Da ble de håndverksmessige kvalitetene høyere verdsatt. Men arven fra antikken – forestillingen om kunstnerisk inspirasjon – ble revitalisert under renessansen. Nå ble den guddommelige inspirasjonen og ekstatiske galskapen (den indre stemmen, ”divino artista”) også etter hvert tilkjent billedkunstnere (Kris og Kurz 1934/79). Problemstillingen kan illustreres med anekdoten om et besøk den spanske maleren Giulio Clovio gjorde hos sin mer berømte kollega el Greco (1541 – 1613). Ifølge den danske kunsthistorikeren Broby-Johansen (1951:125) skal Clovio ha fortalt at:

I går besøkte jeg Greco for å foreslå ham en tur gjennom byen. Det var den mest strålende vårsol som måtte glede enhver. Jeg ble forbauset da jeg trådte inn i Grecos atelier. Gardinene var trukket så tett for vinduene at man neppe kunne se en hånd for seg. Greco satt der på en stol. Han arbeidet ikke, han sov heller ikke. Han ville ikke gå ut med meg, for han sa at dagslyset sjenerer hans indre lys.

El Greco, som selv var en mester i å framstille dagslyset på lerretet, måtte altså ikke la det virkelige dagslyset få forstyrre ”det indre lys”.<sup>45</sup>

Fra renessansen og framover ble den kristen-platonske forestillingen om guddommelig inspirasjon etter hvert omdannet til en romantisk-karismatisk idé om inspirasjonen som kom *innenfra*, en ”indre stemme” – en nødvendig og uimotståelig personlig trang – et uttrykk for kunstnerens genuine personlighet eller sjel (samme sted, Christensen 2000).

---

<sup>44</sup> Hauser (1977a:106) knytter det snarere til etterfølgeren, Plotin, jf. ideen om kunstneren som en ”guddommelig inspirert seer” og den kunstneriske skaperakten som en ”unio mystica”.

<sup>45</sup> Kris og Kurz (1934/79) påpeker for øvrig at anekdoten neppe er basert på noen virkelig historisk hendelse. Biografen som gjengir anekdoten (Kehrer), synes å vise til et fiktivt brev – som det ikke er mulig å gjenfinne i de aktuelle arkivene. De hevder at ”... it must be regarded as an invention of the student who brought a translation of this ‘document’ to El Greco’s biographer. The student’s inventiveness here assumes the role played by the typical legends in biography” (Kris og Kurz (1934/79:127). At kjente kunsthistorikere (Panofsky, Broby-Johansen) likevel synes å være overbevist om at det dreier seg om en faktisk hendelse, er en god illustrasjon av den vedvarende kraften i den karismatiske kunstnermyten.

Ideen om kunstnerinspirasjon er i slekt med ideen om kunstneren som en ”magiker”, som besitter en uvanlig og hemmelig yrkeskompetanse (Kris og Kurz 1934/79). Men det er også mulig å se noen fellestrekk med middelalderens laughåndverkere og med representanter for moderne *profesjoner* (Wilensky 1964, Mangset 1984a): Både laughåndverkeren og profesjonskunstneren var/er yrkesutøvere med monopol på en særskilt, nærmest ”magisk” kompetanse<sup>46</sup>. Den spesielle profesjonskompetansen blir fortsatt i dag omgitt av mentale stengsler, ritualer og symbolske gevanter (jf. dommerens kappe, prestens kjole og krave<sup>47</sup>).

Også fra folkemusikkfeltet kjenner vi igjen ideen om kunstneren som en slags magiker.<sup>48</sup> Her fins det en lang tradisjon tilbake til 1700-tallet for en kombinasjon av et tilnærmet profesjonelt yrkesmonopol og en ”magisk” yrkeskompetanse (Alver og Bjørndal 1966, Ling 1975). Den karismatiske folkemusikk-kunstneren overførte sin magiske kunnskap direkte og personlig fra ”mester” til ”svenn”, slik dagens folkemusikere fortsatt liker å fortelle at de ”har en slått etter” eller ”har lært en slått av” en berømt eller berømmelsesverdig spillemann.

#### Skjebnens makt. Medfødt talent og tilfeldig møte

Kris og Kurz dokumenterer at også den romantisk-karismatiske forestillingen om kunstnerens *medfødte talent* har historiske røtter langt tilbake i tid – til antikken. Også dette aspektet ved det karismatiske idékomplekset ble vekket opp igjen under renessansen. Den sanne kunstner var, ifølge enkelte fortellinger, ”kunstner allerede i mors liv” (Kris og Kurz 1934/79). En samtidig biograf, Francesco da Hollanda, beskrev således både Albrecht Dürer (1471-1528) og Hans Holbein (1497-1549)<sup>49</sup> som ”født til kunstnere”: ”Adelsfolk kan bli skapt av Keiseren, men malere bare av Gud”, hevdet han (etter Kris/Kurz 1934/79:50). Her kommer nettopp det *karismatiske* aspektet ved kunstnerrollen til syne, forestillingen om den medfødte nådegaven. I kjølvannet følger en hel mytologi av ideer om ”det tidlig oppdagete talentet”, om kunstner-geniets heroiske barndom og om ”vidunderbarnet” med ekstraordinære kunstneriske talenter forut for all læring. Myten om det medfødte talentet er kanskje mest billedrikt og insisterende formulert i legenden om den italienske billedkunstneren Giotto (1266-1337) barndom:

---

<sup>46</sup> Jf. aspirerende profesjoners jakt på å skaffe seg et slikt eksklusivt kompetanseområde, som ingen representanter for andre yrker kan få innsikt i eller lov å utøve (jf. sykepleiere, bibliotekarer, fysioterapeuter, o.a.).

<sup>47</sup> Eksemplene illustrerer samtidig at det er begrenset hvor langt parallellen rekker: Kan vi i dag peke på noen tilsvarende ytre tegn på kunstners profesjonstilhørighet? Vi kan iallfall sjelden gjenkjenne dagens billedkunstner på alpelua!

<sup>48</sup> Det blir for eksempel fortalt at Myllargutten kunne spille seg opp i ekstase.

<sup>49</sup> Begge tyske billedkunstnere.

Historien om den italienske bondegutten Giotto, som med trekull tegnet de fårene han gjette, og ble oppdaget av Cimabu, som gjorde ham til sin arvtager, er den nye tids uoppslitelige vandreanekdote. At det nye talentet oppdages av den forrige generasjons store mester, er selve vitnesbyrdet om kunstens apostoliske suksessjon. Kunsten, som i middelalderen stammer fra verksteder med anonyme medarbeidere, skapes nå av enkeltindivider med kjente navn – berømte mestere,

skriver for eksempel Broby-Johansen (1951:35). Slike historier som denne om gjetergutten (Giotto), hvis ekstraordinære talent blir oppdaget av den etablerte kunstneren (Cimabu), som tilfeldigvis passerer forbi, er ”arketypiske” fortellinger, som er blitt fortalt i omtrent likelydende versjoner om mange andre berømte kunstnere. Kris og Kurz (1934/79:8) skriver at

Several biographers tell of how the master first gave evidence of his gifts by sketching the animals he herded as a shepherd. Then a connoisseur happened to pass by, recognized the extraordinary talent in these first artistic endeavours, and watched over the proper training of this young shepherd, who later emerged as this or that far-famed genius. This account has a number of variants, in some of which all the episodes are retained, or several are merely modified, whereas in others only the central theme is retained – that the artist’s gifts were already evident in his childhood.

”Oppgaven” til den forbigående kunstneren eller kunstskeikjønneren i fortellingen er selvsagt å vekke til live det medfødte talentet til den unge kunstneren.

Raymonde Moulin (1992) gjenfinner det samme ”skjemaet” (autodidaktens ”tilfeldige møte” med en profesjonell kunstner eller kunstskeikjønner) i intervjuer med franske samtidsbilledkunstnere om deres levnetssløp. For eksempel forteller en ung kunstner fra et småborgerlig miljø i distriktet om et bakgrunnsmiljø uten kunstneriske ambisjoner. Men talentet til denne selverklærte outsideren blir oppdaget ved et tilfeldig møte:

Jeg landet på Kunstakademiet, på et kveldskurs, helt tilfeldig, ettersom jeg var en tusenkunstner ... Jeg drev [som barn/ungdom] alltid og fiklet med alt mulig; og så var det noen som sa: Hvorfor sender dere ikke sønnen deres til Kunstakademiet? Det var en som kom ofte, en mer kultivert ”herre”, en borger og handelsreisende ... Da sa jeg til moren min: Hvorfor sender du meg ikke for å følge tegneundervisning? Jeg var 15 år... (samme sted:301).

Her er det den kultiverte handelsreisende som fyller funksjonen til Cimabu.

En annen billedkunstner forteller at han nok drev og malte, men hadde liten tro på at han kunne bli profesjonell maler. Men også *hans* medfødte talent ble vekket til live gjennom møtet med en erfaren kunstsjønner:

Jeg drev og malte uten noen gang å tro at jeg skulle bli maler. Det var for vanskelig. Jeg tenkte at det var noe som var forbeholdt et visst antall individer, at man trengte store bekjentskaper .... Men jeg malte uten noen gang å tro at jeg kom til å bli maler. Men så traff jeg helt tilfeldig herr H. (en stor kunsthandler fra Paris), mens jeg var ute og haiket [...] Og han spurte meg hva jeg drev på med. Da forklarte jeg ham at jeg var fabrikkarbeider, og han ble svært urolig over å se en slik fyr, på tjue år, som interesserte seg for alle disse tingene uten å ha noen dypere grunner, noen familiemessige grunner til det [...] Da sa han til meg: ”Du må bli maler, du må bli maler, du må male” [...] Hvis ikke noen hadde sagt til meg: ”Du må bli maler”, vet jeg ikke om jeg noen gang hadde blitt det ... eller kanskje hadde jeg blitt det likevel ... (samme sted:301-302).

Det er ”skjemaet” fra møtet mellom Cimabue og Giotto som ”gjentar” seg. Møtet mellom det nye kunstnertalentet og den erfarne kunstneren eller kunstsjønneren beskrives som en helt spesiell kombinasjon av *tilfeldighet* og *skjebne*: At møtet var absolutt ”tilfeldig” (uten baktanker, ikke planlagt), kan nettopp ses som et bevis på at det var forut- og skjebnebestemt (av høyere makter). I de klassiske fortellingene var dette tegnet på at det var Guds vilje som lå bak. Se senere ble det skjebnebestemte snarere knyttet til den enkelte kunstnerens personlighet, hans indre, det medfødte talentet, de ekstraordinære kunstneriske gavene.

I klassiske versjoner av fortellingen medfører ”det tilfeldige møtet” også helst en type sosial oppstigning – fra gjetergutt til feiret kunstner (Kris og Kurz 1934/79). Slike kunstnerfortellinger har for øvrig fellestrekk med mange eventyr, der Askeladdens skjebnebestemte tilfeldige møter i siste instans fører til både lykke og rikdom.

#### Medfødt talent og fravær av skolemessig lærdom

Skal det kunstneriske talentet være en medfødt gave, må det også kunne vekkes til live så å si *uavhengig av skolemessig læring*. Ifølge Kris og Kurz (1934/79) er det en viktig side ved de klassiske (antikke) kunstnerbiografiene at den gode kunstneren skulle være autodidakt, altså i utgangspunktet selvlært. Kunstneren var beundringsverdig, fordi han hadde utviklet sitt talent og vunnet anerkjennelse uten egentlig å ha hatt noen lærer (”nullo doctore”). Kris og Kurz (1934/79) finner også igjen denne forestillingen under renessansen. I datidas fortellinger

om Giottos kunstneriske utvikling går det for eksempel fram at hans kunstneriske kreativitet ikke var betinget av læring eller praksis, men av hans spesielle talent.

Raymonde Moulin gjenfinner temaet i litt annen form hos sine samtidskunstnere, som ”rasjonalisering av manglende skolesuksess”. Hun hevder at

[k]unstnerne konstruerer historien om sitt liv i termer av nådegave [”don”] og kall: Man *fødes* til kunstner, man *blir* det ikke. Innenfor denne logikken betrakter de sin manglende skolesuksess som varsel om at de er bestemt til å bli kunstnere (Moulin 1992:302).

Den manglende skolemessige kompetansen – og generelt den manglende kompetansen på alle andre områder enn det kunstneriske – blir et slags bevis på at de er utvalgt til å bli kunstnere. Slik uttrykte også den irsk-franske forfatteren Samuel Beckett seg en gang i et svar på en avisenket om ”hvorfør han ble kunstner”: ”Det eneste jeg er god til”, svarte han – kort og fyndig.<sup>50</sup> Å skrive var det eneste han kunne. Men Becketts påstått manglende kompetanse i alle mulige andre sysler framstår her – i tråd med den tradisjonelle kunstnermyten – som et indirekte bevis eller tegn på at han iallfall var *virkelig* god til det han var god til: Å skrive.

Kunstfeltets skepsis til skolemessig læring var også et sentralt tema i Pierre Bourdieus tidlige kunstsosiologiske arbeider (Bourdieu/Darbel 1969). Ifølge Bourdieu har kunstnere og kunstskjønnere – med basis i en karismatisk ideologi – en tendens til å fornekte at kunstopplevelse i høy grad er betinget av læring. Det medfører en skepsis i disse miljøene til å bruke pedagogiske virkemidler i kunstformidling.<sup>51</sup> De ”miserkjenner” samtidig den ”kunstutdanningen” (den uformelle tilegnelsen av kulturell kompetanse i kultiverte miljøer) som faktisk foregår – og som er en forutsetning for all kunstopplevelse.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> ”Bon qu’à ça”, het det på fransk – det vil si ”god – bare til dette”. Enketen sto i en fransk avis eller et ukeblad en gang i perioden 1985-86 – og er sitert etter hukommelsen.

<sup>51</sup> Skepsisen mot en aktiv ”kunstpedagogisk” formidlingsinnsats er ofte særlig sterk innenfor det avantgardistiske delfeltet av kunstfeltet. I en evaluering av Kulturrådets støtteordning til fri scenekunst finner for eksempel Røyseng og Bergsgard (2001:93) at ”scenekunstnere som arbeider overfor barn og unge, uttrykker at nedprioriteringen av disse gruppene gjenspeiler den generelt lave statusen det gir å arbeide med formidling til barn og unge”. En informant sier at ”barne- og ungdomsteater blir betraktet ikke betraktet som kunst, det blir betraktet som annenrangs...” (samme sted). Tilsvarende dilemmaer kommer til syne i en evaluering Jorunn Spord Borgen (2001) har gjort av Black Box’ prosjekt ”LilleBox”.

<sup>52</sup> Jeg har selv studert problemstillingen nærmere – med bakgrunn i Bourdieus teorier – i en undersøkelse av publikum ved Høstutstillingen 1977 (Mangset 1984b).

I tråd med en slik ideologi vil også mange mene at små barn er mest spontant kunstnerisk kreative *før* de utsettes for noen form for kunstnerisk opplæring. Da er de ennå i besittelse av en medfødt, fri og ubesudlet kreativitet, som ofte blir ødelagt med en gang de blir utsatt for sivilisatorisk disiplinering, det vil si av kunstutdanning i skolen. Danbolt og Enerstvedt (1995:38) påpeker for eksempel at på slutten av 1800-tallet, da ekspresjonismen brøt fram som kunstretning,

ble det vanlig å betrakte barna som fødte kunstnere [...] Barna ble sett på som spontane og umiddelbare og hadde slik alle de egenskaper som kunstnerne etterstrebet. Men bare en viss tid, for de forskerne som nå rettet oppmerksomheten mot barnetegningene, oppdaget snart at tegneinteressen og umiddelbarheten stagnerte relativt tidlig, faktisk rundt 7-årsalderen. Det var fristende å tolke dette som resultat av en skole (eller en voksenkultur) som kvelte all kreativitet med sin A4-pedagogikk.

Den typen karismatisk oppfatning av barns forhold til kunst som Danbolt og Enerstvedt beskriver, står nok fortsatt sterkt i mange kunstformidlingsmiljøer. Musikkprofessor Jon-Roar Bjørkvold er en profilert norsk representant for en slik teori eller ideologi. Han er opptatt av "den spontane barnesangen", som han oppfatter som "vårt musikalske morsmål" (Bjørkvold 1985). Han hevder også at evnen til "musikkopplevelse" i en eller annen forstand utvikles allerede på fosterstadiet (Bjørkvold 1992). Ved overgangen fra barnekultur til voksenkultur skjer det imidlertid et "læringsbrudd":

Det musiske mennesket blir i møte med skolens læringsformer gradvis *frakoplet* førskolealderens musiske ngoma<sup>53</sup>, selve den prosessuelle smeltedegelen der barnet lærer med mening for å skape seg selv. Hos mange barn er denne frakoplingsprosessen naturligvis påbegynt lenge før skolestart. Også familiesosialisering med foreldre og søsken kan i betydelig grad bidra til en oppsplitting av helhetlige læringsprosesser, avhengig av oppdragelsesformer og typen stimulans og oppvekstforventninger. Men for alle barn vil møtet med skolen representere en ny type massiv og kontinuerlig påvirkning fra en annen kant, læringsspesialiseringen. Økologien mellom kropp og sinn [...] fantasi og fornuft, indre verden og ytre virkelighet [...] brytes opp. Læringens autentiske basis svekkes. Spontaniteten hemmes. Lek og muntlighet blir forvist til korte friminutter mellom de formaliserte læringsøktene. [...] I skolens egen undervisning tas selv kroppsutfoldelsen primært hånd om av fornuftspedagogikken gledesløse kvalitetstenkning. [...] Selv gleden og sanse-

---

<sup>53</sup>Afrikansk ord for "tromme", "dans" og "fest" – og indirekte "musikk" (Bjørkvold 1992:64). Bjørkvold og andre bruker begrepet "ngoma" som en type "helhetsbegrep" for flere slags musikalske aktiviteter. Tankegangen synes å være at musikalsk spontanitet og helhetstenkning står sterkere i afrikanske land enn i (det altfor "siviliserte") Vesten. Min fotnote.

ligheten skal på et vis inn under tallenes kontrollerte målbarhet og fornuftens regime, fra den minste amatør til den største proff,

skriver Bjørkvold (1992:140-141). Et slikt syn på barnets iboende og naturlige kunstneriske potensial har sin forankring i romantikken, for eksempel slik den kom til uttrykk hos Rousseau (jf. Danbolt/Enerstvedt 1995, Christensen 2000).

Hvis det kunstneriske talentet er medfødt og skjebnebestemt, er det altså rimelig å vente at det manifesterer seg *tidlig* – allerede i den *pure barndom*<sup>54</sup>. I mange av de tradisjonelle mytepregete kunstnerbiografiene viser da også talentet seg svært tidlig i barndommen (Kris og Kurz 1934/79). Kunstnerens barndom rekonstrueres ut ifra et skjema der barnet svært tidlig viser tegn på ekstraordinære kunstneriske evner (samme sted:13). Vasari forteller den forannevnte arketypiske historien om gjetergutten Giotto (det ekstraordinært talentfulle barnet) som oppdages av Cimabu (Vasari 1550, etter Kris og Kurz 1934/79). Historien om det tidlig modne og ekstraordinært talentfulle ”vidunderbarnet”, som trass i enkle sosiale forutsetninger overviner mange hindringer og gjør stor kunstnerisk suksess, inngår i dag fortsatt i vår allmenne kunstnermytologi. Ifølge Kris og Kurz (1934/79) fins det også historiske varianter av myten, der barnekunstneren viser seg å være en ”byting” – opprinnelig av kongelig opphav. Historien er i slekt med eventyrene om kongebarna som blir forlatt i skogen i barndommen – og seinere viser seg å bli grunnleggere av store kongeriker (samme sted).

Moulin (1992:300) gjenfinder temaet og skjemaet om ”det tidlig vakte talentet” i de biografiske fortellingene til franske samtidskunstnere. Hos mange av dem er det kunstneriske talentet kommet til syne alt i svært tidlig barndom: ”Jeg kunne ikke skrive før jeg allerede tegnet og malte. Det er mine første minner”, sier en informant. ”Jeg gjorde ikke noe annet enn å tegne allerede fra fireårsalderen. Jeg har aldri gjort noe annet enn å tegne”, forteller en annen. ”Det var inni meg; det spirte inni meg helt fra min aller spedeste barndom”, sier en tredje.

Alt i alt synes analysen å vise at den karismatiske kunstnerrollen ikke ene og alene er knyttet til moderniteten. Selv om dette ”bildet av kunstneren” slo ut i full blomst fra renessansen og fram mot vår tid, kan man – ved hjelp av Kris og Kurz og andres undersøkelser – følge sporene mye lenger tilbake i tid.

---

<sup>54</sup> I Bjørkvolds versjon til og med prenatalt.



Hovedspørsmålet i den videre analysen er imidlertid et helt annet: Er den karismatiske kunstnerrollen utdatert, nå som ”det moderne samfunn” synes å bli avløst av en annerledes ”postmoderne” eller ”seinmoderne” samfunnsform? Ser vi nye ”postmoderne” eller andre kunstnerroller stige fram? Dette er spørsmål som vil bli belyst nærmere etter hvert.

#### Ubegrenset frihet og sosial marginalitet

Et krav om ubegrenset frihet har vært sterkt knyttet til den moderne kunstnerrollen siden romantikken. Hauser (1962/77c:143-144) skriver for eksempel at

Post-revolutionary romanticism reflects a new interpretation of the idea of artistic freedom. This freedom is no longer a privilege of the genius, but the birthright of every artist and every gifted individual. [...] All individual expression is unique, irreplaceable and bears its own laws and standards within itself. [...] The whole of modern art is to a certain degree the result of this romantic fight for freedom. [...] The emancipation of the individual, the exclusion of all extraneous authority, a reckless disregard for all barriers and prohibitions, is and remains the vital principle of modern arts. [...] Modern art is the expression of the lonely human being, of the individual who feels himself to be different, either tragically or blessedly different, from his fellows.

Denne versjonen av den karismatiske kunstnerrollen har også gjerne vært knyttet til posituren som ”bohem”, det vil si til:

Ein subkultur av kunstnarar og intellektuelle i dei borgarlege og industrielle samfunna på 1800- og 1900-talet, som utøver litterære, kunstnarlege eller musikalske aktivitetar eller i det minste har ambisjonar om dette; marginale randgrupper som medvite legg vekt på uborgarleg livsstil og antiborgarlege haldningar i samfunn som har opne opp for symbolsk aggresjon og individualistisk fridom (Fosli 1994:89, med referanse til Helmut Kreuzer 1968)).

Et av spørsmålene som skal drøftes seinere, er om denne viljen til brudd med sosiale konvensjoner og til ubegrenset individualistisk frihet også avspeiler seg i den kunstnerrollen dagens unge kunstnere prøver å leve opp til.

## 3.2 Kunstfeltets struktur, grenser, verdier og aktører

### Et utvidet perspektiv

En sosiologisk analyse av unge kunststudenters vei til profesjonelle kunstneryrker bør imidlertid ikke fokusere på kunstnerrollen isolert – som et frittsvevende atom i et uspesifisert samfunn. Det er derimot nødvendig å plassere kunstnerrollen innenfor et spesifikt sosialt felt – kunstfeltet – og studere denne rollen eller posisjonen i relasjon til andre roller og posisjoner innen feltet. Det innebærer at perspektivet i denne undersøkelsen må utvides til å omfatte hele kunstfeltet, med dets forskjellige delfelt. Kunstfeltet må også avgrenses mot andre sosiale felt; i denne sammenhengen vil det særlig si mot økonomifeltet, politikfeltet og utdanningsfeltet. Hva slags sosialt system er det de unge kunstnerrekruttene er på vei inn i? Hva er det som gjør noe til kunst og noe annet til ikke-kunst? Hvorfor betraktes noen aktører på kunstfeltet som profesjonelle kunstnere, mens andre defineres som amatører? Hvor går i det hele tatt kunstfeltets grenser? Hvem er sentrale aktører innen kunstfeltet, og hva karakteriserer relasjonene mellom dem? De unge rekruttene som søker innpass på det profesjonelle kunstfeltet, må jo ikke bare forholde seg til andre kunstnere, men også til for eksempel instruktører, gallerieiere, kritikere, teknikere, sufflører, regissører, teatersjefer, impresarier, kunstsamlere, publikum – og mange andre. I en slik analyse er det dessuten nødvendig å si noe om generelle maktstrukturer, verdimønstre og belønningssystemer på kunstfeltet: Er dette feltet mest preget av likhetsverdier eller maktkonsentrasjon? Er det økonomisk suksess, faglig utfoldelse eller sosial anerkjennelse som teller mest som verdier på feltet? Dette er nokså generelle og abstrakte spørsmål, som jeg ikke kan utdype på noen uttømmende måte i denne framstillingen. Men det er likevel nødvendig å gi noen allmenne riss forut for analysen av det empiriske materialet.

### Felt, institusjon, ”verden”?

Forskere og samfunnsteoretikere har brukt ulike begreper for å fange opp at ”kunsten” i moderne tider er blitt skilt ut som et særskilt sosialt system, med egne verdier, roller, normer, konvensjoner osv. Tradisjonell sosiologi bruker ofte begrepet ”sosial institusjon” om omtrent dette. I strukturfunksjonalisten Talcott Parsons’ (1937, 1951) versjon er det slik at noen grunnleggende sosiale institusjoner (her: kunstinstitusjonen) *består*, nettopp fordi de ivaretar noen nødvendige behov (”funksjoner”), som *må* oppfylles om samfunnet skal opprettholdes over tid. *Kunstens* funksjon i det moderne samfunnet er å skape ”ekspresive symboler”, ifølge Parsons (1951). Selv om mye moderne avantgardekunst kan virke provoserende og oppfattes som samfunnsnedbrytende, har den en slags integrativ lynavlederfunksjon på et mer overordnet samfunnsnivå. Den

er ”dysfunksjonell på funksjonelt vis”, som det heter i Østerbergs fortolkning (Østerberg 1999:217). Også innenfor ”kritisk teori” snakker man om *kunstinstitusjonen*, det vil si at man er opptatt av hvordan det historisk vokste fram en særskilt kunstinstitusjon, et fritt kunstmarked og et borgerlig kunstpublikum, som igjen dannet et grunnlag for en selvstendig kunstnerrolle – og kanskje en kritisk offentlighet (Habermas 1971).

Pierre Bourdieu bruker for sin del begrepet ”sosialt felt” (og dermed ”kunstfeltet”) om noe beslektet (Bourdieu/Wacquant 1993). Han forestiller seg at samfunnet er sammensatt av en rekke særskilte ”felt”, for eksempel utdanningsfeltet, det økonomiske feltet, det akademiske feltet og idrettsfeltet. Bourdieu har også viet kunstfeltet (”feltet for kulturproduksjon”) betydelig oppmerksomhet i en rekke arbeider (for eksempel i Bourdieu 1969, 1979, 1986a, 1987b, 1992a, 1992b, 1993, 1996a og 1996b). Hva mener han med begrepet ”sosialt felt”?

I analytiske termar kan eit felt definerast som eit nettverk, eller som det indre forholdet av objektive samband mellom posisjonar. Desse posisjonane er objektivt definerte ved at dei finst, og ved føringane dei pålegg dei som fyller dei, ved den aktuelle og moglege situasjonen (situs) dei står i, og som den som kontrollerer han, kan bruke til å få tilgang til dei spesielle fortenestene som står på spel i feltet, og i same vendet, ved sine objektive relasjonar til andre posisjonar (herredømme, underordning, likskap, etc),

forklarer Bourdieu – på sin litt snirklete måte – til Wacquant (Bourdieu/Wacquant 1993:82). Den svenske Bourdieu-formidleren Donald Broady (1991:266) uttrykker det kortere og enklere: ”Med socialt fält avses ett system av relationer mellan positioner besatta av specialiserade agenter och institutioner som strider om något för dem gemensamt”.

Bourdieus beskrivelse av et sosialt felt gir assosiasjoner både til *felttoget* og til (sjakk)-*spillet*. Han understreker at et felt gjerne preges av intern strid, men også av en viss samforstand: Det fins en slags grunnleggende enighet mellom aktørene (”agentene”) om spillets regler, og om hva som er den spesifikke kapitalen som det er verdt å strides om. Denne typen felles, hverdagslig kunnskap som rår på feltet, kaller Bourdieu ”doxa”. Den grunnleggende, felles ”troen på spillets mening og på verdien av det som står på spill”, kaller han ”illusio” (Bourdieu 1999:17).

Det parallele – men teoretisk mindre utviklede – begrepet hos Howard Becker (1982) er ”kunstverden(er)” (”art world(s)”). For ham er det et hovedpoeng at

en kunstverden er et nettverk av samarbeidende sosiale aktører som driver med en form for kollektiv aktivitet. I sosiologisk forstand er derfor ikke et kunstverk primært skapt av ett særskilt talentfullt enkeltindivid (én kunstner). Ifølge Becker er så å si alle kunstverk i en eller annen forstand kollektive produkter. Rent definisjonsmessig mener han således at "art worlds consists of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art" (Becker 1982:34).

Det er i de mest prestisjetunge og profesjonelle av disse kunstverdenene at de fleste unge kunstnerrekruttene i denne undersøkelsen søker å gjøre sine karrierer<sup>55</sup>. Det vil si at de fleste satser på det delfeltet av kunstfeltet som Bourdieu (1993) kaller "feltet for begrenset produksjon" framfor det han kaller "feltet for storskalaproduksjon". Kunstsosiologen Dag Solhjell (1995) har prøvd å tilpasse Bourdieus begreper til det norske kunstfeltet. Det "eksklusive kretsløpet" (det vil si "feltet for begrenset produksjon") er elitært og ekskluderende. Kunst og kunstnere velges ut på basis av kunstnerisk kvalitet og kunsthistorisk relevans, ifølge Solhjell. Her er det de symbolske belønningene som teller. I det "kommerielle kretsløpet" ("feltet for storskalaproduksjon") velges derimot kunsten og kunstnerne ut ifra økonomiske kriterier. Her er det de materielle belønningene i form av markedsmessig suksess som teller. Solhjell hevder imidlertid (dels med direkte grunnlag i Bourdieus egne utsagn om de nordiske samfunn (Bourdieu/Wacquant 1993)) at det i en norsk kontekst er rimelig også å operere med et tredje kretsløp eller delfelt av kunstfeltet, et felt der politiske belønninger i vid forstand er det som teller (rettferdig fordeling, samfunnsnytte). Kulturdemokratiske institusjoner, kulturpolitiske verdier og kunstnerstyring står sterkt innenfor dette delfeltet. Typiske aktører her er således de regionale kunstner-sentrene, riksinstitusjonene, regionteatrene og kunstnerorganisasjonene. Solhjell kaller dette delfeltet for "det inklusive kretsløpet".

Jeg har selv prøvd ut og utviklet et lignende begrepsapparat i to større empiriske studier av det norske kunstfeltet (Mangset 1997, 1998a). De gir grunn til å spørre om man ikke også burde skille mellom a) et konsekrent, institusjonalisert og veletablert delfelt og b) et mer uetablert og avantgardistisk delfelt av det eksklusive kunstfeltet, i tråd med Bourdieus skille mellom de ortodokse og avantgarden (eller de ortodokse og de heterodokse) (Bourdieu 1986a, Danielsen/Nordli Hansen 1999). For øvrig dokumenterer mine undersøkelser at sentraliseringen

---

<sup>55</sup> I det følgende brukes begrepene "kunstverden" (Becker) og "kunstfelt" (Bourdieu) litt om hverandre. Begrepene dekker altså omtrent det samme, men det siste er del av en mer utarbeidet og kompleks teori. Samtidig har Beckers begrep "kunstverden" noen andre konnotasjoner – og viser til noen andre egenskaper ved det empiriske feltet, som det er viktig å få med i den videre analysen.

er svært sterk på det norske kunstfeltet generelt – især på det eksklusive delfeltet: Både de sentrale portvokterne og de ”viktigste” kunstnerne innenfor dette delfeltet befinner seg stort sett i Oslo. Det inklusive (eller kulturdemokratiske) delfeltet har derimot en relativt sterk regional forankring, men forvalter tilsvarende lite symbolsk kapital (Mangset 1998a).

I løpet av utdanning og yrkeskarriere vil mange kunststudenter og/eller unge kunstnere stå overfor et valg om hvilket delfelt de skal orientere seg mot: Skal de ta sikte på en profesjonell karriere innenfor det internasjonale eller nasjonale eksklusive kretsløpet (for eksempel internasjonal solistkarriere, hovedrolle på Nationaltheatret) – eller snarere sikte seg inn på en karriere innenfor institusjoner og arenaer i det inklusive kretsløpet (for eksempel distriktsmusiker, fast stilling ved et regionteater)?

#### Arbeidsdeling på kunstfeltet

Medlemmene av en ”kunstverden” – slik Becker beskriver den – samordner sine aktiviteter med referanse til et fond av *felles konvensjonell kunnskap*. En kunstverden består ganske enkelt av en rekke nødvendige enkeltaktører og enkeltfaktorer med høy grad av *arbeidsdeling* mellom seg. Innenfor billedkunstverdenen dreier det seg – i tillegg til kunstneren selv – om spesialforretninger for tegne- og maleutstyr, rammeforretninger<sup>56</sup>, kunsthandlere/gallerister, kuratorer, kritikere, kunsthistorikere, samlere, museer, kunstakademier, private eller offentlige mesener, med mer. Innenfor scenekunstmrådet kunne man identifisert et tilsvarende sett av samarbeidende og nødvendige aktører og institusjoner. At det er betydelig arbeidsdeling mellom en lang rekke spesialiserte aktører ved de store teatrene – og enda mer innenfor den kompliserte produksjonen av en film – virker ganske selvfølgelig. Men Becker insisterer også på at for eksempel (den antatt enslige) poetens produksjon av en diktbok er en kollektiv aktivitet som fordrer arbeidsdeling, mellom for eksempel forfatter, forlagsredaktør og -konsulent, trykkeri, m.fl.

Den sterke arbeidsdelingen mellom aktører og institusjoner innenfor en kunstverden betraktes gjerne nesten som ”hellig” eller selvfølgelig. Ifølge konvensjonene bør de ulike aktørene holde seg ved sin lest. Rammemaker Caspersen, som på 1950-tallet malte og solgte kopier av Edvard Munchs malerier, brøt ikke bare straffeloven.<sup>57</sup> Han brøt også en av kunstverdenens interne konvensjoner. Ved å

---

<sup>56</sup> Ulike delverdener av kunstverdenen har ulike *rammeforretninger*. Innenfor det trivialkulturelle kretsløpet fins det mange. Men de tilfredsstillende neppe de profesjonelle kunstnerens kvalitetskrav.

<sup>57</sup> Casper Caspersen var opprinnelig møbelsnekker, men ble tilknyttet Oslo kommunes kunstsamlinger fra 1947. Der hadde han oppgaver knyttet til innramming og restaurering av Munchs malerier. Men snart begynte

begynne å male brøt han med den ”naturlige” arbeidsdelingen innenfor billedkunstverdenen. Den postmoderne ”crossover-tendensen” i dagens kunstliv inviterer riktignok i noen grad til å krysse grensene mellom de tradisjonelle rollene innen kunstverdenen: Den internasjonale kuratoren – som tradisjonelt bare har hatt en hjelperrolle for billedkunstneren som tilrettelegger eller designer av utstillingen – har nå fått en mer og mer selvstendig rolle nesten som ”kunstner”. Han eller hun iscenesetter kunstverket ved å skape konteksten rundt det. I tråd med den ”institusjonelle estetiske teorien” er det jo i dag nettopp konteksten (jf. galleriet, utstillingsrommet) som så å si skaper kunstverket (jf. Becker 1982, Lund/Mangset/Aamodt 2001). Dermed blir kuratoren selv nærmest en selvstendig kunstner.<sup>58</sup>

Becker skiller for øvrig mellom *kjernepersonalet* (det vil si kunstnerne) og *støttepersonalet* (for eksempel scenearbeidere, agenter, instruktører ved teatrene) innen kunstverdenen – og hevder at støttepersonalet ofte utgjør et stabiliserende og konserverende element: De har gjerne egne interesser knyttet til at kunstverdenen ikke endrer seg for raskt<sup>59</sup>.

De unge rekruttene framtidige kunstneriske karrierer er selvsagt også betinget av deres relasjoner til en rekke slike andre roller eller posisjoner innenfor kunstverdenen.

#### Verdi- og begrunnelsessystem. Kvalitetshierarki og markedstabu

Rekruttene til profesjonelle kunstneryrker må også bevege seg inn i og manøvrere innenfor et sterkt verdi- og symbolmettet kunstfelt. Enhver kunstverden utvikler en eller annen form for verdi- eller begrunnelsessystem, som kan bidra til å begrunne at det er verdt å sysle med den slags aktiviteter – og at noen kunstneriske ytringer har høyere verdi enn andre (Becker 1982, Bourdieu 1986a, Moulin 1992). Alle kunstverdener er preget av sterke skillelinjer mellom den høye og den lave kunsten, det vil si av et *hierarkisk verdisystem*. Bourdieu (1986a) beskriver således kunstfeltet som ”et hierarkisk organisert rom”. Ray-

---

han å male Munch-kopier selv, først primært for å henge over sofaen hjemme. Han signerte imidlertid maleriene med Munchs navn og solgte dem etter hvert videre inn i kunstformidlingssystemet. Caspersen ble imidlertid avslørt og fikk en dom på ni måneders fengsel for grovt bedrageri, dokumentforfalskning og tyveri i 1959 (Rød 2000).

<sup>58</sup> *Kuratorene* ved de store kunstmanifestasjonene, slik som Documenta i Kassel, blir for tida viet en god del oppmerksomhet som ”karismatiske personligheter” (jf. for eksempel den internasjonale stjernekuratoren Catherine David).

<sup>59</sup> Billedkunstnerne erstatter tegning og maling med video. Tegne- og maleforretningen, de gamle professorene, de etablerte kritikerne osv – som alle har sin profesjonalitet knyttet til de gamle mediene – yter motstand. Det samme gjelder det tekniske personalet ved institusjonsteatrene. De har lenge utgjort en strategisk tung maktfaktor ved disse institusjonene, langt på vei parallell men den rollen det grafiske personalet spiller i mange aviser.

monde Moulin (1992) er i sin analyse av det internasjonale billedkunstfeltet opptatt av hvordan kvalitetshierarkiet innenfor dette kunstfeltet stadig skapes og gjenskapes av en koalisjon av maktfulle internasjonale aktører (jf. seinere). Selv har jeg prøvd å avdekke noen sider av kvalitetshierarkiene innenfor det norske kunstfeltet – og hvilke konsekvenser den stadige reproduksjonen av et institusjonalisert kvalitetshierarki har for kunstnerens bosettingsmønster (Mangset 1998a): Selv om for eksempel mange billedkunstnere er sterkt kritiske til Museet for samtidskunst<sup>60</sup>, vet de godt at dette museet befinner seg på eller ved toppen av det norske billedkunsthierarkiet, mens noen regionale kunstnersentra befinner seg nær bunnen. Det norske Samtidsmuseet befinner seg samtidig ganske langt nede i hierarkiet av internasjonale kunstarenaer, der Documenta i Kassel (billedkunstmønstring hvert 5. år) antakelig fortsatt befinner seg på toppen (Mangset 1997). På tilsvarende vis fins det et institusjonalisert kvalitetshierarki på det norske teaterområdet, der Nationaltheatret og Det Norske Teatret troner på toppen, mens Sogn og Fjordane og Hedmark regionteatre befinner seg nær bunnen.

Et annet aspekt ved kunstfeltets verdisystem knytter seg til forholdet mellom *kunst og penger* (jf. Bourdieu 1986a, 1992a, 1996b og Abbing 2002). Pierre Bourdieu hevder for eksempel at det fins en grunnleggende motsetning mellom kunstnerisk og økonomisk verdi, som gjennomsyrrer kunstfeltet. De to delfeltene av kunstfeltet domineres av to motstridende logikker. Det ene delfeltet (eller den ene pølen) preges av den rene kunstens ”antiøkonomiske økonomi”, det andre delfeltet (eller den andre pølen) preges derimot av en helt ordinær kommersiell logikk (Bourdieu 1992a:202). Aktørene på delfeltet for begrenset produksjon har således en iboende tendens til å fornekte økonomien.<sup>61</sup> De vegrer seg mot å akseptere det kommersielle: ”I kunstens verden, som altså er en økonomisk verden snudd på hodet, er de mest anti-økonomiske og ’ville innfall’ i en viss forstand fornuftige, fordi det interessefrie ved dem anerkjennes og be-

---

<sup>60</sup> Mange kunstnere innenfor ”Den nye kunstscenen” mener Samtidsmuseet er håpløst foreldet og uaktuelt. Samtidskunstneren og galleristen Jonas Ekeberg sa det for eksempel slik i en dialog med museumsdirektør Per Boym i Dagens Næringsliv, 2. januar, 2001: ”Det er for lite liv og røre hos dere! Etter min mening svikter museet sin rolle i norsk kunsthiv. Dialogen med den lokale kunstscenen er for dårlig, museet virker ikke medskapende internasjonalt og dere klarer heller ikke å fange interessen til et bredt publikum”. Som representant for den unge og urbane kunstscenen har Ekeberg selv drevet Oslo Kunsthall i en nedlagt bensinstasjon i Hegdehaugsveien. Kunsthallen prioriterte ”cross-over”-kunst. Arkitektur og nattklubbvirksomhet kan bli definert som kunst i en slik sammenheng. Målgruppen til Oslo Kunsthall var ”et stort og urbant publikum – bredt, men ifølge Jonas Ekeberg ikke bredt i ’Melodi Grand Prix-forstand’”. Men også Ekeberg og hans likesinnede synes å ”anerkjenne” Samtidsmuseets dominerende plass i kvalitetshierarkiet som et faktum. Avantgardens ”motidentifikasjon” med de dominerende kunstdiskursene og -institusjonene tenderer her mot å bekrefte dominansen til de samme diskursene og institusjonene (jf. Neumann 2001:169).

<sup>61</sup> For Bourdieu (1996b) er kunstfeltet bare *et av flere felt* hvor man er tilbøyelig til å fornekte – ofte gjennom eufemisering – de økonomiske sidene av virksomheten. Han analyserer lignende eksempler på miserkjennelse av økonomiske aspekter ved transaksjoner i tradisjonell husholdsøkonomi (Kabylia) og i kirkelig virksomhet.

lønnes”, skriver Bourdieu (1996b:99). På kunstfeltet rår dermed et intellektuelt fornektelsesideal, en form for *asketisme* i forhold til penger, det vil si et ideal som tenderer mot å forutsette at det er en negativ korrelasjon mellom økonomisk suksess og virkelig kunstnerisk verdi (Bourdieu 1986a). Her er det i bunn og grunn bare den rene kunstneriske anerkjennelsen som teller. *Det* er feltets spesifikke ”symbolske kapital”. Derfor betrakter de sentrale smaksdommerne på kunstfeltet ofte de store kommersielle suksessene, slik som Anne Karin Elstads og Herbjørg Wassmos bokklubbsuksesser, med mistro. Det er derimot ”forfatterens forfatter” med relativt beskjedne salgstall, for eksempel Ole Robert Sunde, Øystein Lønn eller Hans Herbjørnsrud, som ofte tilkjennes høyest kunstnerisk verdi. De har et kunstnerisk formspråk som kanskje ikke er så tilgjengelig for folk flest. Gode kritikker og liten økonomisk suksess (iallfall på kort sikt) blir dermed en slags garanti for høy kunstnerisk kvalitet. Disse kunstnerne skårer således høyt når det gjelder spesifikk kunstnerisk kapital. Deres suksess er ikke infisert av ikke-kunstneriske verdier, for eksempel av økonomisk eller politisk kapital.<sup>62</sup>

Kris og Kurz (1934/79) plasserer også kunstfeltets ”fornektelse av økonomien” i en videre historisk sammenheng. De mener at slik asketisk fornektelse av økonomien kan føres tilbake til antikken; at den har sin basis i en motsetning mellom den guddommelig inspirerte kunsten og den verdslige økonomien. Grekerne ”could not reconcile the idea of creation under the auspices of divine in-

---

<sup>62</sup> Jurymedlem Nøste Kendzior målbar klart og tydelig et slikt asketisk kunstnerisk portvoktersyn i sin tale under utdelingen av Aschehougprisen 2001 (til Ole Robert Sunde). Hun sa blant annet: ”... dette er et forfatterskap som i hvert fall ikke kan forbindes med *kos*. Det er fullstendig uegnet som sengelektyre. Det vil utvilsomt finnes de som mener at dette er et forfatterskap som ikke egner seg som *lektyre* overhodet, - at det i beste fall burde vært presentert som et annet kunstuttrykk. I alle fall: Vi i juryen måtte opp av godstolen. Vi følte oss ubehagelig til mote, vi ble rastløse, vi ble sjenerte. Ja, *forarget* ble vi, provosert. - Jeg snakker her om poeten, romanforfatteren og essayisten Ole Robert Sunde og hans forfatterskap som motgift mot fjøsnissifiseringen i den norske litterære institusjon. Med sitt forfatterskap - som består av to diktsamlinger, fem romaner, en prosatekstbok og tre essaysamlinger - har Ole Robert Sunde gjort jurymedlemmene mektig irriterte; og det ønsker vi at han skal få en pris for, en stor og betydningsfull pris. Ole Robert Sunde må få en pris for nettopp *ikke* å ha skrevet underholdende litteratur, men for med sin litteratur å ha strebet etter å oppfylle det som er forfatterens, kunstnerens fremste ansvar: nemlig å sette i gang en tanke, en tankerekke, en diskusjon som kan bety *forandring*. For Ole Robert Sunde skriver litteratur som styrker motstandskraften mot banalisering og vulgarisering; han skriver litteratur som stimulerer leserens følsomhet, litteratur som vekker, som holder våken, som irriterer, som får leseren til å knytte nevene, skjære tenner og prøve å ta seg sammen, til selv å prøve å tenke. [...] Ole Robert Sunde *vil*. Han *vil*. Han *vil* gripes, han *vil* beveges - fremover. Han er en *villet* avantgardist. Han tar veldige sjanser, han satser - på noe helt annerledes - og han er absolutt kompromissløs. Leseren tar han ingen hensyn til, lesbarheten gir han fullstendig blanke i, *vil* jeg tro, og salgsstatistikken raker ham sikkert midt i ryggen. Det er aldeles utenkelig at Ole Robert Sunde lever av *salget* på bøkene sine. Folk kjøper ikke sånt. Hans forfatterskap gir forlaget hans, Gyldendal, en glimrende anledning til å vise seg fra katedralsiden, som kulturinstitusjon. [...] Ved å innstille Ole Robert Sunde til Aschehougprisen 2001 ønsker juryen å understreke viktigheten av at det finnes plass til radikalt eksperimenterende prosjekter som dette i norsk litteratur i dag. Det er av stor betydning at kunsten får leve også når den *ikke* er underholdning og når den er lite etterspurt som *salgsvare*, men snarere er en pinne i strømmen, en tue på veien, en torn i kjødet, en bjelke i øyet, en kniv på strupen, en gnist i halmen, et spark i ræva...” Kilde: <http://www.kritikerlaget.no/>



spiration with monetary reward for the work created”, skriver de (samme sted:113). Det karismatisk-guddommelige og det verdslig-økonomiske var altså uforenlig. Grekerne kategoriserte *billed*kunstnerne primært som håndverkere – ikke som kunstnere – nettopp fordi de (til forskjell fra poetene) tok betaling for arbeidene sine. Betalingen bidro til verdsliggjøring av transaksjonen. Kris og Kurz (1934/79:114) konstaterer videre at

Even in our own days society still retains the belief that renunciation and poverty are the lot of the genius. This concept of genius is by far the most common one and seems to be connected with the expectation of an ascetic way of life which the religious fervor of the Middle Ages demanded of the hero of its beliefs and which in the Renaissance was transferred to those blessed with genius.

Slik ”asketisme” preger fortsatt mange aktører på kunstfeltet i dag, ifølge Bourdieu (1986a, 1996b). Men estetiske verdier (kunstnerisk kvalitet) kan likevel omdannes til økonomiske verdier over kortere eller lengre tid: Minst problematisk er dette for den gamle kunsten. Historien har alt felt sin dom over den (Moulin 1992). Den er alt ”konsekrent” – det vil si signet eller helliggjort – på rent kunstnerisk-kvalitative premisser. Historien har ”bestemt” hva som har varig kunstnerisk verdi. Deretter kan kunstneriske verdier gjerne omdannes til økonomiske verdier, uten at kunsten blir devaluert. Ja, man ser jo at kunstverk i kraft av historiens dom blir de rene verdipapirer, som når opp i svimlende salgssummer! Også samtidskunst kan konverteres til store økonomiske verdier hvis de rette smaksdommerne har satt et rent kunstnerisk kvalitetsstempel på dem først. Her handler det dessuten ofte om å være først ute – å ha en nese for å ta historiens dom om kunstnerisk kvalitet, og på lang sikt økonomisk verdi, på forskudd (jf. forutseende samleres oppkjøp av ukjente, lovende samtidskunstnere<sup>63</sup>). Men kunstproduksjon der de kunstneriske hensyn i utgangspunktet underordnes de kommersielle, blir devaluert – i de kunstsakkyndige portvokternes øyne.

Kulturøkonomen og billedkunstneren Hans Abbing (2002) er enig med Bourdieu i at mange kunstnere er tilbøyelige til å fornekte økonomien. Han formulerer det til og med som en av sine grunnteser i kunstfeltets ekstraordinære økonomi: ”In order to maintain their high status the arts reject commercial values and deny the economy” (Abbing 2002:48). Men Abbing understreker samtidig dobbeltheten i kunstøkonomien: ”Anti-market behavior can be profitable”. I

---

<sup>63</sup> Finansmannen, kunstsamleren, forfatteren og idrettsmannen Rolf Stenersen (1899-1978) kjøpte tidlig opp kunst av Edvard Munch.

første omgang kan det øke kunstnerens symbolske kapital, i neste omgang kanskje også den økonomiske. Det betyr ikke nødvendigvis at kunstnere opererer med bevisst doble strategier. Men de har lært å ”spille spillet” innenfor to sfærer – både den symbolske og den økonomiske, ifølge Abbing (2002:48-49). Det var nettopp et slik dobbeltspill innenfor både den symbolske og den økonomiske sfæren som forfatteren Alexander Kielland spilte med betydelig virtuositet (Rem 2002).

Et sentralt spørsmål i denne undersøkelsen er imidlertid om den asketiske fornektelsen av økonomien fortsatt rår innenfor kunstfeltet og preger kunstnerrollen i dag, eller om det snarere er slik at unge kunstnere innenfor det postmoderne kunstfeltet ubekymret krysser grenser mellom kunst og kommers, rent og urent, konsekrent og vulgært?

### Grensemarkeringer, portvoktere og seleksjon

For de unge rekruttene som står i fokus for denne undersøkelsen, er det videre avgjørende å klare å krysse grensen mellom amatør og profesjonell – og mellom kunst og ikke-kunst – og å holde seg innenfor feltets legitime grenser. Men hvor går grensene for kunstfeltet(-ene)? De er ofte flytende. Aktørene innenfor en kunstverden bruker mye energi på å opprettholde grenser mellom kunstverdenen og omgivelsene, det vil si på å bestemme hva som ”er kunst”, og hva som ”ikke er kunst” – eller iallfall hva som ”er deres type kunst”, og hva som ”ikke er deres type kunst”. De bruker altså mye tid og energi på grensemarkeringer. Hva som defineres innenfor, og hva som defineres utenfor, er også i høy grad et spørsmål om makt. På alle nivåer innen kunstverdenen sitter det kunstsakkyndige *portvoktere* med myndighet til å forvalte slike grenser, det vil si å velge ut hvem som skal få slippe igjennom porten, og hvem som skal bli ”slått ut”. Det gjelder grensene for unge rekrutter ved inngangsporten til kunstfeltet: Både ved inngangen til kunststudiene, på ulike trinn av kunststudiene og ved utgangen fra studiene må rekruttene passere slike porter og portvoktere (jf. opptak til Musikkhøgskolen, prøvespill til videregående studium, prøvespill til orkester, opptaksprøve til Teaterhøgskolen, audition eller personlig kontakt med teatrene etter Teaterhøgskolen, innsending av manus til forlaget (redaktør, konsulent), opptak til medlemskap i Forfatterforeningen<sup>64</sup>, adgang til anerkjent galleri, osv.).

Særlig mye energi brukes således på å markere grensene mellom den *profesjonelle* kunstverdenen og *amatørkunstverdenen* (Mangset 1998a). Her er det

---

<sup>64</sup> Etter to bøker av litterær verdi, vurdert av utvalg under DnFs litterære råd.

åpenbart at sosiale konvensjoner knyttet til kunstnerens faglige bakgrunn og organisatoriske tilhørighet ofte er viktigere enn "kvaliteten" på den kunstneriske prestasjonen: En skuespiller som ikke på en eller annen måte er sertifisert fra en "godkjent" teaterutdanning, vil for det meste ha vansker med å passere nåløyene inn til den profesjonelle kunstverdenen, uansett prestasjon. Åpningen for autodidakter er størst på litteraturområdet – også ganske stor på billedkunstmrådet. Man har dessuten et relativt avslappet forhold til autodidakter på musikkområdet: Det gjelder uten tvil innen populærmusikken. Men også de profesjonelle orkestrene er kanskje mer opptatt av reelle musikalske ferdigheter enn av fullført formell utdanning. Sterkest formelle utdanningskrav er det nok på teaterområdet og på ballettområdet. Samtidig er det grunn til å anta at de formelle kunstutdanningene – ikke minst i Norge – har tapt mye av sin tradisjonelle "profesjonskontroll" over rekrutteringen de seinere åra (Bjørkås 1998). Det henger sammen med den generelle oppmykningen av tradisjonelle maktmonopoler og strukturer – og tilsvarende økt frirom for strategiske aktører – innenfor det seinmoderne kunstfeltet (jf. økt antall frilansere, flere utenlandsutdannete, osv).

Kunstnerorganisasjonene strever med å opprettholde grensene mellom profesjonelle og amatører, omtrent som Legeforeningen strever for å holde kvakksalverne utenfor legeyrket. Slikt ser en ofte klare eksempler på i lokalt og regionalt kunstliv. Kunstlivets frontkjempere slåss her ofte med ryggen mot veggen mot et populistisk og partikularistisk press for å slippe til folkekjære lokale amatører (jf. Urfalino 1996<sup>65</sup>, Mangset 1998a).

Grensemarkeringene kan også være viktige ledd i kampene mellom ulike kunstneriske retninger og generasjoner: Det noen oppfatter som "kunst", oppfatter andre som "møl", "skrot" eller "støy". De etablerte og dominerende franske akademikunstnerne<sup>66</sup> brukte – på andre halvdel av 1800-tallet – atskillig energi på å holde ukonvensjonelle nykommere som Manet og impresjonistene utenfor de prestisjefulle formidlingsarenaene for billedkunst (Moulin 1983, Bourdieu 1987b). "Le Salon des refusés" ble arenaen for denne nye generasjonen av billedkunstnere. Dagens ganske forsiktig modernistiske norske billedkunst-establishment har lenge ført en kamp med ryggen mot veggen for å holde Odd Nerdrum og hans elever av figurative nyromantikere utenfor den norske billedkunstetablisementet, en kamp de nå åpenbart har tapt.

---

<sup>65</sup> I Frankrike har striden mellom lokal partikularistisk amatørisme og statlig universalistisk kvalitetstenkning i høy grad vært knyttet til de store regionale kulturhusene som André Malraux fikk bygd på 1960-tallet.

<sup>66</sup> "Académie des Beaux Arts" hadde rigid kontroll over formidlingsarenaer og priser på billedkunstmrådet.

### Hvem er kunstnere?

Spørsmålet om grensemarkeringer er selvsagt også sentralt når man skal definere "kunstnerollen". Fins det egentlig noen entydig definisjon av det yrket (eller de spesifikke kunstneryrkene) som rekruttene orienterer seg mot? Hvem er kunstnere, hvem er det ikke? Howard Becker (1982:35) hevder for sin del at kunstnerne er "some subgroup of the world's participants<sup>[67]</sup> who, by common agreement, possess a special gift, therefore make a unique and indispensable contribution to the work, and thereby make it art".

Men en slik avgrensning blir kanskje litt abstrakt og generell. Den fungerer ikke særlig operativt, verken for kulturpolitikere som skal dele ut stipendier, eller for kulturstatistikere som skal telle kunstnere. Flere forskere på feltet har drøftet andre, mer operasjonelle avgrensninger (jf. Mangset 1995a, Elstad/Røsvik Pedersen 1996, Simonsen 1999): Er det tilstrekkelig å være fulltids sysselsatt med kunstnerisk arbeid for – rent sosiologisk – å bli betraktet som kunstner? Må man ha sine hovedinntekter fra kunstnerisk arbeid? Blir man kunstner hvis man har fullført en anerkjent profesjonell kunstutdanning? Alle disse kriteriene har klare svakheter. I det velorganiserte Norge har kulturmyndigheter og kulturforskere til slutt ofte falt ned på kriteriet "medlemskap i kunstnerorganisasjon"<sup>68</sup> (herunder inkludert de som kunne blitt – men ikke er – medlemmer). Dette kriteriet er egentlig en variant av det kriteriet Raymonde Moulin (1992) går inn for, nemlig "jugement des pairs" – det vil si "vurdering av likesinnede" eller "enighet innenfor kunstnerfellesskapet". Kriteriet ligner også på Beckers forannevnte kriterium om en "felles overenskomst i kunstverdenen". Men som Moulin (1992:256) påpeker, er også dette kriteriet problematisk, særlig innenfor samtidskunsten. For

[k]an man egentlig snakke om et kunstnerisk fellesskap definert gjennom sin kompetanse, så lenge det ikke fins noen enighet om hva slags natur, og hvilke kjennetegn denne kompetansen har? Hvordan kan kunstnerfellesskapet dømme om kvaliteten av det "kunstneriske arbeidet" i en periode preget av estetisk anomi, når det ikke fins noe normativt evalueringskriterium og ikke noe estetisk eller teknisk vurderingskriterium?

Også Solhjell (1998) "løser" definisjonsproblemet med å vise til definisjonsmakten innenfor kunstfeltet selv. Vi bør se nærmere på hvordan aktørene på kunstfeltet selv definerer "kunstnere", mener han. Og definisjonen gjøres ved

---

<sup>67</sup> Det vil si en undergruppe av deltakerne i kunstverdenen.

<sup>68</sup> Dette ville vært et helt umulig kriterium i de fleste andre land, iallfall utenfor Norden. Det skyldes at organisasjonsgraden blant kunstnere er langt lavere (for eksempel i Frankrike og England) enn hos oss.

tildeling av kunstnerisk anerkjennelse. Men ulike institusjoner og portvoktere på kunstfeltet er ikke enige om hvem som skal bli anerkjent – og dermed om definisjonen av hvem som er kunstnere. Definisjonen (tildelingen av anerkjennelse) er i stedet en del av selve striden på feltet. Således vil oppfatningen av hvem som er kunstnere, variere mellom ulike delfelt av kunstfeltet.

Solhjell peker her på et relevant kultursosiologisk poeng. Men påpekningen gjør knapt oppgaven lettere for forskere som skal operasjonalisere kunstnerbegrepet for kvantitative studier av kunstnerbefolkningen. For denne studien er likevel strid og klarhet om definisjoner av kunstneryrket like interessante som eventuelle entydige definisjoner.

#### Rykte, omdømme, informasjon

Definisjonsmakt på kunstfeltet er i høy grad et *informasjonsspørsmål*. Moulin (1992) peker på betydningen av formidling av informasjon innenfor et uformelt nettverk av tunge internasjonale smaksdommere (kuratorer, impresarier, kritikere, samlere, museumsledere). Den strategisk viktige kompetansen for å bedømme kvalitet er basert på informasjon – om kunstneriske strømninger, kunstnere, kunstarenaer og smaksdommere. Ikke minst er det viktig å være godt informert om endringstendenser og endringstakt på kunstfeltet. Også Becker (1982) er opptatt av at kunstneren i høy grad er prisgitt det ”ryktet” eller den ”anseelse” som formidles om ham eller henne til omgivelsene, det vil si en type informasjonsflyt innen kunstfeltet. Kunstneren er helt avhengig av at omgivelsene bidrar til å opprettholde og spre ryktet (omdømmet) om hans originale talent og om de unike kunstverkene han skaper. Det handler om positiv ryktespredning – eller kunne vi si: informasjonsformidling. Men et positivt rykte eller en høy kunstnerisk anseelse skapes ikke bare på grunnlag av kunstneriske prestasjoner. Moulin (1992) analyserer grundig hvordan informasjon om samtidas billedkunst formidles strategisk av et fåtall aktører innenfor tette internasjonale nettverk. De er en uformell koalisjon av aktører som ”i det de velger ut kunstnere og bevegelser, konstruerer den internasjonale kunstneriske scene”, ifølge Moulin (1992:62). Dette internasjonale stjernenettverket av kuratorer, samlere og museumsledere på billedkunstfeltet – og tilsvarende figurer på andre kunstfelt – er informasjonsledende omtrent som børsmeklere. De skaper og opprettholder kunstneres rykte (omdømme). Moulins analyser kan tyde på at portvokternes strategiske informasjonsmakt er særlig utslagsgivende på et mer eller mindre anomisk felt som samtidsbilledkunsten. Men det er ingen grunn til å tro at til-

svarende strategisk ryktespredning ikke skjer på andre kunstfelt, for eksempel på musikkfeltet.<sup>69</sup>

At ryktet (omdømmet) ofte er viktigere enn en eller annen form for allmenngyldig kvalitet, går også fram av flere eksempler fra litteraturområdet. Becker (1982) forteller at forfatteren Anthony Trollope (1815-82) eksperimenterte med å utgi bøker under falsk navn (eller pseudonym) for å teste hvor mye et opparbeidet omdømme (rykte) hadde å si for suksess. Som ventet gikk det ikke noe særlig bra med disse pseudonymt utgitte bøkene. Doris Lessing har prøvd det samme, med lignende resultat.<sup>70</sup> En ung norsk forfatter prøvde for noen år siden å sende en Hamsun-novelle til en rekke norske forlag under falskt navn. Alle refuserte den.<sup>71</sup> Det illustrerer hvor mye et opparbeidet omdømme (rykte) har å si for hvordan kunstverdenen vurderer kvaliteten til et kunstverk.

Høy kunstnerisk anerkjennelse kan selvsagt også være resultat av en mer eller mindre målrettet strategisk innsats fra kunstneren selv, slik det åpenbart var for Alexander Kiellands del (Rem 2002). Et renommé som "fremragende kunstner" blir dessuten ofte skapt gjennom konsekrerings- og kanoniseringsprosesser først etter kunstnerens død, slik det for eksempel skjedde med Vincent van Gogh. Den franske sosiologen Nathalie Heinich har analysert kanoniseringen av van Gogh, det vil si den historiske "konstruksjonen av legenden" om van Gogh. I innledningen til analysen skriver hun:

Vi skal avdekke på hvilken måte et virkelig individ, ved navn Vincent van Gogh, litt etter litt ble etablert som offentlig personlighet; hvordan han skilte seg ut som merkelig, hvordan han ble beundret som stor, hvordan han ble feiret (nesten) som helgen (Heinich 1991:9).

---

<sup>69</sup> Daværende direktør Okkelmo i Oslofilharmonien fortalte i et intervju i en tidligere undersøkelse hvordan karrieren til pianisten Leiv Ove Andsnes langt på vei ble "skapt" og skjøt fart gjennom strategisk informasjonsutveksling mellom "viktige" internasjonale musikkpersonligheter (jf. Mangset 1997:90).

<sup>70</sup> Doris Lessing utga "The Diary of a Good Neighbour" i 1983 og "If the Old Could" i 1984, begge under pseudonymet Jane Somers. Bøkene oppnådde nokså dårlige kritikker og svakt salg. I september 1984 brakte Doris Lessing de litterære parnassene i New York og London i forlegenhet ved å fortelle at det var *hun* som hadde skrevet bøkene: "I wanted to highlight that whole dreadful process in book publishing that 'nothing succeeds like success'", erklærte hun. "Even though Somers' novels were rejected by both critics and audience, Lessing succeeded in proving her point about the fickle nature popularity", skriver Tibbetts (2000).

<sup>71</sup> Det var forfatteren og journalisten Vidar Kvalshaug som høsten 1999 sendte Hamsun-novellen "Zachæus" inn til vurdering for utgivelse til 13 norske forlag (alle de store, noen små). Novellen var/er såpass god og kjent at Sigurd Hoel og Nils Lie hadde tatt den med i samlingen av Hamsun-noveller i 1959. Kvalshaug gjorde noen mindre endringer i novellen (nyere rettskriving, nye navn på personer, etc), slik at den kunne framstå som nyskrevet. Følgerevet ble signert med Ole K. Pedersen, Thomas Heftyes gate, Oslo (Knut Hamsuns opprinnelige navn var som kjent Knut Pedersen). Alle forlagene avslo; ingen gjenkjente den som et tyveri fra Hamsun (artikkel av Vidar Kvalshaug, Dagbladet 8. april 2000).

Å skape det ”bildet av kunstneren” som får overleve i ettertida, er altså en sosial og kulturell konstruksjonsprosess. Det handler nettopp om å bygge opp og opprettholde et særskilt rykte eller renommé rundt kunstnerpersonligheten. Mange aktører kan spille en viktig rolle i denne konstruksjonsprosessen. På litteraturområdet ”har historien hjelp av forleggere, litteraturkritikere, akademiske pensumsnekkere, bibliotekarer og TV- og filmarbeidere”, ifølge Rem (2002:185). På billedkunstområdet spiller kunsthistorikere, kunsthandlere, samlere m.fl. en tilsvarende rolle (Heinich 1991, Moulin 1992). Og det dreier seg ikke nødvendigvis om klart målrettet og strategisk ”konstruksjonsarbeid”.

#### Konvensjoner. Striden mellom de unge og de gamle. Fornyelsesimperativet

Howard Becker (1982) studerer kunstverdenen som et sosialt system som andre sosiale systemer. Og sosiale normer eller ”konvensjoner” er viktige elementer i ethvert sosialt system. De ulike kunstverdener styres således i høy grad av sosiale konvensjoner, det vil si av en vanemessig etablert enighet om hvordan ting ”skal gjøres” innenfor en gitt kunstverden (samme sted). Konvensjonene bestemmer for eksempel den passende lengden på en forestilling; den passende størrelsen på et maleri; hvordan utøvere og publikum skal opptre overfor hverandre, osv. Ifølge etablerte konvensjoner bør for eksempel publikum klappe mellom satsene under framførelsen av et musikkverk. Noen ignorerer skjemma seg ut og klapper likevel. De demonstrerer dermed sin mangel på kulturell kompetanse. Konvensjoner endrer seg selvsagt både i smått og stort: *Før* var det ytterst sjelden at teaterpublikum reiste seg når de klappet etter forestillingen. *Nå* er det kommet på moten: Publikum – ikke minst publikum i distriktene som vil være med på de urbane notene – reiser seg og klapper som om enhver teaterforestilling fortjente stående ovasjoner.<sup>72</sup>

Konvensjoner kan videre bli så inngrodd at aktørene utøver sine roller nesten på autopilot. Howard Becker, som har bakgrunn som jazz- og populærmusiker, forteller for eksempel at da han spilte piano i Chicagos nattklubber på 1940-tallet, oppdaget han at

the extreme conventionalization of the popular songs that we played meant I could play when I was half, or more than half, asleep. I would often wake up in the middle of a song, getting lost only when I realized that I had been asleep and consequently had no idea where I was (Becker 1982:58).

---

<sup>72</sup> Ifølge rådende konvensjoner i den vestlige verden skal publikum heller ikke *snakke* under en teaterforestilling. Slik var det ikke i Norge i gamle dager. Slik er det i dag heller ikke i et land som Uganda (personlig meddelelse fra teaterstudenter som har turnert i Uganda).

Striden mellom de unge og de gamle – mellom ortodoksi og avantgarde (jf. Bourdieu 1986a) – innen kunstfeltet, er også i høy grad en strid om konvensjoner. Hvilke stilarter er i tråd med tidas ånd, og hvilke er så gammeldagse at de plasserer de kunstnerne som utøver dem, i kategorien ”fossile kunstnerne” (samme sted)? Hvordan bør en billedkunstner i dag uttrykke seg for å være i pakt med sin tid? Figurativt eller abstrakt? Er det nødvendig – slik det var stor strid om på det norske Kunstakademiet på 1990-tallet – at alle studenter lærer å ”tegne en hånd” (jf. kapittel 5.3)?<sup>73</sup> Eller er dette en helt foreldet problemstilling? Og hvilke teknikker er de konvensjonelt akseptable?

De store endringene i kunstverdenen innebærer selvsagt endringer av konvensjoner. Det gjelder for eksempel de kunstneriske revolusjonene i billedkunstverdenen fra 1850 og framover: Realismen (Courbet) ble avløst av impresjonismen (Monet); deretter av postimpresjonismen (Toulouse-Lautrec, Gauguin); ekspressjonismen (Munch, Nolde); kubismen (Braque, Picasso) – og etter hvert av surrealismen (Max Ernst, René Magritte, Salvador Dalí, Joan Miró). Overgangene fra én isme til den neste hadde karakter av ”brudd med konvensjoner”. Avantgarden i en epoke gjorde seg til talsmenn for radikale brudd med etablerte/tidligere kunstneriske uttrykksmåter og stilarter. De store endringene skjer når etablerte konvensjoner bryter sammen, og nye til slutt får gjennomslag – nesten på samme måte som Thomas Kuhn (1970) beskriver vitenskapelige ”revolusjoner”.

Becker (1982) peker også på at kravet om originalitet er et allment imperativ innebygd i den moderne kunstinstitusjonen. Raymonde Moulin (1992) går et skritt videre. For henne er kravet om brudd med tidligere konvensjoner – ”le tourbillon innovateur perpetuel” (fornyelsens evigvarende virvelvind) – blitt selve konvensjonen i samtidskunsten. Eller: ”Avantgarden er blitt selve institusjonens ideologi”, som kunsthistorikeren Dag Sveen (1995:66) uttrykker det. På tilsvarende vis kan man si at det å gå på tvers av etablerte sjangere (”cross-over”) og skape hybride kunstuttrykk er blitt en konvensjon i mange av dagens kunstmiljøer. Hvor sterke disse tendensene er, vil bli undersøkt nærmere i den empiriske delen av denne studien.

### Kunstneryrket som risikoryrke

Men et kunstfelt med uklare kvalitetskriterier og sterke krav til raske endringer vil – som påpekt innledningsvis – også bli preget av betydelig *usikkerhet*. Usik-

---

<sup>73</sup> Om striden om figurative teknikker ved Statens kunstakademi 1994-96, jf. bl.a. Gudmund Hernes' tale ved Statens kunstakademi, 30. november 1995 (manus) og artikler i Dagbladet 22. november 1995, Klassekampen 18. mai 1996, Morgenbladet 12. januar 1996 og Dagbladet 22. juni 1996 (Dag Solhjells arkiv).



kerheten – både når det gjelder kunstnerisk og materiell suksess – forsterkes dessuten ved at kunstfeltet trekker til seg langt flere rekrutter enn det faktisk er plass til. Howard Becker (1982) beskriver det som et vedvarende strukturelt problem at langt flere søker kunstutdanning enn de som kan regne å gjøre noen form for kunstnerisk karriere. Ettersom så mange unge håpefulle trekkes til kunstneryrkene, vil det oppstå et permanent overskudd på rekrutter – en permanent ”resource” eller ”talent pool” (samme sted:70).

Pierre-Michel Menger (1989) har videreutviklet dette resonnementet til en mer spesifikk teori om kunstnere som risikotakere på et overskuddsmarked. Rekruttene til kunstneryrkene begir seg inn i en verden preget av stor usikkerhet når det gjelder hvem som vil lykkes. De unge tiltrekkes av kunstneryrkene, fordi de symbolske gevinstene (æren, anerkjennelsen, den karismatiske glansen) for de som virkelig lykkes, er svært stor. Men få lykkes altså i praksis. Sjansen til å bli en anerkjent internasjonal solist eller billedkunstner er forsvinnende liten. Dessuten er det vanskelig å forutsi *hvem* som vil lykkes. Men rekruttene selv har som regel (ifølge teorien) stor tro på eget potensial for suksess.<sup>74</sup> Det henger sammen med den karismatiske kunstnerideologien og -rollen, som jeg har beskrevet foran. Ifølge Menger fungerer den karismatiske ideologien som en stereotyp kraft som skjuler den grunnleggende usikkerheten eller risikoen ved det valget de unge kunstnerne står overfor. Troen på kallet maskerer at dette er et usikkert valg; tilliten til at man er forutbestemt til suksess, tildekker at det kan være ganske tilfeldig hvem som faktisk lykkes; strevet med å skaffe seg kunstnerisk kompetanse glemmes, fordi man tror på et selvfølgelig medfødt talent. Kunstnerrollen opprettholder således troen på en type ”magisk og overnaturlig kraft som kan overvinne usikkerheten”, en kraft som er knyttet til verdier som inspirasjon, talent, geni, intuisjon og kreativitet (samme sted:122).

Menger gir uttrykk for generell skepsis til det han kaller en ”deterministisk analyse i kunstsosiologien”, det vil antakelig si Bourdieus analyser (jf. Menger 1997a). Menger ønsker i høyere grad å inkludere risikomomentet og vektlegge aktørenes individuelle valg i analysen. Det mener han man kan gjøre ved å koppe sammen et økonomisk og et sosiologisk perspektiv. Han er for det første klart påvirket av den økonomiske ”rational choice”-tradisjonen – og legger vekt på at de unge kunstnerne langt på vei opptrer som rasjonelle aktører med åpne valg-

---

<sup>74</sup> Denne framstillingen er – iallfall i min fortolkning – sterkt preget av karriere- og konkurransemetaforer. Det ser ikke ut til at Menger tar med i betraktning at det er mulig å oppleve et sterkt kall mot å bli kunstner uten å strebe etter suksess eller karriere – om det så er en ”rent kunstnerisk” karriere. Den glødende motiverte, men samtidig ydmyke, asketiske og anonyme kunstneren står neppe sentralt hos Menger. Han beskriver snarere en kunstverden preget av karrierejag, seleksjon, hierarkier, konkurranse og utslagning.

muligheter i forhold til en framtidig yrkeskarriere. Men hvordan kan det å velge et kunstneryrke framstå som "rasjonell adferd med sikte på maksimering av nytte" (Menger 1989:115)? Det direkte økonomiske utbyttet av et slikt yrkesvalg er oftest svakt og usikkert, iallfall på kort sikt. Men de mulige *langsiktige* gevinstene – også de økonomiske – kan bli svært høye for noen få. Her ligner satsingen på et kunstneryrke litt på satsingen på pengespill. Ut ifra forventningen om langsiktige gevinster kan valget av et kunstneryrke således fortsatt framstå som nokså "rasjonelt" på lengre sikt. Dessuten verdsetter kunstnere kanskje symbolske gevinster minst like høyt som økonomiske.<sup>75</sup> Menger peker på at også usikkerheten i seg selv kan ha en forførende tiltrekning – og dermed få preg av et ettertraktet gode<sup>76</sup>. Her nærmer han seg mer den typen kultursosiologisk samtidsanalyse som vektlegger at fristilling, selveksponering og risikosøking i særlig grad preger ungdom i vår tid (Featherstone 1991, Giddens 1991). Menger tar imidlertid mål av seg til å kombinere denne typen "økonomisk" nyttesonnement med en sosiologisk vektlegging av *kulturelle* føringer på adferd. Hvis de unge kunstnerrekruttene helt og fullt hadde overskuet risikoen ved å velge kunstneryrket, ville det knapt vært "rasjonelt" for dem å velge det. Men den karismatiske kunstnerrollen bidrar på sett og vis til å begrense utsynet, det vil si til en slags kollektiv tilsløring av graden av usikkerhet. Ut ifra dette kan vi si at Menger betrakter kunstnerne som både a) rasjonelle aktører/kalkulerende strateger og b) verdi- og tradisjonsbundne aktører (de handler i høy grad i tråd med den karismatiske kunstnerrollen). Han kombinerer i grunnen en *rasjonell aktør-forklaring* med en *funksjonell forklaring* (den karismatiske kunstnerrollen består fordi den har "til funksjon" å dempe opplevelsen av usikkerhet). Menger plasserer seg dermed innenfor den sosiologiske tradisjonen som legger vekt på at sosiale aktører handler med "begrenset rasjonalitet" (jf. Collins 1994, kapittel 2).

Samtidig vil mange av rekruttene prøve å spre risikoen og sikre seg en bredere portefølje av framtidige muligheter. De søker underhånden eller underveis å sikre seg ved å kvalifisere seg for "utveier" – det vil si å redde seg ut til kunstnerisk tilknyttede yrker litt på siden av det egentlige kunstneryrket (for eksempel kunstformidler, kulturbyråkrat eller musikkskolerektor). Stor tilstrømming av rekrutter, liten sjansje til å lykkes og stort "tilbakefall" blant de som får prøvd seg, bidrar alt i alt til å skape og opprettholde det permanente overskuddsreser-

---

<sup>75</sup> Det er kanskje like mye snakk om å forholde seg til to ulike verdener – med forskjellige logikker – samtidig, det vil si både til den kulturelt-symbolske og den økonomiske verdenen/logikken. Som Tore Rem (2002) har vist i sin analyse av Alexander Kielland, kan kunstneren godt fremme myten om "den kompromissløse kunstneren" på ett (offentlig svært synlig, symbolsk) plan, samtidig som han opererer som strategisk aktør og fremmer egne interesser på et annet (økonomisk) plan.

<sup>76</sup> Men et slikt resonnement bringer oss farlig nær tautologien.

voaret av rekrutter til kunstneryrkene. Rekruttene ”svømmer rundt” som ivrige fisker i en overskuddspool<sup>77</sup> – og venter på å bli oppdaget og ”fisket opp” til en kunstnerisk karriere. Menger (1989) beskriver eksistensen av et slikt reservoar i kunstverdenen som en slags funksjonell nødvendighet på systemnivå: Ettersom det er så vanskelig å forutse hvilke rekrutter som virkelig har et bærekraftig talent, trenger ”systemet” dette overskuddsreservoaret til å ”fiske” fra – og til å sende mer eller mindre mislykkede rekrutter tilbake til. Den organisatoriske rammen som passer best til å opprettholde et slikt system, er selvfølgelig det individualiserte frilanssystemet – der rykter, anseelse og personlige nettverk dominerer. Da kan de heldige ”fiskene” lettest svømme opp i en aktiv kunstnerkarriere, mens de uheldige raskt sluses tilbake igjen til talentpoolen; som påkledder ved Nationaltheatret, timelærer på dramalinja ved Brandbu videregående skole eller håpefull servitrisse på Café Engebret.

Den enkelte kunstner bruker som nevnt forskjellige strategier for å redusere risiko. Det samme gjør kunstnerne som kollektiv. Den historiske *akademik*rollen med rekrutteringen til billedkunstnerlauget – og med fordelingen av goder innenfor lauset – er et eksempel på slik reduksjon av risiko (Moulin 1983, Bourdieu 1987b). Det samme gjelder langt på vei etterkrigstidas korporative *profesjonsmakt* innenfor flere kunstområder, der kunstnerorganisasjoner både kjemper for bedre levekår og kontrollert rekruttering. Offentlige myndigheter bidrar også til å redusere risiko gjennom kulturpolitikken. I land med en aktiv sosialdemokratisk kunstnerpolitikk (jf. garantert minsteinntekt, faste stillinger ved teatrene) kan vi – med Mengers formulering – si at det skjer en betydelig grad av ”sosialisering av risiko” (Menger 1989:131). Det vil si at offentlige institusjoner reduserer kunstnerens økonomiske risiko ved å overta mer av ansvaret for deres velferd.

Et sentralt spørsmål i den videre analysen blir imidlertid om – og i hvilken grad – kunstfeltet i det sein- eller postmoderne samfunnet blir preget av *økt* fristilling og usikkerhet. Et annet sentralt spørsmål er hvordan de unge kunstnerrekruttene makter å ”forvalte usikkerhet”.

### Kunstnerens levekår

De rent materielle utsiktene er usikre for mange kunstnere. Kunstfeltet er generelt preget av overrekruttering. Og åpenlys jakt på økonomisk overskudd oppfattes ofte som upassende blant aktørene på dette feltet. Rekrutteringen til kunstneryrkene – og kunstnerens videre karrierer – påvirkes i høy grad av gans-

---

<sup>77</sup> ”En fiskedam av sysselsettingsklare kunstnere på jakt etter synlighet” (Menger 1997b:29).

ke konkrete og trivielle økonomiske og materielle rammebetingelser: Hva slags økonomiske levekår kan framtidige kunstnere flest vente seg? Hvordan står det egentlig til med norske kunstneres inntektsforhold? En levekårsundersøkelse for kunstnere fra midt på 1980-tallet slo fast at ”kunstnere generelt *ikke* har spesielt dårlige inntektsforhold sammenliknet med gjennomsnittsbefolkningen” (Søbye/Nergaard 1989:194). Ut ifra visse forutsetninger hadde forfatterne kanskje rett, men undersøkelsen illustrerer samtidig hvor misvisende konklusjoner en kan trekke ved å bruke statistikk på en litt firkantet måte. Da er det mer treffende å slå fast at svært mange kunstnere tjener svært lite på det rent kunstneriske arbeidet, noe som for øvrig også går fram av den forannevnte undersøkelsen (samme sted). Den store levekårsundersøkelsen av kunstnere fra 1996 viste at ”den typiske inntekten” (medianinntekten) av kunstnerisk arbeid for en norsk kunstner bare var på 38.000 kr per år i 1993-94. Hvis vi bare tar med heltidskunstnerne i beregningen, kommer imidlertid den typiske inntekten opp i vel 127.000 kr. Og hvis vi legger til stipendinntektene, slik at vi får et mål på ”samlet kunstnerisk godtgjørelse”, øker den typiske inntekten til vel 158.000 kr (Elstad og Røsvik Pedersen 1996).<sup>78</sup> Mange kunstnere har riktignok også andre, ikke-kunstneriske inntekter (jf. forfatteren som også er tannlege eller lærer, billedkunstneren som sper på kunstnerinntekten med å kjøre t-bane eller jobbe på sykehjem, osv). Men selv om vi tar hensyn til dette – og går ut ifra den samlede ”pensjonsgivende inntekten” – utgjør norske kunstnere generelt en klar lavinntektsgruppe sammenliknet med andre yrkesgrupper. Den typiske inntekten for en kunstner (alt medregnet) lå i 1993 litt *over* nivået til en kvinnelig butikksjef, på et lavt nivå sammenliknet med industriarbeidere flest og langt *under* nivået til adjunker i videregående skole, det vil si en gruppe med omtrent like høy utdanning som mange kunstnere (Elstad og Røsvik Pedersen 1996:102-104)<sup>79</sup>.

Selv om denne undersøkelsen er noen år gammel, er det liten grunn til å tro at hovedfunnene ikke fortsatt er gyldige (hvis vi korrigerer for lønns- og prisstigningen, og bortsett fra at økning i antall kunstnere og andel frilansere kan ha påvirket lønnsnivået, jf. nedenfor). Det er heller ingen grunn til å tro at vi har å gjøre med et særnorsk lavinntektsproblem. En rekke nasjonale og internasjonale undersøkelser har vist at kunstneres inntekter ofte er lave (jf. Abbing 2002).

---

<sup>78</sup> Jf. tabell 4.1, 4.4 og 4.9. Gjennomsnitt (mean) gir høyere tall – henholdsvis 98.600 kr, 150.200 kr og 172.900 kr. Men ”median” er et mer relevant mål i denne sammenhengen, ettersom det gir et mål på inntektsnivået til den ”typiske kunstneren” – det vil si den kunstneren som ligger midt i inntektsfordelingen. Når gjennomsnittstallene blir høyere, er det fordi noen få kunstnere tjener svært mye.

<sup>79</sup> Det bildet av inntektsnivå og inntektsforskjeller blant kunstnere som tegnes av Elstad og Røsvik Pedersen (1996), samsvarer rimelig godt med det bildet som er blitt tegnet i flere andre kunstnerkårsundersøkelser siden 1970-tallet (jf. KUD 1976 og NOU 1981:28).

Samtidig viser undersøkelsene svært store inntektsforskjeller mellom kunstnere. Noen få av dem tjener eksepsjonelt mye, mens det store flertall har lavere inntekter enn folk flest. Abbing ser dette i sammenheng med den før omtalte dobbeltheten i kunstøkonomien. Kunstnernes inntekter har som regel følgende fordeling, ifølge Abbing:

It follows then, that top incomes in the arts are exceptionally high, because of the art's sacredness and authenticity, which the public values and is prepared to pay for [...] Despite some exceptionally high incomes in the arts, the average (and median) incomes in the arts are consistently lower than in comparable professions [...] This implies that a highly unequal distribution of income exist in the arts. It is more skewed than in comparable professions (Abbing 2002:111, 113).

Også Elstad (1997) og Solhjell (2000) har pekt på at en slik inntektsskjevhet har en iboende tendens til å reprodusere seg innenfor kunstnerbefolkningen.

Hvorfor har mange kunstnere lave inntekter? Kunstnerisk produksjon – og dermed indirekte kunstnerisk arbeid – er (iallfall historisk) blitt rammet av det som kulturøkonomene kaller ”*Baumols sykdom*”<sup>80</sup> (Baumol og Bowen 1966). Det vil si at kunstproduksjonen er preget av en håndverksmessig og utidsmessig produksjonsmåte. Det dreier seg om en type arbeidsintensiv virksomhet, hvor teknologisk rasjonalisering er vanskelig å gjennomføre. På grunn av effektivisering og lønnsøkning ellers i næringslivet må imidlertid også kunstbedriftene øke lønningene. Det har i løpet av de siste hundre åra medført et stadig økende strukturelt *inntektsgap*, som har bidratt til å svekke kunstinstitusjonenes og kunstnernes økonomi – og økt behovet for offentlig eller annen støtte. Baumol og Bowens analyse rettet primært søkelyset mot de utøvende kunstinstitusjonene innen teater, opera, musikk og dans. Men denne typen historisk-økonomisk analyse er også i noen grad gyldig for mer individuelt skapende kunstneryrker (jf. bildende kunstnere, forfattere, komponister, m.fl.). Analyser – både fra Norge og andre land – tyder imidlertid på at inntektsgapet, og dermed det økende presset for mer offentlig støtte til kunst, først og fremst utviklet seg på første halvdel av 1900-tallet (Egeland 1974:272, Montias 1986:291). Fra tidlig på 1900-tallet og fram til 1970-tallet skjedde det en grunnleggende endring i de

---

<sup>80</sup> ”Baumols sykdom” er en slående metafor. Men Baumol selv skal – under en forskningskonferanse i USA for noen år siden – ha sagt seg lei for sitt farskap til en slik pessimistisk metafor. Han ønsket ikke å betrakte den ulikevektige teknologisk-økonomiske utviklingen mellom kunstfeltet og mye av næringslivet for øvrig som noen *sykdomstilstand*. Det var ikke noe sykkelig – men snarere noe riktig sunt – ved et samfunn som tok seg råd til å bruke overskuddet fra økonomisk produktive sektorer til å støtte verdifulle, men økonomisk mindre produktive sektorer som kultur (personlig meddelelse fra Dag Solhjell, som var til stede på konferansen).

økonomiske vilkårene for for eksempel norske og tyske institusjonsteatre. I begynnelsen av denne perioden greide de seg langt på vei på inntektene fra markedet alene (billettsalg og abonnement). Mot slutten av perioden var de derimot blitt nesten helt avhengige av offentlig (eller annen) støtte. Seinere (det vil si siden 1970-tallet) har imidlertid inntektsgapet – iallfall ved norske institusjonsteatre – stabilisert seg på et høyt nivå (70 % - 95 % av årlig driftsbudsjett). Nyere analyser tyder således på at Baumols sykdom har hatt lite å si for kostnadsproblemene ved norske teatre de siste tretti åra (Løyland og Ringstad 2002). Som følge av den dramatiske utviklingen (det økte inntektsgapet) den første delen av 1900-tallet, ble det imidlertid – i mange land – bygd opp et offentlig støttesystem til kulturlivet, slik at kulturinstitusjonene kunne overleve gjentatte økonomiske kriser. Dermed sakkert ikke kunstnerne enda mer akterut i inntekter og levekår sammenlignet med andre yrkesgrupper.

En tilleggsforklaring til de vanskelige levekårene til kunstnerne er at det – i rent økonomisk forstand – er for mange av dem. Kunstneryrket er som før nevnt risikofyllt: Det er langt flere som ønsker å bli kunstnere enn det egentlig er økonomisk etterspørsel etter. Dette generelle overskuddet av rekrutter til de kunstneriske arbeidsmarkedene bidrar jo ikke akkurat til å presse kunstnerinntektene i været. Dessuten har antall profesjonelle kunstnere i Norge økt kraftig de seinere åra. Fra 1979/80 til 1994 var økningen på anslagsvis 30-40 %, ifølge Elstad og Røsvik Pedersen (1996:28). Dette kan ha bidratt ytterligere til å holde inntektene nede på et ganske beskjedent nivå.

Overrekrutteringen – trass i et lavt generelt inntektsnivå – henger igjen sammen med kunstfeltets ”doble” eller ”eksepsjonelle økonomi”, det vil si at symbolske belønninger er viktigere enn økonomiske, og at kunstnerne er tilbøyelige til å ”fornekte økonomien” (Abbing 2002, Elstad 1997, Solhjell 2000). Abbing hevder således at:

Money represents a constraint rather than a goal for many artists [...] Artists are (more than others) oriented towards non-monetary rewards [...] Poverty is built into the arts. Measures to relieve poverty do not work or are counter-productive.

Fattigdomsproblemet i kunstøkonomien har en iboende tendens til å reproducere seg.

Så mye om de generelle strukturtrekkene i kunstnerøkonomien. La meg til slutt i denne sammenhengen oppsummere noen mer spesifikke hovedtrekk ved inn-

tekstforskjellene mellom ulike kategorier kunstnere (Elstad/Røsvik Pedersen 1996, NOU 1981:28 og KUD 1976):

1) Det fins altså enkelte klare *lavinntektsgrupper* blant kunstnerne. Især blant billedkunstnere, kunsthåndverkere og fotografer er det mange som ikke har overskudd på kunstnerisk inntekt. At det fins mange i disse kunstnergruppene som har svært lave kunstneriske inntekter, har *alle* kunstnerkårsundersøkelser fra ca. 1970 fram til i dag vist.

2) Det er videre store *forskjeller* i inntekter *mellom kunstnergruppene* - for eksempel mellom skuespillere flest, som har ganske bra inntekter, og billedkunstnere flest, som altså har nokså lave inntekter.

3) Det er også store *forskjeller* i inntekter *innad i alle kunstnergrupper*. Selv i kunstnergrupper med svært lavt gjennomgående inntektsnivå er det gjerne noen få med svært høye kunstneriske inntekter.

4) Det går et generelt, viktig skille i levekår mellom (de fleste) *skapende* og (de fleste) *utøvende* kunstnere<sup>81</sup>. Skapende kunstnere tjener gjennomgående dårligere enn utøvende kunstnere. Det skyldes *ikke* nødvendigvis at de utøvende (altså skuespillerne, musikerne og sangerne) er mer etterspurt på markedet. Det skyldes derimot at mange av dem er trygt forvart (eller iallfall lønnet etter offentlig regulativ) i faste stillinger eller langvarige engasjementer ved kulturinstitusjoner som mottar tung offentlig støtte (teatre, opera, symfoniorkestre).

5) Det går også et generelt og viktig skille mellom *frilans* kunstnere (selvstendige kunstnere) og *fast ansatte* kunstnere. Generelt tjener frilanskunstnere dårligere enn fast ansatte. De fleste skapende kunstnerne – for eksempel billedkunstnere, kunsthåndverkere og forfattere – må i denne sammenhengen regnes som ”frilansere” (selvstendige). Mange av dem tjener som nevnt dårlig. Men det gjelder også mange *utøvende* frilanskunstnere. For eksempel har en del frilans skuespillere og ballettdansere lave inntekter. Antall frilanskunstnere har økt mye i de seinere åra, blant annet som følge av oppmykningen av den nordiske ensemblemodellen (jf. seinere). Og frilanserne ble lenge glemt i den offentlige stipendpolitikken. Man har tradisjonelt vært mer opptatt av billedkunstnerne og kunsthåndverkernes problemer. NOU 1993:14 ”Evaluering av Statens stipend- og garantiinntektsordninger for kunstnere”, Stortingsmelding nr. 47 (1996-97)

---

<sup>81</sup> Skapende kunstnere er da slike som frambringer et selvstendig, originalt kunstverk - for eksempel forfattere, komponistene, billedkunstnerne, kunsthåndverkerne og filmskaperne. Utøvende kunstnere er slike som formidler et kunstverk som er skapt av andre til et publikum. Det vil si skuespillere, dansere og musikere.

”Kunstnarane” og Stortingsmelding nr. 48 (2002-2003) ”Kulturpolitikk fram mot 2014” har imidlertid rettet søkelys mot problemet.

Det er imidlertid *ikke* slik at *alle* frilanskunstnere har dårlig økonomi: Noen suksessrike og etterspurte skuespillere, musikere og sangere ser seg nettopp tjent med å være frilansere for å sikre sine kunstneriske og økonomiske interesser. Ikke minst gjelder dette kunstnere med en internasjonal karriere. En del suksessrike institusjonsskuespillere finner det også hensiktsmessig å bli frilansere, mens andre bruker den faste stillingen ved institusjonen som base for ekstensiv virksomhet utenfor institusjonen.

6) *Kombinasjon av flere inntektskilder og fleksibel økonomisk tilpasning* er også typisk for mange kunstnere. Det vil si at mange – særlig frilanskunstnere – ”snekrer sammen” en økonomisk tilværelse basert på en rekke ulike inntektskilder, det vil si på engasjementer, oppdrag, kunstnerisk vederlag, kunstnerisk tilknyttet arbeid, ikke-kunstnerisk arbeid, arbeidsledighetstrygd, familiestøtte, osv. (jf. Menger 1989).

Alt i alt er det således lite som tyder på at mange søker mot kunstneryrker fordi de ønsker å tjene mye penger. Andre – mer symbolske – gevinster synes å være sterkere motivasjonsfaktorer. Når det fortsatt er så mange som strømmer til yrker som gir så små og usikre utsikter til økonomisk suksess, er det i seg selv et tegn på at vi har å gjøre med et sosialt felt som preges av ”fornektelse av økonomien”, slik jeg har beskrevet det foran med utgangspunkt i Pierre Bourdieus sosiologi (Bourdieu 1986a, 1996b). Det synes å være et sosialt felt der økonomisk rasjonalitet i snever forstand ikke rår (jf. Abbing (2002) om den ”doble økonomien”). På den andre siden må vi regne med at kunstnernes tale- og handlemåter er preget av en viss ambivalens: De fornekter på den ene siden kanskje økonomien og handler økonomisk urasjonelt på et ganske generelt nivå. På den andre siden tvinger den materielle nødvendigheten dem til å ivareta sine økonomiske interesser på et mer spesifikt nivå. Slik kan det hende at de samtidig *både* a) satser helhjertet og ”blindt” på en storartet og usikker kunstnerkarriere med svake økonomiske utsikter, i tråd med den karismatiske kunstnerrollen, og at de b) ”underhånden” handler nokså økonomisk-strategisk med å skaffe seg pragmatiske utveier ut av den rene kunstnerkarrieren (for eksempel inn i undervisning eller formidling) i fall den store planen ikke skulle lykkes.



### 3.3 Utdanning og rekruttering

Hvorfor kunstutdanning hvis de utvalgte er født til kunstnere?

*Kunstutdanning* spiller en viktig rolle for dem som skal bli profesjonelle kunstnere, men det er ikke umiddelbart klart *hvorfor* og *hvordan*. Hvis noen utvalgte blant oss blir ”født til kunstnere”, slik den karismatiske kunstnerrollen foreskriver, skulle man ikke tro at det var særlig behov for en langvarig, formell kunstutdanning (jf. kapittel 3.1 foran). Hvis det kunstneriske talentet langt på vei er noe medfødt, skulle man tro at det var nok at en erfaren kunsts kjønner (slik som Cimabu) kom forbi og oppdaget det unge geniets talent (jf. samme kapittel)? I så fall burde kanskje autodidakten med det iboende talentet ha like store sjanser til suksess på det profesjonelle kunstfeltet som den velutdannete kunstneren? I allfall burde det være tilstrekkelig med en ganske beskjeden utdanningsinnsats, nemlig akkurat nok til å vekke opp det slumrende talentet.

Andre funksjoner?

Men slik er det åpenbart ikke. Kunstutdanningene tilskrives langt større – både eksplisitte og implisitte – funksjoner enn dette. Dessuten har slik utdanning åpenbart noe å tilby alle kunststudenter som aldri ender opp som profesjonelle kunstnere. For som før nevnt gjelder det mange av dem:

.. almost all the students who hope to become violin or piano virtuosi will end up as, at best, members of the violin section of a symphony orchestra, and most likely will be teachers of those instruments somewhere, if they don't drop out of the business altogether or drift into such more lucrative occupations as film-score recording,

skriver for eksempel Howard Becker (1982:80). Raymonde Moulin (1992:320) bekrefter også – med bakgrunn i sitt empiriske materiale om franske billedkunstnere – at bare et fåtall av de som studerer ved kunstskolene, faktisk blir kunstnere. Hvilken funksjon har da studiet for alle dem som penses ut på sidespor – eller helt forlater den profesjonelle kunstnerkarrieren underveis? Og hvilke andre funksjoner enn de målrettede utdanningsmessige kan kunstutdanningen ha for samfunnet mer generelt?

1) Kunstutdanningen kan for det første fungere som arena for mer *uformell sosialisering til kunstnerrollen* og for *bygging av nettverk inn til det profesjonelle kunstfeltet* (eventuelt i tillegg til å fungere som en viktig formell opplæringsarena i tråd med læreplanene). Enkelte undersøkelser har vist at formell kunstutdanning – i allfall i noen perioder, i noen land og på noen kunstfelt – har under-

ordnet betydning for de rent faglig-håndverksmessige sidene av den kunstfaglige yrkesopplæringen. Derimot kan den altså bety mye for uformell sosialisering og bygging av nettverk inn til kunstfeltet. Raymonde Moulins (1992) undersøkelse av franske billedkunstnere peker i denne retningen. Gjennom retrospektive intervjuer<sup>82</sup> med yrkesaktive billedkunstnere fant hun at kunstutdanningen – især blant de kunstnerne som hadde tatt slik utdanning på 1950- og 60-tallet – hadde hatt størst betydning som arena for uformell sosialisering, det vil si for opplæring i kunstnerlivet og konstruksjon av en kunstneridentitet. Hun hevder at Kunstakademiet i etterkrigstida først og fremst har sikret studentene ”en lang opplæring i kunstnerlivet” (samme sted:322). En del studenter har også oppnådd ”en langsom innføring i nettverkene for formidling og markedsføring av kunst”. Sosialiseringen til kunstner har skjedd innenfor rammene av både atelier- og kafeliv, ifølge Moulin (1992:310).

Således var det *opptaket* til studiet – ikke gjennomføringen og det endelige diplommet – som egentlig betydde mest for den videre kunstnerkarrieren. I løpet av utdanningen prøvde studentene å oppnå sosial synlighet. Studentlivet bidro til at de fikk innpreget i seg de rette måtene å være kunstner på. Slik blir kunstutdanningen snarere ”et forbipassings-, ferdseles-, krysnings-, paradoks- og polemikksted enn et sted hvor man danner seg en kunnskap og passivt tilegner seg teknikker”, sier kunstkritikeren og pedagogen Bernard Marcadé (ifølge Moulin 1992:315).

For å bli fullbefaren profesjonell kunstner må man lære både de nødvendige faglige ferdighetene og de grunnleggende sosiale konvensjonene som gjelder innenfor det aktuelle kunstfeltet. Slik læring er vel så mye uformell som formell, og den skjer ikke bare ved utdanningsinstitusjoner: Det kan være snakk om etteraping etter andre med kunstnerisk kompetanse – for eksempel etter en venn eller slektning – innenfor en *familiær* og/eller *privat* ramme. Noe slik opplæring utgjør en videreføring av den tradisjonelle mester-svenn-relasjonen (jf. folkemusikk), en opplæringsmodell som også lever videre innenfor kunstutdanningsinstitusjonene (jf. mesterlæringstradisjonen i musikkutdanningen (Nerland 2004)). Den enkelte rekrutt kan dessuten skaffe seg den nødvendige opplæringen – både i ferdigheter og konvensjoner – i *jobbsammenheng* som utøver (for eksempel som utøvende skuespiller eller musiker). Tilsvarende kan den viktigste ”kunstutdanningen” skje innenfor utdanningsinstitusjonen, men på siden av den formelle undervisningen.

---

<sup>82</sup> Men her må vi samtidig være klar over at informantene gjensker sin selvbiografi (herunder hvordan kunstutdanningen forløp) i lys av seinere erfaringer (jf. kapittel 1.2 foran).

2) Kunstutdanningen har selvsagt også som regel en funksjon som *seleksjons- og sorteringsinstans* inn til – og opp på de ulike trinnene i – det profesjonelle kunsthierarkiet. Hvor stor betydning utdanningen har som seleksjonsport, vil variere mye, både mellom utdanninger og over tid. Noen kunstutdanninger søker å kanalisere de mest talentfulle inn i særskilte linjer eller klasser, for eksempel særskilte linjer for solister. Andre sorterer primært ved inngangsporten – eller primært ved utgangsporten – men behandler for øvrig studentene ganske likt underveis. Andre igjen sorterer en del av studentene over i karrieremessige ”sidespor”, for eksempel til yrkesroller som kunstdansere, kunstformidlere eller kunstadministratorer, i løpet av studiet.

3) Kunstutdanningen har i tillegg gjerne en *sertifiseringsfunksjon*. I noen tilfelle er kanskje nettopp de formelle eksamenspapirene nødvendige for å få adgang til det profesjonelle kunstneriske arbeidsmarkedet, samtidig som det har liten betydning hva man egentlig har lært av formell kunnskap og ferdigheter i løpet av utdanningen. Ifølge Moulin (1992) gjaldt dette langt på vei for billedkunstutdanningen i Frankrike på 1950- og 60-tallet.

4) Kunstutdanningen kan også spille en rolle som *provisorisk tilfluktsrom* og ”*varmestue*”.<sup>83</sup> Moulin (1992:310) hevder at billedkunstutdanningen i Frankrike i høy grad hadde en slik funksjon for studenter før 1968. Studentstatus ga dem visse materielle og faglige fordeler; de hadde gratis modeller og atelierer; de kunne stille ut gratis; de hadde rimelige kantinepriser; de kunne søke særskilte stipendier og priser. Derfor studerte de også lenge – gjerne kombinert med småjobber – ofte helt fram til 35-årsalderen. Slik kan kunstutdanning bli ”et sted å være”, men kanskje ikke i særlig grad ”et sted å lære”.<sup>84</sup>

5) Selv om mange kunststudenter aldri blir profesjonelle kunstnere, kan utdanningen dessuten fylle en viktig funksjon når det gjelder *utdanning av støttepersonell*. Howard Becker (1982) peker på at mange kunststudenter – ofte ufrivillig – ender opp som støttepersonell rundt de egentlige kunstnerne. Det vil si at de havner i kunstnerisk tilknyttede yrker, for eksempel som kunstformidlere, -pedagoger, eller -administratorer. Det er selvsagt viktig for kunstverdenen å få fylt disse funksjonene. Dessuten utgjør de kunstnerisk tilknyttede – sammen

---

<sup>83</sup> I en sosiologisk debattbok fra 1970-tallet tilla Nils Christie skolen generelt (særlig barne- og ungdomsskolen) en tilsvarende oppbevaringsfunksjon. Han mente den var ”et oppbevaringsorgan, et særdeles hensiktsmessig middel til å holde barn og ungdom ute av sirkulasjon” (Christie 1971:51).

<sup>84</sup> ”Et sted å være, et sted å lære” var tittelen på en bok om ”sosial læring og forebyggende miljøarbeid” av sosiologen Ivar Frønes fra 1979. Tittelen kan i noen grad leses som et motto for de nye fritidsklubbene som ble etablert i mange norske kommuner på 1970-tallet.

med kunststudentene – ofte kunstneres viktigste og mest kyndige *publikum*. Ifølge Becker (1982:53) peker flere undersøkelser i den retningen: Det er mange skuespillerstudenter blant teaterpublikum, mange dansestudenter blant dansepublikum, osv. De har allerede lært seg kodene. Dermed utgjør de et skolert publikum, for eksempel for den ofte vanskelig tilgjengelige avantgardekunsten. En undersøkelse jeg selv har gjort av publikum ved Høstutstillingen 1977, viste at selv denne svært populære utstillingen nådde fram til langt flere innenfor ”menigheten” enn blant ”folk flest”: Over 40 % av publikum hadde tatt en form for kurs eller utdanning i bildende kunst; vel 1/10 var profesjonelle billedkunstnere (Mangset 1984b). De utgjorde et særskilt skolert publikum.

Men selv om mange kunstutdanninger i praksis i høyere grad kvalifiserer studentene til kunstnerisk tilknyttede yrker enn til rene kunstneryrker, er det ingen selvfølge at de studieansvarlige skal legge utdanningene til rette for det. Å lage målrettede linjer eller kurs rettet inn mot slike sidespor kan være problematisk, fordi det bryter med den kollektive illusjonen (forankret blant annet i den karismatiske kunstnerideologien) om at ”alle” (om ikke *de andre*, så iallfall *jeg*) skal lykkes med å etablere seg som profesjonelle kunstnere på høyt nivå. Mange slike kunstutdanninger satser derfor fortsatt ensidig på den ”rene” kunstutdanningen, framfor å ”skitne til” studieplanene med kurs i kunstpedagogikk, kunstformidling og kunstadministrasjon. Andre utdanninger orienterer seg derimot mer målrettet mot slike yrkesmessige sidespor (Becker 1982).

6) Til slutt er det grunn til å minne om at kunstutdanningen selvsagt har en funksjon som en kjernearena for det *overskuddsreservoaret* av rekrutter til det profesjonelle kunstfeltet som jeg har beskrevet foran (Becker 1982, Menger 1989). Hit kan – nesten i bokstavelig forstand – kunstfeltets portvoktere komme for å ”fiske” rekrutter til det profesjonelle kunstfeltet.

Slik navigerer mange kunstutdanninger i et spenningsfelt mellom de funksjonene de ut ifra sine formelle målsetninger helst skulle fylle, og de funksjonene de faktisk fyller.

#### Flere kunstnere?

Så langt i analysen har jeg nærmest tatt det for gitt at det *er* en betydelig overrekruttering til kunstneryrkene, og at rekrutteringen *har* økt vesentlig de seinere åra. Hvis man bare bygger på allment prat innenfor de akademiske mellomlagene, kan man lett få det inntrykk at nesten ”alle” unge i det seinmoderne samfunnet har planer om å bli kunstnere – eller iallfall å sysle med et eller annet estetisk orientert yrke, for eksempel innen reklame, foto, film, design, mote eller

frisørfag.<sup>85</sup> Men hva vet vi egentlig om rekrutteringen til kunstneryrkene? Er det virkelig hold i påstanden om en overrekruttering til kunstutdanningene? Og har det vært økende søkning de seinere åra – i tråd med hypotesen om en tiltakende ”estetisering av dagliglivet” i det postmoderne samfunnet (Featherstone 1991)?

Elstad og Røsvik Pedersen (1996:28) anslo som før nevnt at ”antallet yrkesaktive kunstnere har økt i størrelsesordenen 30-40 prosent fra 1979/80 til 1994”. De viste at økningen hadde vært særlig stor blant kunsthåndverkere, billedkunstnere og dansere. Den hadde også vært betydelig blant musikere/sangere og dels blant skuespillere. De fant derimot liten vekst blant for eksempel forfattere og filmarbeidere. Det hadde altså vært stor eller betydelig vekst blant de tre kunstnergruppene som jeg særlig undersøker i denne analysen, nemlig musikere, billedkunstnere og skuespillere.

I undersøkelsen til Elstad og Røsvik Pedersen var imidlertid status som profesjonell kunstner definert ut fra medlemskap i kunstnerorganisasjon. Men kunstnerorganisasjonenes ”grep” om de yngre kunstnerne er blitt svekket i løpet av de siste tiåra. De unge definerer seg ofte i motsetning til den organisasjonsaktivistiske 1970-tallsgenerasjonen (Aslaksen 1997). Det er dessuten kommet til flere yngre kunstnere som er mer frikoplet fra de organisatoriske og institusjonelle båndene som tradisjonelt har preget det norske kunstfeltet (jf. billedkunstnere uten organisasjonsmedlemskap, skuespillere uten tilknytning til institusjonene). Dermed er det ikke usannsynlig at andelen uorganiserte kunstnere hadde økt enda mer enn Elstad og Røsvik Pedersens tall tydet på – fra 1979/80 til 1994. Bolkesjø (2003) har analysert ferskere data om nyetableringer og sysselsettingsutvikling innen ”kulturell tjenesteyting og sport” (jf. kapittel 3.4 nedenfor). Selv om Bolkesjø’s tall ikke er direkte sammenlignbare med tallene til Elstads og Røsvik Pedersen, ser det ut til at veksten i kunstnerbefolkningen har fortsatt fram til i dag. Bolkesjø har for det første sett på nyetableringer av foretak på ulike næringsområder. I 2001 økte antall foretak på kulturområdet med ca. 31 %, mot bare 13 % i alle næringer. I 2002 økte så antall foretak på kulturområdet med ca. 30 %, stadig mot 13 % i alle næringer (Bolkesjø 2003:9). Og innenfor denne ganske vide kulturkategorien var det etableringer i underkategorien ”selvstendig kunstnerisk virksomhet” som dominerte (samme sted:13). Bolkesjø finner også at *sysselsettingen* innen kulturell tjenesteyting har økt mer enn sysselsettingen generelt. Det gjelder både på kort og litt lengre sikt. Bolkesjø finner at ”kulturell tjenesteyting” utgjorde 0,64 % av den totale sysselset-

---

<sup>85</sup> Jf. oppslag på avisenes kultur- og underholdningssider; utveksling av erfaringer om yrkesplanene til barn av 68-foreldre, osv.

tingen i 1970, 0,88 % i 1980, 1,03 % i 1990, 1,21 % i 1996 og 1,42 % i 2000 (samme sted:18).

Elstads og Røsvik Pedersens undersøkelse dokumenterte også at den sosiologiske *sammensetningen* av kunstnerbefolkningen hadde endret seg en del i perioden 1979/80-94<sup>86</sup>. Det hadde for det første skjedd en *feminisering*. Andelen kvinnelige kunstnere hadde økt innenfor flere kunstnergrupper, blant annet blant billedkunstnere, interiørarkitekter, fotografer, scenografer, dramatikere, filmfolk, musikere, skuespillere og forfattere (Elstad og Røsvik Pedersen 1996:30, Mangset 1998a:100). Kunstnerbefolkningen ble også noe *forynget*: Litt større andel av de yrkesaktive kunstnerne var under 51 år i 1994 enn i 1979/80 (Elstad/Røsvik Pedersen 1996). Det var som man kunne vente: Når kunstnerbefolkningen øker, henger det særlig sammen med at flere unge rekrutter strømmer til.

Andelen kunstnere som driver med *kunstnerisk tilknyttet arbeid*, økte også i samme periode – særlig utenfor Osloregionen (Mangset 1998a:100). Tendensen gjorde seg blant annet klart gjeldende i de tre kunstnergruppene som jeg særlig fokuserer på (billedkunstnerne, musikerne og skuespillerne). ”Kunstnerpedagogen i distriktet” ble dermed en mer sentral figur i kulturlandskapet. Det er nærliggende å se denne utviklingen i sammenheng med at stadig *flere* kunstnere konkurrerer om et *lite* næringsgrunnlag. Flere kan dermed ha blitt ”presset ut” i kunstnerisk tilknyttet arbeid. En alternativ eller supplerende forklaring kan være at det er blitt etablert flere slike kunstnerisk tilknyttede arbeidsmuligheter utenfor Osloregionen (jf. distriktsmusikere, musikkskolelærere, andre kunsthøyskulelærere).

Det har åpenbart også blitt flere *frilansere* blant de utøvende kunstnerne i de seinere åra, selv om foreliggende kunstnerkårsundersøkelser ikke gir eksakte tall for utviklingen på de forskjellige kunstfelt. Flere relevante kilder går imidlertid ut fra at det har skjedd en slik økning (jf. NOU 1993:14, KD 1997, Bjørkås 1998). I siste *kunstnermelding* het det blant annet: ”Som nevnt ovanfor har det vore ein stigande tendens til fleire frilanskunstnarar blant dei utøvande kunstnarane, mogelegvis 1500 – 1600 utøvarar” (KD 1997:65). I den siste *kulturmelding*en slås det fast at ”i løpet av dei siste 25 åra er talet på kunstnarar i Noreg meir enn tredobla og er no ikring 10.000”.<sup>87</sup> Meldingen peker særlig på ”internasjonaliseringa av kunstutdanninga” som forklaringsfaktor. Den hevder videre

---

<sup>86</sup> De endringene som beskrives i det følgende, er strengt tatt bare gyldige for de *organiserte* kunstnerne – ettersom det bare var dem Elstad og Røsvik Pedersen (1996) hadde med i sitt utvalg.

<sup>87</sup> Det er ikke usannsynlig at departementet har rett i denne påstanden, men det bygger neppe på noe helt pålitelig sammenlignbart tallgrunnlag.

at: ”Stadig fleire av kunstnarane sysselset seg som frilansarar, og fleksibel prosjektorganisering har vorte stadig vanlegare” (KKD 2003:210).

Pålitelige tall for utviklingen av antall frilansere generelt fins altså ikke. Men vi har tilgang til relevante data om skuespillerne. De viser at andelen frilansmedlemmer i Norsk Skuespillerforbund økte fra 34 % i 1994 til 63 % i 2003, det vil si en ganske dramatisk økning på kort tid. I absolutte tall ble antall frilansmedlemmer av Skuespillerforbundet nesten tredoblet, mens antall medlemmer generelt økte med om lag 50 % i samme periode (Mangset 2004).<sup>88</sup>

Vi må regne med at den sterke økningen i kunstnerbefolkningen også reflekteres i økt søkning til profesjonell kunstutdanning. I hvilken grad blir nærmere analysert i kapittel 6.2.

### 3.4 Sein- eller postmoderne endringstendenser

#### Ny kunstnerrolle, kunstnermyte eller kunstneridentitet?

Kunstfeltet utsettes altså for et økende press fra rekrutter som banker på og vil inn. Hvilke konsekvenser har det for kunstnerrollen(e)? Stemmer det egentlig at den karismatiske kunstnerrollen (eller -myten) fortsatt preger kunststudenter og unge kunstnere så sterkt som jeg hittil har gått ut ifra? Står de tradisjonelle forestillingene om kunstnerens medfødte talent, kall, inspirasjon og originalitet fortsatt sterkt blant dagens unge kunstnere, eller er det i ferd med å skje noen grunnleggende endringer som bidrar til framveksten av en helt annen – eller et mangfold av andre – mer postmoderne kunstnerroller (jf. kapittel 1.3 foran)? Slike spørsmål har i liten grad vært undersøkt av norske kulturforskere.

Sosialantropologen Arne Martin Klausen har imidlertid beskrevet endringer i kunstnerrollen de siste tiåra ut ifra et litt annet perspektiv. I sine studier av det norske kunstfeltet skiller Klausen (1984, 1992) mellom to hovedtyper kunstnerroller – ”sjamanmodellen” og ”håndverkermodellen”. Hvilken rollemodell som har hatt sterkest gjennomslag, har vekslet gjennom historien. ”Den originale, perfektjonistiske og talentfulle eller gudbenådede kunstneren” – altså det som svarer til den karismatiske kunstnerrollen – er ”på mange måter det moderne

---

<sup>88</sup> Tall innhentet fra Norsk Skuespillerforbund. Antall/andel frilansmedlemmer i Skuespillerforbundet gir ikke uten videre noe pålitelig mål på antall/andel frilansere i skuespillerbefolkningen, ettersom alle profesjonelle skuespillere neppe er medlemmer av forbundet. Men organisasjonsprosenten blant kunstnere er normalt høy i Norge, og det er usannsynlig at frilansskuespillere generelt er mer tilbøyelige enn ansatte skuespillere til å organisere seg (fordi noen av frilanserne befinner seg i litt i utkanten av det institusjonaliserte scenekunstfeltet).

samfunns sjaman”, ifølge Klausen (1992:196). Den er i slekt med den kunstnerrollen – eller kunstnermyten – som ”er utviklet i Vesten siden romantikkens tid” (samme sted). Men ifølge Klausen endret kunstnerrollen i Norge seg i mindre romantisk retning på 1970-tallet. Endringen kan et stykke på vei tolkes som en revitalisering av den historiske håndverkerrollen (jf. ”kunstneren” som håndverker i middelalderens kirkebygg). I kjølvannet av kunstneropprøret på 1970-tallet ville kunstnerne bryte med den klassiske kunstnermyten og gjøre kunstnerisk virke til ”arbeid i vanlig forstand” (Klausen 1984:106). Kunstnerrollen nærmet seg da ”håndverkermodellen”, ifølge Klausen. 1970-tallets verdsliggjorte kunstnerrolle ble imidlertid bare en historisk parentes. Ved inngangen til 1990-åra virket det som om håndverkermodellen igjen skulle bli avløst av den tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen (”sjamanmodellen”), ifølge Klausen. Han hevdet således at:

Vi kan registrere en ny elitisme og en skepsis til det kulturbyråkratiet som er utviklet. Forestillingen om kunstneren og kunsten som noe nær det hellige er fortsatt sterk. Den moderne kunstner vil fortsatt likne mer på sjamanen enn på håndverkeren (Klausen 1992:197).

Jeg har selv i to arbeider fra midt på 1990-tallet formulert tilsvarende problemstillinger. I en artikkel om ”kunst og internasjonalisering” skrev jeg:

Selv i det sosialdemokratiske og korporative Norge overlevde den karismatiske kunstnerrollen (”sjamanmodellen”) forsøkene på 1970-tallet på å innføre en mer prosaisk og jordnær kunstnerrolle (”håndverkermodellen”). Den individuelle skapertrangen, kallsfølelsen og det medfødte talentet ser i dag (igjen) ut til å stå i høysetet (Mangset 1996:61).

Tidligere hadde jeg formulert tilsvarende synspunkter i en oversiktsrapport om norsk kunstnerpolitikk (Mangset 1995a). Dette var en rapport bygd på sekundær empiri. Flere, små kvalitative studier av yngre norske billedkunstnere tydet på at sentrale aspekter ved den karismatiske kunstnerrollen fortsatt sto sterkt, iallfall blant noen kunstnere tidlig på 1990-tallet (Halvorsen 1993, Skogøy 1993, Trygstad 1993 og Vaagland 1993). Flere av de unge informantene fortolket for eksempel valget av kunstneryrket som en type ”kall” eller en indre ”nødvendighet”. På denne bakgrunn var det nærliggende å stille spørsmål om ikke dette gjaldt mer generelt. De nevnte studiene ga imidlertid et ganske begrenset – både empirisk og analytisk – grunnlag for å uttale seg skråsikkert om spørsmålet.



Derfor nøyde jeg meg i rapporten med å formulere ”en hypotese om en slik endring” (Mangset 1995a:54).<sup>89</sup>

Sosialantropologen Ellen Aslaksen har – i flere arbeider bygd på en bred empirisk undersøkelse av unge norske kunstnere<sup>90</sup> – sagt seg sterkt uenig i det endringsperspektivet hun finner i Klausens og mine studier (jf. Aslaksen 1997, 1998 og 1999). Hun forkaster for det første Klausens begrepspar ”håndverkermodell” og ”sjaman-modell” som lite fruktbart: Begrepene ”reducerer mulighetene til å gripe spesifikke trekk ved dagens situasjon”, snarere enn å ”åpne for innsikt”, skriver Aslaksen (1997:161). Hun mener også at Klausen og jeg hevder at 1990-tallets unge kunstnere ”ikke har noe på hjertet” og er lite politisk bevisste (samme sted:159).<sup>91</sup> Hennes eget materiale tyder på at dette ikke stemmer; 1990-tallskunstnerne er bare politisk engasjerte på andre måter, hevder hun.

Aslaksen er også opptatt av at dagens kunstverden er mer pluralistisk enn det slike enkle, dikotome kategorier kan fange opp:

På samme måte som det verdimeslige innholdet i ”håndverkeren” som kunstnerrolle var uløselig knyttet til sentrale ideer i sin samtid, ser vi hvordan 90-tallets kunstnerrolle står i et nært forhold til vår samtids postmoderne ideer. Refleksivitet, relativisme, ironi og fravær av tillit til enhetlige forklaringsmodeller og tidligere tiders uttrykk er noen stikkord som beskriver dagens unge kunstverden. Disse trekkene koblet til et uttalt uttrykksbehov og trang til å skape gir 90-tallets kunstnerrolle et meningsinnhold som på vesentlige punkter skiller seg fra både ”sjamanen” og ”håndverkeren” (samme sted:161).

Aslaksen kan ha mye rett i sin kritikk av Klausen og mine tidligere forskningsbidrag på dette feltet. Vi kan ha overbetont hvor sterkt gjennomslag ”håndverker-modellen” egentlig hadde blant 1970-tallskunstnerne. Hypotesen om håndverker-kunstneren på 1970-tallet bygde jo ikke på grundige empiriske studier av

---

<sup>89</sup> Følgende metodiske forbehold ble tatt i rapporten: ”Når vi stiller Klausens ’håndverker-kunstner’ ved siden av den ’kalls-kunstneren’ som trer fram i intervjuene foran, ligger det altså nær å trekke den konklusjon at det har skjedd en påtakelig endring av kunstnerrollen fra 70-tallet til 90-tallet. Her må vi imidlertid nøye oss med å formulere en *hypotese* om en slik endring. For de dataene som foreligger, gir ennå lite grunnlag for å trekke sikre konklusjoner: De undersøkelsene jeg har sitert fra, har begrenset ambisjonsnivå som forskningsbidrag. Vi vet også lite om hvor representative de intervjuede kunstnerne er for den norske kunstnerbefolkningen. Vi mangler dessuten sammenlignbare data over tid: Fantes det egentlig noen ’håndverker-kunstner’ på 70-tallet, hvis en graver litt under det retoriske kunstneraksjons-nivået? Slike spørsmål måtte stå sentralt om en skulle belyse denne problemstillingen ytterligere” (Mangset 1995a:54).

<sup>90</sup> 42 unge billedkunstnere, kunsthåndverkere, musikere, skuespillere og dansere, bosatt i Oslo og Bergen (Aslaksen 1997).

<sup>91</sup> En fortolkning jeg finner noe misvisende.

disse kunstnerne rolleoppfatninger.<sup>92</sup> Det er også verdt å drøfte om det var feil å tro at 90-tallskunstnerne brudd med 70-talls generasjonen medførte en revitalisering av den tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen. Som påpekt i min kunstnerrapport fra 1995 er det behov for mer inngående empiriske studier for å få skikkelig svar på slike spørsmål (Mangset 1995a). Denne rapporten er et bidrag til det. Uansett har Aslaksen formulert et viktig og fruktbart alternativt perspektiv (jf. sitatet foran) til min og Klausens hypotese om at det på 1990-tallet skjedde en gjenoppliving – eller videreføring – av den tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen. Vi kan si at hun formulerte en – ut ifra foreliggende kulturteori nærliggende – hypotese om at det har utviklet seg et mangfold av mer eller mindre postmoderne kunstnerroller i det post- eller seinmoderne samfunnet.<sup>93</sup> Hvilke perspektiver som står sterkest, drøftes nærmere i de empiriske delene av denne rapporten (kapittel 4-6).

#### Strategisk aktør innenfor et avinstitusjonalisert og fragmentert kunstfelt?

Ideen om at det har vokst fram et mangfold av nye – mer eller mindre postmoderne – kunstnerroller, kan hente støtte i flere kulturanalytiske samtidsstudier. Det gjelder for det første ideen om at kunstnerne i dag kan velge mellom et større mangfold av mulige kunstnerroller. På et mer generelt nivå avspeiler dette en utbredt forestilling om at den sosiale strukturen i det seinmoderne samfunnet er blitt mer fragmentert og foranderlig.<sup>94</sup> Enkelte analytikere skriver om en ”flytende modernitet” (Bauman 2000), preget av tiltakende strukturendringer, om ikke av strukturopløsning. De hevder gjerne at det organiserte, ”fordistiske” industrisamfunnet, med dets store industrikonserner, tunge klassestrukturer og stabile maktforhold, er i ferd med å bli kastet på historiens skraphaug. Den standardiserte masseproduksjonen av ensartede produkter, som preget slike samfunn, er forlatt. Det fordistiske industrisamfunnet er avløst av et ”postfordistisk samfunn”, med mindre og mer mobile produksjonsenheter, fleksibel og

---

<sup>92</sup> På den andre siden kan avmystifiseringen av kunstnerrollen på 1970-tallet ses som et resultat av en mer langsiktig profesjonalisering av kunstneryrkene, som startet med oppretting av flere kunstnerorganisasjoner på slutten av 1800-tallet. Ifølge Tore Rem (2002:132-139) gjorde forfatteren Alexander Kielland seg til talsmann for en slik avmystifisert, profesjonell og antikarismatisk forfatterrolle (kunstnerrolle).

<sup>93</sup> De som bruker betegnelsen *postmoderne* samfunn, fortolker gjerne noen typiske samtidskulturelle endringstendenser som symptomer på grunnleggende brudd med moderniteten, mens de som bruker betegnelsen *seinmoderne* samfunn, snarere fortolker de samme endringstendensene som utdypninger/forlengelse av trekk ved moderniteten.

<sup>94</sup> I denne sammenhengen kan man med fordel skille mellom a) teoretikere/forskere som har bidratt med analyser av typiske trekk ved det post- eller seinmoderne samfunnet, slik som Bauman og Featherstone, og b) de direkte talsmennene for en postmoderne teori, slik som Baudrillard. De første bidrar med sosiologiske analyser av samtidskulturelle endringstendenser; de siste inntar en mer fundamental postmoderne filosofisk og/eller erkjennelsesteoretisk posisjon. De løper også den risikoen at de – samtidig som de proklamerer de store fortellingenes sammenbrudd – forteller en ny stor fortelling om nettopp om de store fortellingenes sammenbrudd (en ny ”master narrative”, Featherstone 1991:9). De står altså overfor et logisk-filosofisk selvreferanseproblem.

variabel produksjon, mobil arbeidskraft, nettverksorganisering og stor omskiftelighet (Barker 2000).

Et slikt samfunn utvikler også helt andre typer yrkesroller enn de som preget det tradisjonelle industrisamfunnet. Den kreative og risikoorienterte entreprenøren – som særlig forvalter nettverks- og informasjonskapital – framstilles ofte som prototypen på den postmoderne yrkesutøveren (Ellmeier 2003). Raymonde Moulin (1992) og Pierre-Michel Menger (1989, 1997b) har – ut ifra et annet og mer generelt perspektiv – beskrevet kunstnerne som typiske representanter for en slik yrkesrolle. I en større empirisk studie av franske skuespillere (som så å si alle er frilansere) beskriver Menger (1997b) hvordan de navigerer strategisk innenfor et høyst usikkert og konkurranseorientert arbeidsliv. De skaffer seg en bred portefølje av kunstneriske, semi-kunstneriske og ikke-kunstneriske sysselsettingsmuligheter for å spre risikoen. De plasserer seg strategisk i forhold til relevante nettverk i storbyene. Her har de god tilgang til relevant uformell informasjon og kan raskt og fleksibelt tilpasse seg til forskjellige sysselsettingsmuligheter.

I sitt store verk om ”kapitalismens nye ånd” trekker også Boltanski og Chiapello (1999) paralleller mellom den nye kunstnerrollen og entreprenørroller i dagens næringsliv. Med referanse til Mengers studier sammenligner de kunstneren og den nye bedriftslederen slik:

Er ikke den nye bedriftslederen, akkurat som kunstneren, en mann med kreative evner, intuisjon, oppfinnsomhet, visjoner, kontakter, en mann som treffer folk tilfeldig, som alltid er i bevegelse, som går fra prosjekt til prosjekt, fra den ene verden til den andre? Er han ikke – akkurat som kunstneren – befridd fra tyngden av eiendom og fra tvangen ved å tilhøre et hierarki, fra tegnene på makt – kontoret og slippet – og dermed også fra hykleriet i den borgerlige moral (Boltanski og Chiapello 1999:398)?

Forskere og kulturarbeidere har i ulike sammenhenger drøftet om det faktisk har skjedd noen slik overgang fra en ”fordistisk” til en ”postfordistisk” organisering av kunstnerisk produksjon (jf. Bjørkås 1998, Langdalen/Lund/Mangset 1999, Mangset 2001). Skjer det faktisk en ”avinstitusjonalisering” av det tradisjonelle institusjonsbaserte kunstlivet? Vokser det fram nye, friere og mer ad hoc-organiserte former for produksjon av kunst (jf. frie grupper på scenekunstheltet organisert som midlertidige prosjekter; små forlag som opprettes og legges ned igjen; private/kommersielle scenekunstprosjekter; små, mobile og tidsavgrensede musikkensembler)? Eller er feltet for kulturproduksjon fortsatt sterkt preget

av institusjonell tilstivning og treghet? Mye tyder på at det faktisk har skjedd en påtakelig vekst og/eller omstrukturering innenfor kunstnerisk produksjon og sysselsetting i de vestlige land i de seinere åra. Selv om dokumentasjonen er ufullstendig, tyder mye på at økningen særlig har skjedd innenfor disse mobile, fragmenterte og lavt institusjonaliserte delene av kunstfeltet. Elstad og Røsvik Pedersen (1996) viste som før nevnt at antall profesjonelle kunstnere i Norge har økt ganske kraftig i perioden 1979/80 – 1994. Featherstone (1991:46) hevder – med bakgrunn i flere internasjonale studier – at ”in certain centres the rise in numbers of art occupations has been dramatic” (men i sin dokumentasjon går han da helt tilbake til 1960- og 70-tallet). Menger (1997b:17-18) peker for sin del på at det har skjedd en kraftig sysselsettingsvekst innenfor kategorien ”yrkesaktive innen informasjon, kunst og forestillinger” i Frankrike i perioden 1982 – 90. Økningen har vært på hele 48 % ifølge hans tall. I en norsk studie av nyetableringer og sysselsettingsutvikling i næringslivet de siste åra<sup>95</sup> har Bolkesjø (2003) som før nevnt registrert en sterkere vekst innen ”kulturell tjenesteyting og sport” enn innenfor andre næringer. Tendensene til nyetableringer på kultursektoren er sterkest i Oslo, men de er også sterke i Akershus og på resten av Østlandet. Og innenfor den generelle kultur- og sportskategorien er det særlig sterk vekst innenfor underkategorien ”selvstendig kunstnerisk virksomhet” (samme sted). Bolkesjøs materiale viser ikke klart hva slags nyetableringer det for øvrig dreier seg om (bedriftsstørrelse, kunstområde, osv). Men materialet gir likevel bud om noen ganske omfattende endringstendenser i tråd med den ”postfordistiske” hypotesen jeg skisserte foran: Det ser ut til å skje en vridning av næringsutviklingen mot mer kulturell og estetisk produksjon, særlig i form av nyetablering av små virksomheter.

I en artikkel bygd på en rekke internasjonale studier oppsummerer Ellmeier (2003) noen slike hovedtendenser i denne ”nye kulturøkonomien”: Det har skjedd en fragmentering av arbeidslivet, og en ny ”kulturentreprenørrolle” har vokst fram – både innenfor kunstlivet og i tilknytning til ”the creative industries”, hevder hun. De nye kulturentreprenørene omfatter blant annet webdesignere, diskjockeyer, stylister, standup-komikere og flere yrkesfunksjoner i musikk- og medieindustrien. Men også mer tradisjonelle kreative yrker, slik som kunstnere (frilansere, selvstendige), journalister, forskere og oversettere er organisert omtrent på samme måte. Kunstnerne framstår i denne sammenhengen på mange måter som en avantgarde: De foregriper noen allmenne utviklingstendenser i arbeidslivet gjennom måten de er organisert på. Det er typisk at flere og

---

<sup>95</sup> Det vil primært si i perioden 1999-2002, basert på tilgjengelige data fra SSB.

flere av dem verken er helt ”ansatte” eller helt ”selvstendige”<sup>96</sup>. De inntar i stedet en mellomposisjon, som avspeiler at skillet mellom ansatt og selvstendig er i ferd med å viskes ut i arbeidslivet, hevder Ellmeier (samme sted). De nye kulturentreprenørene lever også med høy risiko, knyttet til midlertidige prosjekter og kortsiktige arbeidsforhold. Mange jobber deltid; mange må også kombinere flere jobber. Det dreier seg i hovedsak om privat virksomhet, organisert som småbedrifter – oftest enpersonbedrifter. Disse utviklingstendensene kan bidra til å styrke den typen strategisk og risikoorientert entreprenørrolle i kulturlivet som er omtalt innledningsvis (kapittel 1.3 og 1.6).

#### Fristilt individ – estetisert forbruk

Den ”flytende modernitet” skaper andre vilkår for produksjon og konsum – også for kunstnerne. De forannevnte samtidsdiagnostikerne beskriver et postfordistisk samfunn, der nisjeproduksjon har avløst masseproduksjon. En ny, individualisert forbrukskultur, der smak, livsstil og estetikk står i høysetet, vokser fram, ifølge Mike Featherstone (1991)<sup>97</sup>. Ifølge dette perspektivet betyr tradisjonelle sosiale strukturer basert på klasse, kjønn og bosted langt mindre enn før. Tiltakende individuell fristilling preger det postmoderne samfunnet. Den enkelte kan i økende grad velge sin egen identitet – uten hensyn til tunge sosiale strukturer. Mike Featherstone har prøvd å sette noen slagordmessige merkelapper på denne postmoderne fristillingsdiskursen ved hjelp av noen sitater fra Ewen og Ewen (1982): ”Today there is no fashion: there are only fashions” [...] ”No rules, only choices” [...] ”Everyone can be anyone” (etter Featherstone 1991:83).

Det hevdes også at mens moderniteten var preget av tiltakende differensiering mellom sosiale felt – ikke minst mellom kunst og økonomi – flyter estetikk og økonomi mer og mer over i hverandre i det postmoderne samfunnet. Det skjer en estetisering av økonomien i den forstand at varenes estetiske verdi får forrang for deres bruksverdi (Featherstone 1991, Ellmeier 2003). Og det skjer en ”estetisering av dagliglivet” i mer generell forstand, der skillet mellom bilde og virkelighet, tegn og ting viskes mer og mer ut. Forbrukskulturen blir en tegnkultur (Baudrillard 1983, Featherstone 1991, Barker 2000). Parallelt med tiltakende individualisering skjer det også økt globalisering – og dermed en sammenpressing av tid og rom (”time-space compression” (Harvey 1989)). Men globalise-

---

<sup>96</sup> Jf. frilansskuespillere som skifter mellom å være selvstendige/skapende kunstnere og å være engasjert/tilsatt ved institusjoner, eller billedkunstnere som skifter mellom å være skapende billedkunstnere og ansatt som formidlere/kuratorer ved institusjoner.

<sup>97</sup> Featherstone plasserer seg selv på kritisk-analytisk avstand til den mer ytterliggående postmoderne diskursen, slik den for eksempel kommer til uttrykk hos Baudrillard.

ringstendensene er ikke entydige: Både det globale og det lokale nivået får økt betydning, samtidig som de veves inn i hverandre. Det er denne tendensen enkelte har gitt betegnelsen ”glokalisering” (Robertson 1995).

#### Kunstinstitusjonens sammenbrudd?

Ifølge den samme teoritradisjonen er skillet mellom kunst og dagligliv i ferd med å oppløses: Livet gjøres til kunst, og kunsten blir en del av dagliglivet (Featherstone 1991:65-66). Kunsten som en separat sosial institusjon synes å gå mot oppløsning. Baudrillard (1983) går så langt som til å si at når kunsten er overalt, så er den i realiteten død.

Den postmoderne teoritradisjonen peker også på at kunstfeltets tradisjonelle hierarkier – skillet mellom det høye og det lave, det rene og det urene, det konsekrerte og det kommersielle – bygges ned:

Amongst the central features associated with postmodernism in the arts are: the effacement of the hierarchal distinction between art and everyday life; the collapse of the hierarchical distinction between high and mass/popular culture; a stylistic promiscuity favouring eclecticism and the mixing of codes; parody, pastiche, irony, playfulness and the celebration of the surface ”depthlessness” of culture; the decline of the originality/genius of the artistic producer; and the assumption that art can only be repetition,

ifølge Featherstone (1991:7-8). Og videre:

With postmodernism, traditional distinctions and hierarchies are collapsed, polyculturalism is acknowledged, which fits in with the global circumstance; kitsch, the popular, and difference are celebrated (samme sted: 94).

Også Ellmeier (2003) hevder at den tradisjonelle motsetningen mellom kultur og økonomi er i ferd med å utviskes: Det skjer både en ”økonomisering av kulturen” og en ”kulturalisering av økonomien”, ifølge henne.

I sin bok ”Kunst – en begrepsavvikling” står Lars Fr. Svendsen (2000:30) fram som talsmann for et postmoderne/avinstitusjonalisert syn på kunst. Han spør:

Eller ligger svaret i at kunsten må finne seg i å eksistere i samme sfære som alt annet, i en verden der alt og ingenting er kunst? Bortfallet av Stor Kunst impliserer ikke bortfallet av kunst overhodet. [...] Den store kunsten kan bli en liten kunst, og fremdeles spille en rolle.

Men stemmer det egentlig at kunsten som sosial institusjon er i ferd med å gå i oppløsning, og at hierarkiene innenfor kunstfeltet oppløses? Den norske kunsthistorikeren Dag Sveen er slett ikke enig:

Når store deler av den post-moderne kunsten ”flørter” med det vulgære og det smakløse, er det ikke uttrykk for en opphevelse av smakshierarkier. Tvert imot. Uten eksistensen av hierarkier og kunstinstitusjonen ville de bli meningsløse. – Mye av den post-moderne kunsten er mer institusjonell enn noensinne, institusjonell i den forstand at den er komplett meningsløs uten kunstinstitusjonen,

skriver han (Sveen 1995:108). Resonnementet samsvarer godt med Raymonde Moulins (1992) analyse av det internasjonale billedkunstfeltet. Hun beskriver som nevnt et samtidskunstfelt preget av en type ”estetisk anomali”, som igjen skaper en grunnleggende usikkerhet omkring estetiske vurderinger og beslutninger blant aktørene på feltet. Men den estetiske normløsheten gjør det nærmest ”nødvendig” at et fåtall aktører (kuratorer, samlere, kritikere, o.a.) får makt til å produsere og reprodusere et estetisk kvalitetshierarki.

#### Diskusjon: De intellektuelles miserkjennelse?

Det er i det hele tatt verdt å spørre hvor langt analysene av endringstendenser på det postmoderne kunstfeltet – og av de postmoderne samtidskulturelle endringstendensene mer generelt – rekker. Featherstone (1991) gjør en kritisk analyse av den postmoderne intellektuelle diskursen: Stemmer det virkelig at tradisjonelle sosiologiske strukturer – for eksempel sosial klasse – har så mye mindre strukturerende kraft som mange samtidsanalytikere og postmoderne teoretikere hevder? Eller er de påstått helt frie og individuelle valgene av stil og smak egentlig fortsatt i høy grad forankret i tunge, kollektive strukturelle føringer? Featherstone (samme sted) peker selv på at dette er empiriske spørsmål som fordrer systematisk empirisk prøving. Han peker også på at den postmoderne diskursen er en type selvforståelse med appell til et nytt og voksende intellektuelt mellomlag med hegemoniske ambisjoner.

Pierre Bourdieu (1999) kritiserte med enda større tyngde de intellektuelles motvilje mot å konfrontere sine trosforestillinger på dette feltet med empirisk forskning. Han karakteriserer mye av den postmoderne diskursen som en form for kollektiv miserkjennelse. Det er sosiologens oppgave å bryte ”den forheksede sirkel av kollektiv fornektelse”, hevder han (samme sted:11), for eksempel de intellektuelles tilbøyelighet til å fornekte maktstrukturer innenfor kunst- og kulturlivet. Featherstone (1991:10) peker også på at – selv om tradisjonelle

symbolske hierarkier innenfor kunstfeltet skulle bryte sammen, erstattes de stadig av nye hierarkier. Slike reklassifiseringer skjer for eksempel når avantgardekunstnerne overviner de ortodokse, når outsiderne overviner insiderne, osv.

Jeg har selv – med basis egne empiriske undersøkelser av det norske kunstfeltet – kritisert den postmoderne forestillingen om at kunstfeltets hierarkier er i ferd med å bryte sammen. Som jeg har vært inne på foran (jf. kap. 3.2), tyder mine studier av internasjonalt kultursamarbeid og av kunstneres bosted tvert om på at både skillet mellom høy og lav – og mellom sentrum og periferi – fortsatt er tunge strukturerende dimensjoner på kunstfeltet (Mangset 1997, 1998a, 2001, 2002).

Men disse empiriske studiene var ikke særskilt innrettet mot å studere endringer i kunstnerrollen – i tråd med de allmenne kulturanalytiske teoriene som er skissert foran. Det fins i det hele tatt få empiriske studier av endringer av kunstnerrollen. Aslaksens undersøkelse utgjør her et unntak (Aslaksen 1997). Det er derfor nødvendig å gjøre flere studier av mulige endringer i kunstnerrollen med utgangspunkt i de seinere års kulturteori. I denne sammenheng er det også nødvendig å være oppmerksom på den mulige ambivalensen i kunstnerens egenpresentasjon: En og samme kunstner kan samtidig gi uttrykk for aspekter både ved en tradisjonell karismatisk og en postmoderne kunstnerrolle.

### 3.5 Nye kunstnerroller og endringstendenser på kunstfeltet

Som vist foran er kanskje Hans Abbing (2002) den som klarest har formulert empiriske hypoteser om utvikling av nye kunstnerroller som følge av allmenne endringstendenser i det seinmoderne samfunnet (jf. kapittel 1.3 foran). Abbing skilte her mellom ”kunstnerforskeren”, den ”postmoderne kunstneren”, ”kunstnerhåndverkeren” og ”kunstnerentertaineren” som mulige alternativer til den tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen. Hvilke av disse kunstnerrollene – eventuelt hvilke andre kunstnerroller – som vil få størst gjennomslag på kunstfeltet i framtida, vil henge sammen med styrken av noen av de mer generelle samfunnsmessige endringsprosessene som er beskrevet foran. Abbing (2002:302) peker for sin del på tre sentrale endringstendenser, nemlig

- 1) den allmenne tendensen til *rasjonalisering* i det moderne samfunn, herunder *avmystifisering* av kunsten,
- 2) tendensen til at *grensene* på kunstfeltet *utviskes*, og
- 3) de *teknologiske endringene* knyttet til reproduksjon og masseproduksjon



sjon av kunstverk.

*Avmystifiseringen* av kunsten kan ses som en særskilt variant av den mer allmenne rasjonaliseringen av samfunnet som Max Weber (1971) har beskrevet som typisk for moderniteten. Den før omtalte "kunstnerforskeren" samsvarer særlig godt med en slik utviklingstendens. Abbing (2002) mener likevel at kunsten kan opprettholde en viss magi og/eller aura selv om samfunnet mer generelt rasjonaliseres: "An art form that has become fully secularized can still be magical", hevder han (Abbing, samme sted: 303). Og videre: "Any ongoing process of rationalization does not necessarily mean that art will lose its 'charm'". I et stadig mer rasjonalisert samfunn vil det fortsatt være masse rom for "sjarmerende kunstnerentertainere"<sup>98</sup>, mener han.

Hvis *grensene* på kunstfeltet kommer til å *viskes ut* i framtida, det vil si hvis skillet mellom den høye og den lave kunsten – og mellom kunst og ikke-kunst – bryter sammen, vil kunsten (slik vi nå kjenner den) etter hvert opphøre å eksistere, skriver Abbing (samme sted:304). Ifølge dette framtidsscenarioet skulle den postmoderne kunstneren vinne mest terreng i åra framover. Abbing har imidlertid liten tro på en slik spådom. Folk har også i tidligere tidsepoker hevdet at kvalitetskriterier og grensemerker innen kunstfeltet har brutt sammen, det vil si at deres egen tid er preget av estetisk normforvirring. Men den historiske utviklingen etterpå har vist at det likevel skjer kanoniseringsprosesser som bidrar til å opprettholde estetiske distinksjoner. Når man ser tilbake på den normforvirrede epoken 20-30 år etterpå, har man således ikke store vansker med å skille mellom kunst og ikke-kunst eller mellom høy og lav kvalitet. Derfor tror Abbing at det samme vil skje i framtida: Så lenge kunst fungerer som et sosialt distinksjonsmiddel, vil kunstneriske kvalitetsskille stadig bli skapt og gjenskapt. Produksjon og reproduksjon av estetiske skillelinjer – mellom høy og lav, godt og dårlig, moderne og foreldet – er altså sterkt koplet til sosiale stratifikasjonsprosesser, ifølge Abbing.

Nye *produksjons- og reproduksjonsteknikker* på kunstfeltet kan også tenkes å underminere kunstens mystikk, slik Walter Benjamin (1991) påpekte alt på 1930-tallet. Kan kunsten beholde sin aura når den blir masseprodusert og reproduert? Ifølge Abbing har utviklingen etter Benjamin vist at kunstverkets mystikk og aura meget vel kan bestå, trass i de nevnte tekniske masseproduksjons- og reproduksjonsprosessene:

---

<sup>98</sup> "Karismatiske kunstnerentertainere" ville vært en nærliggende omskriving til perspektivet i min studie.

It is not true, however, that the general public and the experts treat all mass-produced art in the same manner. Some works are selected and placed on a pedestal while others are not, irrespective of their total numbers. [...] Whether today's distinguished artworks will survive as long as the works of, say, Bach, is impossible to predict, but modern artworks and artists – from Prince to Spielberg – are just as subjects to selection, canonization, consecration, and mystification as earlier artworks and artists were,

skriver således Abbing (2002:308-09). Han forankrer også denne spådommen i den tette koplingen mellom kunst og sosial lagdeling.

Trass i de klare endringsprosessene som er i gang, ser altså Abbing (2002:309) for seg et framtidig kunstfelt der "the aura and the special status of art and the artists will continue to exist for a long time to come". Eller fra denne studiens perspektiv: Han ser for seg et kunstfelt der den karismatiske kunstnerrollen fortsatt er ganske dominerende. Han har som før nevnt særlig tro på kunstnerentertaineren som framtidens kunstnerrolle. Han forstår da kunstnerentertaineren som en slags seinmoderne versjon av den karismatiske kunstnerrollen, en rolle som fortsatt profiterer på forestillingen om at kunst er noe hellig og opphøyet over den kommersielle verden (jf. kapittel 1.3).

## 4 FORTELLINGER OM VEIEN TIL KUNSTNERYRKET

### 4.1 Født til kunstner?<sup>99</sup>

#### Livshistorier som sosiale konstruksjoner

Formålet med dette kapitlet er å analysere hvordan kunststudenter retrospektivt gjenforteller og fortolker sine livshistorier fram til valget av en kunstutdanning og en mulig kunstnerkarriere. Det betyr at det legges vekt på hvilke fortolkningskjema informantene tolker sine historier inn i: Ser de valget av kunstutdanningen i lys av et medfødt eller tidlig vakt talent – eller forteller de snarere om et seint valg av denne typen utdanning og yrkeskarriere? Kan de fortelle at møter med særskilte kunstsakkyndige rådgivere eller inspirasjonskilder har hatt en avgjørende betydning for valget? Tolker de valget som ”skjebnebestemt”, ”fritt og selvvalgt” eller snarere ”helt tilfeldig”? Kjenner de et særskilt ”kall” til å velge nettopp dette yrket? Mer generelt: Bli valget fortolket inn i et tradisjonelt karismatisk eller snarere et nytt og postmoderne fortolkningskjema? Eller blir livshistorien fram til kunstutdanningen fortolket inn i helt andre kulturelle skjema (jf. entertaineren, risikotakeren, etc, jf. kapittel 1 foran)?

Som jeg har framhevet i innledningskapitlene til denne rapporten (jf. kapittel 2.2 og 2.6), vil slike livshistorier, når de blir gjenfortalt, selvsagt bli preget av den posisjonen informanten står i i dag: Historiene er ”sosialt situerte” i den forstand at informanten (kunststudenten) forstår og gjenforteller fortida i lys av sin nåværende posisjon og sine framtidige livsprosjekter. Vi må således regne med at informantene velger ut og framhever bestemte utsnitt av sine livshistorier – utsnitt som på den ene eller andre måten bygger opp om de karrierevalgene de etter hvert har gjort. De husker kanskje bedre de begivenhetene og erfaringene fra oppveksten som kan bidra til å legitimere senere valg. Slik sett kan vi si at det dreier seg om ”sosiale konstruksjoner” av egne biografier. Men det betyr ikke at det dreier seg om helt vilkårlige konstruksjoner. Og det trenger slett ikke bety at informantene ”lyver”. Men det betyr heller ikke at disse fortellingene representerer den eneste og endelige

---

<sup>99</sup> Forestillingen om at noen er ”født til kunstner” gir assosiasjoner til Henrik Ibsen og hans verk. I ”Når vi døde vågner” (1899) anklager Irene professor Rubek for å være ”dikter” – og dermed ”slapp og sløv og full av syndsforlatelse for alle ditt livs gjerninger og for alle dine tanker”. Professor Rubek svarer (”trossende”): ”Jeg er kunstner, Irene. Og jeg skammer meg ikke over den skrøpeligheit, som kanskje kleber ved meg. For jeg er født til kunstner, ser du. – Og blir aldri annet enn kunstner likevel” (Ibsen 1899/1952b:301). Hans Heibergs kjente Ibsen-biografi fra 1967 har også tittelen ”- født til kunstner”. Et Ibsen-portrett”.

sannheten. Det fins åpenbart et konstruktivt aspekt ved disse fortellingene, som er historisk og kulturelt bestemt. Samtidig fins det en mer uavhengig virkelighetsbasis utenfor fortellingene, som ikke kan reduseres til en ren kakofoni av ulike, mer eller mindre vilkårlige, fortellinger. Til forskjell fra visse typer sosialkonstruktivisme tar den påfølgende analysen altså snarere utgangspunkt i en type ”kritisk realisme” enn en ”idealistisk relativisme”. Vi kan også si at den snarere tar utgangspunkt i et moderat enn i et radikalt konstruktivistisk perspektiv (jf. kapittel 2.6 foran). Historier kan fortelles på ulike måter; det gjelder så vel informantere som forskeres historier. Hovedspørsmålet i det følgende er om de unge kunststudentene rekonstruerer sine historier i tråd med noen sterke, kulturhistorisk overleverte fortolknings-skjema eller myter, nemlig det jeg har kalt ”den karismatiske kunstnerrollen”, eller om andre fortolknings-skjema slår sterkest igjennom i deres livshistorier.

At de historiene som fortelles, er ”sosialt situerte”, betyr at de er formet av den sosiale og historiske konteksten informantene står oppe i. Livshistoriene må derfor ses i sammenheng med en rekke kontekstuelle forhold. De vil i større eller mindre grad være preget av deres relasjoner til medstudenter, egen utdanningsinstitusjon, framtidig arbeidsmarked, det institusjonelle kvalitetshierarkiet på kunstfeltet, osv. Vi må for eksempel regne med at billedkunst-, skuespiller- og musikkstudenter fortolker sine livshistorier fram til kunstutdanningen på forskjellige måter. På tilsvarende vis vil kanskje en viderekommende diplomstudent ved Musikkhøgskolen, som står på terskelen til en internasjonal solistkarriere, gi til beste andre fortolkninger enn en musikkstudent som studerer musikkpedagogikk på lavere nivå. Vi kan altså vente at studenter som sikter seg inn mot – eller har forutsetninger for å sikte seg inn mot – ulike posisjoner i det kunstneriske karrierehierarkiet, gir ulike fortolkninger.

Slike relasjonelle og kontekstuelle forhold må selvsagt trekkes inn i en analyse av endringer i kunstnerroller. Men det vil bare i begrenset grad skje i dette kapitlet. Her vil jeg i stedet primært se fortolkningene ”internt” fra de enkelte aktørenes individuelle synsvinkel, foreløpig med liten vekt på kontekstuelle variable.

#### Tidlig eller seint valg

Hvis mange av dagens kunststudenter fortolker sin livsbane fram til valget av et slikt karriereløp i tråd med den karismatiske kunstnerrollen, skulle vi vente at de ville fortelle om et kunstnerisk talent som uvegerlig hadde brutt seg fram alt fra

tidlig barndom (jf. ”født til kunstner”). Det idealtypiske fortolkningsskjemaet burde da være at de hadde vært ”bestemt til kunstnere” helt fra barnsbein av. Man skulle iallfall vente at mange av dem – når de fortalte om egen barndom og ungdom med et retrospektivt kunstnerblikk – fant mange ”tegn” på at talentet og interessen hadde gjort seg gjeldende *alt i tidlig barndom*. Få burde derimot fortelle at valget av en kunstutdanning kom nokså seint og mer eller mindre tilfeldig – og at de så på det som bare ett av mange aktuelle utdannings- og yrkesvalg.

Den kvantitative surveyundersøkelsen, der vi har sammenlignet kunststudenter med studenter ved andre profesjonsstudier, kan tyde på at en slik karismatisk fortolkning av egen livsbane fortsatt står sterkere blant unge kunststudenter enn blant andre profesjonsstudenter. Kunststudentene oppgir oftere å ha gjort et ”tidlig valg” av sin spesielle utdanning. Ifølge tabell 1 er det klart flere kunststudenter (særlig scenekunststudenter) enn andre studenter som oppgir at ”de har visst helt fra de var barn, at det var dette de ville” (altså velge nettopp dette studiet).<sup>100</sup> Enda flere oppgir riktignok at de har ”bestemt seg i løpet av ungdomstida”. Men ganske få kunststudenter (langt færre enn andre studenter) oppgir at de har ”bestemt seg på søketidspunktet”. Arkitektstudentene skiller seg fra andre studentgrupper i samme retning.

Tabell 1. ”Hvor tidlig fattet du interesse for det studiet du går på?”/Studium. Førsteårsstudenter. StudData-I

	Lærer	Sos./helse	Journalist	Ingeniør	Bibliotekar	Kom/Øk	Arkitekt	Scenekunst	Billedkunst	Totalt
Har visst helt fra jeg var barn at det var dette jeg ville	7%	5%	7%	5%	3%	1%	12%	41%	17%	6%
Jeg bestemte meg i løpet av ungdomstida	42%	43%	59%	44%	28%	27%	73%	52%	64%	44%
Jeg bestemte meg på søketidspunktet	32%	35%	17%	36%	47%	49%	12%	0%	14%	33%
Jeg er fortsatt usikker på om jeg har valgt riktig	20%	17%	18%	14%	23%	23%	4%	7%	6%	17%
Totalt N=	101% (701)	100% (872)	101% (103)	99% (319)	101% (71)	100% (148)	101% (52)	100% (27)	101% (102)	100% (2395)

<sup>100</sup>Jeg minner om at kunststudenter her omfatter skuespiller-, opera- og ballettstudenter i Oslo (”scenekunststudenter”) og ”billedkunststudenter” ved akademiene og kunst- og håndverksskolene i Oslo og Bergen. Musikkhøgskolestudentene er ikke med i de kvantitative undersøkelsene. Derimot er arkitektstudentene med. De kan et stykke på vei også regnes som ”kunststudenter”.

Tabell 1 (foran) omfattet *førsteårsstudenter*, det vil si studentene som sto ved starten av sin kunstutdanning høsten 2000. Men vi fant et beslektet mønster blant *avgangsstudentene* våren 2001 (altså et annet og viderekomment utvalg studenter ved de samme studiene, tabell 2). Selv om dette empiriske materialet har svakere ut-sagnskraft på grunn av høyt bortfall blant kunststudentene, er det grunn til å merke seg at det også blant avgangsstudentene er forholdsvis flere kunststudenter enn andre studenter som rapporterer om et ”tidlig valg” av et bestemt studium. De oppgir oftere at de har visst helt fra de var barn, at det var dette de ville studere. De oppgir også oftere at de har bestemt seg ”i løpet av ungdomstida”. Derimot oppgir de langt sjeldnere enn andre studentkategorier at de har bestemt seg i løpet av ”det siste året før de søkte”.<sup>101</sup>

Når vi ser de to tabellene i sammenheng, er kanskje det mest slående at mange ikke-kunststudenter og få kunststudenter bestemmer seg nær opp til søknadsfristen. Kunststudentenes valg framstår, om ikke som karismatisk skjebnebestemt, så iallfall som mer langsiktig planlagt.

Tabell 2. ”Hvor tidlig fattet du interesse for studiet?”/Studium. Avslutnings-/tredjeårsstudenter. StudData-II

	Lærer	Sos./helse	Journalist	Ingeniør	Bibliotekar	Kom/øk	Arki-tekt <sup>102</sup>	Scene-kunst	Billed-kunst	Totalt
Jeg har visst helt fra jeg var barn at det var dette jeg ville	8%	5%	6%	4%	8%	0%	0%	26%	32%	7%
Jeg bestemte meg i løpet av ungdomstida	29%	31%	48%	35%	11%	11%	17%	74%	51%	31%
Jeg bestemte meg det siste året før jeg søkte	63%	64%	46%	61%	81%	89%	83%	0%	17%	63%
Totalt	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	101%
N=	(678)	(876)	(87)	(95)	(63)	(107)	(6)	(19)	(47)	(1978)

Tabell 3 peker i samme retning som tabell 1 og 2. Det er klart flere kunststudenter<sup>103</sup> (og flere arkitektstudenter og journaliststudenter) enn andre studenter som syns at påstanden ”jeg har visst flere år at det var denne utdanningen jeg ville ta”, passer ”svært godt” eller ”godt”. Det gir enda en indikasjon på at den ka-

<sup>101</sup> Svarkategoriene i de to undersøkelsene (og dermed i de to tabellene) er ikke helt identiske, så prosenttallene kan ikke sammenlignes mekanisk.

<sup>102</sup> Antall (og andel) arkitekter som har svart, er så lavt (6) at vi ikke kan legge noen vekt på prosentfordelingen i denne kategorien.

<sup>103</sup> Førsteårsstudenter våren 2000.

rismatiske forestillingen om ”et tidlig utviklet talent”<sup>104</sup> står sterkt blant mange kunststudenter.

Tabell 3. ”Jeg har visst flere år at det var denne utdanningen jeg ville ta”/Studium. Førsteårsstudenter. StudData-I

	Lærer	Sos./helse	Journalist	Ingeniør	Bibliotekar	Kom/øk	Arki-tekt	Scene-kunst	Billed-kunst	Totalt
Passer svært godt eller godt	34%	36%	57%	38%	25%	17%	54%	75%	66%	37%
Passer mindre godt	39%	33%	26%	37%	30%	40%	35%	18%	26%	35%
Passer ikke i det hele tatt	27%	31%	17%	25%	45%	43%	11%	7%	8%	28%
Totalt N=	100% (717)	100% (876)	100% (103)	100% (313)	100% (69)	100% (149)	100% (54)	100% (28)	100% (103)	100% (2412)

Men gir disse kvantitative dataene et fullgodt mål på styrken av den karismatiske kunstnerrollen, det vil her si på styrken av et fortolkningsskjema om at man oppfatter seg som ”født til kunstner”? Forskjellene mellom kunststudentene og andre studenter (tabell 1-3) kan nok også tolkes på en mer triviell måte: Mange kunststudenter kan ha gjort et ”tidlig valg”, uten at det har hatt et karismatisk (skjebne- og kallsbestemt) preg. Når så mange (tabell 1 og 3) oppgir at de har ”bestemt seg i løpet av ungdomstida”, kan det dessuten mer være uttrykk for en sosialisering- og miljøfortolkning enn for en skjebne- og kallsfortolkning av valget. Kanskje de snarere mener at det tidlige valget av en kunstnerkarriere skyldes påvirkning fra et sterkt kunstinteressert oppvekstmiljø? Skal vi få en utdypet forståelse av studentenes fortolkninger av *når* og *hvordan* deres kunstneriske talent ble vakt og/eller oppdaget, må vi gå til det kvalitative intervjumaterialet.<sup>105</sup>

#### Tidlig vakt talent som varsel om profesjonell kunstnerkarriere: Billedkunststudenter

Det kvalitative intervjumaterialet byr på mange ulike fortolkninger av disse spørsmålene. Men flere informanter fordelt på ulike typer kunststudier ordlegger seg på en måte som *har* tung resonansbunn i den karismatiske kunst-

<sup>104</sup> ”Précocité du don” på fransk (Moulin 1982:300), hvilket direkte oversatt betyr ”talentets tidlige modenhet”.

<sup>105</sup> Det kvalitative materialet omfatter som før nevnt litt andre kategorier studenter enn det kvantitative kunstnerutvalget, nemlig skuespillerstudenter, musikkstudenter og billedkunststudenter.

nerrollens ”medfødt talent-skjema”: ”Jeg har malt så lenge jeg kan huske, det er det jeg alltid har holdt på med”, sier ”Gunnar”, en billedkunststudent med bakgrunn i en figurativ maleritradisjon. Han begynte å male – og opparbeidet en ganske sterk håndverksmessig kompetanse alt tidlig i tenåra. Han brøt da nokså dramatisk med sitt oppvekstmiljø og søkte helt målrettet og eksplisitt å gå inn i den tradisjonelle romantiske kunstnerrollen. Han etablerte også elevforhold (mester-svenn) til to profesjonelle kunstnere mens han ennå var i ungdomsskolealder.

En annen billedkunststudent – ”Anne-Berit” – forteller at

Jeg har tegnet helt siden jeg var et par år gammel. Og veldig mye faktisk; jeg ble veldig oppmuntret hjemme. Moren min forteller at når jeg kom hjem fra barnehagen, så satt jeg et par timer og tegnet hver dag.

Sitatet kan leses som et utsnitt av en felles familiemytologi om ”talentets barndom”. Denne informanten er imidlertid i dag en crossover-kunstner, som i løpet av studiet har gått mer eller mindre over fra figurativt maleri til forfattervirksomhet – dels til arbeid med filmmanus. Nå søker hun derfor særlig å ”lage situasjoner med personer” i sine manuskripter. Og hun ser i ettertid at hennes talent for slik kunstnerisk virksomhet også kom til syne i barndommen, ettersom hun da lekte mye med dukkehus: ”Jeg laget situasjoner i dukkehuset, altså roller”, kan hun fortelle. Det rekonstruktive aspektet ved ut-sagnet blir tydelig når man tenker over hvor mange andre småunger som også driver rollespill under lek, uten at det noen gang leder dem til en kunstnerkarriere. Informanten fortolker denne nokså trivielle leken i et tilbakeskudende lys – det vil si i lys av den kunstneriske interessen og posisjonen hun har i dag.

”Camilla” – en billedkunststudent som arbeider med ”nye teknikker”, svarer på spørsmål om hvor tidlig hennes interesse for kunstneriske sysler (tegning, maling) ble vakt: ”Jeg husker nok ikke hvor gammel jeg var [...] Jeg har liksom hatt det sånn hele tida”.

Hun fikk mye oppmerksomhet for at hun var flink til å tegne fra da hun begynte på skolen. Hun hadde også relativt tidlig (11-12-årsalderen) en bevissthet om at hun ”skulle bli maler”: ”.. Det var det jeg skulle; jeg skulle stå der og male”, forteller hun. En annen billedkunststudent (”Kristian”), som arbeider med figurativ maleri, foto og installasjoner, ble også betraktet som ”flink til å tegne” helt fra barneskolen. Men talentet ga seg egentlig mer ut-



trykk i en form for allmenn kreativitet:

Det jeg føler har mer med min drift mot å gjøre noe kreativt arbeid, tror jeg egentlig kommer fra litt andre typer aktiviteter enn tegning og maling. Jeg hadde en fetter som jeg var veldig tett sammen med – nå snakker vi om veldig tidlig barneskoletid – som var ekstremt kreativ, i anførselstegn, og vi gjorde veldig mye sammen, alt mulig, fra å bygge og finne opp ting til å dra ut på turer, til å tegne, male og spille musikk, veldig mye musikk. Jeg har litt følelsen av at det kommer litt mer derfra enn ... Det med tegning og maling kom på en måte på meg litt mer bardus, ikke bardus, men det kom uten at jeg helt ville det, tror jeg,

sier han. Han mener også at det spesifikt billedkunstneriske talentet han etter hvert har utviklet, egentlig kommer fra en mer generell ("indre"?) "drift mot å gjøre noe kreativt arbeid". Denne driften har etter hvert *brutt seg fram*, nesten som en kraft han ikke selv kunne styre ("litt .. bardus", "uten at jeg helt ville det"), og blitt kanalisert i retning av billedkunstfeltet.

"Ole" – en annen billedkunststudent (nyere teknikker, skulptur) – forteller også at han ble seg bevisst sin interesse for kunstnerisk arbeid "veldig, veldig tidlig", det vil si i første klasse på barneskolen:

På barneskolen [...] var det ganske obligatorisk med leire, tror jeg. Det første jeg skulle lage, var en *byste*. Jeg skulle ikke lage noe sånt ... de fleste skulle bare rulle en eller annen pølse og lage hamburgere og sånne ting, eller lysesaker. Men jeg *skulle* lage en *byste*,

forteller "Ole". Den kunstneriske trangen og talentet meldte seg altså mens han ennå var ganske liten. Talentet var i utgangspunktet særskilt rettet mot å modellere skulpturer, det vil si den kunstneriske uttrykksformen hvor han etter hvert kom til å starte sin karriere. Det kan tolkes som et varsel. Og selv om de kunstneriske interessene kom litt i bakgrunnen for "Ole" under puberteten, dukket de (nærmest uforklarlig) opp igjen i ungdomsskoletida:

Og etter det [det vil si etter at han begynte å modellere], hver gang klassen fikk lov til å tegne, og hver gang vi hadde forming, så ville ikke jeg tegne, *jeg ville bare modellere*. Og det glemmer jeg ikke. Men så la jeg det egentlig på hylla de siste årene på barneskolen. For da var det mye mer sosiale ting og tidlig pubertetsting og tang. Da var det moped og sånne ting. Men så kom det faktisk tilbake på ungdomsskolen igjen, da. Og da jobba jeg veldig, og ble god til å tegne og – fordi jeg hadde bare lyst til å lage en bra tegning, rett og slett,

sier han.

Flere informanter på billedkunstfeltet forteller – på tilsvarende vis – snarere om en type tidlig oppdaget *allmenn* kunstnerisk *kreativitet* (oppfinnsomhet, nysgjerrighet) enn om et spesifikt talent for én bestemt type kunstnerisk virksomhet (tegning, maling).

Når mange unge samtidskunstnere rekonstruerer sin kunstneriske barndom og oppvekst på denne måten, kan det være fordi de i dag primært er opptatt av sjangeroverskridende kunstneriske uttrykk, der tradisjonell kunstnerisk håndverkskompetanse (for eksempel å ”kunne tegne en hånd”) ikke spiller noen særlig rolle. Innenfor samtidas crossover-kunst er det snarere en allmenn intellektuell kreativitet som teller. Derfor er det denne typen talent de har behov for å legitimere gjennom sine rekonstruksjoner av fortida. En slik crossover-student (”Tove”) forteller om en ensom, men kreativ barndom: ”Så var jeg fryktelig mye alene, så det stimulerte oppfinnsomtrangen voldsomt”, sier hun. At hun skulle bli noe kunstnerisk når hun ble voksen, var klart ”hele tida” under oppveksten. Men det tidlig vakte talentet ga seg flere slags uttrykk underveis: Hun ville bli keramiker som fjortenåring, men havnet etter hvert i smedlære. Hun ble så tatt opp på Akademiet som skulpturstudent, men arbeider nå primært med elektroniske media.

Enda en billedkunststudent (”Bitte”, maleri, installasjon, video, med mer) forteller:

Jeg har alltid har vært glad i å tegne”. [Og videre]: ”Jeg husker da jeg gikk på barneskolen i andre eller tredje klasse, så pleier man å skrive i minnebøker hva man skal bli når man blir stor. Da var det liksom sånn: *Noe med tegning*.

Alt i alt er det altså mange billedkunststudenter som gjenforteller sin barndom og ungdom i tråd med den karismatiske forestillingen om et nesten medfødt eller iallfall et tidlig vakt talent.

#### Tidlig vakt talent som varsel om profesjonell kunstnerkarriere: Skuespillerstudenter

Analysen av de kvalitative intervjuene med *skuespillerstudentene* pekte i samme retning. Også blant dem er det flere som forteller en oppveksthistorie i tråd med den karismatiske myten om det medfødte eller tidlig vakte talen-

tet. ”Jorunn”, en student som også har musikalutdanning fra utlandet, sier: ”Jeg har alltid sunget, siden jeg var lita. Det var en del av min oppvekst, og fritidsaktiviteter var alltid rettet musikalsk”.

”Cathrine”, en annen ung skuespiller med utdanning fra utlandet, forteller:

Jeg var syv da jeg bestemte meg for å bli skuespiller. [Og videre]: Pappa har en berømt anekdote, og da er jeg syv eller åtte, hvor jeg står og sier at jeg vil ikke gjøre matteleksene for jeg skal jo bli skuespiller. [...] Jeg begynte i første klasse på barneskolen og hadde en super frøken som *så meg* med en gang, og sa: ”Elisabeth Gording”!<sup>106</sup> Så hun sendte meg av gårde på – ja. Og så gjorde hun *det*, og så gjorde jeg *det*, og det husker jeg veldig lite av. Så gikk jeg der et par år, men det var ikke noe særlig det. Men *det med å skulle bli skuespiller, det hadde jeg liksom i meg hele veien*.

Her slår myten ut i full blomst: Talentet ble oppdaget i svært ung alder; det ble oppdaget av en frøken/mer kunstsakkyndig person, som hjalp henne videre i ”karrieren”; hun hadde en sterk og ensidig motivasjon mot skuespilleryrket, slik at eventuelle andre talenter (jf. matteleksene) kunne neglisjeres.

”Jesper”, en annen skuespillerstudent (hvis far også er skuespiller) forteller at: ”Jeg har alltid gått rundt med en drøm om å bli skuespiller”.

Den klare interessen for skuespilleri mener han oppsto så tidlig som i seks-sjuårsalderen, da han begynte på skolen. ”Jeg syntes at det var morsomt, og jeg likte det. Jeg har alltid vært klassens klovn, da. Hoppa rundt og sprettet og gjort ablegøyer og prøvd, da, å være morsom. Og så kom min far inn på Teaterskolen,” forteller ”Jesper”. Også denne informanten framviste altså (slik riktignok mange barn gjør) et talent for skuespilleri i form av ablegøyer og klovnestreker. Den åpenbare familiemiljømessige faktoren at hans (fraværende, men beundrede) far, samtidig med at gutten begynte i barneskolen, sto i starten på en profesjonell skuespillerkarriere, synes han derimot ikke å tillegge avgjørende vekt som forklaring på egen interesse for skuespilleryrket. Slike trivielle sosiologiske forklaringer kan vanskelig forenes med den karismatiske kunstnermyten. Derfor blir de tillagt liten vekt.

En annen skuespillerstudent, også hun med skuespillerfar, framviser større sosiologisk selvinnsikt når hun skal forklare hvorfor hun tidlig fattet interes-

---

<sup>106</sup> Det vil si: Hun bør begynne på Oslo Barne- & Ungdomsteater (Elisabeth Gording).

se for skuespilleryrket: ”Faren min er skuespiller, så jeg har egentlig holdt på med det ganske lenge – eller jeg har vært med ham på jobb, og blitt interessert på den måten”, sier ”Vilde”. Og:

Skal vi se – *når* ville jeg mer og mer? Kanskje det var sånn i *syvende, åttende* – hvor jeg begynte liksom å mene veldig om hva som var bra og dårlig og sånn. Kanskje. Jeg husker ikke helt. Jo, jeg tror det. Så det var da kanskje, at jeg begynte å snakke veldig mye om det. Men *jeg har visst det lenger, jeg tror jeg har visst det lenger*. Jeg innbiller meg det i hvert fall, at det var *det* jeg ville,

sier hun. Selv om ”Vilde” i utgangspunktet definerer seg som en ”sein starter”, refererer også hun etter hvert til et talent eller en interesse som daterer seg tilbake til en nokså tidlig og ubestemt fortid.

Men det er også flere skuespillerstudenter som står fjernt fra den karismatiske forestillingen om et medfødt eller tidlig vakt talent. ”Ellen” forklarer valget av yrket på en eksplisitt saklig-triviell måte, slik mange andre yrkesaktive nok ville forklare *sine* mer eller mindre trivielle yrkesvalg: ”Jeg har ikke hatt noen sånn klar drøm fra jeg var liten om at jeg skulle bli skuespiller, men jeg har holdt på mye med det, og kjent at det her trives jeg med, her liker jeg meg”.

Men når flere andre skuespillerstudenter fortolker valget av denne utdanningen som ”sein” og relativt ”tilfeldig”, er det – som vi seinere skal se – ofte snakk om en tvetydig form for tilfeldighet, som snarere framstår som et tegn på en slags ”nødvendighet”. ”Olav”, en skuespillerstudent fra en Oslofamilie med høy sosial status, forteller på den ene siden om et seint og ikke helt selvfølgelig valg av skuespillerutdanning og -yrke. På den andre siden forteller han både om et svært tidlig utviklet talent for ulike former for ”skuespilleri” og ”klovneri” – og om en omfattende, nærmest halvprofesjonell deltakelse i ulike typer skuespilleraktivitet (fjernsyn, institusjonsteater, med mer) opp gjennom barndom og oppvekst. Han svarer derfor også at han har valgt skuespillerutdanningen fordi:

Jeg er – har vært – fascinert av det å være skuespiller hele livet, har funnet en hang mot det hele livet, tror jeg. Helt reelt sett har jeg vel begynt tidlig. Det kom noen på skolen og skulle ha noen sånne små karer til en Midt i Smørøyet-produksjon. [...] Og så spurte han om jeg ville komme på audition, og så fikk jeg den rollen.

### Tidlig vakt talent som varsel om profesjonell kunstnerkarriere: Musikkstudenter

Det er en utbredt oppfatning at andre kunstdisipliner, slik som dans<sup>107</sup> og musikk, krever mer langvarig og omfattende ferdighetstrening helt fra svært ung alder av. Det at mange musikkstudenter forteller at den kunstneriske interessen ble vakt tidlig, trenger derfor ikke nødvendigvis tolkes i lys av det karismatiske ”medfødt talent”-/”tidlig vakt talent”-skjemaet. Det karismatiske fortolknings-skjemaet skinner likevel igjennom i flere av musikkintervjuene. Man kan til og med hevde at kravet om tidlig ferdighetstrening i disse kunstdisiplinene langt på vei er en sosialt konstruert konvensjon.

Musikkstudenten ”Berit” forteller iallfall at hun begynte å spille fiolin da hun var fem år gammel: ”Jeg har alltid hatt en interesse for det”, sier hun. Og dessuten: ”Jeg har vært bestemt på det i ganske mange år, at det her er det jeg vil gjøre. Så det har kommet av seg sjøl, for jeg har holdt på med det jeg gjør, siden jeg var fem år”.

”Leif Åge”, en annen musikkstudent (blåser) med solistambisjoner, oppfatter seg snarere som en ”sein starter”, ettersom han ikke begynte å spille før han var ni år gammel (sic!). Han daterer imidlertid ”oppdagelsen” av eget talent og ambisjonen om å bli profesjonell musiker mer eller mindre klart til 14-årsalderen. I den alderen – under en sommerskole – spurte han læreren: ”Åssen kan jeg bli musiker? For allerede da ville jeg egentlig kanskje bli det”. Ifølge ”Leif Åge” svarte læreren: ”Da sa han at det er ikke noe du kan *bli*, det er noe du bare *er*”.

Lærerens svar var helt i tråd med det karismatiske fortolknings-skjemaet, det vil si med forestillingen om det medfødte talentet.<sup>108</sup> Betyr det at ”Leif Åge” selv også mener at kunstnerkallet allerede lå der fra han var ni år? ”Det er vanvittig vanskelig å svare på det. Det blir jo litt sånn skjebnetro da, hvis man tror det. Så jeg har hatt en liten fiks idé hele tida, om å spille. Jeg vet ikke hvor den kommer fra,” svarer han. Talentet kom til syne i en diffus fortid i løpet av barndom eller ungdom; det synes å ha hatt en ubestemmelig kilde.

”Johan”, en student (pianist) som alt for lengst har reonsert på planene om en karriere i musikklivets høyere divisjoner, forteller at han kom fra et musikalsk hjem, og at han tidlig begynte å spille piano:

---

<sup>107</sup> Gjelder primært klassisk ballett.

<sup>108</sup> Om læreren i sin tid faktisk sa dette, eller om det snarere dreier seg om en ”skjematisert erindring”, er i denne sammenhengen ikke så viktig.

Jeg mener jeg begynte å ta timer da jeg var ganske nøyaktig fylt seks år. Og før det hadde jeg spilt lite grann fiolin. Men så flytta fiolinlæreren, og da ble det ikke mulig lenger. [...] Og jeg merket jo fort at det trivdes jeg med. [Det vil si med å spille piano]. Og de sa jo at hver gang jeg gikk forbi pianoet, så måtte jeg bortpå det. Så det var en så naturlig interesse for meg,

forteller han. Men ”Johan” mener ikke at han var, eller ble oppfattet som, noe ekstraordinært talent som barn (slik den karismatiske kunstnermyten forutsetter at noen få utvalgte er/blir). Han er da heller ikke en person som identifiserer seg sterkt med kunstnerrollen som voksen.

En annen student, pianisten ”Cecilie”, har satset dristigere på en musikkarriere helt fra svært ung alder:

Jeg begynte aktivt å ta timer med min mor da jeg var to og et halvt år. Så jeg var vel egentlig ganske tidlig ute. For min mor er klaverpedagog. Så det var veldig naturlig for meg å begynne å spille, siden min far òg holder på med musikk. Og alle mine tre søsken. Så de ble en naturlig ting. Men det har alltid vært noe jeg har hatt lyst til sjøl, da,

forteller hun. Men her er det kanskje like gjerne en sterk musikkfaglig påvirkning fra oppvekstmiljøet som et uimotståelig talent som slår ut? ”Cecilie” vil likevel helst nedtone miljøpåvirkningen. Å spille var primært noe hun hadde ”lyst til sjøl”. At hun hadde et talent som det var verdt å satse på, var klart alt i åtte-niårsalderen:

Jeg skifta lærer da jeg var åtte-ni år. [...] Og hun brukte veldig mye tid på meg, og det var da jeg begynte å skjønne at dette kanskje ikke bare var lek, etter at jeg hadde gått noen år hos hu, da. Og da jeg gikk på ungdomsskolen, så begynte hun å snakke om at jeg kanskje skulle slutte på skolen, rett og slett, fordi jeg skulle spille. Men det er jo veldig tidlig. Nå kommer hun fra et østeuropeisk land, og der er det helt annen slags tradisjoner med dette her. Så de ble fort bestemt at jeg skulle gjøre ferdig ungdomsskolen, da. Men da allerede begynte jo jeg å tenke i en musikerretning.

Da hun var 13-14 år, begynte hun å orientere seg mot en profesjonell musikerkarriere:

Og etter ungdomsskolen hadde jeg et år hvor jeg bare øvde. Jeg tok et års venting med plassen jeg hadde fått på videregående skole, fordi jeg hadde lyst til å se om jeg klarte å strukturere meg så pass at jeg klarte å øve sjøl, og

tok fremdeles timer med hu, læreren min. Og så tok jeg artiumsfag på kveldstid i tre år etterpå det igjen,

forteller "Cecilie". Hun (og hennes omgivelser) hadde altså slik tro på hennes kunstneriske potensial at hun vurderte å slutte i (den obligatoriske) ungdomsskolen. Hun fullførte likevel ungdomsskolen, men gjennomførte aldri fullt ut den (nesten obligatoriske) videregående skolen. Framfor å gå denne konvensjonelle utdanningsveien satset hun tidlig i all hovedsak på musikken. Om det ikke dreide seg om tro på et medfødt talent, er det iallfall eksempel på en dristig satsing på talentet fra ung alder av!

Flere musikkinformanter i samme kategori kunne vært nevnt. De fleste begynte å spille i tidlig barnealder. Noen ser også i ettertid at det tidlige talentet og den sterke motivasjonen varslet om en virkelig musikalsk karriere. Men vi ser også (blant annet av sitatene foran) at flere informanter forklarer den tidlige starten mer på bakgrunn av en oppvekst innenfor et aktivt musikk*miljø* enn på bakgrunn av et ekstraordinært, medfødt *talent*. En sosialiseringforklaring konkurrerer altså her med en kallspreget skjebne- og talentforklaring.

#### Seint valg

Eksemplene i kapitlene foran bør dessuten ikke overskygge det faktum at flere kunststudenter også forteller om et "seint valg". Billedkunststudenten "Marte" forteller for eksempel at hun aldri har betraktet seg selv som noe talent. Hun bestemte seg først ganske *seint* for at hun skulle studere billedkunst (seint slik hun ser det, nemlig i en alder av 21 år). Det er særlig flere *skuespiller*informanter som fortolker valget av en skuespillerutdanning som nokså *seint* og *tilfeldig*. En av dem, "Hilde", forteller riktignok at hun har deltatt på noen sang- og talentkonkurranser i barndommen – og på revy som voksen ungdom. Hun hadde kanskje vært inne på tanken om å søke Teaterhøgskolen i 19-årsalderen, men våget ikke spranget riktig før hun ble 24-25 år.

Også "Anette", en musikkstudent med korpsbakgrunn, forteller at hun slett ikke hadde noen formening om at hun skulle bli musiker da hun begynte på musikklinja på videregående skole. Beslutningen kom seinere.

"Ole Jonny", en musikkstudent med bakgrunn i den kristne ungdomsbevegelsen, forteller at det var først da han var tyve år og kom til Oslo, at han "begynte mer aktivt, også mer mentalt, å tenke på å drive med musikk som noe mer enn bare en sånn hobbygreie."

Men selv om det også forekommer en god del "seine" og mer eller mindre "tilfeldige valg" av kunstutdanning blant kunststudentene, dreier det seg sjelden om "valg i siste liten": De kvantitative undersøkelsene (jf. tabell 1-3) viste jo klart at færre kunststudenter enn andre studenter har ventet med å bestemme seg til helt fram mot søknadsfristen.

## 4.2 Skjebne eller tilfeldighet?

### Råd og påvirkning. Et tilfeldig, men avgjørende møte

Neste spørsmål er om det fins spor av den karismatiske forestillingen om den unge kunstnerens tilfeldige møte med en profesjonell kunstner eller kunsts kjønner i det empiriske materialet. Ifølge den klassiske myten skulle jo den erfarne kunstneren eller kunsts kjønneren fungere som en veileder og døråpner for det unge talentet inn til det profesjonelle kunstfeltet og mot en mer eller mindre lysende karriere, slik Cimabu gjorde overfor Giotto (jf. kapittel 3.1 foran). En norsk variant av myten om det tilfeldige møtet (fortellingen kan ha et mytologisk preg selv om den er sann!) er knyttet til billedkunstneren, forfatteren og humoristen Kjell Aukrusts navn. Maleren Henrik Sørensen skal i sin tid ha sendt Aukrust til skoleledelsen ved Kunst- og håndverksskolen med en lapp med påskriften "Slipp ham inn!" (Aukrust 1979). Og Aukrust slapp inn.

Den kvantitative undersøkelsen gir ikke noe direkte valid mål på i hvilken grad en slik forestilling fortsatt er virksom. Men vi kan få et bilde av hvem kunststudenter og andre studentgrupper er blitt *oppmuntret av* (kanskje like mye hvem de husker/vektlegger at de er blitt oppmuntret av, som hvem de faktisk er blitt oppmuntret av). Vi ser at kunststudentene oftere enn andre studenter oppgir å ha blitt oppmuntret av forskjellige mennesker i sine nære omgivelser, det være seg foreldre, søsken eller venner (tabell 4). Særlig gjelder dette scenekunststudentene som skårer høyere enn studentene generelt på oppmuntring fra alle typer "rådgivere" som er listet opp i tabellen. Kunststudentene skiller seg for øvrig særlig sterkt fra andre studentgrupper når det gjelder andelen "tidligere lærere eller rådgivere" som har gitt oppmuntring: Henholdsvis 55 % av billedkunststudentene og 75 % av scenekunststudentene oppgir at de "i stor grad" er blitt oppmuntret av slike rådgivere – mot bare 23% av utvalget som helhet. Det kan gi en viss støtte til hypotesen om at det karismatiske møtet mellom kunsts kjønneren og den unge kunstneren fortsatt er et virksomt fortolkningsskjema for å forklare unge talenters vei fram til en kunstnerutdanning og -karriere – også i dag. Men det kan også betraktes som en nokså banal registrering av at kunstnerspirer *fak-*



spirer *faktisk* oftere enn andre unge mottar råd og oppmuntring fra lærere og rådgivere på veien mot en kunstutdanning.

Tabell 4. "I hvilken grad har du blitt oppmuntret av følgende personer til å utdanne deg til det yrket som det studiet du nå har begynt på, kvalifiserer til?" - etter "studium". Andel som oppgir at de "i stor grad" er blitt oppmuntret av personer i noen av de aktuelle kategoriene. Prosentueringsbasis (N) er oppgitt for hvert enkelt prosenttall.<sup>109</sup> Førsteårsstudenter. StudData-I

Andel som oppgir i stor grad å ha blitt oppmuntret av:	Lærer	Sos./helse	Journalist	Ingeniør	Bibliotekar	Kom/øk	Arki-tekt	Scene-kunst	Billed-kunst	Totalt
Mor	49% (697)	48% (880)	48% (102)	25% (307)	47% (68)	22% (143)	40% (53)	54% (28)	46% (106)	44% (2384)
Venner	46% (701)	43% (871)	63% (104)	28% (314)	40% (70)	19% (144)	50% (54)	93% (27)	66% (105)	43% (2390)
Far	40% (688)	34% (855)	45% (101)	31% (303)	38% (66)	25% (136)	41% (51)	46% (28)	42% (103)	36% (2331)
Arbeidskamerater	42% (679)	33% (852)	50% (100)	22% (299)	24% (68)	8% (132)	19% (52)	56% (25)	23% (92)	33% (2299)
Søsken	28% (660)	24% (833)	30% (833)	20% (297)	16% (61)	14% (134)	18% (49)	43% (28)	36% (94)	25% (2257)
Tidligere lærere/rådgivere	31% (666)	15% (831)	32% (102)	17% (301)	8% (65)	14% (139)	20% (54)	75% (28)	55% (101)	23% (2287)

I mange av sine intervjuer med franske billedkunstnere gjenfinder som nevnt (kapittel 3.1) Raymonde Moulin (1992) det klassiske temaet om det "karismatiske møtet" som har endret skjebnen til det kunstnerisk talentfulle barnet (eller ungdommen). Særlig ofte kom dette temaet fram blant kunstnere fra miljøer med lav sosial status. Også mitt *kvalitative* materiale gir mange eksempler på at kunststudenter har mottatt råd og oppmuntring av folk i sine omgivelser, men bare få (om noen) eksempler på møter mellom den unge kunstneren og kunstskjønneren som samsvarer klart med den karismatiske kunstnermyten.

Mange (men slett ikke alle) forteller at de fikk skryt og oppmuntring fra foreldre fordi de var flinke til å tegne, spille eller "agere". Mange forteller også om en

<sup>109</sup> Ettersom bortfallet varierer litt på de seks-sju svarkategoriene, varierer også prosentueringsbasis litt. Men det påvirker ikke hovedmønsteret i særlig grad.

tidligere lærer eller instruktør som har betydd svært mye for deres interesse og utvikling innenfor sin kunstneriske disiplin. Flere finner dessuten fram til en bestefar, en onkel eller en tante som enten har vært profesjonell kunstner eller har hatt et kunstnerisk talent som ikke har fått utfolde seg i full blomst (jf. en bestefar som har vært møbelsnekker, en bestemor som har vært særlig flink til å synge). Mine informanter kan da framstå som ”arvtakere” som viderefører det ikke fullbyrdete talentet som ”lå i blodet”.

Noen *kunstnerbarn* blant informantene synes dessuten å ha vært utsatt for en type ”omvendt oppmerksomhet” fra foreldrene, det vil si en bevisst nedtoning av kunstnerforventninger og -ambisjoner. Denne oppmerksomheten kan like gjerne ha forsterket som forhindret ambisjonene om en kunstnerkarriere. Skuespillerdatteren ”Vilde” forteller for eksempel at hun fikk langt flere advarsler *mot*, enn oppmuntringer *til*, å velge skuespilleryrket. Hun opplevde at hun ble utsatt for et mer tilbakeholdent kritisk blikk enn andre ungdommer med skuespillerambisjoner. At ”Vilde” likevel sto på og søkte seg til Romerike folkehøgskole<sup>110</sup>, trass i farens tause skepsis, blir på en måte en bekreftelse på ”kallets styrke trass i motstand”. Og når faren endelig strekker seg så langt som til å gi en nærmest underforstått oppmuntring etter en vellykket forestilling på Romerike, får hun en bekreftelse som åpenbart må ha virket forsterkende på motivasjonen – selv om hun ikke helt vil være ved det:

Og så plutselig hadde han sett dette på Romerike, og så sa han: ”Ja, skal du søke nå da?”<sup>111</sup> Så da tok jeg det på en måte som et sånt ”OK”. At han syntes det var greit. Men det hadde jeg jo absolutt gjort, selv om han ikke hadde sagt det. Det er jo ikke sånn at jeg sitter og hører på ham, sånn sett,

forteller ”Vilde”.

De profesjonelle ”rådgiverne” som ofte nevnes av informantene, kan for eksempel være en musikk lærer eller tegnelærer på videregående skole – eller en teaterinstruktør på en folkehøgskole – som har ”oppdaget” informantens kunstneriske talent eller potensial, og hjulpet det fram. Noen folkehøgskoler (Romerike (teater), Tonheim (musikk)) fungerer som før nevnt mer eller mindre direkte som en type ”forskoler” for profesjonell teater- og musikkutdanning. På billedkunstområdet spiller et utvalg forskoler en mer formalisert forberedende rolle til profesjonell høgskoleutdanning (jf. seinere). Det er ikke overraskende at en del kunststudenter nevner at lærere ved slike forskoler har bidratt til å for-

---

<sup>110</sup> Som før nevnt en viktig rekrutteringskanal til Teaterhøgskolen.

<sup>111</sup> Det vil si: Søke Teaterhøgskolen.

sterke deres motivasjon til å velge en profesjonell kunstutdanning. Enkelte informanter nevner også at de har fått mer direkte personlig-profesjonell bistand fra lærere/rådgivere ved slike forskoler forut for søkningen til kunsthøgskolen (for eksempel at de har ”lest med” en lærer ved Romerike folkehøgskole før opptaksprøven<sup>112</sup>).

Noen få informanter forteller imidlertid om mer uttalt ”karismatiske møter” med etablerte kunstnere. Skuespillerstudenten ”Olav” legger vekt på den betydningen et nesten udefinert ”møte” med en etablert skuespiller av mellomgenerasjonen (NN) kan ha hatt for hans valg av en skuespillerkarriere:

NN hadde jeg det sånn med. Han er skuespiller på Nationalteatret. [...] Han spilte på Torshovteatret veldig mye. Jeg vet ikke egentlig hvordan jeg ..., men jeg husker at han var sånn som hilste på meg. Jeg husker at jeg sto og venta utenfor Torshovteatret når han hadde spilt, og han gikk tilfeldig forbi på gaten, og så bare fordi jeg sto og nikka til ham og sa hei og ... [...] Han visste at jeg var interessert i det. Så det var vel bare det ...,

forteller ”Olav”.

”Olav” forteller også (i mindre mytiske ordelag) om et viktig samarbeid med et par etablerte ”teatersport”-skuespillere: ”Så da ble jeg tatt under vingene av de to gutta, som var ganske mye eldre”.

”Olav” hadde også spilt sommerteater sammen med nasjonalt anerkjente, profesjonelle skuespillere så tidlig som da han gikk i niende klasse: ”Da husker jeg at NN [kjent eldre kvinnelig skuespiller] kom bort til meg en gang og sa at hun syntes det var bra det jeg hadde gjort denne gangen”, forteller han.

Men nå er det ikke noe merkelig at kunstnerspirer har hatt *idoler* gjennom oppveksten, heller ikke at de husker oppmuntrende utsagn fra slike idoler når de tenker tilbake på egen oppvekst. Det kan således diskuteres i hvilken grad disse møtene bør tolkes som eksempler på karismatiske møter i tråd med den klassis-

---

<sup>112</sup> Dette er neppe en helt uproblematisk praksis for en slik folkehøgskole. Mange elever ved Romerike folkehøgskole planlegger å søke Teaterhøgskolen. Men konkurransen om å komme inn ved Teaterhøgskolen er svært hard. Romerike folkehøgskole er, som mye av de norske utdanningssystemet for øvrig, preget av en inkluderende likhetsideologi, der utdanningssystemets seleksjonsfunksjoner ofte nedtones. Allmenne universalistiske prinsipper tilsier dessuten at ingen enkeltstudent skal favoriseres. Skepsisen mot å framheve noen som mer talentfulle enn andre er nok særlig sterk i det eksamensfrie folkehøgskolesystemet. Derfor kan det bli problematisk om Romerike-lærere ”velger ut” noen elever og bistår dem særskilt før Teaterhøgskole-opptaket. Mine intervjuer tyder på at slik bistand i noen grad forekommer, men at det da skjer på en ganske diskret måte.

ke myten. Men når informanter framhever slike møter som særlig betydningsfulle begivenheter (nærmest varsler) under deres egen ferd mot en profesjonell kunstnerkarriere, blir en slik tolkning nærliggende.

”Gunnar”, den forannevnte billedkunststudenten som brøt opp fra familien for å starte opp en klassisk kunstnerkarriere alt i tenåra, er kanskje et bedre eksempel på en som følger den klassiske kunstnermytens skjema. Alt som tolvåring begynte han som elev hos en profesjonell billedkunstner i hjembyen. Et par år etter oppsøkte han en sentral norsk billedkunstner og etablerte seg som hans elev – først periodevis og etter hvert på full tid. Handlingsmønsteret hadde klart preg av et romantisk brudd og en løsrivelse, noe som blant annet tydeliggjøres ved at han gjorde det mot farens vilje. Hvorfor gjorde han det? ”Han [den sentrale billedkunstneren] var vel et sånt stort idol”, svarer ”Gunnar” i dag. Dette møtet bidro åpenbart til at denne kunststudenten svært tidlig gjorde suksess innenfor det tradisjonalistiske kunstneriske kretsløpet, og til at han etter hvert søkte seg inn på Kunstakademiet. Men selv om dette møtet både substansielt og fortolkningsmessig framstår som et *avgjørende* møte, var det jo ikke ”tilfeldig”, slik som i den karismatiske myten.

Musikalartisten ”Jakob” rekonstruerer også sin barndom og oppvekst mer eller mindre klart i tråd med den karismatiske kunstnermyten. Han forteller om en nokså ensom og vanskelig barndom og oppvekst, der sangen og skuespilleriet var en kilde å hente kraft og selvtillit fra. ”Jakob” har således ”alltid” ønsket å uttrykke seg gjennom sang, iallfall så tidlig som i fire-fem-årsalderen. Han forteller også om avgjørende ”møter”:

Og så begynte jeg tidlig med å få lov til å opptre på skolen med sånne små sketsjer og sånne ting. Da jeg kom på ungdomsskolen i X-land, så hadde jeg en rektor som het *AB*, som er far til *BB*<sup>113</sup>. Og han hadde et fag som het dramavalgfag-mulighet, som han underviste i. Og der begynte jeg. Og det var da det begynte å ta form hvor man begynte å få lov til å opptre på scenen, og hvor man måtte lære tekst og så videre.

Dette ”møtet” ble viktig for at talentet utfoldet seg og tok retning mot en kunstnerisk karriere. Motivasjonen for en kunstnerkarriere ble seinere forsterket gjennom møtet med *AC*, en skuespiller ved et landsdelsteater. Da ”Jakob” gikk i andre klasse på videregående, satte de opp en kjent internasjonal musikal, med ham i hovedrollen. *AC* var med og regisserte og satte opp forestillingen: ”Og

---

<sup>113</sup> Kjent norsk viseartist.

da fikk jeg mer begrep om hva musikkteater var, bortsett fra det jeg hadde sett på film og sånne ting”, sier ”Jakob”.

#### En tilfeldig, men avgjørende begivenhet

Kjernen i myten om det tilfeldige møtet er at det (møtet) bidrar til å *utløse* et slumrende talent hos en ung kunstnerspire. Intervjumaterialet viser at det like gjerne kan være en særskilt *begivenhet* (et evenement, en forestilling) som et møte med en etablert kunstner eller kunstskjønner som bidrar til å utløse talentet. Flere skuespillerstudenter og musikkstudenter legger vesentlig vekt på slike nokså avgjørende begivenheter: ”Stein”, en skuespillerstudent som oppgir ikke å ha vært noe særlig interessert i skuespilleri i barndommen, forteller at han nokså tilfeldig ble rekruttert til å være med i en musikal da han var 18 år gammel:

Pianolærerinnen min [...] sa at en av elevene hennes skulle sette opp West Side Story i X-by [...] Og så trengte de gutter. Og så var jeg med der, og jeg syntes det var veldig moro. Så det første jeg begynte med, var vel musikal.

”Stein” fortolker for øvrig valget av denne karrieren som ganske ”tilfeldig”, men mener samtidig at ”det [altså: talentet, interessen] hadde kanskje ligget latent”.

En annen skuespillerstudent, ”Marianne”, forteller også om en slik konkret og avgjørende begivenhet:

Det er egentlig en konkret opplevelse som gjorde at jeg fikk sånn skikkelig kick. Det var da jeg gikk i femte eller sjette klasse, jeg var ti eller elleve år. Og så var jeg i London første gang. [...] Og uten at jeg kan huske at jeg hadde noen særlig teateropplevelse før det, var plutselig mitt første møte med teater på Palace Theatre i London, med ”[les] Miserables”. Det hadde gått i et og et halvt, eller to år, så den var veldig ny og veldig fersk, og det var fortsatt veldig mye blest om det, og det var fortsatt A-laget som spilte. Og da tok mora mi og tanta mi meg med dit. Og da kan jeg huske at jeg ble helt, *totalt satt ut*. [...] Jeg var enten ti eller elleve, jeg tror jeg var elleve. Og da var jeg helt sånn - *dette må jeg!* Jeg husker jeg hadde noen bitte små røde ser-viett-kuler som jeg hadde tatt vare på, som var fulle av snørr og tårer, for jeg ble helt sånn emosjonelt, jeg ble helt dratt inn i det. Det var en *ekstrem emosjonell opplevelse*. Da tenkte jeg at jeg skjønnte ikke hva det var de gjorde som fikk meg til å sette meg sånn ut, at jeg tenkte *at hvis man kan gjøre noe sånt, så må jo det være det eneste riktige*. Det var en sånn barnlig opplevelse.

Så etter det var jeg veldig aktiv i alt dette teatermiljøet.<sup>114</sup>

Dette første møtet med skuespillerkunsten beskrives altså her som en ”ekstrem emosjonell opplevelse”, som utløser et nærmest *nødvendig valg* av en skuespillerkarriere. ”Mariannes” fortolkning må sies å være sterkt preget av den karismatiske kunstnermyten, selv om det her ikke er snakk om møtet med en bestemt kunstsakkyndig *person*.

”Ole”, en billedkunststudent som svært tidlig begynte å interessere seg for modellering av skulpturer (jf. foran), forteller også at han – etter å ha kommet bort fra kunstinteressen noen år – ble vakt tilbake til kunsten (skulptur) gjennom en konkret begivenhet:

Det er egentlig en enkelt hendelse som fikk meg tilbake til kunsten. ... Hva skal vi si, - jeg så en byste på TV. Jeg så en film som begynte med en Henry Moore-skulptur. Da tenkte jeg at nå skal jeg lage en sånn - nå vil jeg tilbake til og lage litt leire. For da var det gått noen år [siden kunstinteressen ble vakt første gang; nå er han blitt eldre]. Da var jeg vel en seksten-sytten. Da var det liksom litt sånn - hva var det jeg drev med? Nå måtte jeg begynne å lage litt slike ting. Og hadde masse sånne derre - hadde ikke peiling på kunst i det hele tatt. Men var veldig interessert. Selv om det var en abstrakt skulptur, så *så* jeg likevel like inn i den,

forteller ”Ole”. Ifølge hans fortolkning vekket altså møtet med Henry Moore-skulpturen i et TV-program fram igjen en kunstinteresse i ham på dette seinere alderstrinnet (16-17-årsalderen).

Flere andre kunststudenter forteller om lignende, ganske avgjørende begivenheter som har bidratt til å forsterke motivasjonen for en kunstnerkarriere. Det gjelder ikke minst mange musikkstudenter, som ofte har deltatt på sommerstevner, konserter eller andre former for opptredener og fått positiv respons fra publikum, kunstsakkyndige og/eller presse. Men langt fra alle disse ”begivenhetene” eller ”møtene” har preg av karismatiske møter, slik denne fagtradisjonen beskriver det. Enkelte informanter forteller snarere om en serie *gradvis forsterkende* begivenheter og møter i en vedvarende sosialiseringssprosess enn om skjellsettende enkeltbegivenheter. Skuespillerstudenten ”Ellen” forteller for eksempel at hun ble tatt med på teater og ballett av moren som barn, og at hun spilte mye barne- og ungdomsteater, dels med en kjent forfatter som instruktør.

---

<sup>114</sup> Denne informanten innser imidlertid også at en slik fortelling har preg av etterrasjonalisering eller rekonstruksjon, når hun sier: ”Det er mulig at en husker feil, for man dikter jo litt også på oppveksten sin, det man tror eller man vil tru - men jeg mener å huske at den opplevelsen, da tenkte jeg at *dette er det eneste rette*.”

Hun spilte og instruerte også teater på videregående skole. "Ellen" skaffet seg altså mye teatererfaring gjennom oppveksten. Hun framstiller imidlertid veien til skuespilleryrket mer som en gradvis læreprosess med mye usikkerhet enn som et plutselig skjebnebestemt valg. En forestilling på videregående skole "gikk veldig bra": "Og da får man trua på seg selv, og så fortsetter man litt til, og så går det bra videre. Sånn føler jeg at min vei er blitt på en måte, at man har prøvd seg litt og litt, og litt og litt til, og så er det gått bra liksom, hele veien", sier "Ellen". Hun har brukt lang tid på å bygge opp en sterk og trygg motivasjon for en skuespillerkarriere. Hun formidler dermed også at en sterk motivasjon, kanskje også et uimotståelig kall, er noe som i praksis må *læres*, gjerne smått om senn gjennom prøving og feiling. "Ellens" fortelling står således i klar motsetning til den karismatiske kunstnermyten.

#### Skjebne, valg eller tilfeldighet?

Ifølge den karismatiske kunstnermyten framstår valget av en kunstnerkarriere og utformingen av kunstverket som skjebnebestemt – som resultat av en kunstnerisk nødvendighet (jf. Bourdieus begrep "amor fati")<sup>115</sup>. Det gjelder ikke minst måten denne myten er blitt reproduisert på gjennom kunst- og litteraturhistorien. Litteraturhistorikeren Johs. Lunde (1970) er kanskje representativ for dette perspektivet i sin fortolkning av hvorfor Alexander Kiellands bok Garman & Worse fikk den kunstneriske formen som den til slutt fikk. Det var ifølge Lunde et produkt av en kunstnerisk nødvendighet:

Kielland skrev som han måtte skrive for "uden at ville det, måske uden at vide det" å gi kunstnerisk liv til "et syn på og af tilværelsen" som delvis sto i strid med hans bevisste intensjoner (Lunde, etter Rem 2002:62).

Hvor sterkt står en slik forestilling om "karismatisk nødvendighet" blant dagens unge kunststudenter? Er det mange av dem som beskriver sin vei mot et profesjonelt kunstneryrke som mer eller mindre "skjebnebestemt", i tråd med den karismatiske kunstnermyten? Eller beskriver de det snarere som et "fritt valg" blant mange mulige, eventuelt som et utdannings- og yrkesvalg de er kommet borti mer eller mindre ved en "tilfeldighet"? Her gir ikke de kvantitative undersøkelsene oss direkte hjelp, selv om tabell 1-3 foran snarere peker mot at mange fortolker valget som *tidlig skjebne- eller valg*bestemt enn mot at de tolker det som et *tilfeldig valg* i siste liten før utdanningen starter.

---

<sup>115</sup> Bourdieu (1999:148-49) skriver om "en nødvendighet som er gjort til en dyd, og som impliserer en form for kjærlighet til nødvendighet, en form for *amor fati*".

I de mer utdypende kvalitative samtaleintervjuene er det imidlertid, som vi alt delvis har sett, mange kunststudenter som ordlegger seg i tråd med en *skjebne-* eller *nødvendighetsforståelse* av ”valget” av en kunstnerkarriere. Billedkunststudenten ”Gunnar” sier for eksempel: ”Det har aldri vært et reelt alternativ for meg å slutte å male”.

På spørsmål om det er noen risiko for at hun faller ut av kunstnerkarrieren, svarer en annen billedkunststudent, ”Anne-Berit”, at: ”Nei, fordi for meg er det en *nødvendighet* [...] Det er noe jeg *må* gjøre, jeg *har på en måte ikke noe valg*. Hadde jeg hatt et valg, hadde jeg vel valgt noe annet [...] Det er en *indre nødvendighet*, nesten et *fysisk behov*.”

Musikkstudenten ”Leif Åge”, som sikter mot en solistkarriere, forklarer at han valgte en musikkutdanning fordi: ”Det var vel ikke noe alternativ [...] Jeg måtte prøve”. Hvorfor måtte han prøve?

Jeg visste ikke en gang hva det vil si å være kunstner, for jeg kom fra et veldig lite sted. Men det var en *indre drivkraft*, så jeg holdt på med musikk hele tida. Det var det som opptok meg. Det var ikke noe annet. Og det var den interessen for å spille for folk; det er den som har holdt meg oppe hele tida,

svarer han.

Musikkstudenten ”Geir” (pianist) ordlegger seg på tilsvarende vis. På spørsmål om hvorfor han valgte en kunstfaglig utdanning, svarer han: ”Jeg hadde ikke noe valg”. Han tolker valget som en ”nødvendighet”. Han erkjenner for så vidt at denne opplevelsen av nødvendighet har en miljømessig forklaring, ettersom han er ”født i kor og oppvokst i orkester”. Resultatet var iallfall at: ”Jeg måtte prøvespille, blant annet for å se hvordan jeg lå an. For det andre fordi det var det – altså, jeg måtte prøve ut det å studere musikk”, forteller ”Geir”.

Også studenter som legger stor vekt på at deres vei til kunstnerkarrieren har vært preget av tilfeldigheter, usikkerhet og tvil, fortolker ofte etter hvert valget som ”nødvendig”. Musikkstudenten ”Anette” forteller at etter et år ved konservatoriet kom hun i tvil om hun skulle fortsette. Men etter nærmere funderinger framsto den videre musikerkarrieren mer og mer som en nødvendighet: ”Jeg hadde jo ikke noe alternativ, for det var jo ikke noe annet jeg hadde lyst til”, sier ”Anette”. Om det ikke var snakk om et skjebnebestemt kall, framsto musikeryrket iallfall mer og mer som et nødvendig selvrealiseringsprosjekt uten konkurransedyktige alternativer:



Ja, vi må jo ville det. De fleste har det jo sånn at det var jo ikke noe annet de ville. Det var det for min del også, at – ikke dermed sagt at det var det – at jeg måtte bare bli det for jeg hadde ikke lyst til noe annet. Det blir bare sånn at det oppleves som litt selvfølgelig, på en måte. Jeg *måtte bare gjøre det her*. Og sånn ble det,

sier hun. Valget av musikerkarrieren framstår nærmest som en selvrealiseringskrav som hun stiller til seg selv. Hun har en slags plikt til å realisere seg selv.

Den unge musikkstudenten (pianist) ”Cecilie” uttaler seg i tilsvarende ordelag. Hun kan ikke tenke seg at det er noen mulighet for at hun forsvinne ut av yrket for å gjøre noe annet: ”Nei, det kan jeg ikke tenke meg! Jeg kommer aldri til å klare å holde på med noe som ikke har med musikk å gjøre. Det er livet for meg, rett og slett”, sier hun. Hun har stor tro på at nettopp hennes talent og vilje vil være tilstrekkelig sterke til å bære en profesjonell musikerkarriere, trass i at hun må vite at ganske mange kunstnere (også musikere) må regne med å falle fra underveis (jf. Menger 1989).

Også andre musikkstudenter og skuespillerstudenter beskriver valget av en kunstutdanning som en ”nødvendighet” eller et valg uten alternativer. Selv skuespillerstudenten ”Stein”, som ellers distanserer seg klart fra den tradisjonelle, karismatiske kunstnerrollen, ser ut til å henvise til en type determinerende ”forsyn” når han sier at: ”Hun [mutter’n] har sagt seinere at hun hadde på følelsen av at jeg skulle drive med dette her [det vil si skuespilleryrket].” Moren vekker altså (med informanten som talerør) den tidlige skjebnebestemmelsen til live i ettertid. (Her kan man selvsagt innvende at det er moren – og ikke ”Stein” – som står for den karismatiske skjebnefortolkningen. Men det er ”Stein” som forteller historien, og som dermed gjør skjebnefortellingen til sin. Man kan si at han ”bruker” moren i sitt eget konstruksjonsarbeid).

Skuespillerstudenten ”Jesper” sier: ”Man føler at *det her er det jeg må gjøre*. Det her har jeg lyst til. [...] Nei, men jeg føler det, *jeg kan ikke gjøre noe annet*. Det er kanskje jævlig sært å si, men - det er liksom det jeg har lyst til, og det jeg har bestemt meg for.”

Musikalartisten ”Erik” uttrykker seg på lignende måte. Selv om han tidligere i intervjuet for en stor del har framstilt sin vei til artistyrket som ”tilfeldig”, fortolker han i etterhånd valget som nærmest ”nødvendig”. På et spørsmål om presisering av hva han mener med at valget var ”tilfeldig”, svarer han:

Tilfeldighet er det vel ikke. Det ble litt sånn, det er vel - altså, jeg tok vel et *valg* og sa at *dette er det jeg gjør*. Det driter jeg i, og så slutter jeg! Men jeg kjenner at *jeg må stå på en scene*. [Intervjuer: Du kjenner det, at du må stå på en scene?] *Jeg må det*. Jeg kan si at nå er jeg dritlei, og nå orker jeg ikke å gjøre noe på lenge. Gi meg fri! Og så går det to måneder og så tenker man: Å nå må du liksom kjenne at du får litt respons fra publikum og ...,

sier ”Erik”.

Alle disse informantene fortolker altså valget mer eller mindre i tråd med en karismatisk skjebnebestemmelse.

Få (om noen) informanter beskriver derimot valget av en kunstnerkarriere som et *fritt* – men samtidig *målrettet* og *instrumentelt* – *valg*. Mange fortolker det i stedet som mer eller mindre *tilfeldig* at de kom til å velge et kunstnerutdanning<sup>116</sup>. Musikkstudenten ”Trine” (klassisk blåser) beskriver for eksempel eksplisitt valget av en høyere musikkutdanning som ganske tilfeldig:

Det er ganske tilfeldig, egentlig. Jeg hadde ikke tenkt til det da jeg gikk på videregående. Jeg hadde tenkt å prøvespille og bare se hvordan det gikk [...] Jeg gikk på musikklinje, og da var det veldig naturlig at man gjorde det. Så prøvespilte jeg, og så gikk det veldig bra! Så fikk jeg veldig positive tilbakemeldinger og kom inn her. Og så ville jeg prøve da. Så begynte jeg her, og så har jeg fortsatt,

forteller hun. Og videre: ”Det var absolutt ikke sånn at jeg alltid har tenkt at musikk er det eneste jeg kan gjøre, og da får jeg brukt hele meg, liksom. Jeg har vært veldig mye i tvil. Veldig mye – om det stemmer for meg, liksom!”

Heller enn å henvise til et brennende karismatisk kall eller indre driv mot kunstnerkarrieren, beskriver ”Trine” seg som et nesten viljeløst og tilfeldig ”offer” for omgivelser og omstendigheter: ”Så det har blitt sånn at jeg kanskje har gjort litt hva folk har sagt”, sier hun. I hennes oppvekstmiljø lå det i kortene at hun skulle spille i korps. Selv hadde hun egentlig mest lyst til å begynne i drillen:

Men så syntes moren min at det var så utrolig teit å bli drill, at jeg heller burde spille et instrument [...], hvis jeg da skulle være med i korpset. Og så ble det til at jeg skulle spille et instrument. Så ønsket jeg meg fløyte og klarinett og sånn, og så fikk jeg trompet. Så det er egentlig veldig tilfeldig hele veien,

---

<sup>116</sup> Her snakker vi altså om et ”tilfeldig valg”, ikke nødvendigvis om et ”tilfeldig møte”, jf. forrige avsnitt.

fortsetter ”Trine”. Gjennom en serie mer eller mindre tilfeldige begivenheter og valg er det ”blitt til” at hun nå (det vil si på intervjudispunktet) studerer ved Musikkhøgskolen.

#### Skjebnetunge tilfeldigheter eller postmoderne flyt

Men tilfeldighetsdiskursen kommer kanskje sterkest til uttrykk blant en del skuespillerstudenter. Det gjelder ikke minst for ”Hilde”, en skuespillerstudent med musikkbakgrunn. Hun skiller seg også litt fra de andre skuespillerstudentene ved fortsatt å være usikker på om hun har valgt rett karrierevei. Slik ”Hilde” ser det, har valget av en skuespillerutdanning berodd på en mer eller mindre sammenhengende serie av tilfeldigheter:

Jeg begynte å synge når jeg var liten, litt sånn stålampe som mikrofon og sånn. Egentlig hadde jeg tenkt å bli lærer, og så gikk jeg på en musikkårsenhet på Lærerskolen. Og så søkte jeg på Konservatoriet, for det gjorde alle andre, og så kom jeg inn der. Og så gikk jeg der i tre år. Så fant jeg ut at kanskje ikke musikk var tingen for meg. Jeg kom aldri til å bli så bra sanger sånn at jeg kunne leve med det,

forteller hun. ”Hilde” hadde nok vært inne på tanken om å søke Teaterhøgskolen noen år tidligere, men da våget hun ikke å ta spranget. Så ble hun – i en alder av 24-25 år – penset inn igjen på dette sporet ved en tilfeldighet (”et tilfeldig møte?”):

Så var det en skuespiller som jeg snakka med, som sa: ”Men kan du ikke prøve litt de teatergreiene, da – for du har holdt på litt med amatørteater”. ”Jo”, sa jeg. ”Ja, men da må du søke Teaterhøgskolen, for ellers har du ikke sjans til å komme inn på noe teater”, [sa han],

forteller ”Hilde”. Hun fortsetter:

Ja, og så tenkte jeg: En skole til nå? Det gidder jeg ikke. ”Nei, men da kan du bare glemme å komme inn på et institusjonsteater, og du må søke nå, for du begynner å bli gammel for å gå på den skolen”, [sa han]. Og så tvinga han meg til å ringe morgenen etter. Eller, han irriterte meg så grenseløst at jeg til slutt sa: ”Ja, jeg skal gjøre det!” Og så søkte jeg.

”Hilde” konkluderer: ”Det var vel egentlig ikke noe voldsomt bevisst valg at jeg valgte Teaterhøgskolen, det var bare det at jeg har holdt på litt med dette. Og så klinte jeg til på opptaksprøven.”

”Hilde” fortolker altså veien til kunstnerkarrieren som en kombinasjon av tilfeldigheter og sterkt og målrettet valg når det virkelig gjelder. Hun framstår altså ikke som ”utvalgt til kunstneryrket” gjennom noen form for karismatisk skjebestemmelse.

Musikalartisten ”Erik”, som har skuespillerutdanning fra England, distanserer seg også eksplisitt fra den karismatiske kunstnermyten ved å framstille det at han ”dumpet borti” skuespilleryrket, som nokså tilfeldig. Det begynte i en teatergruppe i den lokale fritidsklubben, der han ”falt innom en dag og syntes det var kjempegøy”, ettersom de fikk ”leke og drite seg ut”. Etter artium søkte han Teaterhøgskolen, men ”glemte at han hadde søkt” – og møtte derfor ikke opp til opptaksprøven. Så fant han, sammen med noen kompisar, ut at han ville dra på audition til en teaterutdanning i England. Når denne informanten ”kom til” å velge nettopp en slik utdanning og et sånt yrke, skriver han det inn i en livsbane-fortelling som har preg av en rastløs søken etter opplevelser og selvutvikling kombinert med en sorgløs vilje til å ”ta det som det kommer”. Framstillingen får preg av en postmoderne selvpresentasjon. ”Erik” forteller for eksempel at han ganske tidlig og nokså tilfeldig kom borti en audition til en ungdomsfilm av en kjent norsk regissør:

Så skulle han ha en gutt til hovedrollen. Og så hadde jeg en teaterleder, en dame som heter AA, som var sånn primus motor på dette ungdomsteateret ....., og hun fikk da sendt papir fra dette filmselskapet hvor det sto: ”Hvis du kjenner til noen som du tror er aktuell alder, type, så si fra, så kommer vi og gjør audition”. Så de reiste land og strand rundt, og det var masse styr og spetakkel. De hadde inne fem tusen gutter ..... . Og så skulle de plukke ut én av disse her. Så plukka de ut tyve. Og plutselig var jeg blant de tyve, og ble flydd til Oslo og hilste på han som instruktør, og som du skulle lese og spille scenene for fra dette her. Ikke at jeg fikk jobben, men dette var litt gøy og faktisk - hvis han syntes at det gikk an, for han er jo en veldig god instruktør, så kanskje det har noe for seg. Men jeg var fjorten år og tenkte vel på det i én uke, og så gikk det over,

forteller ”Erik”. Det skjedde også like slentrende tilfeldig at han, fortsatt i ungdomsalder, faktisk kom med i en annen filminnspilling (en vikingfilm):

Det var en audition - de skulle filme på Vestlandet. Og så sto det plutselig: ”Vi trenger gutter” til å være noen unge kamerater rundt om hovedpersonen. Og så fikk jeg trua min mor til å kjøre til den auditionen, for det lå litt utafor byen. Så hun kjørte meg dit, og dette var inne i en rockeperiode hvor jeg

hadde langt hår og kunne sikkert vært viking. Og jeg var tydeligvis riktig type. Og så gjorde jeg det en sommer på [...], og det var kjempegøy, og man fikk litt filmerfaring og .. Så det var vel der kanskje det begynte, å forstå at kanskje jeg skal ... *dette her var gøy, og man tjener penger på å ha det gøy..*,

sier han. ”Eriks” fortelling er her helt fri for forestillinger om skjebne eller nødvendighet. Veien fram til artistkarrieren rekonstrueres derimot som en serie tilfeldigheter, muligheter og hedonistiske valg (”Erik” har valgt det som er mest ”gøy”, når han har fått sjansen).

Sangeren ”Ole Jonny” forteller også om et seint og tilfeldig valg, da han til slutt kom til å søke Musikkhøgskolen:

Men da jeg flytta til Oslo, kom jeg inn i dette ”NN-koret” da, som var et kor på veldig profesjonelt nivå, og det blei mye synging. Og jeg begynte å ta litt timer, hvor jeg fikk oppfordring fra sangpedagog om å søke på Musikkhøgskolen. Og så gikk jeg opp på høgskolen her rett før fristen gikk ut, og tenkte at ja - det kunne jo ikke skade, det hørtes artig ut. For jeg syntes at studiet i seg sjøl virka spennende. Så søkte jeg og kom inn. Så du kan si at min målsetning var ikke nødvendigvis det at jeg på død og liv skulle bli en klassisk sanger, men fordi jeg syntes studiet i seg sjøl var spennende,

sier han.

Men ”tilfeldighet” og ”tilfeldighet” kan bety forskjellige ting. *Noen* informanter (inkludert flere av de forannevnte) kombinerer fortellinger om en tilfeldig vei til utdanningen med en forholdsvis *usikker og vekslende motivasjon* for en videre kunstnerkarriere. For disse informantene kan valget av en kunstutdanning framstå som et ledd i en postmoderne identitetsreise, der denne utdanningen bare er en stasjon på veien, mens seinere stasjoner både kan bli småbruk i Vest-Telemark og fjellklatring i Himalaya. ”Tilfeldighet” avspeiler da nærmest den typen risiko, frihet og selvutfoldelse som ifølge mange samtidsanalytikere preger individets vilkår i det post- eller seinmoderne samfunnet (jf. Featherstone 1991, Bauman 2000, Barker 2000).

*Andre* (flere) informanter snakker derimot *både* om en ganske ”tilfeldig” rekruttering og om en nærmest ensidig, kallspreget motivasjon for kunstnerkarrieren.<sup>117</sup> Og da er det nærliggende å tolke ”tilfeldighet” mer som et tegn på at

---

<sup>117</sup> Når det kommer til stykket, gjelder det også den slentrende musikalartisten foran (”Erik”), som beskriver det meste av veien fra barndom til profesjonell kunstnerkarriere som tilfeldig, jf. foran.

*skjebnen slår til*: Den *tilfeldige* hendelsen utløser en *nødvendig* forutbestemmelse til å bli kunstner; et slumrende talent blir oppdaget og realisert (jf. det ”tilfeldige møtet” mellom Cimabu og Giotto, kapittel 3.1 foran).

Men kombinasjonen av tilfeldighet og nødvendighet kan også tolkes på en annen måte, nærmest som et eksempel på et helt fritt eksistensielt valg: Det vil si at det virkelig dreier seg om et tilfeldig og åpent valg uten undertoner av skjebne. Men når det store valget virkelig er gjort, blir det virkelig forpliktende og irreversibelt. Det får preg av nødvendighet i etterhånd.

Den skoleflinke skuespillerstudenten ”Bendik”, som hadde ambisjoner om akademiske studier etter videregående, forteller om et ”viktig punkt” (en viktig begivenhet) som etter hvert førte til at han brøt med de opprinnelige planene og valgte en skuespillerkarriere:

Det var sånn Universitetets Dag hvor alle tredjeklassene var oppe på Universitetet. Og jeg var veldig interessert i historie og samfunnsfag, som jeg brukte mye tid på og hadde bestemt meg, selvfølgelig, for å gå for det da. Og [vi] gikk på Hist.-fil. der. Og der var masse mennesker. Og så var det én foreleser langt der borte, og så husker jeg på at *jeg fikk helt ...* For jeg var veldig interessert i det, *men allikevel holdt jeg på å sovne. [...]* Ja, for jeg tenkte jeg skulle begynne - ta historie eller .. Men møtte veldig veggen der. Fant ut *at jeg klarer ikke å være her*. Så var det en venn av meg som skulle på Romerike<sup>118</sup>, som bare foreslo i en sånn bisetning - vi satt på kafeteriaen oppe på Blindern - og spurte om jeg ville være med. Så hadde jeg noen penger til overs fra den filmen<sup>119</sup>, og så sa jeg bare ”ja” til det der og da.

Men hvor tilfeldig var det egentlig?

Ja, ikke sant? Nei, for du skjønner da at det begynte jo å gå den veien, på en måte. Men det valget var ganske sånn ... Så det kan du jo si var et veldig klart valg. Men det var fordi jeg så at det var rimelig umulig for meg å gå den andre veien, altså den akademiske veien, da. At jeg i hvert fall fikk veldig sånn - fikk vondt i magan av det. Det var så svært og så mye mennesker og det mangla liksom litt ...,

forklarer ”Bendik” videre. Dette er en student som allerede på forhånd hadde svært omfattende skuespillererfaring både fra barndom (teater på Steinerskole)

---

<sup>118</sup> Det vil si på skuespillerlinja på Romerike folkehøgskole, som som før nevnt et stykke på vei fungerer som ”forskole” for Teaterhøgskolen.

<sup>119</sup> Informanten hadde deltatt i en spillefilm og tjent penger på det.

og ungdom (teater på videregående, profesjonell filmerfaring, dubbing, osv). Så det var åpenbart mye i hans oppveksterfaringer som allerede pekte mot en profesjonell skuespillerkarriere. Men den sosiale bakgrunnen og personlige habitusen pekte snarere mot en "straight" akademisk utdanning. Det er ikke urimelig å tolke det slik at den skjellsettende ubehagsfølelsen i auditoriet på Blindern ble den "tilfeldige begivenheten" som utløste den "nødvendige bestemmelsen". *Tilfeldigheten* ga et varsel om *skjebne*. "Bendik" vil riktignok ikke være med på at man må ha et særskilt *kall* for å bli skuespiller, men:

Nå *kan jeg ikke se hva annet jeg kan gjøre*, hva annet jeg kunne interessere meg for, og hva annet jeg kunne finne en mening i. Så sånn kan du si at jeg har endt opp med det som en *livsnødvendighet*, da. Men den har kunnet snike seg litt på, da ...

Men kunne han hatt samme glødende engasjement for et annet studium og en annen karriere, hvis han ikke hadde fått rådet om å søke Romerike folkehøgskole?

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

Retrospektivt kan *tilfeldigheten* best fortolkes som *skjebne*. Det karrierevalget som på forhånd framsto som uklart, tilfeldig og marginalt, får i etterhånd mening som helt nødvendig – det vil si som det eneste rette.

"Jorunn", en skuespillerstudent som hadde vært et sangtalent i barndom og ungdom, gir til beste en beslektet fortelling. Etter videregående skole søkte hun både Musikkhøgskolen og et regionalt konservatorium uten å komme inn. Så etter hvert orienterte hun seg i stedet mot en sosionomutdanning. "Jorunn" kom likevel aldri så langt som til å søke noen sosialhøgskole:

For så kom LIPA<sup>120</sup>, for søknadsfristen for høyskolen, eller Sosialhøyskolen, hadde ikke kommet ennå. Og så kom LIPA til Norge og skulle ha audition, og det var store oppslag i avisen fordi det var Paul McCartney og sånne ting. Og så tenkte jeg at her er det kanskje en mulighet. Og så var de på en sånn utdanningsmesse som var på Sjølyst hvert år. Så dro jeg dit og fikk søknads-

---

<sup>120</sup> "The Liverpool Institute for the Performing Arts", som har Paul McCartney som sin høye beskytter, utdanner blant annet musikalartister. LIPA driver aktivt rekrutteringsarbeid i Norge, for eksempel blant studentene på Romerike folkehøgskole.

papirer og fylte ut og ble innkalt til audition på to dagers varsel og fikk egentlig beskjed om med én gang etter audition, at jeg hadde en plass. Så det var liksom i løpet av - jeg hadde egentlig forsona meg med at det ble Bergen [Sosialhøgskolen], og så i løpet av fire dager så ...,

forteller hun. Møtet med LIPA på Sjølyst var den tilfeldige begivenheten som ble bestemmende for hennes karrierevalg. Den skolen dukket bare plutselig opp "som troll av eske", sier "Jorunn".

Også musikkstudenten "Anette" framstiller det at hun kom til å søke seg til Konservatoriet, som mye av en tilfeldighet, basert på sosialt trykk og konvensjoner i skolemiljøet på musikklinja på videregående: "Da jeg gikk på videregående, var vi jo mange i et miljø, og alle ville prøvespille, og så bare *slang man seg på* [...] Jeg tror nesten halvparten av klassen prøvespilte på konservatoriet,"

forteller hun. I dag framstår derimot valget av en profesjonell musikerkarriere som en *nødvendighet* for henne. "Anette" har egentlig ikke noe alternativ.

Også enkelte billedkunststudenter plasserer sitt karrierevalg i spenningsfeltet mellom "tilfeldighet" og "nødvendighet". "Kristian", som arbeider med maleri, installasjoner og foto, gjenforteller klart og tydelig sin vei til kunstutdanningen som først og fremst *tilfeldig*:

Jeg tror i begynnelsen at det var mye tilfeldigheter. Fordi jeg har alltid vært glad i å studere, alltid vært glad i skole og vært interessert i kunnskap. Jeg gikk på Blindern; ja, først begynte jeg på en kunstscole, det var etter videregående, og det var forholdsvis tilfeldig. Jeg visste at jeg var flink til å tegne, og jeg hadde lyst til å gjøre noe med det,

sier han. Kunstscolen "Kristian" gikk på, var en av de "godkjente" forskolene (til Akademiet eller Kunst- og håndverkskolen) i Osloregionen: "Der begynte jeg etter videregående og uten å ha noen som helst ambisjoner eller planer om å bli kunstner eller noen ting. Jeg hadde ingen idé eller ingen tanke, men så utvikla jeg meg ganske mye, kan du si, på den tiden," forteller han. "Kristian" var likevel veldig i tvil hva han skulle begynne med. Han tok så militærtjenesten. Etterpå var han tydeligvis tilstrekkelig motivert for en kunstnerkarriere til å ta nok en forskole i Osloregionen, samtidig med at han studerte filosofi på Blindern. Samtidig fikk han positiv feedback på sine kunstneriske arbeider. Han kom til og med med på Høstutstillingen, mens han ennå var tidlig i 20-åra. "Kristian" framstiller sin vei fram til kunstutdanning og kunstneryrke som en



kombinasjon av tilfeldigheter og læring/forsterkning gjennom erfaring. I tråd med denne fortolkningen av egne karrierevalg som ganske tilfeldige, er han skeptisk når mange kunstnere gir uttrykk for valget av kunstnerkarrieren var et "nødvendig valg": "Jeg også har hørt det der om at *jeg må gjøre det*, men det er mange jeg kjenner, mange kunstnere..., og det er klart at det er mye *form* også, mye *talemåter*," sier "Kristian", i et anfall av sosiologisk selvinnsikt. Men han erklærer også at en kunstner må ha en særskilt form for "drift", "drive" eller "kall" til nettopp dette yrket. Et eller annet sted dypt i personligheten må det ha ligget en eller annen form for nødvendig drift eller kall til kunstneryrket.

"Valget" av en kunstnerkarriere plasserer seg således i spenningsfeltet mellom flere – mer eller mindre sammenfiltrede – dimensjoner, for eksempel mellom 1) nødvendighet (skjebne) og (ekte) tilfeldighet, 2) nødvendighet (skjebne) og (fritt) valg, 3) ytre (eventuelt overjordisk) og indre nødvendighet (indre drive) og 4) personlig sikkerhet og tvil. Noen informanter avviser klart forestillingen om en karismatisk skjebnebestemmelse. Den enkeltes plassering i forhold til disse dimensjonene kan også variere over tid: En informant kan framstille inngangen til kunstnerkarrieren som en kombinasjon av tilfeldigheter og et sterkt valg. Men når det sterke valget først er gjort, kan det etter hvert få preg skjebne.<sup>121</sup>

#### Tilfeldigheter og sosial kapital

Vi har sett at mange unge kunststudenter fortolker de ulike møtene, begivenhetene og valgene som har ledet fram mot en kunstnerkarriere, som *tilfeldige*. Flere av dem kopler samtidig denne "tilfeldighetsdiskursen" med talemåter om "*nødvendighet*". Valget av en kunstnerkarriere framstår altså for flere av disse informantene (iallfall etter hvert) som "helt nødvendig" eller "uten alternativer". Slik blir "tilfeldighetene" i etterhånd å forstå som varsler om en "nødvendig" kunstnerisk karriere – og dermed som tegn på en skjebnebestemmelse.

Denne vektleggingen av tilfeldige møter og begivenheter fungerer samtidig langt på vei som en fornektelse av de særskilte *sosiologiske forholdene* som åpenbart har mye å si for at noen velger en profesjonell kunstutdanning og andre ikke. I denne sammenhengen vil jeg rette søkelyset mot det Bourdieu kaller "*sosial kapital*" (Bourdieu 1979, Broady 1991), det vil si mot den effekten sosiale forbindelser (som slektsrelasjoner og vennskapsbånd) kan ha på hvem som når fram til de profesjonelle kunstutdanningene og etter hvert gjør en profesjo-

---

<sup>121</sup> Også andre yrkesutøvere enn kunstnere foretar nok slike refortolkninger etter at yrkesvalget er gjort, jf. foran om "amor fati" – "kjærlighet til nødvendighet" (Bourdieu 1999:148-49).

nell kunstnerkarriere. Det er særlig blant skuespillerne at problemstillingen aktualiseres i mitt materiale, skjønt annen forskning har vist at tilgang til sosial kapital også har mye å si for eventuell kunstnerisk karriere på andre kunstfelt (Becker 1982, Moulin 1992 og Mangset 1998a). Flere av skuespillerstudentene i mitt materiale forteller at de opp gjennom barndom og ungdom har fått muligheter til å prøve seg som skuespillere og/eller artister på relativt sentrale arenaer innen norsk teater- og underholdningsliv. Noen har for eksempel vært med i NRKs "Midt i smørøyet"; andre har hatt filmroller; minst én har spilt i en TV-såpe, mens andre igjen har spilt barne- eller ungdomsroller i profesjonelle teatre. I tillegg har flere vært med i profilerte amatørteatermiljøer på solid teaterfaglig nivå. Alle disse erfaringene har de hatt i løpet av barndommen og ungdommen, som regel i god tid før de har bestemt seg endelig for å søke en profesjonell kunstutdanning. De fleste av dem som mer eller mindre "tilfeldig" har dumpet borti slike muligheter, er dessuten ungdom bosatt i Osloregionen, med kort avstand til kunstfaglige nettverk og arbeidsmuligheter. Noen er barn av profesjonelle kunstnere. Det er neppe spesielt konspiratorisk å antyde at den sosiale kapitalen de forvalter, har påvirket deres interesse og sjanse til å få slike tilbud.

Skuespillersønnen "Jesper" forteller for eksempel at en produsent av en TV-såpe ringte til hans far, den kjente skuespilleren, og spurte om det medførte riktighet at han hadde en sønn på 12 år. De var nemlig på leting etter en gutt på denne alderen, med samme dialekt som faren, til såpen. Selv om gutten på det aktuelle tidspunktet var en god del eldre, fikk han en rolle i såpen. Men han har i etterhånd ingen tro på at "kjennskap og vennskap" var avgjørende for at han fikk rollen: "Nei, altså det at han kjente far, er totalt uviktig", sier "Jesper". Denne informantens tro på eget talent overskygger tydeligvis en eventuell mistanke om favorisering basert på sosiale nettverk.

Skuespillerstudenten "Bendik", som har sin sosiale bakgrunn fra et økonomisk velberget Oslo-miljø og skolebakgrunn fra Steinerskolen, har spilt mye amatørteater under skolegangen i oppveksten. Han endte etter hvert opp i en teatergruppe ved en videregående skole i Oslo, en gruppe som i perioder åpenbart har vært en smeltedigel for utvikling av profesjonelle skuespillertalenter. I løpet av oppveksten deltok også "Bendik" på flere auditions, både innenfor amatørfeltet og det profesjonelle feltet. Han hadde således et nærmest "selvfølgelig" forhold til denne typen seleksjonsport til skuespilleryrket, lenge før han bestemte seg for denne yrkeskarrieren: "Og så gikk jeg nemlig på audition for en film, bare for å egentlig finne ut av hva en audition var, sånn proff audition", forteller han. "Bendik" fikk da også en sentral rolle i filmen. I det viktige forarbeidet til opp-

taksprøvene ved Teaterhøgskolen kunne han også – med en type selvfølgelig frimodighet – utnytte opparbeidete teaterfaglige kontakter. Opptaksprøven ved Teaterhøgskolen starter normalt med en ”audition”, der søkeren framfører en selvvalgt tekst. ”Bendik” forteller at han valgte å framføre en tekst som han hadde sett en kjent norsk skuespiller (NN) framføre i et TV-program:

Og så tenkte jeg at den vil jeg gjøre. Så ringte jeg ham [NN], fikk manus av ham, og snakka mye med ham hvordan det skulle gjøres, og hvordan han hadde tenkt og sånn, for det er en veldig fragmentarisk tekst, så det er vanskelig å gripe fatt i den. Så begynte jeg å jobbe med det, og så var det en av lærerne på Romerike<sup>122</sup> - jeg tror at han syntes at jeg jobba veldig seriøst – og som rett og slett spurte om vi skulle lese med hverandre, da. Og det var jo veldig greit, for jeg var jo veldig fersk, jeg kjente ingen og visste ikke hvor jeg skulle begynne, og var veldig glad for det.

Utsagnet vitner om både gode teaterfaglige nettverk og sosial frimodighet. Skuespillertalenter bosatt utenfor Oslogryta – med svakere nettverk til kulturlivets kommandoposter og med mindre selvsikkerhet – har trolig mindre sjanse til å bryte gjennom de ulike seleksjonsbarrierene og bli ”utvalgt” til Teaterhøgskolen og skuespilleryrket.

Skuespillerinformanten ”Cathrine” – som i utgangspunktet startet opp med både tung økonomisk og kulturell kapital i bagasjen – friket kraftig ut i løpet av ungdomstida. Som ytterliggående ungdomsopprører (pønker) opplevde hun imidlertid ”tilfeldig” å bli portrettert av NRK fjernsynet. ”Cathrine” forteller at:

Det at jeg i det hele tatt ble noe og søkte meg en utdanning, det var fordi jeg merket at jeg begynte å få både en lidenskap og interesse innenfor det fagområdet. Jeg har også sunget veldig mye, vært syngedame i rockeband og gjort sånne ting. [...] Det foreligger et NRK-program med meg faktisk, fra den tida. Jeg ble intervjuet av NN<sup>123</sup> sammen med tre andre. Det er veldig morsomt å se nå. [Intervjuer: Altså før du gikk på noen teaterskole?] Ja-ja-ja. NN – jeg har gått i klasse med hennes sønn, så hun visste om meg som pønker, rett og slett. Og så ville hun ha fire veldig forskjellige mennesker til å sitte og diskutere livet og døden sammen. Og så gjorde vi det. Og da sitter jeg sånn kjempearrogant og sier at nå vil jeg ha meg en kunstnerisk utdanning, fordi jeg merker at jeg begynner å få så mange jobber da! [ler] Så jeg vil kunne noe om det, sier jeg da, rimelig arrogant.

---

<sup>122</sup> Romerike folkehøgskole.

<sup>123</sup> Kjent programleder i NRK-TV.

”Cathrine” deltok også i en annen fjernsynsteaterproduksjon alt da hun var 14. Der traff hun en av Norges aller mest kjente mannlige skuespillere, som ”aldri har sluppet tak i meg siden det”, det vil si han har alltid oppmuntret henne når de har møttes, forteller hun. ”Cathrine” kan også fortelle at hun har en onkel som er skuespiller; han var lenge kjæreste med en av Norges fremste kvinnelige skuespillere, som igjen lenge var et ideal for vår informant. Alt i alt forteller hun om flere typer kontakter og nettverk som antakelig har fremmet hennes interesse for og muligheter til å bli profesjonell skuespiller. Sammenlignet med teaterinteressert ungdom i andre miljøer og i andre deler av landet har både hun og de forannevnte informantene åpenbart hatt et ”sosiologisk forsprang”. Det fins ikke så mye ”sosial kapital” av dette slaget rundt om ”på bygdene nu til dags”.

### 4.3 Kall og motivasjon

#### ”Jeg må! Jeg må; så byder meg en stemme”

I hvilken grad kan vi da si at dagens kunststudenter oppfatter kunstnerkarrieren som et ”kall” i tråd med den klassiske karismatisk-romantiske kunstnerrollen? Er det slik at mange av de som fortolker kunstnerkarrieren som ”nødvendig” (jf. kapittel 4.1 og 4.2 foran), også fortolker den som et ”kall”? Og hvis de opplever et virkelig kunstnerkall: Hvem er det i så fall som kaller? Hvor mener de kallet kommer fra? Er kilden til ”kallet” en ”guddommelig inspirasjon”, en ”indre stemme” eller en sosial ”plikt”? Kanskje det snarere er snakk om en sterk motivasjon enn et egentlig ”kall”?

Den klassiske kallstanken er kanskje mest slående uttrykt hos Henrik Ibsen i debutskuespillet ”Catilina” (1850),<sup>124</sup> som begynner slik:

Jeg må! Jeg må; så byder meg en stemme  
i sjelens dyp, - og jeg vil følge den.  
Kraft eier jeg, og mot til noe bedre,  
til noe høyere, enn dette liv.  
En rekke kun av tøylesløse gleder - !  
Nei, nei; de fyllestgjør ei hjertets trang.  
Jeg svermer vilt! Kun glemsel er min higen.  
Det er forbi! Mitt liv er intet mål. (efter et opphold.)  
Hva ble der vel av mine ungdomsdrømme?  
Som lette sommerskyer de forsvant.  
Kun nag og skuffelse de lot tilbake; -  
og hva er målet for din hele streben?

---

<sup>124</sup> Fra Henrik Ibsens Samlede verker, bind I (Ibsen 1952a:9).

Kun mettelse for sanselig begjær.

Catilina framstår i stykket som en revolusjonær-romantisk heltefigur, besjelet av et uimotståelig kall for en ideell sak. Han står alene mot de mange i kampen. Men sitatet kunne også passet som en beskrivelse av det karismatiske kunstnerkallet – kanskje også som en beskrivelse av hva som skjer når kallet blekner, og den som ikke blir utvalgt, må prøve å mestre skuffelsen over ikke å lykkes.

### Studiemotivasjon

Det kvantitative spørreskjemamaterialet gir ikke noe direkte mål på om kallstanken fortsatt står sterkt blant unge kunststudenter. Derimot gir det en rekke mål på graden av *motivasjon* for utdanningen blant kunststudenter sammenlignet med andre studenter. En sterk motivasjon for studiet *kan* (men *må* ikke nødvendigvis) være en indikasjon på at studentene har følt et ”kall” for nettopp dette studiet og det yrket det leder fram til.

Det er ikke bare blant kunststudenter man skulle vente å finne en kallspreget studiemotivasjon. ”Ensidig yrkesmotivasjon” er en av de klassiske kjennetegnene ved *profesjoner* mer generelt (Torgersen 1972). Og medlemmer av sentrale profesjoner som legene, sykepleierne, prestene og advokatene har ofte blitt tilskrevet et særskilt ”kall” nettopp til sine respektive yrker. Noen av de øvrige (ikke-kunstneriske) studiene i vårt kvantitative materiale kvalifiserer også for yrker med profesjonspreg. Det gjelder særlig lærerstudiet, bibliotekarstudiet, arkitektstudiet og noen av helse- og sosialstudiene (jf. sykepleierstudiet, sosionomstudiet). Derfor skulle man kunne vente at en kallspreget motivasjon også gjorde seg gjeldende blant studenter ved noen av disse andre studiene.

Men det ser ikke ut til å være tilfelle. Spørreskjemamaterialet tyder i det store og det hele på at *kunststudentene* (og for en stor del arkitektstudentene) er klart a) mer motivert til nettopp dette studiet og b) mer villige til å prioritere studiet når de først er kommet inn, enn andre studenter. Lærerstudenter, sosial- og helsestudenter og bibliotekarstudenter er derimot nokså gjennomsnittlig motivert for sine studier. Vi ser for det første av tabell 5 at kunststudentene (og arkitektstudentene) er betydelig sikrere på at de har *valgt riktig utdanning* enn de fleste andre studentgruppene.

Tabell 5. ”Jeg er sikker på at jeg har valgt riktig utdanning”/Studium. Førsteårsstudenter. StudData-I<sup>125</sup>

	Lærer	Sos./helse	Journalist	Ingeniør	Bibliotekar	Kom/øk	Arkitekt	Scene-kunst	Billed-kunst	Totalt
(1) Passer svært godt	27%	28%	35%	28%	26%	17%	46%	54%	43%	29%
(2-4)	61%	61%	58%	63%	56%	68%	46%	39%	51%	60%
(5) Passer ikke i det hele tatt	6%	5%	5%	3%	6%	9%	2%	0%	3%	5%
Vet ikke	5%	6%	3%	6%	12%	7%	6%	7%	4%	6%
Totalt	99%	100%	101%	100%	100%	101%	100%	100%	101%	100%
N=	(721)	(882)	(104)	(319)	(73)	(149)	(54)	(28)	(106)	(2436)

Dette funnet bekreftes når vi stiller spørsmålet på en litt annen måte: For kunststudentene og arkitektstudentene stemmer det stort sett ”ikke i det hele tatt” *at de like gjerne kunne valgt en annen utdanning* (tabell 6). Lærerstudenter, ingeniørstudenter, kommunalstudenter og bibliotekarstudenter er mindre avvisende til en slik påstand. De synes dermed mindre dedikerte til nettopp den utdanningen de har valgt, enn kunststudentene (og arkitektstudentene).

Tabell 6. ”Jeg kunne egentlig like gjerne valgt en annen utdanning”/Studium. Førsteårsstudenter. StudData-I<sup>126</sup>

	Lærer	Sos./helse	Journalist	Ingeniør	Bibliotekar	Kom/øk	Arkitekt	Scene-kunst	Billed-kunst	Totalt
(1) Passer svært godt	2%	3%	2%	5%	3%	5%	2%	4%	1%	3%
(2-4)	40%	35%	36%	46%	38%	45%	15%	29%	20%	37%
(5) Passer ikke i det hele tatt	54%	57%	60%	44%	50%	43%	82%	68%	77%	55%
Vet ikke	4%	5%	3%	5%	10%	7%	2%	0%	2%	5%
Totalt	100%	100%	101%	100%	101%	100%	101%	101%	100%	100%
N=	(719)	(882)	(104)	(313)	(72)	(150)	(54)	(28)	(105)	(2427)

<sup>125</sup> Svarpersonene ble her bedt om å rangere sine egne holdninger i forhold til et sett av påstander fra 1) ”passer svært godt” til 5) ”passer ikke i det hele tatt”. Mellomkategoriene (2 – 4) var uten tekst i spørreskjemaet. I tabellene i denne rapporten er disse tre mellomkategoriene slått sammen.

<sup>126</sup> Svarpersonene ble her bedt om å rangere sine egne holdninger i forhold til et sett av påstander fra 1) ”passer svært godt” til 5) ”passer ikke i det hele tatt”. Mellomkategoriene (2 – 4) var uten tekst i spørreskjemaet. I tabellene i denne rapporten er disse tre mellomkategoriene slått sammen.

Og når de så har valgt utdanning, hvor sterkt er de villige til å prioritere studiet? Er de ute etter å ta snarveier, eller vil de yte den innsatsen studiet krever – og kanskje mer til? Oppslutningen om påstanden ”det var viktig for meg å velge en relativt kort utdanning” gir et indirekte mål på det. Det viser seg (tabell 7) at kunststudentene (og arkitektstudentene) er betydelig mer avvisende til denne ideen enn andre studentgrupper. Henholdsvis 85 % av arkitektstudentene, 84 % av billedkunststudentene og 75 % av scenekunststudentene mot 44 % av hele utvalget svarer ”passer ikke i det hele tatt” på dette spørsmålet.

Tabell 7. ”Det var viktig for meg å velge en relativt kort utdanning”/Studium. Førsteårsstudenter. StudData-I<sup>127</sup>

	Lærer	Sos./helse	Journalist	Ingeniør	Bibliotekar	Kom/øk	Arkitekt	Scenekunst	Billedkunst	Totalt
(1) Passer svært godt	4%	8%	14%	9%	10%	15%	0%	0%	0%	7%
(2-4)	48%	52%	42%	48%	51%	53%	13%	25%	14%	47%
(5) Passer ikke i det hele tatt	46%	39%	43%	41%	36%	31%	85%	75%	84%	44%
Vet ikke	2%	1%	1%	2%	4%	1%	2%	0%	2%	1%
Totalt	100%	100%	100%	100%	101%	100%	100%	100%	100%	99%
N=	(715)	(890)	(104)	(317)	(73)	(150)	(54)	(28)	(105)	(2436)

Inntrykket av at kunststudentene vil satse mye på studiene, bekreftes ytterligere når vi ser på tabell 8. De er betraktelig mer beredt enn andre studenter til å prioritere studiene framfor andre aktiviteter: Henholdsvis 67 % av scenekunststudentene og 65 % av billedkunststudentene – mot 35 % av hele utvalget – svarer at ”studiene må komme i første rekke”.

<sup>127</sup> Svarpersonene ble her bedt om å rangere sine egne holdninger i forhold til et sett av påstander fra 1) ”passer svært godt” til 5) ”passer ikke i det hele tatt”. Mellomkategoriene (2 – 4) var uten tekst i spørreskjemaet. I tabellene i denne rapporten er disse tre mellomkategoriene slått sammen.

Tabell 8. ”Hvilke av utsagnene nedenfor beskriver best hvordan du vil prioritere studiene?”/”Studium”. Førsteårsstudenter. StudData-I

	Lærer	Sos./helse	Journalist	Ingeniør	Bibliotekar	Kom/øk	Arkitekt	Scenekunst	Billedkunst	Totalt
Jeg vil arbeide med studiene bare så mye som jeg må	7%	5%	7%	11%	8%	7%	4%	0%	1%	7%
Jeg vil arbeide mye med studiene, men uten at det går ut over andre sider av livet mitt	64%	59%	60%	51%	59%	63%	49%	33%	34%	58%
Studiene må komme i første rekke	29%	36%	33%	39%	33%	31%	47%	67%	65%	35%
Totalt N=	100% (716)	100% (887)	100% (103)	101% (319)	100% (73)	101% (150)	100% (51)	100% (27)	100% (104)	100% (2430)

Den sterkere prioriteringen av studiene gir seg mer konkret uttrykk i at de (kunst- og arkitektstudentene) regner med å *bruke mye mer tid* enn andre studenter til studiearbeid per uke: 78 % av scenekunststudentene, 54 % av billedkunststudentene og 64 % av arkitektstudentene regner med å bruke så mye som 41 timer eller mer per uke til studiene. Det samme gjelder bare 16 % av utvalget som helhet (tabell 9).

Tabell 9. ”Hvor mange timer forventer du at du vil bruke på studiene per uke?”/”Studium”. Førsteårsstudenter. StudData-I

	Lærer	Sos./helse	Journalist	Ingeniør	Bibliotekar	Kom/øk	Arkitekt	Scenekunst	Billedkunst	Totalt
0-10 timer	9%	9%	1%	7%	10%	10%	0%	11%	3%	8%
11-40 timer	81%	80%	89%	66%	86%	83%	36%	11%	43%	76%
41 timer +	10%	11%	10%	28%	4%	6%	64%	78%	54%	16%
Totalt N=	100% (711)	100% (868)	100% (102)	101% (323)	100% (73)	99% (144)	100% (53)	100% (27)	100% (99)	100% (2400)

Nå kan nok en kvantitativ måling av forventet studieinnsats per uke her gi et litt misvisende inntrykk: Ulike studier er ganske forskjellig organisert. Hva legger da egentlig de ulike respondentgruppene i ”timer brukt til studier per uke”? Noen studentgrupper har mye forelesning, andre driver mer med selvstudier og/eller gruppearbeid. Noen studier er svært strukturerte, andre er friere. Studieintensiteten varierer også mye, og noen studentgrupper er kanskje mer tilbøyeli-



ge enn andre til å definere ”alt” som studiearbeid. Det siste kan nok gjelde for en del studenter ved de ganske fritt organiserte billedkunststudiene. Samtidig kan en høy svarprosent på ”antall timer til studier” være et godt mål på grad av subjektiv motivasjon, selv om en nøyaktig tidsstudie kanskje ville gitt et mindre flatterende bilde av den faktiske tidsbruken.

Kunststudentene regner altså med å bruke langt mer tid på studiene enn de andre studentkategoriene (bortsett fra arkitektstudentene), trass i store forskjeller i intern studieorganisering og studiekultur mellom Teaterhøgskolen og Kunstakademiet. Det styrker hypotesen om en generelt sterkere studiemotivasjon blant kunststudenter enn blant andre studenter. Og det styrker hypotesen om at denne studiemotivasjonen er forankret i noen overordnede kulturelle føringer. I surveyundersøkelsen med avgangsstudentene fra våren 2001 er samme spørsmål splittet opp i to, slik at det er skilt mellom a) organiserte studieaktiviteter og b) selvstudier (tabell 10 og 11). Dermed kan ikke svarene sammenlignes direkte med surveyundersøkelsen med førsteårsstudentene fra høsten 2000. På den andre siden gir undersøkelsen av avgangsstudentene ikke bare et bilde av forventet arbeidsinnsats, men i stedet en vurdering basert på den innsatsen *de faktisk har ytt* gjennom tre år. Trass i det høye bortfallet for kunststudentene i 2001-undersøkelsen er det verdt å merke seg det mønsteret som framkommer i tabellene: a) Kunststudentene skiller seg fortsatt sterkt fra de andre studentgruppene ved at de mener de har brukt langt mer tid til studiearbeid per uke enn andre studenter. b) Men de to kunststudentgruppene skiller seg også skarpt fra hverandre: Scenekunststudentene oppgir at de bruker mye tid til organiserte studieaktiviteter, billedkunststudentene at de bruker mye tid til selvstudier. Den generelt høyere motivasjonen slår ut altså i lange studietimer hos begge kunststudentgrupper. Men den reflekteres samtidig ned i nokså forskjellig praktisk tidsbruk, avhengig av forskjellig studieorganisering. Alt i alt gir de to tabellene (10 og 11) enda en dokumentasjon på at kunststudenter er mer motiverte/dedikerte for studiene enn de fleste andre studentgruppene.

Tabell 10. ”Omtrent hvor mange timer brukte du til undervisning-organiserte studieaktiviteter i løpet av en vanlig uke i forrige semester?” /”Studium”. Avslutnings-/tredjearsstuder. StudData-II<sup>128</sup>

	Lærer	Sos./helse	Journalist	Ingeniør	Bibliotekar	Kom/øk	Arki-tekt	Scene-kunst	Billed-kunst	Totalt
0-10 timer	8%	22%	33%	10%	18%	28%	100%	0%	47%	18%
11-20 timer	66%	55%	48%	44%	75%	65%	0%	0%	19%	58%
21 timer +	25%	23%	19%	46%	7%	7%	0%	100%	35%	24%
Totalt	99%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	100%	101%	100%
N=	(641)	(776)	(85)	(93)	(61)	(106)	(5)	(17)	(43)	(1827)

Tabell 11. ”Omtrent hvor mange timer brukte du til selvstendige studieaktiviteter i løpet av en vanlig uke i forrige semester?” /”Studium”. Avslutnings-/tredjearsstuder. StudData-II

	Lærer	Sos./helse	Journalist	Ingeniør	Bibliotekar	Kom/øk	Arki-tekt	Scene-kunst	Billed-kunst	Totalt
0-10 timer	70%	63%	61%	48%	63%	45%	0%	75%	7%	62%
11-20 timer	26%	28%	35%	36%	28%	42%	0%	25%	18%	29%
21 timer +	4%	9%	4%	16%	8%	13%	100%	0%	76%	9%
Totalt	100%	100%	100%	100%	99%	100%	100%	100%	101%	100%
N=	(644)	(802)	(83)	(94)	(60)	(106)	(5)	(16)	(45)	(1855)

#### Fra guddommelig kall til indre driv

Men i hvilken grad er den sterke motivasjonen for kunstutdanningene uttrykk for at en karismatisk kunstnerdiskurs fortsatt gjør seg gjeldende blant dagens unge kunststudenter? Jeg har allerede referert til flere eksempler på at kunststudenter forteller om ”et tidlig oppdaget talent” og om et utdanningsvalg som har hatt preg av ”nødvendighet” eller nærmest av ”skjebne”. Men betyr det at mange unge kunststudenter av i dag også finner det naturlig å beskrive kunstneryrket som et ”kall”? Fortolker de i så fall også sin egen vei mot kunstnerkarrieren som noe som er bestemt av ”høyere makter”?

Flere unge kunststudenter nøler faktisk ikke med å si at kunstneryrket krever et særskilt *kall* og/eller at de selv føler et *kall* til nettopp dette yrket. Det gjelder for eksempel skuespillerne ”Cathrine” og ”Jakob”, billedkunststudentene ”Kristian” og ”Peter” – og musikkstudentene ”Cecilie” og ”Ragna”. Men de fleste er

<sup>128</sup> Merk at kategoriseringen på den avhengige variabelen er forskjellig fra i tabellene foran.

negative eller nølende til en slik ordbruk. Få (om noen) mener dessuten eksplisitt at "kallet" kommer fra høyere makter. Én billedkunststudent, "Anne-Berit", bruker likevel metaforer med klart religiøs klang. Hun reserverer seg først mot å snakke om et "kall". Men samtidig sier hun: "Ja, et kall... jeg føler ikke at noen står oppe i himmelen og roper på meg, men det er en 'drive', som er sånn en *flamme*, på en måte".

Metaforbruken gir assosiasjoner til den bibelske historien om Den Hellige Ånd, som slo ned som "flammer" på apostlene 1. pinsedag, slik at de kunne gå ut og tale på alle tungemål. Apostlene ble virkelig utsatt for guddommelig inspirasjon! "Anne-Berit" bruker en lignende tankefigur når hun skal beskrive den kunstneriske inspirasjonen, slik hun fortsatt opplever den i dag. Men det dreier seg òg om en inderliggjort personlig "drive": "Dessuten har jeg alltid hatt trang til å skape noe – et uttrykksbehov", sier hun.

Musikkstudenten "Ragna" (fiolinist) bruker også mer eller mindre sakrale metaforer når hun skal beskrive hvorfor hun har valgt en musikerkarriere: "Jeg er veldig heldig som har fått *gava* å kunne spille fele. Så jeg føler jeg må bruke det når jeg har ... Nei, jeg ser jo at det er *der* jeg har [evnene mine, gaven], ja. Jeg er ikke så dyktig på andre områder, liksom," sier "Ragna". Hun tror kunstneren må ha et "kall" om det skal bli noe "glød" i det han eller hun gjør. Hvor kommer så denne gløden (kallet, inspirasjonen, talentet) fra? Om kallet og inspirasjonen ikke har en overjordisk kilde, kommuniserer hun iallfall på et vis med "en annen verden" når hun spiller:

Med meg så kommer det [gløden, kallet] etter at jeg oppdaga at jeg kan formidle musikk bedre enn jeg kan formidle ord, for eksempel. Altså, at jeg ser at *jeg er i annen verden når jeg spiller*, liksom. Føler at jeg gir det jeg kan og gir det jeg vil gi,

sier "Ragna". Musikkstudenten "Geir" (stryker) beskriver også den nesten overjordiske inspirasjonen han føler i selve framføringssituasjonen: "Jeg har vært med noen ganger og spilt på konserter, *der man har frosset på ryggen og fått tårer i øya*. Det har jeg aldri fått når jeg har løst en ligning med uansett hvor mange ukjente."

Men de fleste informantene avviser en spesifikk *overjordisk* forankring av kunstnerkallet som altfor høystemt snakk ("pompøst", "bare tull")<sup>129</sup>. Mange

---

<sup>129</sup> For eksempel musikalartisten "Erik" og billedkunststudenten "Tove".

omformulerer imidlertid, som vi alt delvis har sett, problemstillingen og snakker gjerne i stedet om en ”nødvendig trang”, en ”indre nødvendighet”, en ”indre trang”, et sterkt ”indre driv”, osv. ”Kallet” – som mange altså helst ikke vil benevne som et kall – kommer ikke lenger fra oven, men *innenfra*, ifølge denne uttrykksmåten. Men de beskriver ofte et *indre driv* mot kunstneryrket med like uimotståelig kraft som det klassiske, overjordiske kunstnerkallet. Denne typen omdefinering av det karismatiske kunstnerkallet er for øvrig helt i tråd med romantikkens kunstnerrolle (jf. Christensen 2000).

Skuespillerstudenten ”Olav” uttrykker omformuleringen fra ”kall” til ”indre driv” eller ”nødvendig trang” på en ganske typisk måte: ”Jeg har ikke noe *kall*. Men jeg har hørt mange si at hvis du skal bli skuespiller, så må du bare gjøre det hvis du *må* bli det! Jeg kunne godt ha blitt noe annet, jeg. Men jeg har en veldig ’*drive*’ til å bli en god skuespiller, det har jeg.”

”Olav” var blant dem som beskrev valget av skuespillerutdanningen som mer eller mindre ”tilfeldig” (jf. foran). Var valget likevel dypest sett forutbestemt av Vårherre eller av skjebnen? ”Det tror jeg ikke. Det er vel mer det at man har en sånn veldig sånn ... Man *må*, man føler at resten av livet er fullstendig mislykket hvis man ikke gjør det”, svarer han. ”Olav” beskriver altså sitt valg av en skuespillerutdanning som *tilfeldig*; han kunne også godt valgt noe annet. Men når valget først er gjort, får det snart preg av en *indre nødvendighet*.

Skuespillerstudenten ”Bendik”, som representerer samme type kombinasjon av tilfeldighet og nødvendighet (jf. avsnittet ”Skjebnetunge tilfeldigheter ...” foran), forteller om en brennende motivasjon både hos seg selv og blant andre skuespillerkollegaer: ”Å jobbe her<sup>130</sup> har mening, for det er folk med *død i blikket*, og som *skal* noe, *vil* noe”, sier han.

Skuespillerstudenten ”Marianne” forteller også om et sterkt personlig driv mot nettopp dette yrket helt fra barnsbein av, trass i at hun høstet mye motstand fra omgivelsene. Under oppveksten ble hun ofte oppfattet nærmest som ”dum og pen”. Hennes talenter og ambisjoner i retning av skuespilleryrket ble derimot lite verdsatt. Men motstanden fra nærmiljøet bidro til å skjerpe motivasjonen hennes; i tråd med den tradisjonelle kunstnermyten ble talentet lutret gjennom motgang. ”Marianne” forteller:

---

<sup>130</sup> Det vil si i et sentralt teatermiljø i Oslo, til forskjell fra for eksempel å bli dramalærer på Romerike folkehøgskole.

Jeg hadde en dust av en teaterinstruktør som fortalte meg som sekstenåring at ”Du har jo store blå øya og lyst langt hår og bevares” - liksom, men jeg fikk nesten klar beskjed om at du er ikke kanskje den kjappeste, men du er for så vidt flott å se på. Så jeg ble i harnisk, og jeg følte tvert imot at jeg ble tatt veldig lite alvorlig på det. Fordi det er veldig mange som egentlig ikke tør å si at *dette skal jeg*, for man vet at det er litt umulig. Men jeg har egentlig *brølt det ut fra jeg var veldig lita*. [...] Det har vært uttalt siden jeg var ti-elleve år, det [at hun ville bli skuespiller]. [...] Hvis det var sånn at jeg ikke hadde hatt begavelse, eller hvis jeg ikke hadde hatt en eller anna ...; hvis jeg hadde forsvinnende lite talent, så tror jeg jeg ville nok ha blitt av de som har søkt her tjuv ganger<sup>131</sup>, for jeg tror ikke jeg hadde gitt meg. For jeg hadde denne overbevisninga om at *jeg må bare* -- Og jeg fikk veldig motstand egentlig, både fra han instruktøren som var på amatørteateret og fra foreldrene mine og fra alle. Egentlig inntil jeg begynte på Romerike så - da først var det at folk egentlig kom og sa at de likte det jeg gjorde.

”Marianne” framstår her i den klassisk-romantiske kunstnerposituren som den ene mot de mange. Hun vinner fram trass i motstand. Talentet og viljen (eller kallet) overvinner alt.

Skuespillerstudenten ”Jesper” forteller at han alltid har gått med en *drøm* om å bli skuespiller. Han kan *ikke* tenke seg *noe annet* han har lyst til å gjøre. Han forteller også om en særskilt sterk personlig opplevelse – et adrenalinkick – når han står foran et publikum på en scene og får uttrykke seg selv overfor dem. Beskrivelsen ligner på de grenseopplevelser utøvere av risikosport (strikkhopping, basehopping, etc) iblant kan fortelle om. Men hva er det egentlig han opplever? ”Jeg tror at litt av kjernen av det er *ubeskriverlig*, det ligger liksom inni deg, en slags *trang* til et eller annet. Jeg tror at hvis du har lyst til å bli lege eller et eller annet, så er det noe som ligger der, som du liksom ikke ...,” forklarer ”Jesper”. Han vil imidlertid ikke si at han føler et ”kall” til kunstneryrket; en slik uttrykksmåte har et for ”guddommelig” preg. Men han gjentar at:

Det er et eller annet lite der som er *uforklarlig*. Man hadde lyst til det; det ligger der. [...] Det ligger en *kjerne* der. Man føler at det her er *det jeg må gjøre*. Det her har jeg lyst til. [...] Det jeg føler at jeg - det er vanskelig dette her - det eneste jeg har interesse for å gjøre, da!

Kjernen i opplevelsen er altså ubeskriverlig og uforklarlig – en indre trang og nødvendighet. ”Jesper” tror riktignok ikke at det bare er kunstnere som kjenner en slik trang. Også rekrutter til andre yrker vil kunne kjenne noe tilsvarende.

---

<sup>131</sup> Det vil si søkt om opptak ved Teaterhøgskolen.

Som eksempel nevner han – typisk nok – *legeyrket*, altså et annet yrke som er omgitt av en viss kalls mystikk.

Musikalartisten ”Jakob”, som også er blant dem som mener at kunstneryrket krever et særskilt kall, beskriver ”kallet” i beslektede vendinger (jf. indre kraft, indre prosess). Men hos ham får beskrivelsen av ”sjelens løftelse” et mer sakralt preg:

Jeg har alltid visst hva jeg ville gjøre. Det har vært en sterk overbevisning. Et veldig sterkt behov. Det har også *løftet mitt hjerte*, altså *løftet min sjel* når det har vært tungt, som menneske, å vite at jeg kan sette meg til å synge, eller at jeg har et mål,

sier ”Jakob”. Og videre:

Det eneste jeg kan si, er at det er en *indre kraft*, en indre prosess, en lyst og en kjærlighet til det du holder på med, det er det som er min kjærlighet. Og jeg har vært heldig og truffet mennesker som kunne støtte meg i den prosessen. Og jeg har vært heldig å overleve de hårde slag, de utfordringene som har kommet. Og jeg føler stor glede ved å gjøre det jeg gjør, og kunne ikke tenke meg å gjøre noe annet.

Flere billedkunststudenter og musikkstudenter snakker også, som vi alt har sett, om ”kallet” som en ”indre nødvendighet”, en drift eller en ”indre drivkraft”. Billedkunststudenten ”Anne-Berit” beskriver som før nevnt en ”indre nødvendighet” nærmest om et ”fysisk behov”. Billedkunststudenten ”Kristian” snakker om ”den lille følelsen” og om en ”drift” som driver ham litt videre:

Jeg tror det er den lille følelsen at *det er noe*. Det er en følelse som kommer innimellom, at jeg kanskje kan gjøre et eller annet. At jeg kan få til å si noe, lage et eller annet, som strekker seg litt ut over meg selv. Jeg tror ikke det er noe mer enn det. Jeg føler ikke at jeg har noen store vyer, men det er den lille følelse av at jeg *har en eller annen slags drift som driver meg litt videre*,

sier han.

*Noen* informanter innenfor alle tre kunstnergruppene stiller seg imidlertid ganske avvisende til de fleste uttrykkene for kalls mystikk.<sup>132</sup> Musikalartisten ”Erik” uttrykker denne avvisningen svært tydelig: Han liker ikke ordet ”kall”; han syns

---

<sup>132</sup> For eksempel billedkunststudentene ”Tove” og ”Bitte” og musikalartisten ”Erik”.

det er en floskel; han avviser forestillingen om kunstnerkallet som en ”nødvendighet”; han tolker veien til kunstneryrket som i hovedsak tilfeldig; han kunne like gjerne havnet i et helt annet yrke. Men selv hos ”Erik” vokser det fram noe som ligner kallsfølelse, når han først har tatt valget. Han ”må” stå på en scene. Til tider kan han nok bli ”drittlei” og få lyst til å gjøre noe annet. Men betyr det at han tross alt ikke kjenner noen brennende, sterk motivasjon for kunstneryrket? ”Jo! *Det var jo det jeg skulle innerst inne.* Jeg kjente igjen ... Når jeg da sa, 'Ja, det er teater jeg skal gjøre', så kjente jeg veldig fort at det var riktig,” svarer ”Erik”. Hans fortolkninger beveger seg således skrittvis fra ”tilfeldighet” via ”eksistensielt valg” til en form for ”skjebne”. I hvilken grad hans fortolkninger kan kategoriseres som ”karismatisk skjebnetro” eller ”seinmoderne selvrealisering”, kan diskuteres.

Et kallspreget valg er også et grunnleggende eksistensielt valg; et valg uten sidehensyn; et engasjement uten sikkerhetsnett: For eksempel får den kommende misjonæren misjonskallet; hun legger derfor alle dennesidige hensyn til side og begir seg ut på misjonsmarken. Veien er tornefull; det fordres en asketisk, forsakende livsholdning. Men for den som opplever kallet, har slike utenforliggende hensyn i prinsippet underordnet betydning. På tilsvarende vis kan den idealtypiske legen bli kalt til legeyrket, læreren til læreryrket, sykepleieren til sykepleieryrket, osv. Denne typen uforbeholdent eksistensielt valg reflekteres også i mange ”kunstnerbiografier” i intervjumaterialet. Vi har allerede sett at mange studenter og unge kunstnere i intervjumaterialet gir uttrykk for at ”de må” forfølge kunstnerkarrieren, at de ikke ser noen alternativer, og at kunstneryrket dermed framstår som en type nødvendighet eller skjebne. Å drive med kunstnerisk arbeid beskrives således av flere som å leve ”livet i høyeste potens”.

En av dem som forteller om et slik sterkt eksistensielt valg av kunstneryrket, er den viderekomne musikkstudenten ”Leif Åge”. Han er blant dem som omdefinierer ordet ”kall” til et ”veldig sterkt indre ønske”. ”Leif Åge”, som kom fra et lite sted med et beskjedent musikkliv, forteller at han følte en sterk indre drivkraft mot musikken: ”Ja, da var eneste alternativ å begynne i skolekorpset. Men så fikk jeg ikke lov å begynne på saksofon der, så da ville jeg ikke, rett og slett”.

Hvorfor ville han absolutt spille saksofon?

Jeg hadde hørt det på radioen en del, og likte rett og slett veldig godt klangen. Det er veldig vanskelig å forklare hvorfor jeg skulle spille det. *Det var ikke noen bønn.* Det var den klangen jeg skulle ha. Jeg vet ikke hvorfor. Men det som det endte med, var at bestefar forbarmet seg over meg og kjøpte en

saksofon, og da gikk jeg til skolekorpset og sa at enten får dere .. her er instrument ... for de sa at de ikke hadde noe instrument til meg, så jeg måtte velge noe annet. Da kom jeg og sa til dem: ”Jeg har øvd, jeg har instrument, og vil dere ha meg?” Og da fikk jeg lov til å begynne.

Trangen til å spille nettopp saksofon var ubønhørlig og uforklarlig – og kom innenfra.

Musikkstudenten ”Cecilie” (klaver) tror mer eksplisitt at man må ha et kall for å bli (en god) musiker, for ”man må tro at man har noe å tilføre publikum, eller verdenssamfunnet”, sier hun. For henne personlig finnes det ikke noe alternativ til musikeryrket. Hun kan heller ikke tenke seg at det er noen risiko for at hun ikke kommer til å drive med musikk i framtida: ”Jeg føler at uten musikk hadde ikke livet vært så mye verdt å leve,” sier ”Cecilie”. For henne og flere andre går kallet og/eller valget altså nærmest på livet løs.

Til slutt i dette avsnittet bør det nevnes at noen av kunststudentene kombinerer den sterke indre trangen eller ensidige motivasjonen (”kallet”) til kunstneryrket med en klassisk romantisk positur som ”marginale individualister” – litt på siden av samfunnet. Det gjelder særlig et par billedkunststudenter innenfor en figurativ malertradisjon (”Peter” og ”Gunnar”). Men asketisk individualistisk marginalitet er ikke noe fremtredende kjennetegn ved kunststudentene i dette materialet.

#### De tvilrådige. Kunstnerkallet som byrde

En annen kategori kunststudenter er mye mer tvilrådige og usikre på motivasjonen. Dels er det snakk om en ganske allmenn eksistensiell tvilrådighet, slik vi kjenner den hos mange blant dagens fristilte ungdom: Livet byr på så mange muligheter, og kravet om at enhver bør prøve å realisere sitt eget potensial, står sterkt i samtidskulturen. Er det sikkert at det er på kunstområdet jeg best kan realisere meg selv? Flere informanter veksler mellom en type tvilrådig ”spleen” og kjedsomhet og et periodisk sterkt engasjement. Billedkunststudenten ”Camilla” forteller for eksempel at hun skulket skolen mye i ungdommen, fordi hun syntes det var så kjedelig:

Så da begynte jeg på Steinerskolen, og da ble jeg litt redda da, for der fikk man jo holde på med sånne ting [det vil si kunstneriske aktiviteter, tegning]. Men jeg har hatt mange sånne perioder. For eksempel da jeg kom inn her [på Akademiet], så var det helt sikkert at jeg *ikke* skulle bli kunstner i det hele tatt. Og da hadde jeg gått et helt år og bestemt meg for at det skulle jeg nå ikke, og det var bare tull, og jeg skulle begynne på noe *ordentlig*. [...] Da



skulle jeg begynne å ta *biologi* på Blindern. Jeg måtte begynne å lese og matte og bli biolog, da. For det er liksom *ordentlig*,

sier ”Camilla”. I andre perioder har hun vært langt mer bestemt på at det nettopp er kunstner hun vil bli.

Musikkstudenten ”Julie” forteller om en tvil som grenser mot eksistensiell krise: ”Jeg vet ikke, jeg vet ikke hva jeg vil”, sier hun. Vil hun bli gartner? Vil hun bli musiker? Men hun vet heller ikke helt om hun ”tør” velge noe helt annet. For nå har hun allerede investert mye innsats og motivasjon over lang tid nettopp i musikerkarrieren.

Musikkstudenten ”Trine” er også ganske vankelmodig: ”Jeg skal kanskje gjøre noe annet. Jeg er ikke hundre prosent sikker på at jeg kommer til å være musiker hele livet”, sier hun. ”Trine” er veldig usikker på hva hun kommer til å gjøre om fem – ti år. Usikkerheten har også gitt seg uttrykk i et avbrudd mellom andre og tredje klasse på Musikkhøgskolen for å studere på universitetet (UiO).

Skuespillerstudenten ”Hilde” svinger også stadig mellom motivasjon og nærmest likegladhet i forhold til studiet. Men hun var sterkt motivert under selve opptaksprøven. Da var det enten – eller: ”Enten så gjør jeg det, eller så gjør jeg det ikke. Så jeg jobba utrolig mye med opptaksprøvene”, sier hun.

Men disse tvilrådige studentene benekter egentlig ikke at kallet eller den altoppslukende motivasjonen er et viktig trekk ved kunstnerrollen eller kunstnerkarrieren. De er bare i tvil om *de selv* (fortsatt) egentlig er ”kallet”. Har de virkelig tilstrekkelig motivasjon for å gi seg inn på eller fortsette på den krevende og usikre veien? Er de (jf. særlig teaterstudentene og musikkstudentene) virkelig villige til å ofre det som kreves? Så det dreier seg i høy grad om en tvil i skyggen av kunstnerkallet.

Til en annen kategori tvilrådige hører de som i og for seg har en sterk motivasjon for en kunstnerkarriere, men som ikke er sikre på om de skal satse primært på det høykulturelle eller det populærkulturelle feltet. Musikkstudenten ”Ole Jonny” studerer nå ved Musikkhøgskolen med sikte på å bli operasanger, men har seriøse planer for å ”hoppe av” og satse på en karriere som popartist. ”Jakob” har allerede bak seg noen år som profesjonell musikalartist, dels med solid kunstnerisk suksess. Men nå har han også et brennende ønske om å realisere sin gamle drøm om å bli popsanger.

### Artisten som strategisk aktør

Men ikke alle som mangler kallet, tviler. Det fins også noen mer kyniske strategiske aktører, som velger å utnytte mulighetene på de kunstneriske arbeidsmarkedene for det de er verdt. Skuespillerstudenten ”Stein” bryter således mer eksplisitt med den karismatiske kunstnerrollens kallsmytologi. Han har riktignok vist langvarig og iherdig motivasjon ved å gå opp til gjentatte opptaksprøver på Teaterhøgskolen før han endelig kom inn. Han presenterer seg likevel som en strategisk og instrumentell aktør på et mangfoldig scenekunstmarked enn som en karismatisk kunstner. I barndommen og ungdommen hadde han mange slags interesser:

Ja! Karate, dreiv jeg med. Karate dreiv jeg med i to-tre år, da jeg var fra 13 til 16. Utover det så har jeg ikke lidenskapelige -- altså, jeg er Simpson-fan, sånn tegneserie-fan, eller så spiller jeg squash nå og da, det synes jeg er kjempeartig. Men jeg er ikke noe sånn teater-menneske - *alt for kunsten* - jeg. *Det er veldig mange som er det, men jeg er mer [slik] at jeg gjør den radioreklamen for penger,*

sier ”Stein” retorisk. Heller enn å framstille seg som en tradisjonelt karismatisk kunstner står han fram som en fritt og strategisk velgende aktør på et mangfoldig teatermarked. Han erkjenner åpent sine økonomiske interesser på dette markedet. Han markerer en instrumentell framfor en karismatisk holdning til yrket. Han har trekk både fra rollen som kunstner-entertainer/artist og rollen som strategisk aktør/entreprenør (jf. kapittel 1.6 foran).

Også andre skuespillerstudenter – for eksempel musikalartisten ”Erik” – formulerer seg ofte på lignende måte.

### Ensidig talent eller mangfoldige evner

Et siste spørsmål i dette kapitlet er om forestillingen om et medfødt eller tidlig vakt talent blant kunststudentene også gir seg uttrykk i en nedvurdering av skolemessig lærdom og av andre talenter enn de rent kunstneriske. Ifølge den karismatiske kunstnerrollen skulle en vente at kunstnere, gjennom sine biografier, gjerne ville framstå som autodidakter (jf. kapittel 3.2 og 3.3 foran). Raymonde Moulin (1992) fant for sin del at mange franske billedkunstnere var tilbøyelige til å ”rasjonalisere manglende skolesuksess”. Den manglende skolesuksessen (det vil si fraværet av andre talenter enn de kunstneriske) ble tolket som et tegn på medfødt kunstnerisk talent. Ut ifra dette skulle en kunne vente at et vidunderbarn, som antas å ha fremragende medfødte talenter på sitt særskilte kunstområde, ofte vil framstå som ganske talentløst på de fleste andre livsområder,

for eksempel når det gjelder generelle skoleferdigheter, sport og andre fritidsaktiviteter. Vi skulle også vente at mange kunststudenter rapporterte at de interesserer seg for lite annet enn de kunstneriske systemene.

Men intervju materialet gir liten støtte til en slik tenkemåte. De aller fleste kunststudentene i materialet framstår – iallfall ifølge egne vurderinger – snarere som generelt ”skoleflinke”. Mange forteller også at de er engasjert i et variert spekter av fritidsaktiviteter. De synes å ha mangfoldige talenter. Selv ”Jakob” – en litt ensom og sårbar gutt som tidlig begynte å drømme om en sangkarriere – forteller at det gikk fint med ham på skolen, og at han var aktiv i idrett som barn. Musikkstudenten ”Trine” rapporterer for sin del om et stort mangfold av interesser: Hun drev med basket, speiding, svømming, dykking, jogging og lesning – ved siden av spillingen. Også musikkstudenten ”Johan” har mange fritidsinteresser. På skolen var han også stort sett interessert i alle fag. Hvis han ikke hadde begynt på Musikkhøgskolen, ville det nok blitt fysikk- eller astronomistudier ved Universitetet. Kanskje han også hadde studert russisk. Den ambisiøse fiolinstudenten ”Ragna”, som begynte å spille tidlig i barndommen og har stor tro på eget talent, viet seg heller ikke helt ensidig til bare musikken. Hun har i tillegg prøvd seg både i ballett og fotball. Skuespillerstudenten ”Vilde” forteller for sin del at hun ikke hadde lyst til å spille barneteater da hun var liten; hun foretrakk fotballen. Det rapporteres altså om stor bredde både når det gjelder talenter og interesser blant de fleste kunststudentene.

Men noen få av informantene uttaler seg mer i samsvar med den karismatiske kunstnermyten på dette punktet. Den ambisiøse diplomstudenten ”Leif Åge” oppgir at han ikke har noen andre hobbyer enn musikken. Det samme gjelder ”Berit”, en annen musikkstudent (fiolin).

Et par av billedkunststudentene framstår også som litt skjøre og ensprete kunstnerpersonligheter: De er nokså ensidig orientert mot kunstneryrket, samtidig som de klart nedtoner sine øvrige talenter. ”Peter” forteller om seg selv som en nokså marginal og isolert personlighet, helt fra barndommen av. Han hadde ikke særlig andre muligheter enn å bli kunstner:

Jeg har hele tiden følt at jeg er ganske begrenset i mine talenter og muligheter. Jeg har følt at det har vært ganske naturlig for meg å satse på det som jeg føler jeg kan noe om, og føler at jeg har noe å by på. Jeg har kanskje vært litt sånn som har isolert meg og tegnet veldig mye i oppveksten, så det har vært en naturlig utvikling egentlig. Veien har bare ledet ett sted,

forteller han. Han forteller også om en nokså mislykket yrkeserfaring som sivilarbeider. Hvis han ikke greier å holde det gående som kunstner, vet han ikke riktig hva han skal ta seg til: ”Det må være noe veldig enkelt som ikke krever veldig mye kompetanse, tror jeg. Men jeg tror ikke noe på at jeg havner noe annet sted”, sier han.

Billedkunststudenten ”Bitte” formulerer seg på beslektet vis. Hun har ingen andre interesser eller talenter enn kunsten: ”Det var det jeg kunne, og det var det jeg hadde lyst til”, sier hun.

Hovedkonklusjonen må likevel være at intervjumaterialet gir liten støtte til ideen om en karismatisk fornektelse av generell skolesuksess og ikke-kunstneriske talenter.

#### 4.4 Veier til kunstneryrkene – oppsummering og avslutning

Selv om få unge kunststudenter i dette empiriske materialet direkte vil si at de er ”født til kunstnere”, er det mange av dem som forteller at det kunstfaglige talentet eller interessen ble vakt svært *tidlig* i barndommen. Den kvantitative undersøkelsen viste at kunst- og arkitektstudenter skiller seg relativt klart fra andre profesjonsstudenter på dette punktet: De rapporterer altså oftere om et tidlig utdanningsvalg. Også de kvalitative intervjuene viser at mange billedkunst-, skuespiller- og musikkstudenter fortolker sine livshistorier og sine valg av en kunstnerkarriere i tråd med det karismatiske fortolkningsskjemaet om ”et tidlig vakt talent”. Det kan riktignok innvendes at informantenes utsagn er flertydige: Skal man bli musiker eller danser, bør man rent faktisk begynne tidlig for å oppøve ferdighetene – noe flere informanter understreket. At den kunstneriske interessen ble vakt tidlig i barndommen, kan dessuten fortolkes som resultat av sterk familie-/miljøpåvirkning i barndommen – heller enn som uttrykk for tro på et medfødt talent. En rekke utsagn fra informantene får likevel best mening innenfor en karismatisk fortolkningsramme: Det kunstneriske talentet forstås som noe som ligger og slumrer i barnet, nærmest som en medfødt egenskap. Den barnlige kreativiteten blir tolket som et varsel om at det kunstneriske talentet seinere vil komme til å slå ut i full blomst. De informantene som forteller om et ”seint valg” av en kunstnerisk karriere (kunstutdanning), utgjør unntak fra hovedmønsteret.

Fortellingen om det *karismatisk-tilfeldige møtet* mellom ”vidunderbarnet” og ”kunstskjønneren” blir derimot knapt reflektert i det empiriske materialet (jf.

kapittel 3.1 foran). Jeg fant ingen informanter som hevdet at møtet med en eldre rådgiver eller kunsts-kjønner hadde virket direkte utløsende for det kunstneriske talentet – selv om flere fortalte anekdoter om inspirerende møter med etablerte kunstnere. Det er likevel grunn til å merke seg at kunststudentene i det kvantitative materialet langt oftere enn andre profesjonsstudenter forteller at de er blitt *oppmuntret av lærere og rådgivere* til å ta en kunstutdanning. Men kunststudentene i dette materialet forteller oftere om en skjellsettende *begivenhet* i barndom eller ungdom enn om møter med bestemte *personer*, som har vært avgjørende for deres valg av kunstutdanning og -karriere. Disse kunststudentene fortolker imidlertid også slike begivenheter som varsler om en framtidig kunstnerkarriere. Det blir tegn på at de er bestemt til å bli kunstnere – at de bærer kunstens nådegave i sitt indre.

Forståelsen av valget av kunstnerkarrieren som ”nødvendig” – og dermed som noe nær ”skjebnebestemt” – kommer i det hele tatt svært tydelig til uttrykk i mange informanters fortolkninger av sitt utdannings- og yrkesvalg: Når det kommer til stykket, oppdager mange at de *må* utøve dette yrket, at yrkesvalget i realiteten sprang ut av en ”indre nødvendighet”. Noen informanter bryter imidlertid klart med denne ”nødvendighetsdiskursen”. De fortolker snarere sine suksessive utdannings- og yrkesvalg som helt *tilfeldige*, det vil si som en relativt planløs og omflakkende hedonistisk søken etter utfordringer og opplevelser som er ”gøy” akkurat nå. Men for andre informanter framstår ”tilfeldighetene” snarere som varsler om skjebne. Tilsynelatende tilfeldigheter utløser valg som i etterhånd best kan forstås som nødvendige eller skjebnebestemte. Enkelte informanter ”bruker” også ”tilfeldighetsdiskursen” til å tilsløre at rent sosiologiske faktorer (jf. sosiale nettverk, sosial bakgrunn) har mye å si for hvem som faktisk ender opp som profesjonelle kunstnere.

Noen få informanter fortolker ”det nødvendige valget” av en kunstnerkarriere nærmest som uttrykk for et overjordisk *kall*. Men det er mye mer vanlig at informantene forteller om en ”indre driv”, ”en indre nødvendighet” – altså om en personlig motivasjon som kommer ”innenfra”, fra dypet av egen personlighet. Fortolkningene plasserer seg dermed innenfor en romantisk kunstdiskurs. I det kvantitative materialet gir det indre drivet seg uttrykk i at kunststudentene er klart mer *motiverte* for studiene enn andre kunststudenter: De er mer villige til å ofre seg helt og fullt for studiene, mer villige til å bruke mye tid, osv. Det er likevel ikke alle informantene som forteller om et like sterkt indre driv. Flere rapporterer også om vankelmod og tvilrådighet – både om valget av kunstnerkarriere rent allment og om valg av kunstnerisk uttrykksform spesielt. Men fra-været av karismatisk glød hos slike informanter står ikke uten videre i motstrid

med den karismatiske kunstnerrollen. Det virker snarere som om enkelte rekrutter bukker under for denne rollens krav om totalt engasjement: De aksepterer fullt ut den karismatiske kunstnerrollen, men betakker seg for selv å underkaste seg under den – når det kommer til stykket.

Noen informanter bryter imidlertid klarere med det karismatiske fortolknings-skjemaet for ”veien til kunstnerrollen”. Det er særlig på scenekunstmrådet at jeg finner noen informanter som heller presenterer seg som strategiske og instrumentelle aktører på et mangfoldig scenekunstmarked. Det dreier seg heller om mannlige enn kvinnelige scenekunstnere. De framstår mer som ”artister”, ”kunstnerentertainere”, ”kulturentreprenører” eller ”risikotakere” enn som tradisjonelle karismatiske kunstnere (jf. kapittel 1.3-1.6 foran).

## 5 KUNSTNERROLLE OG KUNSTFELT

### 5.1 Innledning

I forrige kapittel beskrev jeg de unge kunststudentenes ”veier til kunstneryrket”, det vil si deres retrospektive fortolkninger av hvorfor og hvordan de hadde valgt å satse på en kunstnerisk karriere. Hovedspørsmålet var i hvilken grad kunststudentene rekonstruerer sine livshistorier fram til valget av en kunstutdanning i tråd med den karismatiske kunstnermyten. Men en slik tilbakeskuende analyse av ”kunstnerens barndom og oppvekst” gir ikke bare et bilde av fortida. Indirekte belyser den også langt på vei hvordan studentene rent generelt ser på kunstnerrollen ”i dag”. I dette kapitlet skal jeg føre denne analysen videre og undersøke hvordan kunststudentene beskriver og fortolker kunstnerrollen innenfor rammen av et videre kunstfelt – det vil si et kunstfelt preget av hierarkisering, seleksjon, konvensjoner, verdikamper og grensemarkeringer.

Det betyr at det empiriske materialet vil bli analysert opp mot de kunstnerrollene – og de dimensjonene ved kunstfeltet – som er beskrevet foran (jf. kapittel 3). Jeg skal for det første undersøke 1) i hvilken grad kunststudentene i det hele tatt ser på seg selv som framtidige kunstnere. Jeg skal videre undersøke 2) hvor sterkt kravet om en spesifikk håndverksmessig fagkompetanse står blant dagens kunststudenter. Er de ulike kunstdisiplinenes fagspesifikke kompetanse i ferd med å gå i oppløsning på bekostning av sjangerkryssing og hybride kunstuttrykk? Jeg skal dessuten undersøke 3) hvor mye frihets- og uavhengighetsidealer betyr for kunststudentene. I hvilken grad er de beredt til å tåle tilpasning og innordning i et fellesskap? Søker de å virkeliggjøre en ”marginal” og/eller ”original” kunstnerrolle, eller framstår de snarere som relativt konvensjonelle? Jeg skal også undersøke 4) hvordan kunststudentene plasserer seg selv som aktører på et sosialt felt? Oppfatter de kunstfeltet som et felt preget av usikkerhet, risiko, kamp og stridigheter – eller snarere tvert imot? Beskriver de seg selv som strategisk handlende aktører eller som utsatte ofre? Til slutt skal jeg undersøke i hvilken grad 5) den tradisjonelle, asketiske motstanden mot kommersialisering (”fornektelsen av økonomien”) gjør seg gjeldende blant kunststudentene.

## 5.2 Kunstnerrollens styrke og grenser

### Å bli eller ikke bli – kunstner? Hvor sterk kunstneridentitet?

Hvor sterk er kunststudentenes identifikasjon med yrket og rollen som profesjonell ”kunstner”? Vi så i forrige kapittel at kunststudenters motivasjon for kunstutdanning og kunstneryrke generelt er svært sterk. De aller fleste av informantere i mitt materiale sikter entydig og helhjertet mot å bli kunstnere, hvis vi holder oss til en vid definisjon av begrepet: Både billedkunst-, skuespiller- og musikkstudenter orienterer seg altså mot profesjonelle stillinger på kunstfeltet – og primært mot det delfeltet som Bourdieu (1993) har kalt ”feltet for begrenset produksjon”. Noen er imidlertid i tvil om de vil bli profesjonelle kunstnere, dels fordi andre typer yrker og livsutfoldelse lokker – og dels fordi de tviler på hvor langt deres eget kunstneriske talent rekker (jf. kapittel 4.3 foran).

”Hilde” er én av ganske få skuespillerstudenter som er svært usikker på om hun vil fortsette i dette yrket på litt sikt: ”Har ikke peiling”, svarer hun på spørsmål om hun vil fortsette å spille teater i åra framover. Også billedkunststudenten ”Camilla” og musikkstudenten ”Julie” har lurt på om de skal hoppe av studiet og begynne med noe helt annet (biologi, gartneryrket). Musikkstudenten ”Johan” har alt tatt valget: Han vil først og fremst tilbake til hjembygda for å overta farsgården etter endt studium. Selv om han tar sikte på å fortsette innenfor et musikkfaglig yrke ved siden av yrket som bonde, har han for lengst skrinlagt tanken på å satse fullt og helt på en profesjonell musikerkarriere.

Andre satser mer helhjertet og ambisiøst på en karriere innenfor kunstfeltet, men ikke nødvendigvis bare i det kunstneryrket de direkte har utdannet seg til: ”Bendik” er sterkt motivert for å begynne som profesjonell skuespiller etter endt utdanning. Men han ser også for seg at han kan bli *instruktør* på litt sikt. På enda lengre sikt kan han tenke seg å bli *lærer* ved Teaterhøgskolen. Som framtidig instruktør vil han fortsatt være *kunstner*. Som Teaterhøgskolelærer vil han få en mer usikker kunstneridentitet. På den andre siden kan det føre med seg en allmenn karrieremessig opptur. Dessuten vil han kanskje kunne kombinere eller pendle mellom lærerrollen og kunstnerrollen.

Motivasjonen for å bli profesjonell kunstner – og dermed styrken av ”kunstneridentiteten” – varierer altså en del. Et fåtall blant kunststudentene i mitt materiale er usikre på om de skal satse på en slik karriere i det hele tatt. Et annet fåtall satser målbevisst på å gjøre en ”stor” kunstnerisk karriere, mens de fleste igjen orienterer seg mot kunstneryrker og arbeidsoppgaver med lavere kunstnerisk prestisje. Samtidig som de har en profesjonell kunstnerisk karriere som første-



prioritet, holder flere av dem sidedører åpne til alternative yrkesfunksjoner (kunstpedagog, kunstadministrator). Hvor sterkt motivert og hvor sikre de er på at de vil bli kunstnere, vil således variere en del med hvilken posisjon de har i et risikofylt kunstfelt og karriereløp: Viderekomne *skuespillerstudenter* ved Teaterhøgskolen er allerede svært selekterte og relativt sikre på å få jobb innenfor det profesjonelle scenekunstfeltet etterpå (iallfall for en tid); de aller fleste av dem har således en ganske sikker kunstneridentitet (skuespilleridentitet). *Musikkstudentene* er mindre selekterte før de tas opp i høgskoleutdanningen, og de står overfor et langt mer differensiert arbeidsmarked. Det fins et mangfold av yrkesmuligheter for musikkandidater, men det dreier seg langt fra alltid om kunstnerisk arbeid i streng forstand. Markedet for *akademistudentenes* kunstneriske produkter og tjenester er derimot i beste fall usikkert. Mange billedkunst-kandidater må regne med å få minimal økonomisk avsetning for sin kunst.

På denne bakgrunn vil identifikasjonen med kunstnerrollen og motivasjonen for en profesjonell kunstnerkarriere kunne variere fra kunstnergruppe til kunstnergruppe og fra kunststudent til kunststudent, i samsvar med deres objektive posisjon, karriereløp og framtidsutsikter innenfor de respektive kunstfeltene. Slik identifikasjon og motivasjon vil også ofte variere over tid: Studenter og unge kunstnere korrigerer sine planer og sin identifikasjon med rollen på bakgrunn av de erfaringene de gjør underveis (på grunn av kunstneriske suksesser og tilbakeslag, tilbakemeldinger fra lærere og medstudenter, osv).

#### Høy kunst eller skikkelig håndverk. Kunstnerbetegnelsen som mobil grense-markør

Men hovedfokus i dette kapitlet skal ikke rettes mot dem som kanskje kommer til å forlate kunstnerkarrieren på grunn av tvil og tilbakeslag i karrieren. Jeg er mer opptatt av i hvilken grad de som faktisk sikter seg inn mot skapende eller utøvende yrkesfunksjoner innen kunstfeltet, entydig oppfatter seg som framtidige *kunstnere*. Det er det nemlig ikke gitt at selv de mest målrettede og ambisiøse blant dem gjør. Det er ikke alle informantene i mitt materiale som like lett tar ordet "kunstner" i sin munn. For flere studenter ved Musikkhøgskolen er det nok mer nærliggende å presentere seg som framtidige *musikere* enn som framtidige *kunstnere*. Og studenter ved Teaterhøgskolen ser ofte heller på seg selv som framtidige *skuespillere* enn som *kunstnere*. Den offensive og målrettede skuespillerstudenten "Olav" sier for eksempel:

Jo, jeg har vært med i frie grupper, har holdt på litt med det og veldig mye med komedie, med sånn moroteater. Men *kunstnerisk* – jeg ser ikke på meg

selv som *kunstner* sånn – i forhold til veldig mange andre, for eksempel billedkunstnere og sånn.

Andre igjen ville kanskje heller foretrekke å kalle seg ”artister” enn ”kunstnere” (jf. Abbings (2002) begreper ”kunstnerentertainer” (artist) og ”kunstnerhåndverker”, kapittel 1.3 og 1.6 foran). Det er særlig musikalartister som ”Erik” og ”Jakob” og musikere som ”Ole Jonny” (sanger med popambisjoner) som kan plasseres i en slik kategori. Men, som vi også har sett, har disse ”artistene” likevel noen typisk karismatiske kunstnerkjennetegn.

Alt i alt kan det virke som om en del musikere og skuespillere føler en viss sjenanse ved å bli kalt ”kunstnere”, omtrent slik mange nøler litt hvis de blir spurt om de har et kunstnerisk *kall*. Flere musikere og skuespillere synes nok at ordet ”kunstner” har noe høystemt karismatisk over seg, som det kan være vanskelig å leve opp til i dagens nokså sekulariserte samfunn.

Samtidig identifiserer mange seg med ”kunst” og ”kunstnere” når de skal *markere grenser* for hva de *ikke* ønsker å være. Disse ordene fungerer således som viktige grensemarkører, også for skuespiller- og musikkstudenter. Det markerer hvor grensen går for deres *faglige stolthet* og *selvbevissthet*. For eksempel er skuespillerstudenten ”Marianne” bekymret for den økte tendensen til å rekruttere kandidater til profesjonelt skuespillerarbeid bare via en kjapp audition, det vil si uten at den aktuelle teatersjefen har hatt mulighet til å vurdere dem på grunnlag av en større bredde av framviste faglige prestasjoner. For ”det du får prestert på en ti minutters audition, handler ikke om *kunst* i det hele tatt”, sier hun.<sup>133</sup> ”Marianne” refererer altså til de kunstneriske aspektene ved yrkesutøvelsen for å markere at de faglige kravene må ivaretas. Utvelgelse bare på grunnlag av korte og kjappe auditions går på den håndverksmessige fagstoltheten løs. ”Kunst” markerer hvor grensen for profesjonelt anstendig arbeid går.

Andre informanter legger vekt på at det *kunstneriske* aspektet nettopp er det som *overskrider* det håndverksmessige. Musikkstudenten ”Leif Åge” understreker for eksempel at det ikke er nok bare å beherske håndverksmessige ferdigheter. Musikeren bør i tillegg føye til noe overskridende, som gjør det til kunst, hevder han. ”Leif Åge” har hatt ”sterk kontakt” med den etablerte komponisten NN opp gjennom studiet ved Musikkhøgskolen. Ifølge ”Leif Åge” er NN veldig

---

<sup>133</sup> ”Marianne” forsvarer her den tradisjonelle rekrutteringsmåten fra Teaterhøgskolen, der teatersjefene eller deres medarbeidere møter opp ved en rekke forestillinger underveis i studiet, slik at de kan følge med i studentenes utvikling gjennom hele studietida. Dermed får de (fikk de) et bredt faglig grunnlag for å velge blant de ferdige kandidatene.

bevisst på at en musiker skal være kunstner. Og det er et syn "Leif Åge" etter hvert er kommet til å dele. Nå vil han også gjerne kalle seg "kunstner", selv om det har tatt tid å komme fram til denne erkjennelsen:

For hvis du bare skal mekanisk spille det som kommer ut av komponisten, bare formidle det videre, så blir det veldig kjedelig og veldig flatt. Og hvis du ikke kan legge noe *kunstnerisk* i det, så vil det heller ikke treffe folk. Så ut fra den teorien må man da være *kunstner* for å kunne formidle noe, og ut fra det har jeg etter hvert skjönt at det er kanskje det man er da! Men det er veldig vanskelig å forklare,

ifølge "Leif Åge". Og hva er dette kunstnerisk overskridende, dette "noe" som gjør det til kunst?

Jeg jobber veldig ut fra – *mine* ideer skal jeg realisere! På min måte. I den settingen som jeg velger å sette det inn i. Ikke sant? Med den konteksten som jeg har lyst til å si. For det må være et eller annet som jeg har lyst til å *skape*, der og da. Ellers ville jeg *bare gjort det som alle andre gjør*,

svarer "Leif Åge". Det må altså inn et individuelt, originalt og skapende element om den musikalske utøvelsen virkelig skal bli til *kunst*, slik den karismatiske kunstnerrollen foreskriver. Denne ambisiøse musikkstudenten, som allerede har passert viktige kvalitetsmessige seleksjonsporter (blitt tatt opp som diplomstudent, fått originalmusikk komponert for seg) og sikter mot en solistkarriere, har klart gjort det valget at han vil bli "kunstner", ikke bare "håndverker".

Flere skuespillerstudenter gjør et tilsvarende skille: Det fins både "kunst" og "håndverk" innenfor scenekunstheltet. Det fins både høy kunst og jevn håndverksmessig underholdning. Men de samme informantene legger vekt på at det er mulig å opprettholde den faglige selvaktelsen både som "kunstner" og som "håndverker". "Jesper" syns riktignok at det er litt problematisk at han selv har spilt i en TV-såpe. *Film* ville vært å foretrekke: "En film, det er jo noe helt annet. Film, det er jo *kunst*. 'Offshore'<sup>134</sup> er *ikke kunst*. Såpe er ikke kunst. [...] Det er rullebånd, det bare skjer, du går inn, du gjør det, du er ferdig", sier "Jesper". Men henger ikke hans skepsis til TV-såpe primært sammen med at han rent pragmatisk er redd for at eksponering som såpeskuespiller skal ha negative virkninger for karrieren, mens filmeksponering virker positivt? "Det er jo mer status å være med i den [filmen]. Det er jo *kunst* når det er film, i forhold til å

---

<sup>134</sup> "Offshore" gikk som såpeserie på NRK-TV på 1990-tallet.

gjøre såpe som er liksom .... ja”, svarer ”Jesper”. Den pragmatiske statusbegrunnelsen og den kunstneriske kvalitetsbegrunnelsen glir over i hverandre.

Også ”Cathrine”, en ung skuespiller med utdanning fra England, understreker skillet mellom de to delene av scenekunstheltet: ”Kunstnerisk næringsvirksomhet er en business. Å livnære seg av det å være kunstner er en business. Mens det å bedrive *kunstnerisk* arbeid, det blir noe helt annet. Jeg differensierer mellom de to,” sier hun. Og: ”En skuespiller kan bedrive *kunst*. En skuespiller kan også bedrive *håndverk*, godt håndverk.”

Ifølge ”Cathrine” er det bare en del av den profesjonelle scenekunstvirksomheten som hever seg til kunst. Men det stilles også krav til faglig/håndverksmessig standard ved profesjonell scenekunst med lavere kunstneriske (eller uten kunstneriske) ambisjoner.

Foreløpig kan vi oppsummere at, mens stort sett alle billedkunststudenter betrakter seg som (framtidige) kunstnere, gjelder det samme ikke uten videre for musikk- og skuespillerstudenter. Kan det henge sammen med at de førstnevnte er skapende, mens de sistnevnte er utøvende kunstnere? Vi ser iallfall en tendens til at musikk- og skuespillerstudenter forbeholder begrepene ”kunst” og ”kunstner” primært til det øvre kvalitets- og karrieremessige nivået av kunstfeltet. De fleste identifiserer seg nok (om enn litt nølende) med kunstnerrollen, i den forstand at de sikter mot å gå inn i et skapende eller utøvende yrke på kunstfeltet. Og kunsten setter viktige allmenne kvalitetsstandarder for deres arbeid. Men de er *ikke* nødvendigvis (store) kunstnere *hele tida*. De har et videre rollepertoar. Det er mulig for dem å nøye seg med å være faglig anstendige håndverkere med begrensede selvstendige kunstneriske ambisjoner (jf. anstendig skuespillerarbeid i TV-såpen); det er mulig å være kunstnere på høyt nivå; og det er mulig å pendle mellom rollen som ”kunstner” og rollen som ”håndverker”, det vil si mellom ulike posisjoner på kunstfeltet.

#### En avinstitusjonalisert eller postmoderne kunstnerrolle

Men kunstnerrollen og kunstneridentiteten utfordres også på en annen og prinsipielt mer grunnleggende måte innenfor samtidas kunstfelt. Noen kunststudenter – primært billedkunststudenter – har en oppfatning av egen kunstnerrolle som avspeiler tendenser til det jeg foran har benevnt som ”kunstinstitusjonens sammenbrudd” (jf. kapittel 3.4 foran). Det er kanskje også rimelig å snakke om en ”postmoderne kunstnerrolle” (jf. kapittel 1.3 og 1.6 foran). Billedkunststudenten ”Marte”, som særlig arbeider med grafikk, elektronisk kunst, video og performance, tviler ikke på at hun skal bli profesjonell kunstner. Men hun har

ikke først og fremst tenkt å bli kunstner innenfor *kunstinstitusjonen*: Hun knytter ikke kunstnerrollen ene og alene til det institusjonaliserte kunstfeltet (gallerier, kunstnersentra, museer, offentlig utsmykning, kulturpolitiske støtteordninger, osv). Slik hun ser det, er det fullt mulig å drive fullverdig kunstnerisk praksis på "ikke-kunstneriske" arenaer. Derfor legger hun stor vekt på å skaffe seg en "ordentlig" *mediefaglig* kompetanse. Slik kompetanse kan hun allerede delvis skaffe seg under kunststudiene ved Akademiet. Men det er også mulig at hun kommer til å studere *film* i utlandet, noe hun ikke oppfatter som et farvel til karrieren som billedkunstner. "Marte" har for øvrig allerede lagd en filmtrailer og noen video-dokumentarer: "Til nå har jeg funnet ut at jeg vil prøve å jobbe opp mot eksisterende sjangere innenfor TV", sier hun.

I framtida kan hun således gjerne tenke seg en jobb innenfor media, for eksempel i TV. Overflatisk sett kan det derfor virke som om hun heller sikter mot å bli *mediearbeider* enn *kunstner*. Men slik ser hun ikke på det selv. Å ta en slik mediejobb betyr ikke at man oppgir kunstnerkarrieren:

En pengejobb kan også være kunstnerisk ved at jeg for eksempel i en redigeringsjobb – i å sette sammen noe – da vil jeg bruke mine kunstneriske egenskaper, ikke sant? Det vil jeg se på som det de har felles. Det er ikke en vaskejobb, ikke sant?

sier "Marte". Hun ser ingen stor fare for at hun vil måtte underordne seg helt andre målsetninger og verdier enn de kunstneriske i en slik mediejobb. I kraft av sin kunstneriske kompetanse og skoloring vil hun fortsatt kunne drive som kunstner innenfor dagens ganske kommersialiserte medieverden:

Jeg ser ikke de store skillene lenger mellom hvor kunsten skal være da, eller den tradisjonelle kunsten i galleriet. Det er ikke det at jeg har lyst til å gå utenom galleriet, men jeg mener at kunsten har andre arenaer også enn bare galleriet. [Intervjuer: Hvilke arenaer?] Overalt! Media eller TV, film, kino, internett, CD,

svarer "Marte". Kunsten er altså ikke lenger lukket inne i en særskilt institusjonell ramme; den er tvert om "overalt", ifølge henne. Også *kunstundervisning* kan derfor være kunstnerisk arbeid, selv om muligheten til å ivareta det genuint kunstneriske kanskje er mindre der enn innenfor mediene.

"Martes" syn på kunstnerrollen kan dels tolkes som en prinsipiell markering av oppløsningen av *kunstinstitusjonen* i det seinmoderne samfunnet: Kunsten er

overalt og ingen steder (jf. Baudrillard 1983, Svendsen 2000). Men kunstneren kan tilføre et kunstnerisk (håndverksmessig, idémessig) aspekt til virksomhet på helt andre arenaer (medier og informasjon, annen servicevirksomhet).

Men ”Martes” syn på kunstnerrollen kan også tolkes som en strategisk tilpassning til et vanskelig kunstnerisk oppdrags- og arbeidsmarked. Mulighetene for å lykkes og etter hvert få et økonomisk utkomme innenfor kunstinstitusjonen er svært liten for mange billedkunstnere. Derfor kan det være fristende å søke seg en utvei ut en ”sidedør” til et mer økonomisk lukrativt felt, samtidig som man omtolker det man da gjør, til ”kunst”. Både når man lager reklame, og når man driver kunstundervisning, ”bruker man sine [kunstneriske] sider”, ifølge ”Marte”. Så betyr det at begge deler kan aksepteres som kunstnerisk arbeid?

[Ja, det kan aksepteres som] kunstnerisk arbeid, men [det er] ikke tilfredsstillende. Men det er veldig få kunstnere i Norge som klarer å overleve bare med sin lille... For jeg bare prøver å tenke på – eller, jeg er veldig klar over det at man ikke kan overleve når man er ferdig her, uteksaminert. Og i 2002 har ikke jeg 150 oppdrag som er bra betalt på lomma. Og jeg vil prøve å unngå det å jobbe på gamle hjem og gjøre de jobbene bare for å overleve. Derfor tenker jeg at jeg må prøve å finne jobber som er veldig tett assosiert til min virksomhet, min kunstneriske virksomhet. Og akkurat nå som jeg ser det, så må det være *produksjon*. Eller – akkurat nå. Men jeg ser ikke bort fra *prosjekter*, heller. [Intervjuer: Hva mener du med prosjekter?] Ehh, [tenker] for eksempel et prosjekt – eller jeg lager et *konsept* som kanskje går overfor et næringsliv, at jeg har et *kunstprosjekt* som jeg har lyst til å kurse 50 næringslivsansatte i. Ja, det høres jo ambisiøst. [...] Det kan for meg være et kunstprosjekt, fordi jeg aktiviserer de på en måte, eller setter i gang en reaksjon, eller - noe sted. Det kan like godt være et kunstprosjekt,

sier ”Marte”.<sup>135</sup> Hun gir altså både en prinsipiell estetisk begrunnelse og en strategisk arbeidsmarkedsbegrunnelse for sitt ”avinstitusjonaliserte” syn på kunstnerrollen.

Billedkunststudenten ”Camilla” har omtrent det samme avinstitusjonaliserte perspektivet på kunstnerrollen. Hun ser ikke for seg at hun – som framtidig kunstner – kommer til å stille ut i et eller annet galleri. Hun satser i stedet på å utfolde sitt kunstneriske talent på andre arenaer:

Det ideelle hadde liksom vært på TV og i radio og sånt, da. I og med at det skal allikavel være kunst. Jeg har ikke noe forhold til gallerier, jeg er ikke

---

<sup>135</sup> Det er nok typisk for denne typen kunstnerisk retorikk at man snakker mye om ”prosjekt” og ”konsept”.

noe glad i det. Jeg kan ikke med det. Men jeg synes at – TV er jo noe alle ser på. Det er jo også et rom, liksom. Så kanskje, at det måtte være i media et sted. Det ser sånn ut,

sier ”Camilla”. Hun forteller videre at akademistudentene hadde tilbud fra NRK2 om å lage noen små ”videonutter” i pausene, noe hun syntes var en interessant kunstnerisk utfordring. Ser hun da egentlig ikke noe avgjørende skille mellom kunst og ikke-kunst?

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

svarer ”Camilla”. Betyr det at det for henne ikke er avgjørende å bli kalt ”kunstner” eller å bli oppfattet som ”kunstner”?

Det er *ikke avgjørende i det hele tatt*. Det er nesten så jeg synes det er litt sånn slitsomt, fordi hvis jeg snakker med musikere og skuespillere og sånn, så må jeg nesten si at jeg er kunstner, fordi jeg kan ikke puttes i den samme båsen som dere. Jeg vet hva dere driver med, du gjør sånn og sånn, på en scene, i en film, etc. Du spiller et instrument på en scene sånn og sånn. Du er musiker, du er skuespiller. Jeg er liksom – jeg må liksom si ”kunstner”, men så blir de litt sure, for de er også kunstnere, liksom,

svarer hun. For ”Camilla” er det altså ikke så nøye om hun blir kalt kunstner; det er bare nøye når hun skal forklare det til andre. Hun føler ingen stolthet over å være kunstner; har ingen ambisjoner om å gjøre karriere innenfor kunstinstitusjonen. Stort sett syns hun egentlig kunst (iallfall kunst innenfor institusjonen) er ”kjedelig”: ”Jeg synes kunst er kjedelig. Det er nesten ikkeno som interesserer meg”, erklærer hun.

Men en slik postmoderne og/eller avinstitusjonalisert oppfatning av kunstnerrollen er ikke typisk for flertallet blant kunststudentene, heller ikke blant billedkunststudentene. De fleste har en mer tradisjonell og uproblematisk motivasjon for kunstneryrket. De definerer seg fortsatt på en eller annen måte inn i kunstinstitusjonen.

### 5.3 Håndverkets og disiplinenes død?

#### Norsk kunstdebatt og endringstendenser i samtidskunsten

Midt på 1990-tallet pågikk det en heftig kunstfaglig strid ved Statens kunstakademi i Oslo (jf. kapittel 3.2 foran). Striden framsto – iallfall ifølge mediene – i høy grad som en sterk uenighet om hvilken plass den klassiske håndverksmessige skoleringen skulle ha i billedkunstutdanningen. Det hele toppet seg omkring spørsmålet om maleren Odd Nerdrum – mangeårig fanebærer for det klassiske figurative maleriet i Norge<sup>136</sup> – skulle bli tilsatt i et nyopprettet professorat i klassisk-figurativt maleri ved Akademiet.<sup>137</sup>

En mer populistisk variant av denne debatten utspant seg i samme periode i de tabloide mediene, der den unge klassiske-figurative maleren Vebjørn Sand stilte spørsmål om dagens akademistudenter i det hele tatt lærer ”å tegne en hånd”. Sand målbar en tidstypisk kritikk – med solid resonans i folkedypet – mot noen hovedtendenser i samtidskunsten: Er de figurative kunstnerne – som fører videre de store tradisjonene i kunsthistorien – blitt diskriminert av den modernistiske generasjonen av kunstnere og kunstsjevnere, som fortsatt sitter i maktposisjoner ved opptak til Akademiet, innkjøp til museene og fordeling av stipendier? Ja, er i hele tatt selve kunstinstitusjonen i ferd med å gå i oppløsning, fordi man ikke lenger verdsetter faglig-håndverksmessig kompetanse, figurativ gjenkjennelighet og estetisk uttrykkskraft? Lignende kritikk har jevnlig vært framført fra kulturkonservativt og/eller populistisk hold mot hovedtendenser i norsk billedkunst etter krigen. Nå kom den skarpt til uttrykk både innenfor kunstutdanningen og i den offentlige debatten.

De endringstendensene innenfor samtidskunsten som disse ”tradisjonalistene” kritiserer, blir – ut ifra helt andre perspektiver – analysert av flere kulturteoretikere og -forskere (jf. kapittel 3.4). Sosiologen Mike Featherstone (1992) peker på at den postmoderne kunsten preges av eklektisisme og blanding av koder. Filosofen Lars Fr. Svendsen peker for sin del på at – mens den klassiske estetikken vektla den håndverksmessige kunnskapen, har denne kunnskapen på mange måter kommet i miskreditt innenfor samtidskunsten. Marcel Du-

---

<sup>136</sup> Det kan riktignok med rette stilles spørsmål om Nerdrum primært er en klassisk figurativ eller en postmoderne kunstner (jf. Danbolt 1997). Selv prøver Nerdrum å omgå problemet med å kalle seg for ”kitsch-maler”.

<sup>137</sup> To figurative professorater – ett i maleri og ett i skulptur – ble opprettet. Kirke- og undervisningsdepartementet – med statsråd Gudmund Hernes i spissen – støttet svært aktivt opp om opprettelsen av de figurative ”linjene”, jf. bl.a. Gudmund Hernes’ tale ved Statens kunstakademi, 30. november 1995 (manus) og artikler i Dagbladet 22. november 1995, Klassekampen 18. mai 1996, Morgenbladet 12. januar 1996 og Dagbladet 22. juni 1996 (Dag Solhjells arkiv).



champs<sup>138</sup> ”readymades” hadde ”liten eller ingen dimensjon av det håndverksmessige i seg”, skriver Svendsen (2000:32). Han mener åpenbart at det samme preger mye av den samtidskunsten som er kommet til etter Duchamp. Har da egentlig den tradisjonelle håndverkskompetansen knyttet til kunstfaglige enkeltfaglige disipliner lenger noen relevans og framtid? Kunstsosiologen Raymonde Moulin (1992) hevder som før nevnt at det rår en type ”estetisk anomali” på samtidsbilledkunstheltet (jf. kapittel 3.2). Dermed taper også forestillingen om håndverksmessig kvalitet mye av sin mening. Kunsthistorikeren Gunnar Danbolt (1997) beskriver en ung samtidskunst, der det tradisjonelle ”verket” er gått i oppløsning – eller iallfall blitt sterkt problematisert. Ofte blir *ideen* bak verket viktigere enn selve *verket*. Konseptkunst erstatter mer tradisjonelle kunstneriske uttryksformer. Den forannevnte filosofen Svendsen (2000:8) reiser også spørsmålet om vi står overfor en ”avvikling av begrepet om den Store Kunsten”. Hans svar er ”ja”: Det har skjedd en radikal nedbygging av skillet mellom kunst og ikke-kunst; kunst er blitt en integrert del av vår livsverden, hevder han.

Alle disse bidragsyterne stiller – direkte eller indirekte – spørsmålsteget ved forestillingen om at produksjon av samtidskunst fordrer solid opplæring i en særskilt *håndverksmessig kompetanse* med forankring i kunstdisiplinens spesifikke fagtradisjoner.<sup>139</sup> I den allmenne kunstdebatten hevdes det da også ofte at grensene mellom kunstneriske disipliner stadig krysses; at ”crossover-kunstnere” og ”hybride” kunstuttrykk preger den samtidige kunstscenen.

#### Billedkunststudenter: Håndverkskompetanse og originalitet

I hvilken grad slår slike endringstendenser i samtidskunsten ut i måten dagens unge kunststudenter framstiller seg selv og sin kunstneriske virksomhet på? Det er særlig blant *billedkunststudenter* at disse tendensene kommer til syne i mitt materiale. Mange billedkunstinformanter er for eksempel klart uenige i en påstand om at ”noe av det viktigste for en kunstner er å beherske det kunstneriske håndverket”. Det gjelder blant andre ”Anne-Berit” (figurativt maleri, skjønnlitteratur, film), ”Kristian” (figurativt maleri, foto, installasjoner), ”Camilla” (skulptur, elektronisk, video) og ”Marte” (grafikk, elektronisk, video og performance). Med ”kunstnerisk håndverk” forstår de da primært klassisk-figurative tegne- og maleferdigheter (for eksempel tegning/maling av akt). Flere gir således uttrykk for at det ikke er særskilt viktig innenfor kunstutdanningen å

---

<sup>138</sup> Billedkunstneren Marcel Duchamp levde fra 1887 til 1968 og ble blant annet kjent for sitt kunstverk ”Fontene” fra 1917.

<sup>139</sup> Jf. hoveddisipliner som billedkunst, musikk og teater – eller underdisipliner som maling, skulptur, grafikk og tegning – eller sang, slagverk, stryker/fiolin, osv. ”Disipliner” kan i denne sammenhengen inndeles og kategoriseres på flere ulike måter.

lære å ”tegne en hånd”. Det er også få som forteller en biografisk historie om at det var et tidlig oppdaget teknisk-håndverksmessig tegne- eller maletalent som førte dem til kunstutdanningen og kunstneryrket. (Som vi alt har sett, handler det oftere om en tidlig manifestert allmenn *kreativitet* enn om et spesifikt kunstnerisk håndverkstalent, jf. kapittel 4.1 foran). I den mest tidstypiske samtidsbilledkunsten er det *ideen*, ikke det estetiske og/eller håndverksmessige uttrykket, som står i fokus. Om kunstneren selv ikke kan tegne, male eller skulptere, kan hun alltid få hjelp av noen assistenter: ”Man kan jo la noen andre gjøre det”, sier ”Camilla”. Også ”Marte” kunne godt tenke seg å ”ansette en assistent” til å ta seg av det rent utøvende kunstneriske arbeidet. Hun forteller for øvrig at hun hittil ikke har brydd seg noe særlig om å tegne eller male, bortsett fra at hun måtte gjennom det da hun gikk på forskole.<sup>140</sup> Men hun ser ikke bort fra at hun kan komme til å fatte interesse for tegning en gang i framtida: ”Det *kan* komme. Jeg har lyst til å tegne, men jeg tror det må komme når det kommer. For jeg har alltid i mange år *tvunget* meg til å tegne, og jeg har aldri *likt* det”, forteller hun. Man må altså ikke nødvendigvis kunne tegne for å lage god kunst, ifølge ”Marte”: ”Man kan jo *se* for det, selv om man ikke er noe flink til å tegne”, sier hun.

*Få* billedkunststudenter i mitt intervjumateriale arbeider i det hele tatt med klassisk figurative teknikker. De figurative kunstnerne (og ikke bare nytradisjonalistene) oppfatter seg dermed nærmest som *avvikere* i Akademi-miljøet. ”Peter”, en av studentene i den figurative maler-”klassen”, sier for eksempel litt resignert at: ”Det er mest naturlig at vår klasse holder på med *akt* og sånt, det er ikke så mange andre på skolen som gjør det.”

Det er i det hele tatt *mer* vanlig at akademistudenter arbeider med ”nye teknikker”, slik som video, elektronisk kunst, installasjon og/eller konseptkunst. De ”nye teknikkene” framstår dermed på sett og vis som de mest *konvensjonelle*. ”Marte” arbeider med video: ”Jeg lager dokumentarer om mennesker som er helt vanlige. *Det er jo det alle vil gjøre nå*”, sier hun, lattermildt og selvironisk. Å lage dokumentarer om vanlige folk ved hjelp av video, framstår altså, for denne informanten, som det mest konvensjonelle (vanlige, det alle gjør) akkurat nå.

Ikke dermed sagt at alle billedkunststudenter neglisjerer håndverksmessig kompetanse. Men mange av de unge som arbeider med ”nye teknikker”, legger vekt på *andre former for håndverk* enn de som tradisjonelt har hatt hevd innenfor billedkunstfaget. Det er således viktig for dem å beherske ulike former for *in-*

---

<sup>140</sup> Det vil si forskoler som Oslo Kunstfagskole, Mølla i Moss, Strykejernet i Oslo, osv.

*formasjonsteknologisk* håndverk, slik at de kan uttrykke seg kunstnerisk fullverdig ved hjelp av de nye mediene.<sup>141</sup> ”Marte” kunne for sin del derfor gjerne tenkt seg å ta en filmskole i utlandet: ”Det har jeg lyst til – for å lære noe ordentlig, et *håndverk*”, sier hun. Således syns flere av billedkunststudentene at de håndverkskursene i informasjonsteknologi/medier som nå blir tilbudt ved Akademiet, er viktige for deres kunstneriske utvikling.

Men interessen for å lære seg et medierelatert håndverk kan som før nevnt også ses som en strategisk tilpasning i forhold til den store usikkerheten som rår på kunstfeltet. Det kan vise veien inn på tryggere yrkesmessige ”sidespor”, i fall man ikke skulle lykkes som profesjonell kunstner. Ingen av de aktuelle informantene fortolker riktignok selv interessen for et medierelatert håndverk som en strategisk sikring av en alternativ yrkesmessig utvei. De er tvert om stadig tro mot kunsten. Men kanskje driver de dobbelt mentalt bokholderi?

Flere billedkunststudenter kombinerer også den svake interessen for det tradisjonelle kunstneriske håndverket (”å kunne tegne en hånd”) med en sterk vilje til kunstnerisk *originalitet*: Noe av det viktigste for dem som kunstnere er ”å skape noe nytt og originalt”. Det er likevel ikke riktig å si at oppslutningen om det kunsthistorisk velkjente ”originalitetsimperativet” kommer *svært sterkt* til uttrykk i dette intervjumaterialet.

#### Billedkunststudenter og grensekryssing

Da slår det mer i øynene at flere billedkunststudenter framstår som ”*grensekryssere*”, både mellom sjangere, disipliner og det etablerte skillet mellom det høye og det lave. For eksempel har ”Anne-Berit” beveget seg – og planlegger å bevege seg videre – på tvers av flere kunstneriske uttrykksformer. I utgangspunktet arbeidet hun med *klassisk figurativt maleri*. Hun kom inn på Akademiet på et tidspunkt da striden om denne uttrykksformen fortsatt sto høyt: ”Da kom jeg i den figurative klassen. Jeg følte jo da at jeg identifiserte meg mer med de, da. Men etter hvert så har jeg ikke den tilknytningen lenger, og har skiftet professor og - ja. Jeg befinner meg ikke der lenger,” forteller hun. Nå har hun ikke malt i det hele tatt på et par år. Derimot har hun arbeidet noe med *fotografi*. Hun regner også med å begynne med *video*. Men egentlig satser hun primært på en helt annen uttrykksform – den skjønnlitterære: ”Jeg har begynt å *skrive*. De to siste årene har jeg faktisk bare skrevet, nesten.”

Men det stopper ikke med det. Både manusskriving og regi av *film* lokker:

---

<sup>141</sup> Jf. Abbings (2002) kategori ”kunstnerhåndverker” (kapittel 1.3 foran).

Jeg skjønnte i fjor – en gang fikk jeg en sann visjon om at det jeg burde gjøre, var faktisk å lage *film*. Så jeg har skrevet et filmmanuskript nå, var på kurs i Amerika i sommer og lærte det. Ja, så jeg har skrevet et filmmanuskript da, en spillefilm. [Og videre:] Jeg skal *skrive* og helst også jobbe med *regi*, men så langt har jeg ikke kommet ennå.

Til tross for at hun på mange måter har ”krysset seg ut” av billedkunstfeltet i tradisjonell forstand, føler hun seg fortsatt helt vel som student ved Akademiet. Slik hun oppfatter det, sjenerer heller ikke sjangerkryssingen Akademiet: ”Professoren min på Akademiet er veldig positiv til det jeg har skrevet,” forteller hun.

Det handler om grensekryssing både mellom kunstneriske sjangere, disipliner og verdihierarkier. ”Marte” forteller:

Det jeg jobber med, er video, hovedsakelig, og litt lyd, da i sånn band-sammenheng, med sånn *performance*. Men det er video jeg vil jobbe med. Til nå har jeg funnet ut at jeg vil prøve å jobbe opp mot eksisterende genre innenfor TV. Jeg har lagd dokumentarer. Nå holder jeg på å lage en filmtrailer, sånn at jeg hele tiden prøver å grense det opp mot noe som er veldig gjenkjennbart, som alle har et veldig nært forhold, og så putter jeg mitt innhold inn der. Sånn at det blir sånn ”look-alike”. Noe som er litt kommersielt ...

Det betyr ikke at hun ønsker å lage vanlig reklame. Men hun vil gjerne krysse den tradisjonelt så vanntette grensen mellom kunst og næringsliv. Hun ser næringslivet som en viktig samarbeidspartner. Og hun kunne godt tenke seg å lage en form for dokumentar som presenterer en vanlig bedrift (noe som altså ikke må forveksles med reklame!).

Men hva slags kryssing av grensen mellom *kunst* og *kommers* dreier det seg egentlig om? Grensekryssingen framstår her primært som et *kunstnerisk* virkemiddel; som et ledd i et kunstnerisk konstruksjons- og dekonstruksjonsarbeid. ”Marte” forteller for eksempel om en performance, der hun eksplisitt legger vekt på slik grensekryssing mellom det kunstneriske og det kommersielle:

Jeg samarbeider med en annen student i min klasse. Vi har et band. [...] Et performance-band. Hun synger og jeg spiller piano. [...] Konseptet er et samarbeid mellom ”Marte” og ”Kari”. [...] Vi har lyst til å profilere oss rundt - prøve å lage en myte rundt oss, da, som stjerner, og fokusere

på oss som en myte [...] En sånn derre kjendis-setting. Kommersiell. Nei, ikke kommersiell - man har myten om stjerner, ikke sant? [...] Til nå har vi kjøpt en sånn pianobar-setting, der jeg spiller piano, og hun synger. Det heter "Cover-girls", så vi coverer jo selvfølgelig alt, vi synger kjente svsker.

Her er det snakk om en kunstnerisk helt målbevisst blanding av det kunstneriske og det kommersielle. Det er "kommersielt", men likevel "ikke kommersielt"! Kryssingen skjer med ironisk-estetisk distanse – med et "rent blikk" (Bourdieu 1993a). Dette er en helt annen form for blanding av kunst og kommers enn den vi kjenner fra den kommersielle kulturindustrien og underholdningskulturen.

Men mangelen på klare håndverksmessige standarder og jakten på spektakulær originalitet oppleves iblant som et problem, også blant "grensekryssere" og utøvere av "nye teknikker". "Anne-Berit" har som før nevnt beveget seg på kryss og tvers av forskjellige kunstneriske uttrykk, også "nye teknikker". Men hun bekymrer seg over tendensen til overflatisk sensasjonsmakeri innenfor deler av samtidskunsten:

Jeg ser at kunstverdenen ... Jeg synes det er veldig sånn at man bestemmer seg for det, eller det er liksom hipt, og så løfter man frem noen få. Og hvis man på en måte ikke befinner seg der eller ikke tilfeldigvis er en sånn ... Altså, jeg føler ikke at det er noen håndfaste kriterier. Det går faktisk ikke på ... Jeg synes ikke det går på noen måte på hvor dyktig man er til noe. I billedkunsten er det ikke slik at man ... Altså, på et teater eller på en kino er det sånn at hvis publikum går, så er det en fiasko. Men i kunstverdenen er det ikke slik. Du kan ha et galleri og stille ut de særreste ting uten at det ... Og det kommer kanskje ingen og ser på, men likevel kan det være stort og det store,

sier hun. Kryssing av kunstneriske sjangere er altså helt akseptabelt for denne informanten, men det må skje på en kunstnerisk bevisst måte. Hun er imidlertid bekymret for at denne estetisk-asketiske bevisstheten er svekket på billedkunstområdet. Ja, hun hevder at det først og fremst er på billedkunstfeltet at den økonomiske verden er "snudd på hodet" (jf. Bourdieu 1996b). Her er det det minst kommersielle – det som færrest er interessert i – som får høyest anerkjennelse.

Skuespillere og musikere: Håndverkskompetanse, faglighet og disiplinlojalitet  
Skuespillerstudentene og musikkstudentene har gjennomgående en annen og mer entydig positiv holdning enn billedkunststudentene til håndverksmessig fagkompetanse. *Skuespiller*studentene er ganske enige om at det er helt nødven-

dig for en skuespiller å lære seg det kunstneriske håndverket. Det ”faglige håndverket” er ”kjempeviktig!”, sier ”Hilde”. Det riktignok ikke nok *bare* å lære håndverket for å bli en god skuespiller. Men det er en viktig basis. Skuespilleren må altså lære ”faget”. Men ”man må også gi noe som er langt mer enn det”. Dette ”langt mer” handler om talent, kunstnerisk gnist, kreativitet, osv. ”Olav” er enig i at håndverket er viktig; man kan ikke flyte bare på talent: ”Med talent, kun talent, så kommer du iallfall ingen vei”, sier han. Nå stilles det vel kanskje ikke like strenge teknisk-repetitive ferdighetskrav til skuespillere som til dansere og musikere. Men også for skuespillerne er teknikken ”kjempeviktig”, ifølge ”Olav”. ”Vilde” mener også at det er nødvendig for en skuespiller å lære seg ”håndverket”. Men hun syns ikke at man nødvendigvis må lære det på en skole. Det er fullt mulig å tilegne seg faget på andre måter, altså å bli en fullverdig *selvlært* skuespiller, ifølge henne. ”Jesper” mener for sin del at tanken om at man kan klare seg som skuespiller uten å lære håndverket, hvis man bare har et guddommelig talent, bare er ”tull”. Man må uansett lære seg håndverket: ”Du må ha et *redskap* som du jobber med, som du lærer, med stemmen og med kroppen, og alt er på plass, liksom. Som du må ta i bruk”, sier han. (Det er for øvrig grunn til å merke seg at mange av de metaforene som informantene bruker for å beskrive ”håndverket”, er hentet nettopp fra det praktiske livs håndverk, jf. ”redskap”, ”verktøykasse” og ”teknikk”.)

Musikalartisten ”Erik” er også enig i at skuespilleren må lære seg håndverket: ”Skal man gjøre teater, må man ha en viss teknikk. Det tror jeg. Og det lærer man ikke andre plasser enn på en skole. Man kan være super talentfull ...”.<sup>142</sup>

Blant studentene ved Teaterhøgskolen oppleves altså de håndverksmessige kompetansekravene som nokså entydige og selvfølgelige. Kanskje ville undersøkelser blant studenter ved mer eksperimentelle teaterutdanninger (fysisk teater, mime, figurteater, osv) avdekket mer mangfoldige og foranderlige holdninger til ”faget” og ”håndverket”. Men denne delen av scenekunstheltet dekkes ikke av min undersøkelse.

Håndverks- eller ferdighetskompetansen er enda viktigere – og enda mer selvfølgelig – for *musikk*studentene. *Ingen* av musikkstudentene i mitt materiale synes å tvile på at det er nødvendig å beherske det tekniske håndverket for å lykkes som musiker. Den tekniske håndverkskompetansen er en så selvsagt forutsetning at man knapt behøver å si det eksplisitt. Fiolinisten ”Berit” peker

---

<sup>142</sup> Underforstått: ”.. men hvis man ikke har gått på en teaterskole og lært seg teknikken, så kommer man ingen vei”. ”Erik” og ”Vilde” ser for øvrig ut til å ha ulikt syn på om man *må* gå på en teaterskole for å lære seg ”håndverket”/teknikken.

likevel på at ”uten teknikk får vi jo ikke til å spille”. Og den klassiske sangeren ”Kristine” minner om at ”du kommer jo ikke så langt uten det [uten å beherske det kunstneriske håndverket]”. Man må rett og slett beherske instrumentet rent teknisk, sier hun. ”Geir”, som også er klassisk sanger, gir uttrykk for at: ”Hvis man ikke behersker det kunstneriske håndverket, da er man ikke kunstner. Man kan være kreativ og ha masse ideer, men hvis man ikke kan håndverket, da ...”

Flere musikkstudenter peker imidlertid på at det ikke er *nok* med håndverkskompetanse. Det er en nødvendig, men ikke tilstrekkelig betingelse for å bli fullverdig kunstner. Det er en basis som må til for å kunne uttrykke seg kunstnerisk. Den ambisiøse og talentfulle blåseren ”Leif Åge” er fullt klar over at det må mer til enn bare godt håndverk for å bli en suksessfull internasjonal artist. Det handler også om kunstnerisk talent og originale ideer. Men ”det håndverksmessige [er] en forutsetning for at ideen din skal komme fram”, sier han. Trompetisten ”Trine” formulerer seg på beslektet vis:

Man må jo ha ferdigheten for å klare å uttrykke noe. Men ferdigheten blir jo mer et redskap for å uttrykke det man vil, da, musikalsk eller kunstnerisk sett. Hvis du ikke har det å ville uttrykke noe, så hjelper det jo ikke å være en kjempeflink teknisk.

Blant skuespillerstudentene og musikkstudentene er respekten for det kunstneriske ”håndverket” ofte paret med en nokså avmålt holdning til *originalitetsimperativet*, noe som kan ha sammenheng med at begge grupper er utøvende, ikke skapende kunstnere. Det betyr ikke at de stiller seg avvisende til kunstnerisk nyskaping og inntar et entydig tradisjonalistisk standpunkt. Det betyr snarere at de inntar et litt skeptisk både-og-standpunkt, med en viss brodd mot pretensiøs originalitetsjakt: ”Jeg tror at hvis man alltid skal gå og tenke at nå skal jeg lage noe nytt og originalt hele tiden, så kan det bli ganske slitsomt og fåfengt”, sier for eksempel skuespillerstudenten ”Stein”. ”Jesper” er enda mer pessimistisk når det gjelder muligheten for avantgardistisk nyskaping innen teatret:

Nei, jeg tror at nå er man kommet inn i en sånn fase hvor det er umulig å skape noe nytt, for alt er gjort. Før – sto du naken på scenen, så var det WOW, liksom! Selvfølgelig, du skal ha en piff av *noe nytt*, og du skal gjøre noe som er *deg selv*. Du skal ikke gå og kopiere heller! Men du har et snev av deg selv i arbeidet. Og den måten du fremfører det på. Har det vært gjort før? Ja, men da er det greit. Men det er *jeg* som gjør det, og det er alltid noen nye nyanser i det. Men [noe] nytt og originalt, det tror jeg er helt umulig å gjøre,

sier han. Heller ikke skuespillerstudenten "Olav" synes det er svært viktig for en skuespiller å skape noe helt nytt og originalt. Det er helt all right bare det han gjør er interessant, ikke bare en kjedelig kopi.

Flere musikkstudenter, for eksempel trompetisten "Trine" og sangeren "Kristine", er også ganske avmålte til kravet om å skape noe nytt og originalt. "Trine" sier for sin del at: "Jeg liker å spille musikk som jeg liker – og spille den på en måte som gjør at andre liker å høre på. Og det kan være veldig iørefallende musikk, koselig musikk". Hun vil altså gjerne bidra til at publikum kopler av med "koselig" musikk, stikk i strid med avantgardekunstnernes idealer. De samme musikkstudentene – og flere til – legger på den andre siden vekt på at det er viktig å opprettholde den kunstneriske tradisjonen. De foretrekker tradisjon framfor nyskaping.

Det er imidlertid interessant å merke seg at de to musikkinformantene som klarer seg til et originalitetsimperativ, selv utgjør en slags motpoler innenfor musikklandskapet: Det er særlig den klassiske blåseren "Leif Åge", diplomstudent med internasjonale solistambisjoner, og den frafalne klassiske sangeren "Ole Jonny", nå på vei mot en popkarriere, som legger stor vekt på at det er viktig for en kunstner å skape noe helt nytt og originalt. "Leif Åge" synes således at det er "kjempeviktig" .. å kunne gjøre noe som ingen andre har gjort før", selv om han også erkjenner den nødvendige dialektikken mellom tradisjonsbevaring og nyskaping. "Ole Jonny" legger også stor vekt på å kunne lage noe som er "nyskappende" og "annerledes". Det må være rom for å "spreng litt grenser", sier han. Derimot er han "helt imot" at det er så viktig å ivareta den kunstneriske tradisjonen.

Her kan det imidlertid være snakk om to ulike typer originalitetskrav. For "Leif Åge" handler det blant annet om nyskaping i samsvar med normene som råer innenfor den mer eller mindre avantgardistiske samtidsmusikken. For "Ole Jonny" handler det kanskje mer om å fornye seg akkurat så mye som det kommersielle popmarkedet krever.

Alt i alt framstår både skuespillerstudentene og musikkstudentene som sterkt forankret i en ganske tradisjonell fag- og sjangerlojalitet. Jeg fant knapt noen "crossover"- eller hybride kunstnere blant disse informantene, selv om det selvsagt var flere skuespillere som kombinerer det å spille tradisjonelt teater, synge, danse og spille film – og selv om det er noen musikere som utfolder seg både innen samtidsmusikk, klassisk musikk og (kanskje) populærmusikalske



former. Men slikt kunstnerisk mangesysleri innebærer knapt noen prinsipiell sjangerblanding eller crossover-tendens.

Det bildet jeg her har tegnet av skuespillerstudentene og musikkstudentene, avspeiler selvsagt sammensetningen av utvalget av informanter. Jeg har primært intervjuet mainstream-studenter fra Kunstakademiet, Musikkhøgskolen og en regional utøvende musikkutdanning. Jeg har derimot ikke søkt spesielt etter unge scenekunst- eller musikkutøvere (jf. frigruppeutøvere, avantgardistiske rockere, samtidsmusikere, etc.) på den avantgardistiske delen av det institusjonaliserte kunstfeltet. Tendensene til crossover og sjangerblanding ville nok vært sterkere med et litt annet utvalg.

Det er dessuten grunn til å minne om at de musikerne og scenekunstnerne (studentene) jeg har intervjuet, alle er *utøvende* kunstnere. Originalitetsimperativet gjør seg nok sterkere gjeldende blant en del *skapende* kunstnere, for eksempel blant en del samtidskomponister.

## 5.4 Frihet og fellesskap

### Frihet uten grenser?

Den karismatiske og romantiske kunstnerrollen assosieres som nevnt foran (kapittel 3.1) også med en ofte ubegrenset frihetslengsel – og med et grunnleggende brudd med konvensjonelle sosiale regler og normer (jf. Hauser 1962/77c, Fosli 1994). I hvilken grad og på hvilke måter kommer slike frihetsidealene til syne blant de unge kunststudentene i dagens Norge? Det er først og fremst *billedkunststudentene* i mitt materiale som feirer den ubegrensede friheten i tråd med denne beskrivelsen. Det reflekteres allerede i noen grad i det kvantitative surveymaterialet (tabell 12). Vi ser at billedkunststudentene i langt høyere grad enn andre studentgrupper (60 % mot 22 % av alle) synes det er ”svært viktig” å ha en jobb der de kan arbeide *selvstendig*. De synes også oftere enn mange andre studentkategorier at det er viktig med ”fleksibel arbeidstid” (32 % mot 19 % av alle). Derimot er det få av dem (10 % mot 49 % av alle) som synes det er svært viktig med en ”sikker jobb”. Scenekunststudentene ligner dem på dette punktet. Men ellers ser scenekunststudentene ut til å være langt mindre opptatt av frihet og selvstendighet enn billedkunststudentene er. Det siste skyldes nok for en stor del at de må tilpasse seg en mer organisert og forpliktende (og dermed mer ufri) studie- og arbeidssituasjon. De er utøvende kunstnere, som langt på vei er ”redskaper” for en instruktørs kunstneriske ambisjoner og valg.

Tabell 12. Verdier og prioriteringer som er viktige når en skal vurdere jobb. Andel ”svært viktig”, etter studium. Prosentueringsbasis (N) er oppgitt for hvert prosenttall. Førsteårsstudenter. StudData-I

	Lærer	Sos./ helse	Jour- nalist	Inge- niør	Biblio- tekar	Kom/ øk	Arki- tekt	Scene- Kunst	Billed- kunst	Totalt
En interessant Jobb	79% (724)	82% (891)	94% (104)	76% (325)	76% (74)	75% (149)	91% (53)	79% (28)	88% (103)	81% (2451)
En jobb som gir kontakt med andre mennesker	73% (731)	63% (893)	56% (103)	41% (320)	38% (74)	43% (150)	46% (54)	68% (28)	29% (102)	59% (2455)
En sikker jobb	57% (726)	57% (895)	14% (104)	43% (323)	34% (74)	43% (150)	27% (52)	19% (26)	10% (101)	49% (2451)
En jobb der man kan hjelpe andre	50% (726)	55% (892)	23% (102)	22% (321)	17% (72)	18% (147)	12% (51)	17% (24)	10% (101)	41% (2436)
En jobb som er samfunnsnyttig	46% (711)	37% (888)	33% (102)	20% (314)	26% (72)	20% (147)	12% (52)	12% (25)	14% (96)	34% (2407)
En jobb der man kan arbeide selvstendig	18% (715)	18% (881)	42% (104)	20% (325)	30% (73)	27% (147)	30% (54)	15% (27)	60% (104)	22% (2430)
En jobb med fleksibel arbeidstid	13% (706)	19% (875)	31% (102)	18% (316)	18% (74)	28% (148)	19% (54)	4% (27)	32% (103)	19% (2405)
Gode mulighet- er til å avansere	12% (671)	18% (829)	15% (102)	24% (317)	9% (71)	26% (148)	17% (48)	23% (26)	12% (94)	17% (2306)
En jobb som gir mye fritid	16% (712)	10% (866)	16% (100)	16% (319)	14% (72)	16% (148)	10% (51)	0% (26)	7% (97)	13% (2391)
Høy inntekt	5% (723)	9% (896)	9% (104)	25% (324)	3% (74)	22% (149)	9% (53)	4% (28)	2% (101)	10% (2452)

Det kvalitative materialet viser tilsvarende forskjeller. Det går fortsatt fram at det primært er *billedkunststudentene* som dyrker den grenseløse friheten. Forskjeller i grad av frihetsdyrking mellom kunstnergrupper skyldes dels at de lever under objektivt ganske forskjellige kunstneriske arbeidsforhold: De fleste skuespillere og mange musikere arbeider i hovedsak kollektivt som utøvende kunstnere; de fleste billedkunstnere arbeider mest individuelt som skapende kunstnere. Hadde vi hatt med *forfattere* i materialet – en annen gruppe av individuelt skapende kunstnere – ville vi trolig sett at de også dyrker friheten høyt.

Men friheten har flere uttrykksformer:

1) Billedkunststudentene – og mange andre kunststudenter – higer for det første etter en rent *kunstnerisk skapende frihet*:

Hva jeg setter mest pris på [ved kunstneryrket]? Ja, det er omtrent *friheten*, da. Og det *selvstendige*. At man kan – ja, det er det å skape noe helt fra begynnelsen av. Sette i gang helt fra begynnelsen. Det er denne alkymien, ikke sant? - at man på en måte kan skape noe ut av ingenting. Det er fantastisk!

sier "Anne-Berit", billedkunststudenten som arbeider med både figurativt maleri, skjønnlitterær skriving og film.

Flere billedkunstinformanter beskriver denne kunstnerisk skapende friheten som en form for "selvaktualisering" eller "selvrealisering". De ønsker seg et frirom for utvikling av sitt eget "indre selv". Det er en frihetsoppfatning helt i tråd med den romantiske versjonen av den karismatiske kunstnermyten. Det er òg i tråd med sein- og postmoderne identitetsteori (jf. Giddens 1991, Featherstone 1991). Billedkunststudenten "Ole" sier for eksempel at:

Det jeg setter mest pris på, er friheten. Og anledningen til å kunne se ting på skrått, og til å kunne aktualisere seg selv og faktisk være sin egen arbeidsgiver og selv bestemme hva man skal gjøre. Muligheten for selvaktualisering – i hvert fall i mitt tilfelle. Jeg kan ikke snakke for alle. [Intervjuer: Men hva mener du med "selvaktualisering"?] Å kunne bruke de evnene og lystene jeg har, bruke de evnene og også de lystene og ønskene .. .... til seg selv på best mulig måte.

Den kunstneriske friheten handler videre i høy grad om et fritt valg av *formspråk*, det vil si om en ubegrenset frihet til å krysse kunstneriske sjangere, disipliner og tradisjoner (jf. kapittel 5.3 foran). Denne typen kunstnerisk frihet har jeg foran sett i sammenheng med den postmoderne kunstsituasjonen (jf. kapittel 3.4), men den kan også ses som et uttrykk for modernismens allmenne krav om stadig fornyelse av det kunstneriske formspråket ("fornyelsens evigvarende virvelvind" (Moulin 1992)). Billedkunststudenten "Tove" priser den kunstneriske uttrykksfriheten på følgende måte:

Det er jo som sagt det at jeg står relativt fritt i forhold til å velge uttrykksform, altså *friheten* i forhold til å bestemme alle disse elementene selv. En journalist vil faktisk ha litt problem med å begynne å spille musikk og si at

nå uttrykker jeg det store, nå føler jeg ... Det er *den* friheten jeg snakker om. *Jeg kan selv velge mediet og formen og alt det, som altså rett og slett føles som en utfordring.*

2) Billedkunststudentene dyrker for det andre den helt *frie og selvstendige studiesituasjonen*:

Jeg har så mye *frihet* nå! Jeg er veldig bortskjemt på det, og det er kjempe-deilig. Det har først begynt å bli deilig nå – det har vært slitsomt før. [Intervjuer: Å ha så mye frihet?] Ja, å ikke ha noen rammer. Og da er det liksom litt vanskelig å vite hva du skal gjøre når du står opp. Men nå er det - prho - prho - prho! Det er visst det at du kommer til et punkt hvor det bare tar av! Så blir det bare OK,

sier billedkunststudenten "Camilla". Ifølge mange informanter tilbyr Kunstakademiet studentene en svært fri studiesituasjon.

3) Billedkunststudentene legger for det tredje stor vekt på *friheten fra det alminnelige rutiniserte A-4-livet*. De vil gjerne stå "utenfor sirklene" til det alminnelige rutinesamfunnet. Camilla setter for eksempel stor pris på: "At jeg slipper den der 9-4-jobbinga hver dag og slipper å føle meg helt sånn derre 'stuck' i noe, liksom".

Billedkunststudenten "Tove" sier for sin del at:

Det jeg setter mest pris på, er at *jeg føler at jeg disponerer livet mitt sjøl*. At ingen andre står og ... [Intervjuer: Friheten sa du noe om?] Ja, *friheten!* Friheten er et vanskelig ord, men *jeg føler at jeg bestemmer over meg sjøl*. Det synes jeg er viktig. Kunstneryrket er fint, fordi jeg føler *friheten til å velge mediet å uttrykke meg gjennom*. Og jeg føler at jeg kan tillate meg ganske mye, samtidig som det allikevel er *noen rammer* du skal være innenfor for å kalle det kunst. Så jeg synes det er en enorm utfordring.

"Tove" forteller også at hun innimellom studiene har jobbet en del med ikke-kunstnerisk arbeid, dels for å finansiere studiene og dels for å få et avbrekk. Men: "Jeg har simpelthen ikke funnet noe sted jeg har funnet meg til rette", forteller hun. Hun framstiller altså seg selv som lite tilpasningsdyktig til det vanlige, rutinepregete yrkeslivet.

Billedkunstutdanningen synes i det hele tatt å rekruttere en god del studenter som er motvillige mot (og som kanskje også mangler evne til) å la seg innordne

i et rutinisert ”borgerlig” livsmønster. Å bestemme over seg selv – sin tidsbruk, sine gjøremål, sin døgnrytme – betyr svært mye for dem. De gjør opprør mot et krav om å føye seg inn under borgerlige og/eller byråkratiske rutiner. Slik fører de videre viktige aspekter ved den romantiske kunstnerrollen, der kunstneren plasserer seg i en marginal posisjon i forhold til det konvensjonelle samfunnet. Den sterke frihetsdyrkelsen kom ikke minst sterkt uttrykk i *bohemrollen* innenfor kunstlivet (Hauser 1962/77c, Fosli 1994). Ifølge Hauser (samme sted:183) innebar romantikken på 1800-tallet at ”an unbridgeable gulf opens up between the genius and ordinary men, between artists and the public, between art and social reality.”

Han beskriver videre de nye bohemene slik:

The bad manners and impertinences of the bohemians, their often childish ambitions to embarrass and provoke the unsuspecting bourgeois, their frantic attempt to differentiate themselves from normal, average men and women, the eccentricity of their clothes, their head-dress, their beards, [...] their free and easy and paradoxical language, their exaggerated, aggressively formulated ideas, their invectives and indecencies, all that is merely the expression of the desire to isolate themselves from middle-class society ..

Kunststudenters frihetslengsel og avvisning av et borgerlig livsmønster kan dels tolkes som avspeiling av en klassisk romantisk bohemholdning, dels som en postmoderne frihetskultus. Man kan likevel ikke si at bohemholdningene kommer særlig sterkt til uttrykk blant kunststudentene i den kvalitative undersøkelsen. Informantene (både billedkunstnere, skuespillere og musikere) ble spurt hvilke verdier og hensyn som var viktigst for dem i yrkeskarrieren. Var det for eksempel høy kunstnerisk anerkjennelse, gode muligheter for personlig utfoldelse, internasjonal karriere eller stor økonomisk etterspørsel etter det kunstneriske arbeidet? Det mest slående var at mange prioriterte ”et trygt og godt familie- og privatliv” framfor alle andre verdier. Det gir snarere assosiasjoner til et småborgerlig enn til et bohemisk livsmønster! Så vi har i høyden å gjøre med ambivalente bohemer!

#### Den tvetydige friheten

Men alt i alt legger altså billedkunststudentene særskilt stor vekt på frihet og uavhengighet som verdier. *Frihet* er også viktig for andre kunststudentgrupper, men ikke like viktig som for billedkunststudentene.<sup>143</sup> Musikere og skuespillere står oftest oppe i en helt annen studie- og/eller arbeidssituasjon enn billedkunst-

---

<sup>143</sup> Iallfall gjelder det ”de andre kunststudentene” som er med i mitt utvalg.

ner. De studerer eller arbeider gjerne mer kollektivt. Det kreves langt større evne til samarbeid og innordning av dem. Flere informanter i disse studentkategoriene understreker også det problematiske ved friheten. Friheten kan nok være en ufordring og gi spenning, men den er også risikofull. Rutiner kan gi økt opplevelse av trygghet:

Jeg setter pris på *friheten* ved det at man hele tiden kan planlegge selv hva man vil gjøre, når man vil jobbe - eller, ingen uker er like, og det blir ikke kjedelig, sånn sett. Men på den annen side så er det akkurat det som kan være en ulempe òg. At jeg kan *savne* litt *rutinejobb*, litt sånn at jeg kunne stått opp til en fast tid og kunne lagt meg til en fast tid. Men det blir veldig sånn oppstykket. Og så savner jeg det med å vite at jeg har en jobb å gå til hvor jeg får en inntekt, den *tryggheten* det er. Så det er de samme tingene som er positivt, og negativt,

sier musikkstudenten "Trine" (klassisk blåser). Flere musikkinformanter trekker fram risiko og usikkerhet, uregelmessig arbeidstid og vansker med å opprettholde et normalt familieliv – som frihetens bakside. Det gjelder for eksempel blåseren "Vera", pianisten "Johan", sangeren "Kristine" og fiolinisten "Berit".

Det er videre flere billedkunststudenter som påpeker at frihet er noe tvetydig: "Det jeg setter mest pris på [ved kunstneryrket], er å ha frihet til *hva* jeg gjør, og *når* jeg gjør det, og *hvordan* jeg skal gjøre det. Og det jeg syns er verst, det er jo utryggheten", sier "Camilla".<sup>144</sup> Også billedkunststudenten "Ole" dyrker som vi har sett, friheten som kunstner. Men i denne friheten ligger også det problematiske ved yrket: "Det er aldri ferie. Det er jo en annen side, eller baksiden av frihetsmedaljen. Uansett, så føler du at du alltid er på jobb. I hvert fall jeg gjør det; jeg har veldig problemer med å skille mellom arbeidstid og mer privatliv".

Kunstnerens frihet er således ofte paradoksal og prekær. Det er en frihet som ofte innebærer at "man aldri har fri", som musikeren "Anette" uttrykker det. Arbeidstida er organisert slik at det er vanskelig å skille mellom arbeid og fritid. Inntektene er ofte så lave og usikre at man må arbeide langt mer enn normal arbeidstid for å overleve. De kunstneriske ambisjonene leder i samme retning: De skaper et altomfattende engasjement, som "stjeler" fritida.

Det frie kunstneryrket medfører således både økonomisk risiko (jf. usikkerhet når det gjelder utkomme) og arbeidsmessige belastninger (jf. slitasje på grunn av uregelmessig arbeidstid). Slike bekymringer varierer selvsagt også med livs-

---

<sup>144</sup> Som arbeider både med skulptur, elektronisk kunst og video.

fase: De aktualiseres i første omgang mot slutten av studiet og ved inngang til arbeidsmarkedet – særlig hvis man snubler litt i materiellstrukturen og får vansker med å etablere seg på arbeidsmarkedet.

På lengre sikt kan det være vanskelig å leve med så stor frihet og usikkerhet. Derfor vil mange kunstnere etter hvert søke å spre risikoen, eventuelt finne utveier ut på sidespor fra det kunstnerisk profesjonelle hovedsporet (jf. Menger 1989 og kapittel 3.2 foran). Sangstudenten ”Kristine” uttrykker dilemmaet slik:

Jeg liker veldig godt den friheten man har. Det er også litt problematisk - eller, *friheten* er ikke problematisk. Det som er problematisk, er *usikkerheten*. At man vet aldri hvordan det kommer til å gå. Og det også hvis man får et eller annet problem med fysikken, et eller annet, hva skjer da? Ikke sant? Hvis man da har flere bein å stå på, så er jo det kjempegreit. Det er det jeg prøver å få til.

”Kristine” har store ambisjoner for en profesjonell sangkarriere, kanskje som solist i utlandet. Men hun sikrer seg også gjennom å velge musikkpedagogikk hovedfag, slik at veien til en undervisningsstilling står åpen. Dessuten er hun ikke fremmed for etter hvert å gå inn i en musikkadministrativ stilling. Samtidig som hun holder fast ved den kunstneriske hovedambisjonen, holder hun altså ”utveier” til en pedagogisk og/eller administrativ karriere åpne – om hun ikke skulle lykkes helt (bare) som profesjonell sanger.

#### Selvstendighet eller samarbeid

Mange kunststudenter – særlig billedkunststudenter – setter som før nevnt frihet til ”selvaktualisering” eller ”selvutfoldelse” svært høyt. At kunstneryrket er så fritt og selvstendig, er nettopp det de setter mest pris på. Det er imidlertid problematisk for de fleste *skuespiller*studenter og for mange *musikk*studenter å ha ambisjoner om absolutt frihet og selvstendighet. Skuespillere og musikere arbeider som før nevnt ofte svært kollektivt – i nært samspill med kollegaer. Nå bør man riktignok ikke – som Becker (1982) har påpekt – underslå de kollektive sidene ved det såkalt selvstendige (individuelle) kunstneriske arbeidet (jf. kapittel 3.2 foran). I tråd med den karismatiske kunstnertradisjonen har forfattere, billedkunstnere, komponister m. fl. en tendens til å overdrive de frie og individualistiske aspektene ved den kunstneriske skaperprosessen.<sup>145</sup> Men i praksis er også disse kunstnergruppene i høy grad avhengige av samarbeid og/eller samspill med andre yrkesgrupper i den kunstneriske skaperprosessen: *Forfatteren*

---

<sup>145</sup> Jf. Tore Rems studie av Alexander Kiellands forfatterstrategier. De inkluderte mye samarbeid med andre, for eksempel med brødrene Brandes (Rem 2002).

samarbeider som regel med forlagskonsulenter og -redaktører; *billedkunstneren* er avhengig av rammemakeren og galleriet, osv. Likevel er det ikke tvil om at institusjonsskuespilleren og ensemblemusikeren står oppe i en *mer* direkte kollektivt skapende kunstnerisk arbeidssituasjon enn mange andre kunstnere. Det avspeiles også indirekte i det kvantitative materialet: Scenekunststudentene synes langt oftere enn billedkunststudentene (og oftere enn mange andre studentgrupper) at det er ”svært viktig” med en jobb som ”gir kontakt med andre mennesker” (tabell 12 foran). Således er (særlig) skuespillerstudentene i det kvalitative materialet ofte helt uenige hvis man hevder at ”kunstneryrket (skuespilleryrket) er mer selvstendig enn andre yrker”: ”Nei, det er vel feil, synes jeg. Skuespilleryrket må være – det er – et *samarbeid* med hele teateret. Hvis man jobber for seg selv, så er det ikke liv på scenen”, sier ”Stein”, som ellers er en skuespillerinformant som utmerker seg gjennom sin erfaring fra og orientering mot et arbeid som individualistisk og risikovillig frilanser. Men betyr det også at det er noe *autoritært* i arbeidssituasjonen, og at skuespilleren må innordne seg mye under andre i dette yrket?

Ja, jeg tror det er en kombinasjon av at du må underordne deg og gjøre som regissøren sier, selv om du kanskje synes noe annet. Men det må være én som har kontroll, pluss at du må finne din egen karakter også, som ... Regissøren kan ikke finne det for deg, men han kan gjerne gi deg eksempler og sånne ting. Så da må man ... Jeg tror det er en kombinasjon mellom det at du må være selvstendig i det å finne karakteren, og det at man må underkue seg regissør og altså, alle sammen,

fortsetter ”Stein”. En annen skuespillerstudent – ”Marianne” – karakteriserer således skuespilleryrket som ”ekstremt kollektivt”. Hvor sterk vekt de ulike kategoriene kunststudenter legger på den individuelle friheten og selvutfoldelsen, er altså dels betinget av den karismatisk-romantiske kunstnertradisjonen og dels av de materielle betingelsene for kunstnerisk produksjon som de ulike kunstnergruppene er underlagt.

## 5.5 Usikkerhet og risiko

### Risiko i samtidsanalyse og kunstsosiologi

Sentrale samtidsanalytikere som Ulrich Beck (1992) og Anthony Giddens (1990, 1991) framhever at det seinmoderne samfunnet rent allment er preget av høy risiko. Beck er særlig kjent for å ha lansert betegnelsen ”risikosamfunnet” på den nåværende fasen av moderniteten, til forskjell fra alternative betegnelser



som det ”postindustrielle”, ”postfordistiske” eller ”postmoderne” samfunnet. Giddens (1991:28) peker på at det å leve i Becks ”risikosamfunn” ikke bare innebærer å ta inn over seg de nye materielle farene som det seinmoderne samfunnet stiller oss overfor; det fører også med seg en vedvarende frihet til å velge:

Living in the “risk society” means living with a calculative attitude to the open possibilities of action, positive and negative, with which, as individuals and globally, we are confronted in a continuous way in our contemporary social existence.

Kultursosiologer som Menger (1989) og Moulin (1992) er på den andre siden mindre opptatt av allmenn (sein-)modernitetsteori. De retter heller søkelyset mot at risiko og usikkerhet er noe som særskilt preger *kunstnernes* situasjon. Kunstnerne lever under høyere grad av usikkerhet enn de fleste andre yrkesgrupper. For Menger og Moulin dreier det seg ikke primært om et særtrekk ved den seinmoderne epoken, men snarere om allmenne vilkår for kunstnerisk produksjon – iallfall siden den autonome kunstneren trådte fram som sosial figur under den tidlige moderniteten. Ut ifra dette perspektivet er usikkerheten strukturelt knyttet til det store overskuddet på rekrutter til kunstneryrkene, det begrensede markedet for kunstneriske tjenester/produkter og den sterke konkurransen og seleksjonen innenfor et hierarkisk kunstfelt (jf. kapittel 3.2 foran).

#### Forvaltning av usikkerhet: Bekymringer

Hvordan forholder da kunststudentene i mitt materiale seg til usikkerhet og risiko? Som før nevnt viser den kvantitative undersøkelsen (jf. tabell 12) at kunststudentene (som journaliststudentene og arkitektstudentene) er langt mindre opptatt av det å ha en ”sikker jobb” enn de fleste andre studentgrupper. Betyr det at de ser på usikkerheten primært som et problem eller snarere som en mulighet og en utfordring?

Flere informanter i det kvalitative materialet gir uttrykk for en viss *bekymring* for den rent materielle usikkerheten som knytter seg til yrket: Vil de lykkes med å etablere seg og slå igjennom karrieremessig? Vil de greie seg økonomisk? Billedkunststudenten ”Ole” legger vekt på at usikkerheten er problematisk. Han er ikke i tvil om at det er mer usikkert om man vil lykkes i dette yrket enn i de fleste andre yrker: ”Definitivt, det er det verste yrkesvalg man kan ta, hvis man tenker karriere, altså. Og karriere er faktisk veldig viktig for at du skal få vist fram tingene dine. Statistisk sett er det det dummeste du kan velge. Det tror jeg”, sier han. Skuespillerstudenten ”Marianne” har tilsvarende bekymringer, til

tross for at risikoen for ikke å få relevant jobb etter studiet objektivt sett burde være langt mindre for en kandidat fra Statens Teaterhøgskole enn for de fleste andre kunststudenter (og svært mange andre studenter):

Det mest problematiske er kanskje all *usikkerheten*, og akkurat nå, der jeg er nå, *usikkerheten omkring framtida, og at det er så veldig utrygt*. Man er lik-som på gyngende grunn hele tida, med mindre man heter Kjersti Holmen eller Nils Ole [Oftebro] [...]. Med mindre man har et navn som - eller er - Kjersti Holmen eller Nils Ole Oftebro, så går man litt sånn på gyngende grunn sånn til enhver tid,

sier hun.<sup>146</sup> Også noen av musikkstudentene gir uttrykk for bekymring over usikkerheten. Blant dem er sangstudenten "Ole Jonny": "Det mest problematiske er usikkerheten fra dag til dag, hvis man skal leve som musiker. Om ikke fra dag til dag, så i hvert fall fra måned til måned. Det er det mest problematiske. Og det at det ofte medfører mye reising", sier han. Her må vi ta i betraktning at "Ole Jonny" alt er gift, selv om han ennå ikke har barn. Han er dessuten i ferd med å oppgi planene om en karriere som operasanger for en kanskje mer uforutsigbar karriere som popartist.

Flere musikkstudenter understreker også at, selv om man kanskje kan klare å overleve i yrket, er det høyst usikkert om man virkelig vil lykkes på et høyt profesjonelt nivå (intervjuer med blåserne "Leif Åge" og "Julie" og fiolinistene "Ragna" og "Berit"). Hvem som lykkes på scenekunstudområdet, er også noe av et sjansespill: "Det er ikke nødvendigvis de som er mest talentfulle og mest dyktige, som lykkes. Det kan gjerne være de som er penest, eller de har en spesiell greie, de har en gag, de er haussa opp av pressen. Der er – ja, alt mulig", sier "Erik", en musikalartist med utdanning fra utlandet, som selv alt har hatt betydelig suksess. Få gir uttrykk for en lignende estetisk nihilisme. Å si noe slikt, rokker jo ved det felles trosgrunnlaget på kunstfeltet (jf. troen på kvalitet, estetiske hierarkier, karismatiske kunstnerpersonligheter).

Hva som menes med "å lykkes", er dessuten relativt. Ambisjonene justeres underveis i utdanningskarrieren, etter hvert som man erkjenner hvilket kunstnerisk nivå man er i stand til å nå. Grunnlaget for realistisk selverkjennelse er kanskje klarest på musikkområdet, der den rent tekniske ferdigheten betyr så mye (jf. utdypning i kapittel 6.5). Derfor gir mange musikkstudenter opp ideen om en solistkarriere alt tidlig i studiet. Andre nedtoner planene om en fulltids utøvende musikerkarriere overhodet. Utsiktene til interessante musikkfaglige jobber er

---

<sup>146</sup> Kjersti Holmen og Nils Ole Oftebro er blant Norges mest kjente og etablerte skuespillere.

likevel oftest gode. Hvis man alt har gitt opp ideen om en ”stor karriere”, er det mindre grunn til å bekymre seg over usikkerheten om man vil lykkes eller ikke: ”Det spørres hvor man legger lista for å lykkes, da. Jeg tror det er store sjanser innenfor musikeryrket, og det er å oppleve *lykke*”, svarer cellisten ”Geir” retorisk. Han har ambisjoner om å bli ensemblemusiker eller musikkforsker, men ikke solist.

#### Forvaltning av usikkerhet. Kvalitetsheving på grunn av konkurranse

Mange informanter ser imidlertid også *positive sider* ved den økende usikkerheten. På grunn av økt andel frilansere og utenlandsutdannete blant skuespillerne har konkurransen innenfor scenekunstheltet økt mye. De institusjonaliserte og profesjonskontrollerte rekrutteringsveiene er gradvis i ferd med å bli avløst av utvelgelse gjennom fri konkurranse (åpen audition). Flere skuespillerinformanter tror at et slikt mer usikkert og konkurranseorientert regime vil bidra til å *skjerpe kvaliteten*:

Jeg tror det er sunt for Teaterhøgskolen å få litt konkurranse blant alle som utdanner seg også i England. Jeg tror at hvis man skal forbedre teateret, eller også selge scenekunsten, så er det sikkert sunt å *få en slags audition i stedet for å ha det monopol*, for monopol tror jeg er usunt, altså. Det blir ikke noe særlig kvalitet av det. Selv om kanskje den kvaliteten blir sjalta ut - altså, det er en slags kvalitet, eller det er en kvalitet av de skuespillerne som har kommet inn her på den skolen, men det er også veldig mange dyktige som ikke kommer inn og de.... Enten så prøver de på egen hånd uten utdanning, eller så tar de en utdanning i England. Så jeg tror nok at hvis man får litt mer konkurranse, så vil det kanskje også bli en forbedring av teateret,

sier skuespillerstudenten ”Stein”. Han gir uttrykk for den klassisk liberalistiske forestillingen om at åpen konkurranse i siste instans gir det kvalitativt beste resultatet.

#### Risiko og spenningssøking

Mer slående er det imidlertid at mange kunststudenter ser det nye, mer åpne konkurranseregimet – den økte usikkerheten – som en positiv utfordring rent personlig. Flere rapporterer om en nærmest elektrisk spenningsutløsning – et ”kick” – ved den risikofylte kunstneriske eksponeringen. De framstår som aktivt spenningssøkende. De oppsøker risiko, langt på vei slik ungdom som driver med ekstremsport, gjør det samme. Billedkunststudenten ”Kristian” setter for eksempel særlig pris på at han – i det kunstneriske arbeidet – ”får brukt seg på en veldig, veldig bra måte”, og at han ”får tenkt eksistensielt filosofisk på en måte”. I tillegg legger han vekt på at ”jeg liker frihet, og jeg liker litt spenning,

utfordringer”. Det er lett å se paralleller mellom kunststudentenes og andre samtidsaktørers rastløse søken etter risikofylte utfordringer. Søker kunstneren, basehopperen og børsspekulanten i bunn og grunn den samme typen ”kick”? Pregar flere yrker innenfor den risikofylte samtidskulturen av samme slags tidstypiske spenningssøken? Hva er egentlig forskjellen mellom den ”driven”, utfordringen og spenningen som en kunstner, en forsker og en idrettsutøver søker? Billedkunststudenten ”Tove” svarer:

Jeg kjenner ingen forskere. [Intervjuer: Idrettsmenn, kanskje?] Ja. Egentlig tror jeg det er akkurat det samme. Jeg tror det er det samme som de folkene som klatrer opp på Himalaya og alt det der. Det er jo en slags galskap, men det er et eller annet – man har fått den her fikse ideen at det her skal man bare gjøre for enhver pris. Jeg tror det er opplevelsen av å gjøre det. Da tror jeg ikke det er noen forskjell om du er finansmegler, eller hva du er, bare du har det der kicket ved utfordring.

Derfor er ”selvtillit”, ”sterk vilje”, ”ukuelig pågangsmot”, ”mot” og ”dumdrighet” viktige egenskaper i kunstneryrket, ifølge ”Tove”. Man må ha ”evnen til å tørre å ta noen sjanser og ikke helt vite hvordan det går”. Derimot er hun ikke sikker på at dette med ”talent” betyr så mye i dette yrket lenger. ”Tove” framhever altså her ”risikosøkeren” som et alternativ til ”den karismatiske kunstneren”.

Musikkstudenten ”Leif Åge”, som sikter seg inn på en ganske usikker solistkarriere, forteller om samme type positive opplevelse – samme type ”kick” – ved den risikofylte eksponeringen på podiet. Hva er det egentlig som er så bra med musikeryrket? ”Det er (pause) et veldig kick da, å vise seg fram, på en måte. Bare det. Og så er det spenningen ved det om det går bra, eller om det går dårlig,” svarer han.

Det er også flere av skuespillerstudentene som framhever kombinasjonen av frihet, risiko og utfordring i yrket som noe overveiende positivt. Musikalartisten/skuespilleren ”Jakob” er blant dem:

For det første så elsker jeg at det er *forandring*, at man får forskjellige oppgaver, at man ikke behøver å stå opp klokka syv-åtte og jobbe til fire-fem, men at jeg får ha en annen livsstil, og kan få jobbe med forskjellige prosjekter og ikke alltid det samme. Og så elsker jeg også å synge, jeg elsker å stå på scenen og utøve det her. Det problematiske kan være *usikkerheten* i mitt tilfelle, og det å måtte flytte på seg med alt hva det innebærer. Men samtidig er vel det en *nerve*, som du sier, [...] som får en til å

- det er vel stort sett det det går på. Det er en *spenning*, det er noe *nytt*, det er *muligheter*, det er en *frihet* i det på en måte, selv om ...,

sier ”Jakob”. Skuespillerstudenten ”Stein” – som selv har omfattende frilanserfaring forut for og dels under studiet – gir uttrykk for en lignende ambivalent, men i bunn og grunn positiv holdning til de utfordringene en usikker frilanssituasjon fører med seg:

Ja, jeg tenkte litt på det. Altså - mm, det er mange som sier at det er hardt å være frilanser, eller hardt å være skuespiller generelt. Men jeg tror jeg har vært ganske heldig sånn sett, for det jeg har tørt da, det bare å satse på å ikke ha noen sånn Blindern-fag, altså at man har sånn backup. Bare satse på det, og så veit man ikke hva man gjør om et par måneder, men så får jo det være, og så får man bare gå arbeidsledig i noen uker og så kanskje det dukker opp noe. Det er den uvissheten som er litt urovekkende, iallfall i begynnelsen.

Skuespillerstudenten ”Jesper” er enda mindre bekymret. Tror han at ”det er mer usikkert om en vil lykkes i dette yrket enn i de fleste andre yrker?” ”Jeg tror ikke det. Jeg tror at hvis du har *tro på deg selv*, og hvis du har *lyst* til noe, så *klarer du det* uansett hva du har lyst til å gjøre. Så det tror jeg ikke noe på”, svarer ”Jesper”. Sitatene foran vitner om en sterk, nærmest narsissistisk vilje til selveksponering – og dels om sterk overbevisning om eget potensial som framtidig kunstner (”blind tro”). Spørsmålet er om vi har å gjøre med en særskilt tidstypisk samtidskulturell og allmenn selvtilitt blant ungdom flest – eller om det snarere er den tradisjonelle, karismatiske kunstnermyten som reflekteres i sitatene. Materialet kan tolkes i begge retninger.

## 5.6 Kunst som kampfelt

### Strid og strategisk adferd på kunstfeltet

Pierre Bourdieu har flere steder beskrevet kunstfeltet som et felt preget av *strid* mellom aktører i ulike posisjoner og med ulike relasjoner (Bourdieu 1993a, Bourdieu/Wacquant 1993). Kunstnerne strever i siste instans for å maksimere symbolske gevinster (jf. kunstnerisk anerkjennelse, ære), men tilgangen på sosial kapital (sosiale nettverk, kontakter) har også mye å si for utfallet av stridighetene på feltet. Tore Rem (2002) beskriver også – i sin Bourdieu-inspirerte analyse av Alexander Kiellands forfatterskap – det litterære feltet som et stridsfelt. Han viser dessuten hvordan en karismatisk selvframstilling og fortolkning av kunstnerrollen kan være med på å tildekke kunstnerens strategier for å ivareta

rent økonomiske gevinster. Pierre-Michel Menger (1989) peker for sin del på at tendensen til strid mellom rekruttene til profesjonell kunstnerstatus rett og slett henger sammen med at ”mange er kalt, men få er utvalgt” til slike yrker. Sagt på en annen måte: Det er for mange rekrutter i forhold til de aktuelle kunstneriske markedene. Kunstnernes tradisjonelle karismatiske selvforståelse har imidlertid bidratt til å tildekke den faktiske striden, konkurransen og strategiske adferden som de i praksis iverksetter for å lykkes, ifølge Menger.

#### Sunn eller giftig konkurranse på billedkunstfeltet?

Man finner mye av den samme dualismen mellom karismatiske fortolkninger og beskrivelser av strategisk adferd og ubønhørlige stridigheter i intervju materialet med unge kunststudenter og kunstnere i Norge av i dag. Fri konkurranse og risikabel usikkerhet kan – som vi har sett – ha *positive* sider: Det kan bidra til rettferdig rekruttering og positiv eksponering. Men konkurransen har også sine negative sider. Billedkunststudenten ”Kristian” sier:

Det er mulig at jeg har ikke *bare* et negativt forhold til *konkurranse*, for jeg synes det er viktig at man har en diskusjon, og det er viktig at man tør å si fra. Og jeg blir litt sur hvis jeg ser at andre lager jævlige bra ting, men da får jeg jo også *kick* til å gjøre noe, til å skjerpe meg. Det har vært noe av problemet i Norge at man ikke skjerper seg for å gjøre bra ting. Det blir så mye *baksnakking* i stedet for. I stedet for å gå inn på atelieret og lage noe som overgår det som vedkommende laget, som kanskje fikk det stipendiet som du hadde lyst på, ikke sant? At det har blitt mer til at man går ut og baksnakker i stedet for å gå hjem og lage noe mer interessant og bedre og mer banebrytende. Så jeg kunne ønske at det kunne være mer sånn *sunn konkurranse*, altså ...

Også billedkunststudenten ”Ole” opplever konkurransen – både på Akademiet og på kunstfeltet generelt – som ubehagelig, fordi den er ”skjult bak idealisme”. Han mener at konkurransen er større enn man ofte tror. Medstudentene bruker mer eller mindre bevisste konkurransestrategier: ”Ja, altså ubevisst så er det klart at man smiler til de rette personene. Og på vernissasjer så er det konkurranse, jeg merker konkurransen hele tiden. Jeg blir lei til tider”, sier ”Ole”. Billedkunstmiljøet – også det ved Akademiet – er lite, klikkpreget og hierarkisk, ifølge billedkunststudenten ”Tove”. Når man studerer på Akademiet, får man snart

et utrolig overblikk over åssen miljøet egentlig fungerer innad, fordi at etter hvert er det folk som du har gått sammen med, så du kjenner jo ... og du begynner å kjenne igjen navn og ansikt, og du begynner å se at det her er et

kjempelite miljø som er utrolig internt og temmelig korrumpert til tider. [Intervjuer: Hvordan korrumpert?] Ja, korrumpert ... Hvis jeg sitter og skal gi en utstillingsplass, så er det klart at jeg gir den til min gode venn, eller til noen som jeg fryktelig gjerne vil imponere. Det er hierarki hele veien. [...] [Intervjuer: Er det et hierarki som avspeiler noe slags *kvaliteter*?] Nei. Det tror jeg ikke. Det avspeiler en slags *makt*, tror jeg. I forhold til posisjoner og i forhold til - altså, man er jo en liten gjeng kunstnere som sitter og slåss om enda mindre midler. Det er jo det det dreier seg om. Det er ikke så mye personlige ting oppi det her. Det er kun det at alle så fryktelig gjerne vil leve av det her. Og alle er klar over hvor begrensa de midlene er, og da blir man ganske.. [Intervjuer: Men på sikt, når noen virkelig lykkes, og andre ikke lykkes, vil du si at det da avleirer seg et hierarki etter en slags kvalitet?] [...] Akkurat det der med *kvaliteten* er fryktelig vanskelig å avgjøre, tror jeg. Fordi da må man til med noen helt andre kriterier som ikke er så lett å definere, rett og slett. Det er veldig sjelden det er *det* handler om, og det gjør det enda mer fortvilet. Hadde det bare vært så enkelt at man kunne måles i noen kvalitet, men det kan man ikke. Man måles etter *hvor mange ganger* man har utstilt, *hvor* man har utstilt, *hvem* man har utstilt sammen med, og *hvilke* stipend man har fått,

sier "Tove". Hun beskriver samtidsbilledkunstfeltet omtrent på samme måte som Raymonde Moulin (1992) gjør, nemlig som et felt preget av estetisk vilkårighet (anomi), ubønhørlig strid og sterke hierarkier (jf. også Mangset 1996).

#### Samarbeid og konkurranse på scenekunstfeltet

Konkurranse, klikkvesen og strategisk adferd kan nok oppleves som ekstra *vilkårilig* på billedkunstfeltet, ettersom det er enda vanskeligere å komme fram til intersubjektiv enighet om kunstneriske kvalitetskriterier der enn på andre kunstfelt (jf. Moulins begrep "estetisk anomi"). Men også skuespillerstudenter og musikkstudenter rapporterer om kunstfelt preget av negativ konkurranse og intriger. Slikt kan oppleves som ekstra problematisk blant utøvende kunstnere som arbeider ved *institusjoner* (skuespillere ved institusjonsteatre, musikere i orkestre), ettersom den kunstneriske arbeidsprosessen ved institusjonene er særlig avhengig av et godt kollektivt samarbeid. Musikalartisten "Erik" – som har utdanning fra England og yrkeserfaring fra musikal i både inn- og utland – sier:

Og det verste -- er vel at svært få vil deg vel. [...] Altså, man kan gjerne si: "Å, så hyggelig han er!" Og så går det to minutter og man snur ryggen til og så sier han: "Å, den største dritten!" Det er veldig surt, synes jeg. [...] Det er klart at det blir mye konkurranse og sånn. Men man er veldig mye mer slarvete i Norge. I England sier man det direkte, og så sier man det rett ut: "Beklager, vi går ikke overens". Sånn er det. I Norge gjør man ikke det. Man er

liksom sånn: ”Åja, du er så hyggelig og snill og koselig og fantastisk og”..  
Fy faen, altså! Og det er den sureste sida av det.

Her må det imidlertid understrekes at det også er flere skuespillere/skuespillerstudenter som verdsetter den kollektive samarbeidsprosessen og det positive samarbeidet under teaterproduksjoner. Men det dreier seg om et tett samarbeid, der aktørene blir særlig sårbare fordi de er ”dømt” til å involvere seg sterkt personlig. Samtidig står de samme aktørene jevnlig oppe i konkurransesituasjoner og utsettes for gjensidige kvalitetsvurderinger. Kombinasjonen av tett personlig samarbeid/involvering og underliggende konkurranse/interesse motsetninger kan skape konflikter. Skuespillerstudenten ”Jesper” framhever likevel samarbeidet som det mest positive ved skuespilleryrket. Men det har en konfliktfylt bakside:

Det er vel det *samarbeidet* når du står på gulvet der, med din makker og instruktør, og den lille familien og den kjernen som du skaper der og da [som han setter mest pris på]. Og at man da - om åtte uker når man *skal ut og vise det her og skal stå fullt og helt for det og skal - ja, altså leve det*. Den utrolige prosessen der! Det jeg setter *minst* pris på, er vel å *få usympatiske instruktører eller usympatiske motspillere*. Primadonnanykker er det verste jeg veit! Det er liksom ... I Statene har masse folk det. Det er greit. La dem ha det! Men her i Norge er det så lite, og det er ikke noen vits. Man kjenner alle sin rolle, det er ikke noen vits,

sier ”Jesper”.

#### Ubønhørlig konkurranse og strategisk selvpresentasjon i musikklivet

Også fra musikkområdet rapporteres det om konkurranse, kniving og intriger. Musikkstudenten ”Cecilie” (klaver) synes at den innebygde konkurransen er det mest problematiske ved musikeryrket. Det fører rett og slett ofte til en ”ekkel stemning” i miljøet.

Enkelte medstudenter/kollegaer kan bruke etisk usmakelige strategier i kampen for anerkjennelse og oppdrag. De driver en pågående markedsføring, noe som kan være bra i små doser:

Du har sånne småting som bare at ... Man setter jo opp oppslag om jobber på tavla. Så finnes det jo de som tar ned oppslaget når de har sett det, for at ikke andre skal se det. Det er sånne ting som er ... Det finnes. Det har vi sett mange ganger. Og jeg vil si at det er kynisk,

sier ”Cecilie”.



Andre musikkinformanter rapporterer riktignok om et vedvarende godt samarbeid og om et godt indre samhold i musikkmiljøet. ”Anette” forteller om prøvespill som er ”kjempehyggelige”, der ”alle støtter opp om hverandre”. Hun opplever ingen veldig ”ond konkurranse” i det hele tatt. Men på musikkfeltet er det samtidig kanskje slik at forskjellene i faglig kompetanse og kvalitet er mer målbare enn på billedkunstområdet – og dels på scenekunstområdet. Det fins en høy grad av intersubjektiv enighet om det kunstneriske kvalitetshierarkiet innen musikkfagene, fordi kravene til rent teknisk-håndverksmessig kompetanse er nokså klare og ubønhørlige. Dermed blir på sett og vis også konkurransen mer ubønhørlig. Forskjeller i faglig nivå er betinget dels av personlig talent og dels av iherdig øving. Det fins ingen lettvinte metoder for å rykke opp i hierarkiet. Man kan i siste instans verken skyldes på tilfeldigheter eller sosiale sammenvergelses. Men selv om de fleste studentene vet omtrent hvordan det kunstneriske kvalitetshierarkiet ser ut på deres eget musikkområde, forblir rangeringen innad i studentflokkene som oftest uutsagt. Den framstår som en skjult, men likevel virksom og beinhard rangorden (jf. nærmere om konkurranse, kniving og intriger innenfor musikkutdanningen i kapittel 6.5).

### Avslutning

Alt i alt er det altså relativt sterk støtte i intervjumaterialet for en beskrivelse av kunstfeltet som et felt preget av strid, konkurranse, intriger og maktbruk. Det betyr langt fra at *alle* informantene tegner et slikt bilde. Men de fleste av de som uttaler seg om spørsmålet, tegner snarere et *konfliktbilde* enn et *harmonibilde*. Og de harmoniserende *motbildene* er ikke særlig framtrædende i materialet. En skal imidlertid huske på at de aller fleste av informantene er studenter. Når de skal beskrive ”kunstfeltet”, beskriver de et felt som de ennå ikke fullt og helt har trådt inn i – og som de derfor ennå har begrenset erfaring fra. Eller de beskriver primært situasjonen innenfor utdanningsinstitusjonene (jf. kapittel 6).

## 5.7 Kunst og kommers

### ”En økonomisk verden snudd på hodet”?

Er kunstens verden fortsatt ”en økonomisk verden snudd på hodet”, slik blant andre Bourdieu (1996b:99) beskrev den (jf. kapittel 3.2 foran)? Er dagens unge kunststudenter tilbøyelige til asketisk fornektelse av økonomien, eller er de snarere preget av en postmoderne kryssing mellom kunst og kommers (jf. Featherstone 1991)? Flere nyere kunstsosiologiske undersøkelser tyder på at mange norske kunstnere fortsatt, iallfall retorisk, prioriterer symbolske framfor

materielle belønninger (jf. Aslaksen 1997, Mangset 1998a). Det vil si at de er tilbøyelige til å fornekte økonomien eller se ned på kommersielle kulturytringer. Men i denne studien analyserer jeg *unge kunststudenter*. Kanskje de innevarsler et mer markedsorientert holdningsmønster blant kunstnerne i framtida?

Den kvantitative surveyundersøkelsen egner seg bare delvis til å belyse dette spørsmålet. Det er likevel interessant å se hvordan ulike kategorier studenter har reagert på påstanden om at ”en jobb er bare en måte å tjene penger på, ikke noe mer”. De fleste avviser denne påstanden (tabell 13 og 14). Det kan være rimelig å anta at en særlig skarp avvisning av påstanden avspeiler et antikommersielt eller asketisk holdningsmønster. Mange av de som svarer at de er svært uenige/helt uenige i at ”en jobb er bare en måte å tjene penger på”, verdsetter antakelig helt andre aspekter ved jobben høyere (for eksempel et stimulerende og meningsfullt arbeid, symbolske belønninger). Men denne variabelen alene gir ikke noe fullgodt mål på det asketiske/markeds skeptiske verdi- og holdningsmønsteret jeg ønsker å undersøke. Det hadde vært fint om undersøkelsen (StudData) hadde inneholdt flere spørsmål som belyser dette temaet fra litt ulike vinkler. Men det gjør den dessverre ikke.

Det er likevel verdt å merke seg at andelen som klart *avviser* påstanden om at ”en jobb er bare en måte å tjene penger på”, er høyest blant journalist-, arkitekt- og kunststudenter, lavest blant ingeniør-, kommunal- og bibliotekarstudenter (tabell 13 og 14). Det gjelder både for første- og sisteårsstudenter.<sup>147</sup> Blant de førstnevnte er det journaliststudentene, mens det blant de sistnevnte er kunststudentene som er aller mest negative til påstanden. Det asketiske, markeds skeptiske holdningsmønsteret er altså sterkere blant kunststudentene enn blant de fleste andre studentgrupper, selv om forskjellene ikke er svært store. Tabell 12 foran viste dessuten at færre arkitekt- og kunststudenter enn andre studenter mente at det var ”svært viktig” med ”en jobb som er samfunnsnyttig”, noe som styrker inntrykket av et antiinstrumentelt og asketisk holdningsmønster i disse gruppene.

---

<sup>147</sup> Men som før nevnt er det metodiske grunnlaget for tabell 14 svakt på grunn av høyt bortfall/lav prosentue-ringsbasis blant kunststudentene.

Tabell 13. Holdning til påstanden ”en jobb er bare en måte å tjene penger på, ikke noe mer”, etter ”studium”. Førsteårsstudenter. StudData-I

	Lærer	Sos./helse	Journalist	Ingeniør	Bibliotekar	Kom/øk	Arkitekt	Scene-kunst	Billed-kunst	Totalt
Sterkt enig	1%	1%	1%	3%	0%	1%	0%	0%	1%	1%
Enig	2%	2%	3%	6%	4%	6%	2%	0%	0%	3%
Verken enig eller uenig	9%	10%	3%	18%	15%	19%	9%	11%	11%	11%
Uenig	44%	48%	29%	51%	45%	45%	37%	29%	30%	45%
Sterkt uenig	44%	39%	64%	22%	35%	27%	52%	61%	57%	40%
Vet ikke	0%	0%	0%	0%	1%	1%	0%	0%	1%	0%
Totalt	100% (731)	100% (892)	100% (104)	100% (324)	100% (74)	99% (150)	100% (54)	101% (28)	100% (105)	100% (2462)

Tabell 14. Holdning til påstanden ”en jobb er bare en måte å tjene penger på, ikke noe mer”, etter ”studium”. Avslutnings-/tredjeårsstudenter. StudData-II

	Lærer	Sos./helse	Journalist	Ingeniør	Bibliotekar	Kom/øk	Arkitekt	Scene-kunst	Billed-kunst	Totalt
Helt enig <sup>148</sup>	1%	1%	0%	2%	2%	0%	0%	0%	2%	1%
Nokså enig	5%	5%	4%	10%	10%	6%	0%	0%	4%	5%
Verken enig eller uenig	9%	8%	7%	20%	18%	8%	0%	0%	8%	9%
Nokså uenig	35%	36%	34%	33%	40%	46%	40%	21%	14%	35%
Helt uenig	51%	50%	55%	34%	32%	40%	60%	79%	71%	50%
Totalt	101% (688)	100% (882)	100% (85)	99% (96)	102% (63)	100% (107)	100% (5)	100% (19)	99% (49)	100% (1994)

#### Skuespillere: Kunstnerisk kvalitet og kommersielle farer

Også det kvalitative materialet viser at kommersielt skuespilleri ofte har lav anseelse blant unge teaterhøgskolestudenter. Intervjuene viser at de fleste skuespillerstudentene er forankret i et hierarki, der den ”seriøse” kunsten rangerer høyest og mer kommersielle ytringsformer rangerer lavest. ”Bendik” er for eksempel veldig skeptisk til å delta i reklame. ”Det å sette ansiktet sitt på et rent produkt” har ”ikke noe med skuespillerkunst å gjøre”, sier han. Mellom den sublime kunsten på toppen og den middelmådige kommersen på bunnen fins det

<sup>148</sup> Svarkategoriene på den avhengige variabelen i de to surveyundersøkelsene (jf. tabell 13 og 14) var litt forskjellige.

imidlertid et mer finmasket kvalitetshierarki, der ”kvalitetsnivå” og ”kommersiell masseappell” i hovedsak samvarierer negativt. Ulike informanter beskriver litt forskjellige, men beslektede hierarkier: *Institusjonsteatrene* (især noen få og sentrale av dem) ligger på toppen. *Film* rangerer etter hvert også høyt. Til forskjell fra for eksempel TV-såpe er film *kunst*, ifølge ”Jesper”. Mer kommersielle uttrykksformer som såpe og reklame (på TV eller kino) rangerer derimot lavt. Også skuespillerstudenter som selv kan tenke seg å delta i slikt, har dette klart for seg. Men det er også forskjell på såpe og såpe – og på reklame og reklame: Det fins intelligent, morsom og faglig velgjort reklame, og det fins dårlig reklame, ifølge flere informanter. Det fins faglig sett rimelig anstendig såpe og faglig helt uakseptabel såpe. Her bygger skuespillerstudentene sine vurderinger på faglig-håndverksmessige kvaliteter, blant annet på hvor mye tid som er satt av til produksjonsprosessen. Såpe produsert i hurtigtogtempo høster skuespillerfaglig forakt. På den tida da disse intervjuene ble gjort, hadde for eksempel seriene ”Venner for livet” og ”Syv Søstre” svært lav status blant mine informanter, mens ”Offshore” og ”Hotell Cæsar” (da med Toralv Maurstad<sup>149</sup> i en hovedrolle) hadde noe høyere status. ”Vestavind”, som kanskje heller burde kalles en ”TV-serie” enn en ”såpe”, ble rangert enda høyere. På den andre siden ga flere informanter uttrykk for at *reklame* ofte rangerer kvalitetsmessig høyere enn *såpe*, selv om det første vel må sies være enda mer kommersielt. Det skyldes selvsagt at en god del reklame er faglig velgjort – og dessuten intelligent og morsom.

Skuespillerstudentenes faglige vurderinger og prioriteringer er altså stort sett forankret i et kvalitetshierarki, der ”kunst” rangerer høyt og ”kommersiell underholdning” rangerer lavt: ”Det er mer utfordrende å jobbe med seriøse – eller ikke seriøse – men mer sånn prosjekter som det blir lagt inn en kunstnerisk verdi i, som enten er ordentlig film eller ordentlig teater ..”, sier ”Olav”. Men alle studentene er ikke like sterkt forankret i et slikt hierarki. ”Stein” registrerer nok at mange skuespillere, særlig blant de eldre, aldri kan tenke seg å delta i noe så kommersielt som en reklameproduksjon:

De gamle skuespillerne, de ser på reklame som ”nei”! Og det er mange skuespillere som konsekvent ikke gjør reklame i det hele tatt. [Intervjuer: Hvorfor?] Fordi de er mer kunstnere ... de vil ånde og leve for kunsten da, og ikke gjøre reklame. [Intervjuer: Men de unge?] De unge, tror jeg, og siden

---

<sup>149</sup> Toralv Maurstad er en av Norges mest framstående, eldre karakterskuespillere. Hans deltakelse i ”Hotell Cæsar” i startfasen kan ha bidratt til å heve kvaliteten og statusen til denne såpeserien, iallfall for en periode. På den andre siden deltok både Espen Skjønberg og Mona Hofland i ”Syv Søstre”, begge meget veletablerte, seriøse eldre skuespillere. Det forhindret ikke at flere informanter rangerte denne såpen lavere enn ”Hotell Cæsar”.

det blir mer og mer media nå, som kommer, så blir det mer og mer behov for skuespillere som tar reklamejobber. Og så tror jeg også frilansskuespillere er i en helt annen situasjon enn skuespillere som er utdanna herfra og har en trygg jobb å gå til på institusjonsteatrene, som har en fast inntekt,

sier han. Han mener altså at mange av de eldre er preget av en ganske tradisjonell skepsis mot det kommersielle. Selv har han imidlertid – som ung skuespiller – få motforestillinger mot å delta i for eksempel reklamefilm.

Selv om langt fra alle skuespillerstudenter avviser ”dårlig kommersiell underholdning” like sterkt, mottar de sterke signaler om å ”holde seg på matta”, så lenge de studerer ved Teaterhøgskolen. I intervjumaterialet framstår Teaterhøgskolen som en nokså rettroende og konsekvent forsvarer av den kunstneriske kvaliteten mot kommersialiseringens fristelser, blant annet gjennom håndheving av en sterk norm om at studentene ikke skal få påta seg noen form for skuespillerfaglig jobb utenfor skolen (for eksempel reklame eller dubbing) så lenge de studerer: ”Her på skolen er det ekstremt sånn negativt innstilt til alle mulige kommersielle ... [oppgaver utenfor studiet]”, sier ”Olav”.

#### Skuespillerstudenter – kommers og skam

Å bevege seg ned på det ”laveste” kommersielle nivået av skuespillerfaglige oppgaver og arenaer kan være forbundet med stigmatisering, skam og tap av faglig troverdighet. ”Det å bli gjenkjent på grunn av noe som ikke har noen verdi kunstnerisk sett [det vil si TV-reklame], det må være helt forferdelig”, sier for eksempel ”Hilde”. Heller ikke ”Vilde” ønsker å gjøre TV-reklame. Hun har riktignok alt gjort en slik reklame tidligere, men det er hun svært lite fornøyd med: ”Jeg har gjort en før jeg kom inn. For et oppvaskmiddel. Den var fryktelig teit, og den gikk veldig lenge [hun puster tungt]”, forteller hun. Nå som hun snart har gjennomført Teaterhøgskolen, syns hun at hun bør kunne slippe å opptre som ”selger”. Å skulle opptre som ”selger” opplever hun åpenbart som faglig nedverdiggende. Hun er også betinget skeptisk til å delta i såpeserier: ”Mitt ønske er vel å gjøre ting som du selv har respekt for”, sier hun. Og å opptre som ”selger” går altså på selvrespekten løs.

”Cathrine”, som har skuespillerutdanning fra England, konstaterer at deltakelse i alle typer såpe virker mer eller mindre stigmatiserende for en skuespiller. Men slik hun ser det, er den asketiske avvisningen av markedet mer typisk for kandidater fra den *norske* Teaterhøgskolen enn den var for hennes engelske kollegaer:

Jeg vet ikke så mye om den norske Teaterskolen. Jeg har bare referanse fra de som er mine venner som jeg har snakket med, som har gått på den norske skolen. Og det er klart [at] til nå har det vært en trend der som har gått på at ”vi trenger ikke det!” *Vi trenger ikke å lære å selge oss*, fordi at det skal man ikke, og det på en måte ”deprives”<sup>150</sup> - altså, det forringer liksom yrket, da, *forringer kunsten på en måte!* Mens i England hadde vi det som eget fag vi, i tredje klasse, *Business*. Rett og slett,

forteller ”Cathrine”. Sett med den utenlandsutdannete frilanserens utenfra-blikk er norske teaterhøgskolestudenter fortsatt preget av en asketisk avvisning av kommersielle markedsføringsstrategier. Hun mener at de (i tråd med teorien om fornektelse av økonomien) frykter at nærkontakt med markedet skal ”forringe kunsten”, det vil si på en eller annen måte svekke den eller skitne den til. Selv har hun måttet kjempe for å få innpass på det norske scenekunstmarkedet. Hun har både spilt såpe og drevet aktiv egenmarkedsføring. Men hun vet godt at det medfører en risiko for hennes rykte når hun deltar på slike kommersielle arenaer. Etter hvert kan imidlertid den økte tilstrømningen av utenlandsutdannede kunstnere bidra til økt allmenn aksept for kommersielle strategier og eksponering på det norske kunstfeltet.

Teaterhøgskolestudenten ”Marianne” er derimot helt avvisende til å spille såpe. Hun er også skeptisk til å delta i musikal eller revy. Uansett handler det om å beholde den faglige selvrespekten:

Jeg har lyst til å bli – eller jeg drømmer om å bli så pass bra i det jeg gjør, at jeg har muligheter til å *slippe å prostituere meg for noen ting som jeg egentlig ikke har noen tro på*. Jeg drømmer jo om å bli en sånn type skuespiller som kan velge selv. Hvor jeg kan være et år eller to eller fem år et sted, og så kan gi meg inn i en fri gruppe og gjøre noe der for så å vite at jeg har mulighet for tjene penger også neste år, for så å bli med på en film. Jeg drømmer egentlig om alt, jeg!

sier ”Marianne”. Hun er altså redd for å ”prostituere seg” som skuespiller. Men hva mener hun med det? Det handler i denne sammenhengen om å delta i produksjoner som er skuespillerfaglig/kvalitetsmessig veldig dårlige, for eksempel i norske såpeserier (slik som *Offshore* og *Syv Søstre*). Hun ser likevel ikke bort fra at hun kan bli nødt til å ”prostituere seg” i en periode:

---

<sup>150</sup> Det vil si, berøver, fratrar en noe.

Ja, det at jeg er forberedt på at hvis jeg noen gang når det målet, så må jeg i hvert fall innom sånn kanskje i en tiårsperiode, eller fem- eller femtenårsperiode, et eller annet, en periode i hvert fall der jeg er nødt til å gjøre ting som jeg kanskje egentlig ikke kan helt stå inne for. [Intervjuer: Og det er - såpe?] Nei, å nei. Ikke såpe. Såpe vil ikke jeg gjøre uansett,

sier hun. Det kan altså komme på tale å ”prostituere seg”/skitne seg *litt* til i en begrenset periode ved å delta i kommersielle aktiviteter. Men det fins en klar grense for hva hun vil delta i. For ”Marianne” går den ved såpeserier.

En annen sak er at den asketiske avvisningen av kommersialisering kan gi økonomiske gevinster på lang sikt (Bourdieu 1986a). Og kunstnere som alt har oppnådd høy kunstnerisk anerkjennelse, kan ha akkumulert så mye symbolsk kapital at de har ”råd til” å delta i ganske kommersielle underholdningstilbud.<sup>151</sup>

#### Askese eller pragmatisme blant skuespillere?

Den skepsisen mange skuespillerstudenter gir uttrykk for når det gjelder å engasjere seg i kommersiell aktivitet som såpeserier og reklame, er for en stor del forankret i en prinsipiell kunstnerisk kvalitetsoppfatning, der slike yringer framstår som ”dårlige” – eller nærmest som ”urene” eller ”smittefarlige”. Det dreier seg om en asketisk holdning, i tråd med den karismatiske kunstnerrollen. Men skepsisen kan samtidig være mer pragmatisk bestemt: Å bevege seg ut på kommersielle arenaer medfører en karrieremessig risiko. Det kunstneriske renommee står på spill. Asketiske og pragmatiske diskurser er gjerne tett sammenvevde, slik at det kan være vanskelig å fastslå om den enkelte informant avviser å delta i såpe eller reklame av sterkt personlige og prinsipielle grunner, eller om hun snarere unnlater det fordi det ville medføre en kunstnerisk devaluering i andres øyne.<sup>152</sup> Hvis den primære grunnen er at en slik devaluering vil skape karrieremessige problemer, handler det mer om en pragmatisk risikovurdering. Enda mer pragmatisk ville det være om man styrte unna reklame og såpe ene og alene fordi man fryktet å bli så sterkt assosiert med en kjent rolle – devaluert eller ikke – at man vanskelig kunne skape nødvendige illusjoner av å spille andre roller i teater eller film. Å fastslå hvilken type begrunnelse som veier tyngst i hvert tilfelle, er også metodisk vanskelig: Prinsipielle, verbale begrunnelser kan selvsagt dekke over mer pragmatiske strategier. Men like vanlig er det nok at aktører på dette feltet selv ikke skiller klart mellom prinsipielle og pragmatiske begrunnelser, det vil si at de har ”to tanker i hodet samtidig”. Slik

<sup>151</sup> Jf. for eksempel de anerkjente ”seriøse” skuespillerne Sven Nordin, Toralv Maurstad og Espen Skjønberg, som alle har deltatt i ”lettere” TV-serier (jf. Mot i brøstet, Hotell Cæsar og Syv søstre).

<sup>152</sup> I bunn og grunn fins det riktignok neppe noen prinsipper som er helt uavhengige av andres blick.

avspeiler de ambivalente begrunnelsene kunstfeltets ”dobbelte økonomi” (jf. Abbing 2002): Strevet for å oppnå symbolske gevinster har forrang, men det kombineres med pragmatiske strategier for å oppnå økonomiske gevinster.

Når ”Bendik” ikke vil delta i reklame, fordi det ikke har noe med ”skuespillerkunst” å gjøre, og når ”Hilde” avviser TV-reklame fordi det ”ikke har noen verdi kunstnerisk sett” (jf. foran), er begrunnelsene likevel ganske personlige og prinsipielle. ”Hilde” benekter således at hennes skepsis til TV-reklame bare skyldes risikoen det innebærer for framtidig karriere: ”Jeg tror ikke det går så mye ut over karrieren jeg, altså! Men det er mest det at jeg ikke gidder å bli gjenkjent på grunn av det. Jeg skal i hvert fall ha noe igjen for å bli gjenkjent”, sier hun. Det går tydeligvis på den personlige integriteten løs. Samtidig ser vi at hun gjør seg sine strategisk-markedsmessige vurderinger: Hun skal iallfall ”ha noe igjen” for å bli gjenkjent!

Andre informanter formulerer klarere pragmatisk, markedsstrategiske vurderinger. Den vanligste påstanden er at man bør unngå kommersielle jobber fordi man risikerer å ”bruke opp ansiktet” sitt. Det er en risiko både ved såpe- og reklamejobber. ”Olav”, som hadde deltatt i såpeserier før han kom inn på Teaterhøgskolen, uttrykte skepsisen slik:

Men siden Norge er så lite, så hvis man er ordentlig skuespiller, så kan det – i hvert fall i begynnelsen – virke *litt dårlig ut* hvis man gjør for mye sånt. Særlig på film, tror jeg det kan ha mye å si. [...] Hvis man har et veldig kjent ansikt som folk forbinder med for eksempel en såpeperson, som er på TV en gang i uka, - i hvert fall før man er blitt etablert som et kjent navn, så kan det være vanskelig for seriøse filmregissører å lage film med deg som hovedperson. [...] Men å gjøre en enkel kort reklame, tror jeg kanskje ikke – jeg tror det er verre å spille en såpe, hvor folk virkelig forbinder personen din med noe. [Intervjuer: Hvorfor er det slik?] [tenker] Fordi at – jeg tror folk som sitter hjemme og ser på såpe; man blir liksom *venn* med den *karakteren*, eller *uvenn*, man får et veldig forhold til en person. Så hvis man da skal spille i en film etterpå hvor det er det samme *ansiktet*, så vil alle de der fordommene, om du vil, med den rollen som du har spilt i den der såpen, henge igjen. Litt.

”Vilde”, som tidligere har uttrykt en nokså sterkt personlig og asketisk motvilje mot å være ”selger”, begrunner også etter hvert sin skepsis mot å delta i TV-reklame mer strategisk-pragmatisk. Hun syns særlig at TV-reklame er problematisk; det er litt for ”kommerst”. Samtidig har hun vansker med å argumentere helt konsekvent, ettersom hun har deltatt i – og fortsatt ikke har noe imot å delta i – radioreklame:



Ja, jeg synes liksom det er noe med det å stå og holde et sånt produkt i hånden og smile pent inn i kameraet [som er problematisk og kommersielt]. – Nei, jeg skal trekke tilbake. Jeg må trekke tilbake det med å bruke yrket mitt til det. Det var litt feil sagt, for når de tar meg på stemmen, så gjør jeg gjerne det. Det *handler jo bare om at man ikke vil bruke ansiktet sitt til ...* Det som er utrolig teit, er at sånne stemmejobber er så veldig bra betalt. Hadde det ikke vært det, så hadde jeg ikke gjort det. [Intervjuer: Nei, men samtidig så er de mer anonyme. Det er jo det du ...] Ja, de er mer anonyme, og derfor går det. Men poenget mitt er jo at da går det bare på min egen egoisme. At jeg vil spare mitt eget ansikt. Jeg skulle ønske at jeg var så pass sterk at jeg hadde ... [Intervjuer: Jo, men ligger det en profesjonell risiko i å bruke ansiktet sitt i reklame?] Ja, jeg tror det. [Intervjuer: Hvordan?] Du blir tatt litt mindre seriøst kanskje, hvis du reklamerer for Gilde eller sånn ... Jeg vet ikke, men kanskje det er sånn at man tenker, OK han har ikke noen jobb, eller han har ikke så mye jobb, så da må han kanskje gjøre sånne ting. Jeg vet ikke, kanskje jeg tar feil,

sier ”Vilde”. Hun foretar en mer eller mindre vellykket balansegang mellom kunstneriske og strategiske hensyn i sin argumentasjon. Sitatet avspeiler den grunnleggende dobbeltheten i mange av aktørenes tenkemåte og handlingsvalg.

Et hovedproblem er at man – både i forbindelse med reklame og såpe – kan bli for sterkt assosiert med en bestemt rollefigur, slik at publikum også vil assosiere til denne figuren når man spiller mer seriøse roller på teater eller film. Ofte er det dessuten knyttet noen problematiske kulturelle og skuespillerfaglige assosiasjoner til nettopp denne rollefiguren, som kan smitte over på den seriøse rollen. Risikoen er særlig stor når man er ung og uetablert. ”Ellen” forteller for eksempel at hun fikk panikk da hun skulle prøvefilme til ”Hotell Cæsar”:

Jeg skulle bare prøvefilme. Og da sa de at jeg måtte skrive under kontrakt på tre år. Og det skremte vettet av meg. Skrive under kontrakt på tre år! Hvis man heter Toralv Maurstad og er så pass kjent som han er, og har gjort så mye rart som han har, og alle vet hvem Toralv Maurstad er, uansett om han spiller i Hotel Cæsar, så tror jeg det er greit. [Intervjuer: Hvorfor er det greit da?] Fordi da er han ikke bare den som spiller i Hotel Cæsar, eller den som spilte i Syv søstre. Hvis man ikke heter Toralv Maurstad, og hvis man er litt ung, veldig ung, og ikke har gjort så mye på forhånd, så kan man fort bli ”den som spilte i Syv søstre eller Cæsar” - og bare det. Det er det jeg er litt skeptisk til. Å bruke seg selv opp på en måte, på den måten,

sier hun. Man risikerer altså å bli ”innelukket” i den aktuelle rolleskikkelsen – å bli ”lenket” til rollen. Det er bare veletablerte skuespillere som har opparbeidet et sterkt faglig renommé, slik som Toralv Maurstad, som tåler en slik eksponering uten tap av troverdighet.

På lignende måte risikerer man å bli for sterkt assosiert med en bestemt reklamerolle. ”Jesper” erklærer for eksempel at han ”neppe” noen gang kommer til å gjøre reklame. Han har allerede deltatt lenge i en kjent såpeserie, og sporene skremmer:

Jeg mener det har ødelagt for meg at jeg har gjort seksti episoder av X-såpen. For jeg bruker opp trynet mitt. Folk blir lei av å se på det. Og hvis jeg skal stå der og være ALI Kaffe-gutten eller ALI Kaffe-mannen i to år, så er det ingen som vil bruke deg til noe annet. De er lei ansiktet ditt. Men å bruke stemmen, det er noe helt annet,

sier han.<sup>153</sup>

Selv de som prinsipielt gjerne stiller opp i reklame, deltar ikke i hva som helst. Det fins god og dårlig reklame fra en rent skuespillerfaglig synsvinkel – og det fins produkter som man helst ikke vil assosieres med av mer politisk-moralske grunner. ”Jorunn” har for eksempel ikke noe prinsipielt imot å delta i reklame. Men om det er strategisk lurt å delta, er i høy grad betinget av den faglige kvaliteten på reklamen og av typen produkt:

Jeg tror ikke det er noe gærent i å være med på reklame. Det kommer helt an på hva det er for noe. Ja, det er helt avhengig av hva slags konsept det er på den helt spesifikke reklamen. For eksempel sånn ”Always Ultra”-reklame – damebindreklame. Det tror jeg ikke er noe sjakktrekk å være med på. [Intervjuer: Hvorfor det?] Nei, for den reklamen har en ... [pause] [Intervjuer: Er det noen moralsk motvilje mot det, eller er det kunstnerisk ...?] Kunstnerisk, rett og slett. Det er.. jeg synes den er patetisk, den er dum, og jeg vil ikke bli assosiert med den. Derfor er det uinteressant. [Intervjuer: Men hvis det er en kunstnerisk morsom eller god reklame, så kan det i og for seg være helt all right?] Ja, det synes jeg,

svarer ”Jorunn”. Også ”Erik” sier et betinget ”ja” til reklame:

Kommer an på. Reklamejobber kan man ta, så lenge det ikke er for bleier og bind, liksom. [Intervjuer: Næhei? Men hva da?] Hvis det har noe for seg. Jeg

---

<sup>153</sup> Det vil si at å påta seg dubbe- eller radioreklamejobber er OK.

stiller ikke opp på hva som helst. Sånn som Rimi og Rema stiller jeg ikke opp, for det er jeg blitt spurt om å gjøre.

”Erik” er enig med flere respondenter i at hovedrisikoen med reklame er at ”man bruker opp ansiktet sitt”. I tillegg legger han både vekt på at reklamen er faglig godt laget (”morsom”, ”god tekst”), og på at han kan stå inne for det produktet det reklameres for. ”Jeg kan ikke stå inne for Rimi”, sier han.

Mest pragmatisk/strategiske og minst asketiske er noen av de yngre mannlige skuespillerne/skuespillerstudentene. De definerer seg kanskje heller som ”artister” enn som ”kunstnere” (jf. kapittel 1.3 og 1.6), og de har gjerne erfaring som frilansere, eventuelt også teaterutdanning fra utlandet. Teaterhøgskolestudenten ”Stein”, som har flere års frilanserfaring (fra Norge) bak seg, inkludert institusjonsteater og reklame, er den som gir klare uttrykk for en slik posisjon når han sier at ”jeg er ikke noe sånt teatermenneske – ’alt for kunsten’ – jeg. Det er veldig mange som er det. Men jeg er mer [slik] at ’jeg gjør den radioreklamen for penger” (jf. sitat i kapittel 4.3 foran).

#### Hvor går grensen?

Alle informanter har visse forbehold mot å utnytte sin skuespillerfaglige kompetanse på kommersielle arenaer, enten det er på dypt personlig-prinsipielt grunnlag, eller det er mer pragmatisk-karrieremessig begrunnet. Men det varierer fra person til person hvor sterke disse forbeholdene er. Alle vil imidlertid antakelig si at ”det går en grense” et sted; *noen* former for opptredener betraktes som så kommersielle eller faglig dårlige at man aldri vil kunne delta i dem. Selv om ”Stein” er en type artist som gjerne tar på seg reklamejobber, går det en grense også for ham. Den går ved ”TV-shop”:

Jarl Goli er et eksempel på at man - eller Knut Bjørnsen<sup>154</sup>, for eksempel, som hadde før ... for meg iallfall ... hadde før en troverdighet som programleder eller som andre ting. Men så gjør han TV-shop. Begge to har jo begynt med TV-shops. Og TV-shop for meg ... som skuespiller så er det en slags .... I moraliteten ... i samfunnet nå, iallfall skuespillere ser at TV-shop er *siste stopp* før man gjør noe annet,

sier ”Stein”. Det vil si: Skuespillere som driver med slikt, prostituerer seg i den grad at de er i ferd med å definere seg ut av skuespilleryrket<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> Jarl Goli, norsk frilansskuespiller, kursholder og TV-personlighet. Knut Bjørnsen, TV-veteran.

<sup>155</sup> Eller ut av journalistyrket (Bjørnsen).

”Vilde” og ”Marianne” sier for sin del begge klart ”nei” til å delta i såpe. Men ved nærmere ettersyn viser det seg at de ikke er så konsekvent avvisende likevel: ”Nei, å nei. Ikke såpe. Såpe vil jeg ikke gjøre uansett”. [Intervjuer: ”Det er helt uaktuelt?”] ”Foreløpig, ja. Her og nu. Kanskje jeg må bite meg i tunga imens ...”, sier ”Marianne”. Og selv om ”Vilde” sier klart ”nei” til såpe nå som hun også har fått engasjement i to år ved et sentralt Osloteater, lekte hun tidligere i intervjuet med tanken på å delta i såpe eller andre typer TV-underholdning. Betyr det at det ikke er helt uaktuelt å delta i slikt?

Nei, altså, jeg vil prøve å la være. Før det kommer noe som er veldig bra. Så kommer det en kjempebra sitcom, så skal jeg gjerne ... Kommer det noe som er på høyde med Seinfeld eller Friends, så skal jeg gjerne være med på det,

sier ”Vilde”. Så grensene for hva det går an å være med på, er tøyelige. For den enkelte aktør er det spørsmål om en avveining mellom en mulig stigmatisering som ”ikke seriøs skuespiller”, en risiko for å bli for tett knyttet til en svært kjent rollefigur – og økonomiske fristelser (store penger og/eller dårlig råd). Hvis tilbudet – faglig og økonomisk – er godt nok, går det gjerne an å forhandle med sin egen kunstneriske samvittighet om å få lov å delta på slikt.

#### Strategisk utnyttelse av kommersielle muligheter blant skuespillerstudenter

Kommersielle arenaer kan spille en tveetydig rolle for karrieren. Å ”prostituere seg” ved å delta på slike arenaer kan åpenbart være risikofylt. Men det kan også gi karrieren et puff framover. Kommersiell aktivitet kan virke positivt på karrieren, fordi det gir synlighet, framviser skuespillerfaglig kompetanse, gir yrkeserfaring og bidrar til å bygge nettverk. ”Stein” etablerte seg som frilansskuespiller før han kom inn på Teaterhøgskolen. Han spilte i en film, en fri teatergruppe og på biscenen til et institusjonsteater. Han gjorde også fjernsynsreklame for et stort og kjent firma. Det ”hjalp meg veldig til sånne ekstrajobber”, forteller ”Stein”. Det bidro også til andre reklamejobber – og mer generelt til en ”positiv eksponering”. ”Jeg fikk ut trynet mitt da, til folk”, sier han. Han understreker imidlertid at han aldri trengte å nevne selve firmaet i reklamesnuttene, hvilket han oppfattet som ”veldig deilig”. Reklamen var altså ikke skamløst kommersiell og direkte; det hele framsto snarere som små episoder, som ”småsketsjing”, ifølge ”Stein”. Det vil si det framsto nesten som vanlig skuespillerkunst. For artisten ”Stein” er således det å krysse grensene mellom det høye og det lave – og mellom det institusjonaliserte og det frie feltet – ikke problematisk. Hans reklameeksponering har stort sett bare ført til god markedsføring av ham selv

som skuespiller. Så lenge reklamen er velgjort, slik at han kan beholde sin skuespillerfaglige dyd, er dette positivt for karrieren.

”Cathrine”, som har skuespillerutdanning fra England, og som seinere både har deltatt i såpe og reklame på norsk TV, mener også at slik eksponering har virket positivt for karrieren. Riktignok har hun møtt noe negativ kritikk i pressen. Hun sier:

Det har virket positivt utelukkende, bortsett fra pressen. Det er på en måte der jeg har truffet – det var NN<sup>156</sup> i en sammenheng som slaktet meg, og sa at jeg burde holde meg til såpeopera, når jeg prøvde å gjøre *seriøst teater*. Men ellers har det vært utelukkende positivt. [Intervjuer: I hvilken forstand?] At jeg har fått et navn. At jeg har - sånn som det ser ut da, klart meg rimelig bra i forhold til at jeg har fått interesse fra teatersjefer, faktisk, på bakgrunn av at de har sett meg i X-såpen<sup>157</sup>, kun. Jeg har fått en masse *arbeidserfaring* i forhold til film og derved også et *kontaktnett* innenfor det.

Det er kanskje særlig for studenter med utdanning fra utlandet (slik som ”Cathrine”) at såpe og reklame kan fungere som en viktig kanal inn til det norske skuespillerarbeidsmarkedet. ”Cathrine” innser likevel at deltakelse over lang tid i ”dårlige” såper også kan virke stigmatiserende og risikabelt for hennes karriere. Hun er mindre skeptisk til reklame – og forteller:

Jeg har gjort reklame. Og det har jeg faktisk også *shoppa jobber på*. Til og med sånn at NN<sup>158</sup> kom bort til meg og sa: ”Du er så jævli bra i den reklamen, kan ikke jeg få prøve deg?” Så jeg har faktisk også opplevd *det* som positivt, jeg. [Intervjuer: Men er det ikke betenkelig å få ansiktet sitt knyttet til én bestemt reklame?] Ja, jøss! Jeg har jo vært vaskepulver-damen i to år. [...] Men det er klart at - hva skal jeg si for noe da - jeg har jo fått lov til å gjøre store, klassiske hovedroller på et regionteater, etter å ha gjort den reklamen.

”Jesper” har både erfart stigmatisering og positiv markedsføring som følge av sin ganske langvarige deltakelse i en TV-såpe. Det er som før nevnt risikabelt å bli for sterkt assosiert i folks bevissthet med rollefigur i en TV-såpe. Man risikerer også å bli mindre interessant for seriøse instruktører. Men dette må veies opp mot de karrieremessige gevinstene: ”Jeg er jo jævlig glad for at jeg har gjort det, for jeg har fått en fot innenfor, og jeg har truffet folk og fått jobbet med

---

<sup>156</sup> Tidligere teaterkritiker i sentral dagsavis.

<sup>157</sup> Anonymisert.

<sup>158</sup> Kjent norsk filmregissør.

utrolig mange instruktører og føler at jeg lærte mye, og den kameratreningen er veldig bra”, sier ”Jesper”.

Men oppsummeringsvis kan vi nok fastslå at alle skuespillerstudenter er seg bevisst at det må drives aktiv grenseforvaltning overfor det kommersielle feltet. Alle har sine grenser når det gjelder hvor langt de vil gå i retning av kommersialisering. Men hvor denne grensen går for den enkelte, varierer en god del – fra nesten total asketisk avvisning til ganske offensiv utnyttning av markedets muligheter.

#### Billedkunstnere: Flertydige grensemarkeringer overfor det kommersielle feltet.

Hvor går da grensen mot det kommersielle for *billedkunststudentene*? Det er påtakelig at få om noen billedkunststudenter eksplisitt framhever økonomisk fortjeneste som et hovedmotiv for den kunstneriske virksomheten. Økonomiske motiver rangeres gjennomgående bak en rekke andre motiver og verdier. Betyr det at billedkunststudentene fortsatt ”fornekter økonomien”? Det ser ikke slik ut. Det virker snarere som om skillet mellom kunst og kommers har brutt helt sammen blant disse kunststudentene. Dagens billedkunststudenter fornekter ikke lenger økonomien på den måten som tradisjonelt har vært utbredt innenfor kunstfeltet. Flere ser tvert om ut til å ha en målrettet strategi om å overskride slike grenser og bringe kunstneren ut av elfenbenstårnet – det vil si å bryte med forestillingen om kunstens autonomi. Nærmere undersøkelser avdekker likevel et mer komplekst bilde.

*Noen få* billedkunstinformanter går direkte inn i en svært konvensjonell karismatisk kunstnerrolle og avviser tvert kommersielle kompromisser. Det gjelder for eksempel ”Peter”. Han ”har sine prinsipper” og sin ”integritet”, sier han: ”Jeg vil liksom ikke selge meg, på en måte”. De som ”selger seg”, er blant andre de som tar ”portrettoppdrag og gjerne vil tilfredsstille kritikerne”. Det betyr ikke at han mener at det nødvendigvis er galt å male portretter:

Men det spørs hva slags portrett det er, da. Det er noen som portretterer – lager fryktelige portretter av fryktelige personer, holdt jeg på å si. Og det kunne vært et *konsept* det, at du gjør det bare for pengene, og at det liksom stinker av det på en måte. Det synes jeg ... Jeg vil helst forhindre det,

sier ”Peter”. For ham er det fortsatt viktig å avvise en slik form for kunstnerisk ”prostitusjon”. Det går til nød an å være kommersiell på denne måten hvis man samtidig opprettholder det distanserte kunstneriske blikket og legger til grunn et kunstnerisk interessant konsept – det vil si hvis man anlegger et estetisk meta-

perspektiv på det å ”være kommersiell”! ”Peter” representerer et relativt tradisjonelt kunstnerisk formspråk, ettersom han først og fremst maler figurativt (men ikke nyromantisk<sup>159</sup>).

Også ”Bitte” startet opp som figurativ maler, før hun begynte å eksperimentere en del med forskjellige ”nye teknikker”. Hun avviser for sin del klart at kunsten skal underordnes kommersielle hensyn: ”Jeg lager jo ikke kunst for å tjene penger”, sier hun. Hun erklærer også at hun er ”veldig anti-reklame”. Og hun frykter at det ”å male portretter som jeg ikke har noen interesse av”, kan ”besudle arbeidet mitt”. Også ”Bitte” er altså tilbøyelig til å fornekte markedet på en måte som samsvarer med den karismatiske kunstnerrollen.

”Camilla” og ”Marte”, som begge arbeider mye med ”nye teknikker”, har derimot et helt annet ståsted. Begge gir uttrykk for at de har målrettede strategier med sikte på å bryte ned skillet mellom kunst og næringsliv. ”Camilla” syns således at det er helt all right å ”bisnisse litt” med sine kunstneriske produkter. Hun har slett ingenting imot å lage ting som folk liker og vil kjøpe. Den tradisjonelle, antikommersielle holdningen som lenge har rådd innen kunstfeltet, er etter hennes oppfatning avleggs. Hun tror også at de unge kunstnerne tenker mer som henne. Innenfor hennes generasjon er mottoet snarere: ”Make money! Altså bare ... Vær kommers, selg og lur dem trill rundt! Nei, ikke sånn da. Men lag små fine ting som kan selges! Prøv å tjene penger sjæl, og ikke ...”, sier hun. Det er likevel grenser for hvor mye kommersialisering hun vil akseptere. Hun vil ikke *prostituere* seg kunstnerisk. Samtidig ønsker hun å markere avstand til flere trekk ved den karismatisk-romantiske kunstnerrollen:

Jeg tror det bare betyr at kunstnere er blitt litt mer *vanlige*, at de ikke skal være så *rare* lenger, og at alle er faktisk litt opptatt av det at det er ikke så nøye om det er *kunst* eller *ikke*, og jeg vil se litt straight ut, og jeg vil ikke være sånn *raring* som går rundt og er rar for å synes, fordi jeg er *ekshibisjonist* og sånn. Men da vet jeg ikke hvor man skal plassere seg heller,

sier hun. ”Camilla” distanserer seg altså fra den marginale outsider-posisjonen, som vi også gjerne assosierer med den romantisk-karismatiske kunstnerrollen. Men hun er samtidig usikker på hvilke alternative roller hun kan innta (jf. ”vet [jeg] ikke hvor man skal plassere seg heller”). Maleren ”Kristian” syns også at det kan være bra at kunsten og kunstneren ”trekkes litt ned på jorda” ved å eksponeres kommersielt for et marked. En viss grad av ”avmystifisering” kan være

---

<sup>159</sup> Det vil si at han *ikke* plasserer seg innenfor den tradisjonen som i Norge gjerne har vært knyttet til maleren Odd Nerdrum.

et sunt korrektiv – en nødvendig utfordring, mener han. Og han synes slett ikke det er ”foraktelig” å ”tjene penger” på kunsten.

”Marte” har en enda mer offensiv holdning til det økonomiske feltet. Som kunstner ser hun på næringslivet som en viktig samarbeidspartner i tida framover. For eksempel regner hun med at hun kan utnytte sin håndverksmessige mediekompetanse i næringslivssammenheng. Hun vil gjerne påta seg rent ”tekniske oppdrag”, for eksempel redigere digital video. Hun håper også å være attraktiv som ”stand-in” eller ”vikar” i forskjellige næringslivs- og mediasammenhenger, for eksempel innen reklame og TV-produksjon. Om hun ser på dette mest som en *bijobb* for å tjene penger eller som en integrert del av sitt kunstneriske hovedvirke, kan virke litt uklart og flytende. I utgangspunktet ønsker hun likevel å skille klart: Det dreier seg om å utnytte en opparbeidet kunst- og mediefaglig kompetanse i *bijobber*, slik at hun kan få råd til å satse for fullt på den kunstneriske hovedjobben (innenfor kunstinstitusjonen). Men hun mener også at man kan skape noe av selvstendig kunstnerisk verdi, selv om man går ut av kunstinstitusjonen og inn i rene medie- og næringslivsjobber. Slik gjør hun – og flere andre informanter – seg også til talskvinne (talsfolk) for en oppmykning av skillet mellom kunstfeltet og andre samfunnsfelt – i tråd med et postmoderne kunstsyn (jf. hypotesen om at kunstinstitusjonen er i ferd med å gå i oppløsning, jf. avsnitt 5.2 foran om ”den avinstitusjonaliserte/postmoderne kunstnerrollen”). Tror hun da at hun kan få utfolde sine kunstneriske evner utenfor den tradisjonelle kunstinstitusjonen, for eksempel ved å lage reklame eller underholdningsfilm i fjernsynet?

Kanskje! For jeg ser ikke de store skillene lenger mellom hvor kunsten skal være da, eller den tradisjonelle kunsten i galleriet. Det er ikke det at jeg har lyst til å gå utenom galleriet, men jeg mener at kunsten har andre arenaer også enn bare galleriet,

svarer ”Marte”.

Ifølge ”Camilla” og ”Marte” innebærer *ikke* en slik åpning mellom kunstfeltet og andre, mer instrumentelle felt nødvendigvis en prostitusering av kunsten. Samtidig er det viktig for dem å unngå det de oppfatter som *virkelig* prostitusering. Det er altså fortsatt viktig og mulig for dem å opprettholde sin kunstnerisk-asketiske dyd. ”Marte” vil for sin del ikke lage arbeider som hun vet kan ”selge”, men som hun ”ikke kan stå for selv kunstnerisk”: ”Å male veldig vakre landskapsmotiver, for en maler. Det vil jeg si er å selge seg ..”, sier ”Marte”. Åpning av døra til marked og næringsliv må altså skje på en kunstnerisk for-



svarlig måte. Man må ikke ”prostituere seg”; det må ikke skje på en slik måte at man framstår som ”æreløs”, ifølge ”Marte”. Å male klisjémessige portretter eller stygge landskapsmalerier på oppdrag ville for eksempel gå på den kunstneriske æren løs (medføre ”symbolsk devaluering”). Å gjøre håndverksmessig god reklame kunne derimot være akseptabelt – ”hvis det blir en ærlig sak”, sier hun. Men som fagkyndig ”håndverker” er hun ikke villig til å gjøre hva som helst som markedet etterspør. Hun sier:

Ja, men jeg håper at min virksomhet i en pengejobb vil være i form av min egenskap at jeg har kunstutdanning og kan et håndverk. Og da bruker du meg med kunstnerisk bakgrunn, og at jeg får da en viss autoritet, da. Og at jeg kan ha såpass påvirkningskraft at jeg slipper å selge meg.<sup>160</sup>

Selv om hun kan tenke seg å bruke sin kunstneriske kompetanse til å lage reklame, vil hun altså ikke ”selge seg”, det vil si ”prostituere seg”. Det går en grense et sted – mellom ærlig kunstnerisk arbeid og prostitusjon – også for henne. Her må hun stå vakt om både den kunstneriske og den etisk-politiske integriteten. Etisk-politisk ser det ut til at grensen går ved å lage reklame for Fremskrittspartiet. Kunstnerisk går den ved å ”la andre styre deg, styre ditt kunstneriske uttrykk”. ”Marte” håper at hun har såpass ”påvirkningskraft at hun slipper å selge seg”. Det er altså den frie og selvstendige utøvelsen av det kunstfaglige håndverket som står på spill.

For andre billedkunststudenter er altså grensekryssingen mellom kunst og næringsliv i seg selv en viktig del av det kunstneriske uttrykket. Å blande det kunstneriske og det kommersielle – det rene og det urene – kan gjøres til en sentral del av det kunstneriske ”konseptet”. ”Tove” har for eksempel gjort slik grensekryssing og feltblanding til en hovedstrategi. Sammen med noen medstudenter har hun satset en god del på kontakt med næringslivet:

Jeg tror jo selvfølgelig at den kommer til å bli nokså elendig til å begynne med. Men som sagt, vi har jo drevet og prøvd ut litt forskjellig og tenkt at det må da virkelig være mulig å kunne leve av å være kunstner. Så vi har blant annet vært veldig mye ut av kunstmiljøet og rundt i andre miljøer for å finne ut om man som kunstner kan brukes innen andre områder, om man sitter med noen egenskaper som er *nyttige* ellers i samfunnet, og vært mye i kontakt med næringslivet,

---

<sup>160</sup> Rolleoppfatningen kan ha noe til felles med Abbings ”kunstnerhåndverker” (jf. kapittel 1.3 foran og Abbing 2002).

sier hun. De har for eksempel vært en del i kontakt med utelivs- og underholdningsbransjen, noe som har gitt noen oppdrag – iallfall om å presentere seg selv på noen konferanser og seminarer:

Vi har ikke den der tradisjonelle måten som man tenker på når du løser et problem. Det er jo en sånn egenskap som kan brukes overalt, faktisk, men det er ikke alle miljøer som er like åpne for det. Og vi har vært i kontakt med en del innenfor *personalutvikling* og sånne ting. Næringslivet er jo veldig oppe og diskuterer hvordan kan man bruke kunst i en bedriftskultur. Det er jo ganske viktig at en spør tilbake samtidig, hvordan kan kunst bruke næringslivet? Sånn at det ikke blir den der ensidige utnyttningen,

fortsetter "Tove". Hun ser altså ut til å være ganske fremmed for kunstfeltets tradisjonelt antikommersielle og asketiske diskurs – og tilsvarende åpen for en instrumentell og kommersiell utnyttelse av kunsten. Hun mener riktignok at det fortsatt er slik blant mange kunstnere at det å gjøre arbeid knyttet til næringslivet er veldig lite populært: For dem er det "døden", hevder hun. Næringslivet er i det hele tatt "hovedfiende nr. 1" for mange kunstnere. Men selv anser hun dem som mener at det er galt å tjene penger på kunsten, som "kjempereaksjonære". På denne bakgrunn er det ikke overraskende at "Tove" også avviser kunstfeltets motstand mot å kombinere *undervisning* med kunstnerisk arbeid. Også det å undervise har ofte vært sett ned på som noe instrumentelt eller urent innenfor kunstmiljøer. "Tove" tar altså avstand fra den asketiske antiinstrumentalismen som gjerne er knyttet til den karismatiske kunstnerrollen.

Men innebærer virkelig slike strategiske grensekryssinger mellom kunst og kommers (eller mellom kunst og undervisning) klare brudd med kunstfeltets tradisjonelt asketiske antikommersialisme og antiinstrumentalisme? Blir kunsten virkelig "besudlet" av det kommersielle når det er selve grensekryssingen som er gjort til gjenstand for kunstneriske undersøkelser – det vil si til objekt for et distansert estetisk blikk? Det er ikke åpenbart. Når trivielle og kommersielle objekter tas ut av sin vanlige brukssammenheng og gjøres til "kunst" innenfor rammen av en installasjon eller en form for konseptkunst, taper de snarere sin kommersielle trivialitet og urenheter. De blir gjort til "høy kunst" – slik konteksten langt på vei har definert hva som er kunst, helt siden Duchamp stilte ut et urinal i et kunstmuseum i 1917.

På den andre siden fins det åpenbart noen former for sammenblanding av kunst og kommers som også den mest postmoderne konseptkunstneren ville *avvise* som kunstnerisk uakseptable (eller "urene"). Hvis hun fortsatt vil unngå sym-

bolsk devaluering, kan hun kanskje kommersialisere seg som Andy Warhol, men neppe som Vebjørn Sand.<sup>161</sup> Således tar også "Tove" avstand fra en del kollegaer som "står og hogger litt byste som de selger for relativt mye på bestilling". Slik kommersialisering nærmer seg "prostituasjon". Hun er også klart skeptisk til visse former for "portrettmaling" av kjente personer. Ifølge "Tove" er det

.. ikke pent! Nei. Men på den annen side, så er jo alle klar over at inntekten skal komme et sted i fra. Og så får man bare gjøre opp med seg sjøl, tror jeg, hva man kan forsvare. Jeg har det sånn med meg sjøl, tror jeg, at jeg mye heller bare vil ha en sånn derre jobb i helsevesenet, enn på en måte å prostituere det kunstneriske. Men *det* er det ikke noen allmenn, entydig oppfatning av,

sier hun. På et eller annet nivå er det altså også viktig for "Tove" å drive en form for asketisk grenseforvaltning mot det kommersielle.

"Ole" – som både arbeider med skulptur og nye teknikker – gir uttrykk for et annet syn. Hans rolleoppfatning ligger nok nærmere den "strategiske artisten" enn den "karismatiske kunstneren".<sup>162</sup> "Ole" har for eksempel en pragmatisk holdning til det å arbeide med offentlig utsmykning, noe som jo nettopp kan betraktes som en litt "uren", instrumentell bruk av kunsten. Han har erfaring som assistent for skulptører med offentlige utsmykningsoppdrag. Slike oppdrag er noe skulptører påtar seg for å ha noe å leve av, ifølge "Ole". Han hevder at det gir "en mulighet til at du kunne tjene litt penger på noe som kan være temmelig interessant, men ikke så veldig god kunst". Han vedgår riktignok at "det er så mye kommersielle kriterier som er satt for utsmykning at det finnes grenser for hvilke rom du kan jobbe i". Men i praksis vil nok også de mest karismatiske kunstnerne gjerne takke "ja" til offentlige utsmykningsoppdrag – og mene at de har sin kunstneriske integritet i behold.

"Ole" går imidlertid lenger. Han beveger seg også i det mer problematiske grenselandet mellom "kunst" og "industridesign". Han kunne til og med tenkt seg å jobbe på et designkontor, og han vurderer seriøst å gå over fra å studere skulptur på Akademiet til å studere industridesign på Kunst- og håndverksskolen. Han prøver nok også et stykke på vei – slik som "Tove" foran – å definere en slik instrumentell designpraksis som et genuint kunstprosjekt. Han snakker i denne

---

<sup>161</sup> Medieprofilert yngre, figurativ norsk billedkunstner, som har gjort suksess innenfor et kommersielt krets-løp, men høstet liten anerkjennelse blant profesjonelle kunstnere og kritikere.

<sup>162</sup> Jf. kapittel 4.3, avsnittet "artisten som strategisk aktør", foran.

sammenheng om samarbeid med andre faggrupper (for eksempel arkitekter) innenfor industridesignprosjekter som en "interessant scene".<sup>163</sup> "Ole" mener også at slikt urent og grenseoverskridende samarbeid mellom kunst og næringsliv er i ferd med å bli mer vanlig blant de unge:

Ja, jeg tror det er blitt mer vanlig. Jeg tror virkelig at når man snakker om 90 prosent som [ikke]<sup>164</sup> lykkes osv., som greier å leve av kunstnerisk virksomhet; jeg tror nok den prosenten kommer til å forandre seg. For man kommer til å bli flinkere til å markedsføre kunsten og finne nye nisjer og scener for kunsten. Jeg tror blant annet at - nå er det noen damer her på skolen også, skal ikke nevne navn, som har drevet en *bar* som et kunstprosjekt, og det er klart at de kunne gått rundt og solgt og levd av dette her. Men allikevel [de iscenesetter det som] et kunstprosjekt. Eller hvis man var interessert i for eksempel veiskilt, det er klart at de blir sponsa - man må gå inn og finne nisjer og hente ut ressurser,

sier han. Han oppfatter ikke slikt samarbeid mellom kunst og næringsliv som uheldig kommersialisering. "Ole" har også beveget seg ut på det kommersielle feltet og modellert bankdirektører. Det er "en måte å tjene penger på" som en del medstudenter nok ser ned på. Men han er tilbøyelig til å "drite i" hva folk tenker om det han gjør. Går han over til industridesign, vil det gi penger og andre ressurser, som gjør det mulig for ham å realisere "egne" kunstneriske prosjekter. Jobber innen industridesign defineres således dels bare som virkemidler for å kunne gjøre kunstnerisk mer interessante prosjekter, men også dels som kunstnerisk interessante prosjekter i seg selv. Ser han noen fare for å bli kunstnerisk "tilsmusset"?

Det er nok fort gjort. Derfor må man være bevisst på hva man gjør. Man må være bevisst på hvorfor man egentlig gjør ting. Og da kommer det der at man må være bevisst på ærlighet. Man må være ærlig med seg selv og si hvorfor gjør jeg egentlig dette?

Selv om "Ole" ikke i utgangspunktet mener at en instrumentell bruk av kunsten bør være prinsipielt problematisk, er det også for ham viktig å unngå kunstnerisk prostitusjon. *Det* kan han hvis han som kunstner selv beholder den kunstneriske og moralske kontrollen over sin virksomhet, det vil si hvis han driver estetisk forsvarlig grenseforvaltning.

---

<sup>163</sup> Det siste uttrykket er for øvrig helt i tråd med den avantgardistiske samtidskunstdiskursen.

<sup>164</sup> Sett i sammenheng er det mest sannsynlig at han mener at 90 % *ikke* lykkes, mens 10 % lykkes.

Selv om mange billedkunststudenter altså – tilsynelatende ubesværet – krysser grensen mellom kunst og næringsliv, viser nærmere studier at grensekryssingen ikke er uproblematisk for de fleste av dem. Noen former for grensekryssing er kunstnerisk høyverdige, andre er kunstnerisk uakseptable. Dessuten er kunstnerens egen definisjon av sin praksis avgjørende: Han overvinner dilemmaet hvis han greier å ta urene kommersielle elementer inn i kunstfeltet og få det akseptert som høyverdig kunst.

#### Musikere: Flytende grenser.

Musikkfeltet er preget av enda mer uklare og flytende grenser mellom kunst og økonomi, iallfall etter intervju materialet mitt å dømme. Musikkstudentene er også den av de studentgruppene jeg har undersøkt, som i praksis driver mest markedsrettet aktivitet mens de studerer. Mange tar forskjellige typer musikalske ekstrajobber ved siden av studiet. Det kan både være vikariater i seriøse musikk institusjoner og jobber innenfor lettere musikkunderholdning. Enkelte musikkstudenter – som den klassiske sangeren ”Ole Jonny” – planlegger som nevnt faktisk å krysse grensen fra klassisk til populærmusikk for godt.

Musikkstudentene markerer også svakere prinsipiell motstand mot grensekryssing mellom det kunstneriske og det kommersielle feltet under intervjuene. Den ambisiøse og relativt suksessrike diplomstudenten ”Leif Åge” (blåser) – som både spiller samtidsmusikk og klassisk musikk – ville for eksempel ikke hatt noen prinsipielle motforestillinger mot å spille i Melodi Grand Prix: ”Jeg veit ikke jeg. Det spørs helt på settingen, og hvem man skal spille sammen med”, sier han. Han ville vurdert om det var hyggelige og dyktige musikere å spille med, om det var morsomt å spille – og om det var godt betalt, sier han. Han forteller også at han driver og jobber med en popplate ”på si”. Han mener det er helt forsvarlig å gjøre slikt hvis kvaliteten er god. ”Leif Åge” synes å innta en pragmatisk ”spillemannsholdning” til hva og hvor han spiller. Anstendig håndverk, rimelig betaling og godt fagmiljø, er faktorer som teller mer enn estetisk høyverdig kvalitet. Han mener nok at det går noen grenser for hva han kan engasjere seg i uten å prostituere seg, men det synes uklart hvor disse grensene går, og hvor mye de betyr for ham.

Pianisten ”Johan” har en enda mer avslappet holdning til kommersialisering. Han vet knapt om noe kunstnerisk arbeid han ikke kunne tenkt seg å gjøre på grunn av at det er for kommersielt. Han er således ”veldig åpen på det punktet der” og ser ”overhodet ikke” noen fare for å prostituere seg kunstnerisk. Han kunne både tenkt seg å delta i crossover-prosjekter og å spille ”måneskinnssoenen for rockeband”, sier han. I slike sammenhenger er det riktignok viktig å

være oppmerksom på både kunstneriske og håndverksmessige aspekter, men han ”stiller ikke noen absolutte normative krav for hva som er bra”.

En av grunnene til at ”Johan” har en så avslappet holdning til grensekryssing mellom kunst og kommers, kan være at han har gitt opp ambisjonene om en profesjonell musikerkarriere på høyt nivå – og i stedet orienterer seg mot en yrkesrolle som regional musikkutøver og musikk lærer i utkanten av det profesjonelle kunstfeltet. Men den ambisiøse musikkstudenten ”Anette” – som allerede er godt i gang med en solid profesjonell kunstmusikalsk karriere – ser ut til å være omtrent like avslappet. Hun avviser slett ikke å utøve ”light music” for et kommersielt marked; hun har selv flere ganger opptrådt på middager for forretningsforbindelsene til en av Norges største bedrifter; og hun har fått kommersielle oppdrag gjennom agent. Hun er heller ikke fremmed for å gjøre reklame.

Blåseren ”Vera”, som selv ikke har noen planer om å bli stor internasjonal solist, markerer derimot at den asketiske fornektelsen av det kommersielle også i noen grad gjør seg gjeldende innen musikkfeltet. Hun hevder at det er ”mange som er redde for å selge seg sjøl”. Det er viktig å ”ta vare på det kunstneriske”, slik at man ikke blir sett på som for ”kommersiell”, sier hun. Hun mener det går noen ”uskrevne regler” her, som markerer grensene mellom det kunstneriske og det kommersielle. Hvor går disse grensene?

Jeg veit ikke, jeg, svarer ”Vera”. Hvis du flyr rundt på de bruneste pubene i Oslo og spiller køntri og western, liksom, så vet jeg ikke om du blir sett på som en stor, anerkjent musiker da. Og det å spille på Titano-festivalen - ja, nå veit ikke jeg hva som er hva, men – .. [Intervjuer: Nei, men er det en del jobber du ikke ville ta hvis du ble bedt om det?] Nei, jeg er ikke helt der. Jeg gjør ikke jobber fordi andre skal synes at det er bra eller dårlig, men jeg gjør det. Da ville kanskje folk sagt at det - med seks års utdanning, trombone liksom - skal spille to låter på en musical og gå i badedrakt, er kanskje litt på kanten.

Selv om grenselinjene mellom kunst og kommers er svakere blant musikkstudenter enn blant andre kunststudenter, vil de nødvendigvis stille opp økonomisk fortjeneste som et hovedmål for studium og/eller yrkeskarriere. Snarere tvert imot. Gjennomgående rangeres ”stor økonomisk etterspørsel etter det kunstneriske arbeidet” lavt i det personlige verdihierarkiet også blant musikkstudenter. Når det gjelder økonomi, er hovedsaken at man tjener nok til å kunne overleve på et anstendig nivå: ”Stor økonomisk etterspørsel? Ja, ja - jo, det er viktig at man ..., men det er ikke viktigst. Det er bare rett og slett spørsmål om at man må ha

noen penger å leve av”, sier for eksempel ”Anette”. ”Jeg tror ikke det betyr så mye. Det er liksom fjernt fra det jeg holder på med. Det er ikke penger i det i det hele tatt”, sier ”Vera”. ”Det er ikke så viktig å tjene gode penger, men at jeg kan leve av det”, sier den klassiske sangeren ”Ole Jonny” (som altså er i ferd med å orientere seg over i en popmusikerkarriere).

Men alt i alt er det musikkstudentene i mitt materiale som er minst avvisende til å drive markedsrettet virksomhet. Den asketiske fornektelsen av markedet som tradisjonelt har preget mye av kunstfeltet, har svakt fotfeste blant vordende musikere. Dette er neppe noen *ny* utvikling; det reflekterer neppe framveksten av en postmoderne og/eller avinstitusjonalisert kunstnerrolle. Det er større grunn til å tro at vi har å gjøre med et mer generelt og varig særtrekk ved musikkfeltet og musikkutdanningen. Musikk framstår som et mer mangfoldig kunstfelt enn de andre kunstfeltene – og musikkutdanningen som en mer heterogen kunstutdanning enn de andre kunstutdanningene. Musikkfeltet preges av en ganske bred og variert etterspørsel fra markedet. Tyngden og bredden av denne etterspørselen gir vanskelige kår for en ideologi basert på asketisk avvisning av markedet. Mange unge *billedkunstnere* opplever derimot knapt etterspørsel i det hele tatt, mens unge *skuespillere* fra Teaterhøgskolen ofte (iallfall inntil de seinere åra) går inn i et statlig beskyttet og konsektrert institusjonsteaterkretsløp – relativt skjernet fra markedet. Når musikkstudentene er mindre asketiske enn de to andre kunststudentgruppene, kan det dessuten henge sammen med at de utgjør en mer variert studentgruppe. Flere av dem har aldri har hatt planer om å bli profesjonelle kunstnere på høyt nivå. De er derfor ikke mer asketiske i forhold til markedet enn de fleste andre yrkesaktive.

## 5.8 Kunstnerrolle og kunstfelt. Oppsummering og avslutning

Heller ikke analysen i dette kapitlet gir sterke holdepunkter for at unge kunstnere beveger seg med stormskritt mot en allminneliggjort og avinstitusjonalisert kunstnerrolle. De fleste kunststudentene identifiserer seg fortsatt relativt sterkt med rollen som profesjonell kunstner. De plasserer også gjennomgående denne rollen på et ganske veldefinert kunstfelt med klare grenser. En god del av dem vil riktignok heller kalle seg ”skuespillere” og ”musikere” enn ”kunstnere”. Andre oppfatter seg snarere som ”artister”. Men de ”bruker” likevel ofte ”kunstner” og det ”kunstneriske” som viktige kvalitets- og grensemarkører i definisjon og utøvelse av egen yrkesrolle. De utøvende kunstnerne (her skuespillerne og musikerne) kan dessuten skille mellom to forskjellige kvalitetshierarkier – ett kunstnerisk og ett håndverksmessig. Dermed kan de òg skille mellom to slags

yrkesstolthet, både over prestasjoner på høyt kunstnerisk nivå og over godt håndverk innen lettere underholdning.

Analysen i dette kapitlet gir således liten støtte til hypotesen om at den avinstitusjonaliserte, postmoderne kunstnerrollen har fått sterkt gjennomslag; det vil si at skillet mellom kunst og ikke-kunst er visket ut, og at Den Store Kunsten er avgått ved døden (jf. Baudrillard 1983, Svendsen 2000). Men noen få billedkunstinformanter definerer seg likevel nærmest inn i en slik kunstnerrolle. De ønsker ikke å hegne om kunsten som noe adskilt fra det øvrige samfunnsliv. De vil snarere ta med seg sin kunstneriske kompetanse og utøve den innenfor andre, mer verdslige samfunnsområder (for eksempel media). Lojaliteten til det faglige håndverket og til den kunstneriske sjangeren varierer for øvrig mellom kunstfelt. Skuespillerstudentene og musikkstudentene vektlegger den håndverksmessige kompetansen høyt og er i hovedsak sjangerlojale. Mange billedkunststudenter har derimot forlatt det tradisjonelle håndverket til fordel for konseptkunst og nye teknikker. De framhever da kanskje ny mediefaglig kompetanse på bekostning av tradisjonell kunstnerisk håndverkskompetanse. Kanskje skifter de også mellom ulike kunstneriske teknikker og sjangere i løpet av studie- og yrkeskarrieren.

Selv om kunststudenter generelt er tilfreds med at kunstneryrket er et ”fritt yrke”, er det bare billedkunststudentene som skiller seg klart fra andre profesjonsstudenter ved å feire den grenseløse friheten i tråd med den tradisjonelle bohemrollen. Og heller ikke billedkunstnerne framstår som himmelstormende bohemer. For øvrig synes den store friheten som knytter seg til kunstneryrkene, å være et tvetydig gode: Den gir uendelige muligheter, men kan òg medføre store belastninger. De utøvende kunstnerne (særlig skuespillerne og musikerne i dette materialet) må dessuten veie frihet/selvstendighet opp mot det kollektive samarbeidet som oftest kreves av disse kunstnergruppene.

Kunstneryrkene oppleves dessuten – og i økende grad – som risikoryrker. De gir usikre utsikter både til jobb og inntekt; de byr på stor usikkerhet når det gjelder kunstnerisk anerkjennelse; og de representerer i høyere grad enn mange andre yrker en type eksistensiell risiko når det gjelder selveksponering. Noen informanter betrakter imidlertid usikkerheten som kunstnerisk fruktbar og stimulerende: Den kan bidra til økt kvalitetsmessig konkurranse, og den kan gi den enkelte utøver noen stimulerende utfordringer – ja, et særegent ”spenningskick” knyttet til selve eksponeringen for et publikum.

Konkurransen kan imidlertid også få et destruktivt preg. Strategisk adferd, intri-



ger, kniving, allianser, baksnakking, sjalusi, overdreven selveksponering og skjult maktkamp preger ifølge studentene i noen grad alle de aktuelle kunstfeltene. Men slike fortellinger må veies opp mot parallelle fortellinger – dels fra de samme informantene – om godt samarbeid, kollektiv solidaritet og personlig involvering.

Kunststudentene i dette materialet forteller ikke entydige historier om kunstfeltet som ”en økonomisk verden snudd på hodet”. Tvert om er det mange av dem som på den ene eller andre måten har krysset grensen mellom det kunstneriske og det kommersielle. Flere av *skuespillerstudentene* har gjort reklame eller TV-såpe eller kan tenke seg å gjøre det i framtida. Andre avviser klart å drive med den slags. Men for alle skuespillerstudentene er forholdet til det kommersielle et problematisk prinsipielt grenseforvaltnings spørsmål. Det fins noen mer eller mindre klare og betydningsfulle grenser for hvor kommersiell den enkelte kan tenke seg å være. Noen av *billedkunststudentene* prøver også målrettet å kommersialisere seg. Men de har – i mangel av noe egentlig marked – mindre muligheter for det. Dessuten bedriver de helst en form for pseudo-kommersialisering. Det vil si at de gjør kommersialiseringen til del av et kunstnerisk konsept; de betrakter det kommersielle med et distansert estetisk blikk. Det er blant *musikkstudentene* at grensene mellom det kunstnerisk og det kommersielle synes å være mest flytende – og den estetiske asketismen dermed svakest. Mange av dem kan godt tenke seg å krysse grensen mellom eksperimentell samtidsmusikk, tradisjonell klassisk musikk og popmusikk som utøvende musikere. Men også musikkstudentene har noen individuelle grenser for *hvor langt* de vil gå når det gjelder kommersialisering. De vil nødvendigvis stille opp økonomisk fortjeneste som et hovedmål for studium og yrkeskarriere. Trass i sterke endringstendenser har kunstnerrollen beholdt viktige karismatiske eller ”fortryllede” trekk.

## 6 KUNSTUTDANNING

### 6.1 Innledning

Selv om hovedformålet med denne studien er å undersøke (endringer av) kunstnerrollen helt generelt, må vi huske på at det empiriske søkelyset er avgrenset til *kunststudenter* ved noen særskilte kunstutdanninger. Om den analysen av kunstnerroller som jeg har gjort i kapittel 4 og 5, er gyldig for unge kunstnere mer generelt, vet vi derfor strengt tatt ikke. Vi må regne med at unge mennesker under kunstutdanning påvirkes sterkt – både når det gjelder ferdigheter, holdninger og verdier – av det læringsmiljøet som de ulike utdanningene tilbyr, ettersom det nettopp er læring/sosialisering som er formålet med slik utdanning. Dermed skulle en tro at utdanningstida ville få varige virkninger for de framtidige kunstneres forhold til kunstnerrollen. I hvilken grad bidrar de ulike kunstutdanningene i dag til å reproducere den karismatiske kunstnerrollen? Og i hvilken grad bidrar de til å sosialisere til nye kunstnerroller, for eksempel til en postmoderne kunstnerrolle eller en rolle som kunstnerentertainer, slik de er beskrevet i kapittel 1.3 foran?

Kunstutdanninger er ganske forskjellige, både når det gjelder organisering, pedagogiske tradisjoner og øvrig verdiforankring. Med bakgrunn i hovedproblemstillingen for denne undersøkelsen er det interessant å konstatere at det likevel kan avdekkes noen allmenne kjennetegn og endringstendenser knyttet til kunstnerrollen på tvers av forskjellige kunstutdanningsmiljøer (kapittel 4 og 5). I dette kapitlet rettes imidlertid søkelyset primært mot *forskjellene* i læringsmiljø – og mot hvilken betydning de har for formingen av framtidige kunstnere.

Kunstutdanning har ikke bare til funksjon å bibringe kunstneriske ferdigheter og/eller utløse et kunstnerisk talent. Som før nevnt kan kunstutdanningen ivareta en rekke andre funksjoner: Uformell sosialisering til kunstnerrollen og bygging av nettverk inn til det aktuelle kunstfeltet; seleksjon og sortering av rekrutter til de ulike trinn i det profesjonelle kunsthierarkiet – og kanalisering av andre ut av det profesjonelle kunstfeltet; sertifisering av de utvalgte som verdige til en profesjonelle kunstnerkarriere; provisorisk tilfluktsrom og/eller ”varmestue” i noen år for en del rekrutter; utdanning av ”støttepersonell” – og ”overskuddsreservoar” for et kunstfelt preget av overrekruttering (jf. kapittel 3.3 foran). Hvilke av disse funksjonene som har størst vekt, varierer fra den ene kunstutdanningen til den andre. I dette kapitlet rettes altså søkelyset mot forskjeller og likheter mellom kunstutdanningene – med de forannevnte funksjonene som

bakteppe. Jeg fokuserer særlig på sosiologiske forskjeller når det gjelder studiestruktur, studieinnhold og -verdier og på forholdet mellom studium og omgivelser (særlig arbeidsmarked). Det vil bli tegnet et idealtypisk bilde av tre hovedtyper kunstutdanning, der Kunstakademiet, Teaterhøgskolen og Musikkhøgskolen, alle Oslo<sup>165</sup>, tjener som konkrete eksempler.<sup>166</sup>

I denne sammenhengen må vi også huske på at det dreier seg om tre studier som er ganske forskjellige når det gjelder formell oppbygning og tidsbruk: Kunstakademiet og Teaterhøgskolen var på intervjutidspunktet – og er fortsatt – tre-årige profesjonsutdanninger, selv om begge nå drøfter påbygning med master-tilbud i tråd med den såkalte kvalitetsreformen for høyere utdanning. Teaterhøgskolens skuespillerlinje tilbyr et felles studieløp uten særskilte fordypningsretninger. Akademiet tilbød på intervjutidspunktet ulike former for spesialisering, for eksempel innenfor maleri, skulptur og grafikk. Men som vi skal se, var denne ”linjedelingen” langt på vei i ferd med å viskes ut (jf. kapittel 6.3). Musikkhøgskolen har en helt annen og mer variert studiestruktur. Skolen tilbyr for det første såkalte kandidatstudier på fire år. Her kan studentene velge mellom flere ulike spesialiseringer (utøving i klassisk, improvisert musikk/jazz, folke-musikk; kirkemusikk; komposisjon; musikkpedagogikk med mer). Musikkhøgskolen tilbyr også høyeregradsstudier – både master/hovedfag og diplom. Også på masternivå tilbys forskjellige spesialiseringer. Alle de tre hovedtypene studier har imidlertid det til felles at en eller annen form for praktiske opptaksprøver spiller en sentral rolle under opptaksprosessen.

De tre sentrale kunststudiene i Oslo danner altså hovedgrunnlaget for den kvalitative analysen. Men som sammenligningsgrunnlag vil jeg også trekke inn noen erfaringer fra andre typer kunststudier, særlig kunstutdanninger i andre land.<sup>167</sup> Her er det bare erfaringene til noen få skuespillerinformanter jeg har kunnet trekke ordentlig veksler på, ettersom jeg ikke har hatt med andre med hovedut-

---

<sup>165</sup> Det er verdt å understreke at framstillingen gir en idealtypisk framstilling av hvordan sentrale trekk ved disse utdanningsinstitusjonene kom til uttrykk hos informantene på intervjutidspunktet – altså i perioden 1998-2001. Hvilke endringer som har skjedd med utdanningsmiljøer/-strukturer seinere, har jeg ikke undersøkt. Jeg har heller ikke prøvd å ”kontrollere” informantenes fortellinger mot andre informasjoner. Det vil si: Jeg tar ikke stilling til om beskrivelsene er rimelige eller urimelige. I denne undersøkelsen er det nettopp informantenes *fortellinger* som står i fokus.

<sup>166</sup> Den utøvende regionale musikkutdanningen har også mange fellestrekk med Musikkhøgskolen i Oslo som studiemiljø. Men den regionale utdanningen har hittil bare tilbudt utdanning på kandidat-/bachelor-nivå.

<sup>167</sup> Andre aktuelle/relevante norske kunstutdanninger er ikke berørt i dette kapitlet. Det gjelder for eksempel Akademi for scenekunst ved Høgskolen i Østfold, Nordisk Institutt for Scene og Studio (NISS) (Oslo), Barratt Due Musikk-institutt (Oslo), Bårdar Danseinstitutt (Oslo), forskjellige forskoler til høyere billedkunstutdanning (jf. Strykejernet kunstscole (Oslo), Asker kunstscole, Mølla kunstscole (Moss), Nordland kunst- og filmscole (Kabelvåg), m.fl.).

danning fra utlandet i det kvalitative utvalget.<sup>168</sup> Det overordnede eller bakenforliggende hovedspørsmålet i analysen er imidlertid i hvilken grad disse ulike utdanningsmiljøene bidrar til helt forskjellige kunstnerroller – eller om kunstnerroller langt på vei reproduseres og endres uavhengig av ulikheter i kunstutdanningsmiljøer.

Men først skal vi se nærmere på søkningen til kunstfaglig utdanning.

## 6.2 Søkningen til kunstfaglig utdanning

### Søking til kunstfaglig utdanning i Norge

Før studentene blir tatt opp ved en kunstfaglig utdanning, har de gjennomgått en lang prosess preget av mer eller mindre direkte sosialisering og seleksjon til kunstutdanning og kunstneryrker. I kapittel 4 foran har jeg analysert hvordan kunststudentene gjenforteller og gjenfortolker viktige aspekter ved denne sosialiserings- og seleksjonsprosessen: Mange forteller om en ”tidlig utvelgelse”, en sterk motivasjon og en opplevelse av ”kunstens nødvendighet” i tråd med den karismatiske kunstnerrollen. Vi har også sett at kunstnerbefolkningen generelt har økt kraftig de siste 20-30 åra (jf. kapittel 3.2). I hvilken grad avspeiler den sterke motivasjonen blant kunststudentene og økningen i kunstnerbefolkningen en mer allment økt interesse for kunstutdanning og kunstneryrker blant dagens unge? Og i hvilken grad gir denne interessen seg uttrykk i økt søking til kunstutdanning? Tilgjengelig utdanningsstatistikk kaster et visst lys over slike spørsmål.

Det er rimelig å anta at økningen i kunstnerbefolkningen henger sammen med en økt interesse for kunstfag blant ungdom – og en tilsvarende økning i søkningen til kunsthøgskolene. Andel elever ved estetisk studieretning (musikk, dans og drama) i videregående skole økte klart på 1990-tallet, nemlig fra 0,8 % i 1990 til 2,5 % i 1997. Det var også flere i videregående skole som valgte formgivningsfag i denne perioden (økning fra 4 % til 6,7 %).<sup>169</sup> Antallet som søkte kunstorienterte fag, økte altså klart i denne perioden, men det var ikke snakk om noen massetilstrømmning. I hvilken grad denne økningen var tilbuds- eller etterspørselsstyrt – eller begge deler – vet jeg ikke.

---

<sup>168</sup> Tre unge yrkesaktive skuespillere i utvalget hadde som før nevnt sin profesjonelle kunstutdanning fra utlandet (jf. kapittel 2.2). I tillegg hadde to av Akademistudentene og to av Teaterhøgskolestudentene på forhånd en kortere eller lengre kunstfaglig utdanning fra utlandet bak seg.

<sup>169</sup> Data innhentet fra Utdannings- og forskningsdepartementet.

En kan også registrere økt søkning til *høyere* kunstutdanning i Norge de siste tyve-tredve åra. Men utviklingstendensene er ikke entydige. Vi ser imidlertid at det har vært en kraftig og langsiktig (men ikke helt kontinuerlig) økning i søkningen til Statens Teaterhøgskole – iallfall siden tidlig på 1990-tallet (tabell 15). Fra 1993 til 2004 er søkertallet blitt mer enn doblet. Økningen har vært særlig sterk etter tusenårsskiftet – ikke minst fra 2003 til 2004. Et relativt stabilt flertall blant søkerne er kvinner (samme tabell), mens det til slutt tas opp omtrent like mange gutter som jenter (til sammen 8-10 studenter i hvert kull).

Tabell 15. Søkere til Statens Teaterhøgskole, skuespillerlinja, 1993-2004.<sup>170</sup>

Årstall	Antall søkere	Andel kvinner
1993	405	65%
1994	470	63%
1995	435	60%
1996	471	62%
1997	502	64%
1998	508	67%
1999	549	67%
2000	554	69%
2001	630	69%
2002	655	68%
2003	671	70%
2004	843	68%

Når en skal vurdere den økte søkningen til Teaterhøgskolen, må en også ta med i betraktningen at det i samme periode har vært etablert eller prøvd etablert nye norske utdanningstilbud for vordende skuespillere (jf. Bergen Teaterskole (nå nedlagt), Akademi for Scenekunst (Østfold) og Nordisk Institutt for Scene og Studio (NISS)) (jf. Mangset 2004). I tillegg er en rekke norske skuespillerstudenter rekruttert til utenlandske teaterskoler (jf. nedenfor). Selv om en god del rekrutter altså er blitt kanalisert til disse andre utdanningene, har det vært en kraftig økning i søkningen til Teaterhøgskolen.

Vi kan ikke registrere en tilsvarende sterk økning i søkningen til Statens kunstakademi i samme periode. Vi ser riktignok (tabell 16) at antall søkere økte en god del fra midten av 1980-tallet til midten av 1990-tallet. Men etter 1996 har

<sup>170</sup> Søkertallene er stilt til rådighet av Statens Teaterhøgskole.

søkertallet stagnert eller gått tilbake, slik at det nå bare er litt flere søkere enn det var i 1986. Men utviklingen av søkningen til Kunstakademiet i Oslo må ses i sammenheng med veksten i søkningen til andre profesjonelle kunstutdanninger i Norge og utlandet. I samme periode har for eksempel kunstakademiene i Bergen og Trondheim styrket sin posisjon. Antall søkere til Kunstakademiet i Bergen økte for eksempel fra 161 i 1986 til 268 i 1999.<sup>171</sup> Det må bety at søkningen til kunstakademiene samlet sett har økt en god del. Vi ser for øvrig at det er et relativt stabilt kvinneflertall også blant søkerne til Akademiet i Oslo. (Derimot varierer det fra år til år om det er jente- eller gutteflertall blant opptatte studenter.)

Tabell 16. Søkere til Statens kunstakademi i perioden 1986-2003.<sup>172</sup>

Årstall	Antall Søkere	Andel Kvinner	Andel
1986	306		6,5%
1987	308		6,2%
1988	339		6,5%
1989	346		7,8%
1990	390		4,9%
1991	364		6,9%
1992	438		6,4%
1993	422	62%	6,4%
1994	475	64%	5,5%
1995	481	63%	5,2%
1996	525	60%	6,1%
1997	449	56%	5,6%
1998	465	64%	4,7%
1999	424	64%	4,7%
2000	385	59%	7,3%
2001	398	57%	5,5%
2002	319	63%	6,9%
2003	326	65%	8,3%

Men utviklingen av antall *søkere* sier kanskje ikke så mye: Inngangsporten til kunstutdanninger er som nevnt oftest trang; mange møter en lukket dør. Opp-

<sup>171</sup> Tall stilt til rådighet av Kunstakademiet i Bergen.

<sup>172</sup> Materialet er stilt til rådighet av Statens Kunstakademi. Jeg har ikke hatt tilgang til opplysninger om kjønnsfordeling blant søkerne for perioden 1986-92.

taksandelen ved de to kunstakademiene i Oslo og Bergen varierer gjerne mellom rundt 5 % og rundt 8 % (jf. tabell 16), mens bare 1-2 % av søkerne vanligvis kommer inn ved Statens teaterhøgskole i Oslo (Mangset 2004). Det er således mulig at mange potensielle søkere til høyere kunstutdanning gir opp alt før søknadsfristen.

#### Søking til kunstfaglig utdanning i utlandet.

Mange som ønsker å studere kunstfag, møter altså stengte porter inn til de norske kunstutdanningsinstitusjonene. Flere av dem søker seg derfor til tilsvarende utenlandske institusjoner. Andre drar rett til utlandet uten først å ha søkt om opptak ved en norsk institusjon. Kanskje søker de til utlandet av rent faglige grunner: Norske ungdommer som har villet studere film, har for eksempel lenge vært henvist til institusjoner i utlandet (for eksempel til Sverige eller USA), ettersom vi inntil de seinere åra ikke har hatt noen egen norsk filmhøgskole. Andre ungdommer har kanskje dratt til England for spesielt å studere musikkteater eller til Frankrike for å studere mime eller fysisk teater. Andre igjen kan ha ment at de ville finne studietilbud som er kvalitativt bedre enn den norske teaterhøgskolen, musikkhøgskolen eller kunstakademiene utenlands. En del søker nok også til utlandet av ren utferdstrang eller av andre grunner.

Tall fra Statens lånekasse for utdanning viser at antall norske kunststudenter i utlandet økte kraftig på 1980- og 90-tallet – i takt med den generelle økningen i antall utenlandsstudenter. Antall utenlandsstudenter i ”estetiske fag” ble nesten doblet fra 1986-87 til 1993-94.<sup>173</sup> Antall utenlandsstudenter i ”kunstfag”<sup>174</sup> ble deretter mer enn doblet fra 1994-94 til 2002-03 (jf. tabell 18 nedenfor). De fleste (vel 72 % i 2002-03) norske kunststudentene i utlandet faller i kategorien ”kunst/kunsthåndverk”. Knapt 13 % studerer musikk, knapt 7 % teater, vel 5 % dans/opera og vel 3 % studerer film/foto (jf. tabell 17 nedenfor). Men her er det grunn til å merke seg at Lånekassens kategorisering av studier neppe bygger på noen helt klar avgrensning av ”profesjonell kunstutdanning”. Antakelig blir ”kunstfagstudenter” avgrenset en del videre i utenlandsstatistikken enn i tilsvarende statistikk over kunstfagstudenter innenlands. Den nokså upresise kategorien ”kunst/kunsthåndverk” byr på særskilte problemer. Den favner nok i hovedsak ”billedkunst og kunsthåndverk”, men den fungerer også som en restka-

---

<sup>173</sup> Tallopplysninger fra Statens lånekasse for utdanning viser at det var 450 utenlandsstudenter av denne typen i 1986-87, mot 802 i 1993-94.

<sup>174</sup> Det vil si dans/opera, foto/film, billedkunst/kunsthåndverk, musikk og teater. Det er vanskelig ut ifra Lånekassens materiale å slå fast om kategorien ”estetiske fag” i perioden 1986-93/94 dekker akkurat de samme utdanningene som de jeg har slått sammen i kategorien ”kunstfag” for perioden 1994/95-2002/03. Men uansett forteller tallene om noen hovedtendenser i utviklingen av rekruttering til kunstutdanning i utlandet i perioden 1986-2003.

tegori for ”kunstfag” som ikke faller naturlig inn under de øvrige kunstfagkategoriene (dans/opera, foto/film, musikk, teater). Alt i alt kan derfor Lånekassens statistikk gi et litt overdrevent inntrykk av antall norske kunstfagstudenter i utlandet, hvis man leser den ukritisk. Samtidig må man huske på at definisjonen av ”profesjonell kunstner” og ”kunstfagutdanning” stadig vil være et forhandlings- og stridsspørsmål på kunstfeltet. Hvilke studier som er ”innenfor”, og hvilke som er ”utenfor”, er aldri gitt en gang for alle. Brukt på en nøktern måte kan således Lånekassens statistikk være nyttig, særlig for å belyse endringstendenser og fordeling (mellom kunstfelt, mellom land, osv).

Storbritannia er fortsatt uten sammenligning det enkelte utlandet som mottar flest norske kunststudenter: 44 % av alle norske utenlandskunststudenter studerte i Storbritannia i 2002-03. Over  $\frac{3}{4}$  av disse igjen studerte ”kunst- og kunsthåndverksfag”. Og selv om antallet som studerte teater (i hovedsak skuespillerutdanning) og dans/opera, er mye lavere, er det trolig flere norske studenter i disse kategoriene i Storbritannia enn i Norge (tabell 17).<sup>175</sup> Men Storbritannia hadde tidligere en enda mer dominerende plass som studieland for norske kunststudenter. På slutten av 1990-tallet studerte hele 65 % av de norske utenlandskunststudentene i dette landet (tabell 18 nedenfor). Tidligere studerte også relativt mange (20 % i 1994-95) i USA. Langt færre gjør det i dag (6 % i 2002-03). Det er også relativt mange norske utenlandskunststudenter (9-13 %) som studerer i andre nordiske land – primært i Danmark eller Sverige (tabell 18).

Den største endringen i studieadferd på dette feltet er imidlertid knyttet til økningen i antall norske kunststudenter i Australia. Utviklingen avspeiler en mer generell trend: Australia er vinneren på et stadig mer kommersialisert internasjonalt studiemarked. Mens bare én norsk kunststudent studerte i Australia i 1994-95, hadde antallet norske kunststudenter i dette landet vokst til hele 456 i 2002-03. De utgjør nesten 23 % av alle norske utenlandskunststudentene dette året (tabell 17 og 18). Australia er dermed klart det nest mest populære studielandet for norske utenlandskunststudenter. Søkningen til andre land enn Storbritannia, Australia, USA og de nordiske land er langt mer beskjeden. Men noen land rekrutterer studenter på særskilte kunstområder (jf. foto/filmstudenter til Tsjekkia og musikkstudenter til Tyskland, Nederland og Sveits).

Det er også grunn til å merke seg at det er klart flere kvinner enn menn blant de norske kunstfagstudentene – også i utlandet. Det er ikke overraskende, ettersom

---

<sup>175</sup> En helt nøyaktig sammenligning kan riktignok være vanskelig, ettersom kategoriene (jf. skuespillerutdanning, profesjonell kunstutdanning) ikke er helt presise og sammenlignbare.



de fleste undersøkelser av folks interesse for kunstfag og kunstforbruk viser kvinnedominans. Det var 63 % kvinner blant kunstfagstudentene i utlandet generelt i 2002-2003 (tabell 17). Det var også klart flere kvinnelige enn mannlige kunststudenter i de fleste enkeltland. Graden av kvinnedominans varierer med hvilke kunstfag studentene særlig søker i det enkelte land. Kvinnedominansen er størst blant dans-/operastudentene: 9 av 10 studenter i denne kategorien er kvinner. Det er også klart kvinneflertall blant ”kunst-/håndverkstudentene” og blant teaterstudentene, mens det er mannsflertall blant musikkstudentene og film-/fotostudentene.

Tabell 17. Norske kunstfagstudenter i utlandet 2002-2003 etter fag, land og kjønn.<sup>176</sup>

	Dans/ ope- ra	Foto/ Film	Kunst/ kunst- hånd- verk	Mu- sikk	Tea- ter	Totalt	%-for- deling på land	% Kvin- ner
Storbrit.	61	24	673	65	55	878	44,0%	68%
Australia	0	19	411	18	8	456	22,8%	60%
Danmark	6	1	76	38	31	152	7,6%	61%
USA	8	3	65	33	16	125	6,3%	55%
Sverige	13	1	38	29	5	86	4,3%	64%
Italia	3	1	45	1	1	51	2,6%	67%
Nederland	5	0	17	18	6	46	2,3%	61%
Tyskland	3	1	16	17	2	39	2,0%	56%
Frankrike	3	1	17	4	3	28	1,4%	68%
New Zealand	0	1	20	2	2	25	1,3%	48%
Canada	0	0	14	2	2	18	0,9%	67%
Spania	1	0	14	1	0	16	0,8%	69%
Finland	0	0	5	2	3	10	0,5%	60%
Sveits	0	0	1	7	1	9	0,5%	56%
Polen	0	3	3	1	0	7	0,4%	29%
Tsjekkia	0	5	1	0	0	6	0,3%	33%
Afrika	0	1	1	3	0	5	0,3%	60%
Andre <sup>177</sup>	5	0	22	12	1	40	2,0%	60%
Totalt	108	61	1439	253	136	1997	99,8%	
%-forde- ling på kunstfelt	5,4%	3,1%	72,1%	12,7%	6,8%	100,1%	(1997)	
Totalt, %- andel kvinner	91%	41%	65%	44%	64%			63%

<sup>176</sup> Samme kilde.

<sup>177</sup> Omfatter andre europeiske land, Asia og Oseania, Latin-Amerika.

Tabell 18. Antall utenlandsstudenter i kunsthøgskolefag (=dans/opera, foto/film, billedkunst/ kunsthåndverk, musikk og teater) over tid (1994-95 – 2002-03 (annethvert år), fordelt på land.<sup>178</sup>

Land	1994-95	1996-97	1998-99	2000-01	2002-03
Storbr..	493 (53%)	879 (61%)	1179 (65%)	958 (53%)	878 (44%)
USA	190 (20%)	199 (14%)	187 (10%)	164 (9%)	125 (6%)
Danm.	43 (5%)	63 (4%)	66 (4%)	102 (6%)	152 (8%)
Sverige	41 (4%)	71 (5%)	72 (4%)	62 (3%)	86 (4%)
Nederland	28 (3%)	36 (2%)	52 (3%)	40 (2%)	46 (2%)
Tyskl.	27 (3%)	29 (2%)	40 (2%)	33 (2%)	39 (2%)
Frankr.	24 (3%)	43 (3%)	33 (2%)	40 (2%)	28 (1%)
Italia	21 (2%)	21 (1%)	21 (1%)	25 (1%)	51 (3%)
Sveits	12 (1%)	7 (0%)	9 (0%)	12 (1%)	9 (0%)
Finland	9 (1%)	6 (0%)	11 (1%)	9 (0%)	10 (1%)
Tsjek. (Slov.)	8 (1%)	11 (1%)	14 (1%)	8 (0%)	6 (0%)
Canada	7 (1%)	12 (1%)	14 (1%)	13 (1%)	18 (1%)
Polen	7 (1%)	9 (1%)	9 (0%)	6 (0%)	7 (0%)
Øster. <sup>179</sup>	6 (1%)	4 (0%)	5 (0%)	–	–
Spania	2 (0%)	7 (0%)	13 (1%)	17 (1%)	16 (1%)
Austral.	1 (0%)	19 (1%)	62 (3%)	267 (15%)	456 (23%)
New Z. <sup>180</sup>	–	–	8 (0%)	23 (1%)	25 (1%)
Afrika	0 (0%)	1 (0%)	5 (0%)	4 (0%)	5 (0%)
Andre land	16 (2%)	35 (2%)	19 (1%)	34 (2%)	40 (2%)
Totalt	935 (101%)	1452 (98%)	1819 (100%)	1817 (99%)	1997 (100%)
Endr. absl. tall <sup>181</sup>	100	155	195	194	214

<sup>178</sup> Kilde: Tabellen er utarbeidet på grunnlag av data stilt til rådighet av Statens lånekasse for utdanning.

<sup>179</sup> Fra 2000-02 regnes Østerrike inn under kategorien "andre land"

<sup>180</sup> Før 1998-99 ble New Zealand regnet inn under kategorien "andre land".

<sup>181</sup> Antall studenter i 1994-95 er brukt som sammenligningsbasis (= 100).

Det er altså fortsatt et sterkt ”overtrykk” av potensielle rekrutter til det norske kunstfeltet. Det har òg vært en klar *økning* i søkningen til profesjonell kunstutdanning de seinere åra. Et stort og økende antall norske ungdommer tar dessuten nå kunstutdanning i utlandet. Når de fleste av dem etter hvert kommer hjem, bringer de med seg erfaringer som er forskjellige fra de som kunststudentene hjemme har ervervet. Det er grunn til å tro at den store tilstrømningen av unge kunstnere med slik erfaring vil bidra vesentlig til endringer av det norske kunstfeltet generelt – inkludert endringer av kunstnerrollen – åra som kommer. For det første bidrar de til et allment press på det norske kunstfeltet (utdanningsinstitusjoner, arbeidsmarked, offentlige støtteordninger) rett og slett fordi de er så mange. For det andre påvirker de hele kunstfeltet fordi de antakelig bringer med seg andre erfaringer, verdier og holdninger enn de som tradisjonelt har preget norske kunstnere.

### 6.3 Kunstakademiet – løsgjengerliv i tilfluktsrom

#### Et svært fritt studium atskilt fra den øvrige verden

Hva særpreger Kunstakademiet som studiemiljø – og hvordan bidrar dette studiemiljøet til å sosialisere studentene til kunstnerrollen? Mange billedkunsterformanter peker på den ekstremt frie studiesituasjonen til studentene ved Kunstakademiet i Oslo. De tegner et bilde av et studium nesten helt uten pedagogiske rammer og krav. Studentene har en bortimot grenseløs frihet til å bruke studietida til nærmest hva de vil. Det fins knapt noe obligatorisk studietilbud, skal vi tro informantene. Kontakten med lærere er ofte sporadisk og stort sett frivillig. Samtidig er kontakten med verden utenfor begrenset. Få billedkunststudenter får ”prøvd ut” sin kunstfaglige kompetanse i direkte kontakt med den profesjonelle kunstinstitusjonen (formidling, salg) før studiet er avsluttet. Her skiller de seg særlig fra musikkstudentene (jf. kapittel 6.5 nedenfor).

Den frie studiesituasjonen kan virke både forlokkende og byrdefull. Noen kunststudenter utnytter friheten fullt ut til skapende kunstnerisk arbeid; andre sløser (etter noen informanters syn) bort mye tid til ufruktbar lediggang. Flere studenter ser ut til, så langt mulig, å fortrenge at det kommer et liv etter studiene. ”Anne-Berit” sier for eksempel: ”Nei, jeg synes Akademiet - og det er et problem - er nokså hermetisk. Det er liksom en sånn fristall hvor man morer seg så lenge man kan [latter]”. ”Anne-Berit” synes derfor ikke at studiet forbereder helt godt til å utøve kunstneryrket etter endt studium. Mange har det ”veldig bekymringsløst ved Akademiet”, sier hun litt bekymret: ”Det er veldig opp til hver enkelt hvor mye man gjør ut av det. Man kan faktisk bare subbe rundt der

og ikke gjøre noe”. Slik fungerer studiet (etter noen informanternes syn) langt på vei som et ”provisorisk tilfluktsrom” (jf. kapittel 3.3. foran).

”Bitte” gir uttrykk for tilsvarende synspunkter. Hun trives i og for seg selv med studiet, men:

... det er greit nok, men det kan være litt lite inspirerende, fordi det er så mange studenter som ikke jobber så veldig mye. [Og videre:] Det er noen som, til og med førsteårsstudenter jeg har hørt om, som ikke gjorde noe på et helt semester. De gjør ingenting,

hevder hun. Den store friheten i studiesituasjonen er altså tvetydig. Kanskje er friheten både det mest positive og det mest negative ved kunstutdanningen og kunstneryrket, ifølge ”Bitte”. Denne dobbeltholdningen til den frie studiesituasjonen deles av flere, især kvinnelige, informanter. ”Marte” synes egentlig at friheten passer godt for henne, for: ”Jeg synes det er utrolig deilig at det er helt fritt her, at du selv velger hvilke kurs og workshops du skal delta på”, sier hun. Samtidig kunne hun gjerne ønske seg et *litt* fastere studietilbud. ”Bitte” sier omtrent det samme. Hun ønsker seg ”noe mer struktur, noe mer samlehet”. Men hun ønsker seg slett ikke et så skolepreget opplegg som det hun mener preger Kunst- og håndverksskolen (Oslo). Også ”Camilla” understreker den store friheten ved akademistudiet, men ser samtidig de samme dilemmaene. Hun finner likevel at friheten fungerer godt for henne selv:

Det er mange som har vært kritiske på at man stapper folk inn i et hus og sier: Lag noe! Og så skal de komme ut og være utdanna, liksom. Men jeg tror det er bedre å ha den *friheten* da, men det er fordi det funker bra for meg, eller har funka,

sier hun.

Det kan altså se ut som om det er flere kvinnelige enn mannlige studenter i det kvalitative intervjumaterialet som er opptatt av det dilemmafylte ved den studiemessige friheten. (Vi opererer riktignok med få informanter, så dette er en litt usikker konklusjon – både når det gjelder dette materialet isolert og mer generelt). De samme informantene synes å mene at den grenseløse friheten er et større problem for en del medstudenter enn for dem selv. Friheten er bra for meg, men problematisk for alle andre! Enkel logikk tilsier her at noen tar feil<sup>182</sup>. Denne subjektivistiske dobbeltholdningen kan avspeile at flere informanter føler

---

<sup>182</sup> Eventuelt at jeg har trukket et skjevt utvalg av kunststudenter som tåler friheten særlig godt.

et visst ubehag ved eksplisitt å kreve en strammere studiestruktur. De innser nok at den store friheten og løse studiestrukturen har noen problematiske kostnader, som aktualiserer særskilte pedagogiske tiltak. Men et krav om strammere studiestruktur kan samtidig tolkes som et småborgerlig og byråkratisk brudd med den karismatiske kunstnerrollens ubetingete frihetsideal. Skal man selv definere seg som en av de få utvalgte, bør man derfor betakke seg for en pedagogisk tilstramming.

”Tove” er kanskje den som gir sterkest uttrykk for en dobbeltholdning til den store pedagogiske friheten ved Akademiet. På spørsmål om hun syns studiet forbereder studentene godt til å utøve kunstneryrket, svarer hun:

Nei, det synes jeg ikke. Jeg synes det er altfor lite fokusering på livet etterpå. Jeg synes det er veldig fint, fordi du har den muligheten til refleksjon. Du har simpelthen muligheten til å gå her i fire år uten å gjøre noen ting. Det er kanskje eneste gang i livet at du har muligheten til virkelig å gå inn i noe, hvis du vil det. Men jeg synes egentlig det er å gjøre studentene en bjørnetjeneste. Det tror jeg er mye av grunnen til at mange fullstendig detter bort når de er ferdig her, at de da tar noe sånn ped-sem eller noe sånn, fordi plutselig går det opp for dem at – herregud [nå må jeg gå nokså uforberedt ut og klare meg som yrkesaktiv kunstner<sup>183</sup>]!

Dermed skulle en kanskje vente at ”Tove” ville ønske seg et mer strukturert studieopplegg. Mener hun at akademistudiet er for fritt? ”Nei, det synes jeg ikke. Overhodet ikke”, svarer ”Tove”. Selv om hun klart ser problemene med den store friheten, ønsker hun ingen innskrenkning av den, når hun blir direkte konfrontert.

Den frie studiesituasjonen har gitt den ganske suksessrike (iallfall økonomisk) figurative mannlige maleren ”Gunnar” mulighet til å redusere kontakten med studiemiljøet til et absolutt minimum, selv om han fortsatt formelt har status som student ved Akademiet. På spørsmål om hva slags strategier studentene ved Akademiet bruker for å etablere seg i yrket, svarer han derfor:

Det vet jeg lite om, jeg har veldig lite kontakt med andre folk enn de - jeg kjenner nesten ikke de jeg går ut sammen med engang. De siste to årene har jeg nesten ikke jobbet på skolen i det hele tatt, jeg har hatt mitt eget atelier. Så jeg har vært utenfor skolen i nesten tre år, jeg.

---

<sup>183</sup> Det som står innenfor hakeparantesen, er altså min antydning av en mulig fortsettelse av informantens utsagn.

Han har heller ingen formening om i hvilken grad studiet forbereder studentene godt til å utøve kunstneryrket, for ”[du] kan si at jeg er i den situasjon at jeg aldri har fulgt opp noen undervisning på Akademiet. I det hele tatt - eller altså, jeg har fulgt opp undervisningen i forhold til den professoren jeg har hatt [...], sier han. Den svært frie studiesituasjonen gir altså enkelte studenter mulighet til å trekke seg nesten helt ut av det kollektive studiemiljøet og arbeide nokså isolert i sitt eget atelier som en hvilken som helst annen selvstendig billedkunstner av ”den gamle skole”.

#### Linjedeling og sjangerblanding

Akademiet synes således å ha en ganske løs pedagogisk struktur. Flere informanter – slik som ”Anne-Berit” og ”Camilla” – peker på at studiet ikke er inndelt i klare ”linjer” eller ”klasser”. Men også på dette punktet er utsagnene tve-tydige. Idealet ser ut til å være at studentene skal inngå i en klassisk tosidig mester-svinn-relasjon med hver sin professor (jf. ”Gunnars” utsagn foran) – og ikke i en klassesituasjon. Men ettersom hver enkelt professor representerer en bestemt type faglig-teknisk spesialisering og kompetanse (for eksempel ”figurativt maleri”, ”installasjon”), danner de studentene som er knyttet til en bestemt professor (”mesterens følge”), på sett og vis likevel en slags ”klasse” eller ”linje”. Således både *har* man og *har man ikke* ”linjer” ved Akademiet: ”Jo, på én måte er det jo - det er jo forskjellige *linjer*: maleri, skulptur, og så har vi også en linje for figurativt maleri, som jeg har gått på de siste tre årene”, sier derfor ”Gunnar”.

I hvilken grad informantene oppfatter at det fins en intern linjedeling ved Akademiet, kan også henge sammen med deres holdning til kunstnerisk sjangerblanding og -kryssing. ”Gunnar” er fortsatt relativt trygt forankret i det figurative maleriet. For ham blir det således naturlig å oppfatte det som om det fins ”linjer”. ”Tove” har derimot et langt mer bevegelig forhold til kunstneriske teknikker. Hun forteller:

Da jeg begynte på Akademiet, hadde jeg en bakgrunn fra Kunst- og Håndverksskolen, så hadde jeg vært oppe i Kabelvåg på kunsthøgskolen der, mens den var aktiv, og vært veldig rettet mot skulptur og tredimensjonalt. Så da jeg kom hit, var jeg veldig hypp på de litt her digitale media, og det sa jeg da jeg søkte, at det var det første jeg ville begynne med. Men da jeg kom inn her, så var de overhodet [ikke utstyrt for/forberedt på undervisning i digitale media]. Det var en bitteliten Mac, og det får du liksom ikke gjort noe særlig på. Så det første halvåret mitt her var jeg på Atelier Nord, hvor jeg fikk opplæring på computer og video. Så de to første årene mine var på det. Så jeg tror den eneste grunnen til at jeg var på skulptur[”linja”], var at skulptur var

på en måte den avdelingen som tok alle andre uttrykksformer, fordi det pas- set ikke maleri, ikke på grafikk og sånt noe. Så da havnet på en måte alle andre teknikker på skulptur. Så det er grunnen til at nå folk søker fra skulptur og over på elektroniske media.

For en kunstner med ”Toves” kunstneriske profil, får dermed linjedelingen liten mening. Hun er en ”ekte” crossover-kunstner, som forholder seg nokså pragma- tisk og fleksibelt til den mer eller mindre institusjonaliserte ”linjedelingen” ved Akademiet.

Fraværet og/eller oppløsningen av klare linjer eller klasser ved Akademiet av- speiler således dels det sterke frihetsimperativet som rår ved studiet, dels end- ringen innenfor flere kunstuttrykk i retning av sjangerblanding og crossover.

#### Filosofisk vending

De sjanger- og disiplinoppløsende tendensene i samtidskunsten har gått hånd i hånd med en økt interesse for teori. Denne tendensen avspeiler seg også i ut- danningen ved Akademiet. Man kan si at det har skjedd en ”filosofisk vending” i samtidskunsten, så vel som i billedkunstutdanningen. Her skiller utdanningen av billedkunstnere seg klart fra de andre kunstutdanningene, især fra scene- kunstutdanningene (jf. nedenfor om Teaterhøgskolen). Kanskje kan denne for- skjellen knyttes til skillet mellom skapende og utøvende kunstnere? I så fall burde komponiststudenter og forfatterstudenter også være berørt av den filoso- fiske vendingen, men det spørsmålet har jeg ikke hatt mulighet til å undersøke nærmere. Kanskje har forskjellen også å gjøre med ulik grad av mer allmenn akademisering av ulike kunstarter (jf. musikkvitenskap og kunsthistorie som mer akademisert enn teatervitenskap?).

”Ole” forteller iallfall om et høyt teoretisk-filosofisk ambisjonsnivå ved Aka- demiet:

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



I hvilken grad teorinivået er ”vanvittig høyt”, skal jeg ikke ta stilling til her. Men også andre billedkunstinformanter gir uttrykk for sterk interesse for ulike teorikurs (jf. estetikk, filosofi, kunsthistorie).

#### Utdanning og yrkesrelevans

Flere billedkunststudenter regner med – men kanskje uten helt å ta det inn over seg så lenge de studerer ved Akademiet – at bare et mindretall blant dem vil komme til å greie å etablere seg som profesjonelle billedkunstnere etter endt studium. ”Ole” sier at ”jeg tror folk er pinlig klar over at det er bare - altså den der 90-prosenten som faller fra”.

Også ”Gunnar” har hørt at det er 90 % av akademistudentene som vil måtte gi opp kunstnerkarrieren. ”Tove” erkjenner for sin del at ”veldig mange, de aller fleste” ikke lenger vil kunne fortsette som yrkesaktive kunstnere noen år etter avsluttet studium. Hun trøster seg likevel med at de mest motiverte (underforstått: deriblant hun selv) vil lykkes:

Jeg kjenner kanskje til [de] fire-fem-seks siste årene hvor jeg har hatt tett kontakt med folk som har gått her, og jeg synes allikevel det gjenspeiler seg som at det er de folkene som hele tida har hatt de høyeste ambisjonene, som blir værende, og det synes jeg er en enorm trøst da, å vite at det er de folkene som *vil* det mest, som allikevel [lykkes, blir værende] - at det er mulig da.

Utsagnet kan tolkes som en direkte illustrasjon av Pierre-Michel Mengers tese om at den karismatiske ideologien bidrar til å skjule eller tildekke den grunnleggende usikkerheten eller risikoen de unge kunstnerne står foran (jf. kapittel 3.2 foran og Menger 1989). Selv om de *vet* at de fleste vil falle fra, beholder mange en ”blind tro” på at nettopp *de selv* vil lykkes.

Vanskene med å få innpass på de kunstneriske arbeids- og oppdragsmarkedene etter studiet bidrar likevel til at flere studenter stiller spørsmål ved opplegg av og innhold i akademistudiet: Gir studiet den kompetansen studentene trenger når de skal etablere seg som profesjonelle kunstnere? Flere studenter gir uttrykk for en viss uro over studiets relevans for framtidig arbeidssituasjon. Men få kommer med eksplisitt kritikk, enn si med konkrete alternativer til rådende studieorganisering og studiemiljø. Flere er som nevnt *både* svært fornøyd *og* ganske urolige over ”den store friheten”. ”Marte” er også bekymret over at ”studiet ikke forbereder meg til hverdagen”, men for øvrig foreslår hun ikke noe alternativt studieopplegg. ”Tove” syns som før nevnt at det er altfor ”lite fokusering på livet etterpå”, men hun har ingen botemidler å foreslå. ”Anne-Berit” peker like-

vel på behovet for noen alternative studietilbud. På spørsmål om studentene for eksempel kunne trenge ”en innføring i norsk kulturliv”, svarer ”Anne-Berit”:

Ja, en innføring i norsk kunstliv, en innføring i hvordan man for eksempel kan arrangere utstillinger, altså, det gjør man jo på avgangsutstillingen, men jeg synes ikke det nesten er nok. Jeg synes at man bør [ha informasjon om] – pressekontakter, hvordan skaffer man seg disse kontaktene, og hvordan forholder man seg til galleriverden, og at man - ja, - og så det finansielle da med penger og skatter. Det går jo skattekurs hvert år. Det er ikke mange som går på de. Når det er noe sånt om stipendier og sånt noe, så er det veldig få som møter. Og det er egentlig sånt som kanskje burde være obligatorisk, kanskje?

Det er altså fullt mulig for kunststudenter å erkjenne ad fornuftens vei at studentene trenger slike instrumentelle kurs om utstillingsarrangering, økonomi, stipendier med mer. Men selv om det kan virke fornuftig og nyttig å delta på slike frie kurs, er det få som møter opp i praksis. Slike kurs bryter for mye med den frie, antiinstrumentelle studiekulturen ved Akademiet.

Alt i alt virker det ikke som om studentene er svært opptatt av alternativer til det nåværende studieopplegget<sup>184</sup> ved Akademiet. Den svake oppmerksomheten om slike alternativer kan avspeile at en profesjonell kunstnerkarriere foreløpig er en ganske fjern og usikker visjon: Få har hatt muligheter til å krysse grensen fra ”tilfluktsrommet” og ut til det profesjonelle kunstlivet i løpet av studietida. Dermed har de lite konkret erfaring å bygge på. Og få har faktisk utsikter til å kunne etablere seg som profesjonelle billedkunstnere etter studiet. Dermed får deres visjoner om en profesjonell kunstnerkarriere lett noe urealistisk drømmeaktig ved seg. Og det konkrete behovet for ”nyttige fag” virker fjernt.

#### Institusjonelt trykk: Om ubehaget i tradisjonsgettoen

Howard Becker (1982) har pekt på at enhver kunstverden er styrt av *konvensjoner*. Slike konvensjoner tenderer mot å bli nokså standardiserte – helt til en ny avantgarde bryter med det etablerte og etter hvert skaper nye konvensjoner (jf. kapittel 3.2 foran). Nye rekrutter til en kunstverden må lære seg de rådende konvensjonene. *Det* gjør de ikke minst under kunstutdanningen. Umiddelbart skulle en kanskje tro at figurativt maleri og skulptur ville være de mest konvensjonelle kunstneriske uttrykksformene ved Akademiet. Men den ”konvensjonelle majoriteten” blant studentene er snarere de som arbeider med ulike former for samtidskunst, for eksempel video eller data, performance og konseptkunst. Den

---

<sup>184</sup> Det vil si det som gjaldt under datainnsamlingsperioden på slutten av 1990-tallet.

”ekstreme minoriteten” driver derimot og maler eller lager skulpturer av det mer eller mindre tradisjonelle slaget. Til tross for at tradisjonelt figurative uttrykk har høstet stor oppmerksomhet i mediene og hatt betydelig utdanningspolitisk suksess det siste tiåret<sup>185</sup>, er det således ikke uproblematisk å være tradisjonelt figurativ kunstner innad ved Akademiet.<sup>186</sup>

”Gunnar” ønsker seg iallfall ut av den tradisjonelt figurative ”gettoen”. Han prøvde som før nevnt (jf. kapittel 4) alt i svært ung alder å etablere seg som klassisk figurativ maler i tråd med den karismatiske kunstnerrollens kulturelle skjema. Han fikk tidlig kontakt med to etablerte profesjonelle kunstnere innenfor den klassisk-figurative tradisjonen. Begge fungerte – i ulike faser av oppveksten – som hans mentorer. Han gjorde også suksess gjennom betydelig salg og medieoppmerksomhet alt i ganske ung alder. Og han kom inn på Akademiet. Men trass i vedvarende oppmerksomhet og kommersiell suksess blir det etter hvert en byrde for ham å være definert inn i den tradisjonelt-figurative kretsløpet. Han ønsker seg ut; han vil gjerne fri seg fra dette stigmaet.

”Gunnar” har ikke hatt vansker med å få stilt ut bildene sine. Men han har stilt dem ut

[i]nnenfor *en slags nisje i norsk kunstmarked*. [Det vil si den tradisjonelt figurative nisjen.] Det er det jeg prøver å komme litt ut av. Stiller ut litt på tvers av - i og med den *stigmatiserte situasjonen* man er i i Norge som figurativ kunstner. Jeg har veldig lyst til å prøve å komme ut av den sammenhengen. Stille ut sammen med andre kunstnere som gjør helt andre ting, men som kanskje har en del like tanker,

sier han. Hittil har han tjent gode penger gjennom salg innenfor det særskilte kommersielle tradisjonelt-figurative kretsløpet. Men ”Gunnar” har gjort suksess innenfor ”feil” kretsløp, det vil si et kretsløp som forvalter lite symbolsk kapital. Som jeg har vært inne på foran (jf. kapittel 3.2 og 5.7), er det ofte slik innenfor kunstverdenen at kommersiell suksess betraktes som kunstnerisk suspekt. ”Gunnar” har gjort kommersiell suksess via formidlingsarenaer og salgskanaler med dårlig renommé blant kunstfeltets dominerende smaksdommere. Han ønsker derfor nå å orientere seg ut av dette kretsløpet: ” ... jeg tar et valg nå ved at jeg går ut av en slags kommersiell virksomhet mer og mer og blir med på en del ikke-kommersielle prosjekter”, forteller han. Tidligere har han definert seg inn i

---

<sup>185</sup> Jf. debatten om opprettelse av egne linjer for figurativt maleri og skulptur ved Akademiet midt på 1990-tallet (kapittel 5.3 foran).

<sup>186</sup> Slik var det i det minste på intervjuetidspunktet. Jeg har ikke undersøkt nærmere om situasjonen har endret seg seinere.

en mer ”barokk” og ”voluminøs” kunstnerisk tradisjon. For å bryte med dette vil han blant annet slutte med å sette *rammer* på bildene sine. Dermed regner han med at ”mye av det møbelaktige” ved bildene blir borte. Begrepet ”møbelaktig” gir assosiasjoner til dekorasjon, nytte og kos, noe som bryter helt med kunstfeltets kunst-for-kunstens-egen-skyld-logikk. ”Gunnar” vil nok fortsette å *selge* bilder, men ikke i samme omfang:

Etter hvert så kommer jeg også til å jobbe mer serielt med ting, at bildet blir satt i en mer konseptuell sammenheng. Og på en helt annen type gallerier, som altså har en helt annen kundekrets, hvor det ikke er vanlig at man selger det,

fortsetter han. Det gjelder altså å definere seg ut av det kommersielle kretsløpets konvensjoner og inn i konvensjonene til et samtidskunstkretsløp: ”Jeg vil jo veldig gjerne at mine ting skal bli sett på som samtidskunst, selvfølgelig”, sier han. Også uttrykk som ”serielt” og ”konseptuelt” røper en ambisjon om å definere seg inn i et samtidskunstkretsløp.

*Konteksten* rundt kunsten er avgjørende, fordi den avgjør hvordan kunstverket blir oppfattet: ”Det å bli kjøpt inn, da må man også være veldig påpasselig om hvilken kontekst man... på hvilken måte tingene blir lest. Så det kommer til å ta mange år før jeg greier å få til en lesning av mine ting som jeg er fornøyd med”, sier ”Gunnar”. Det handler altså om å endre og få kontroll med ”lesningen”, konteksten og/eller iscenesettelsen av egen kunst. Kanskje må han til og med rømme landet for å slippe unna det figurativt-tradisjonelle stigmaet:

.. i kunstmiljøet i København hadde det vel vært enklere å hatt litt mer innvirkning på måten man blir lest på, eller konteksten man blir satt i. Jeg har hatt lyst til å komme til et større [sted] hvor jeg kunne begynne på en slags måte, altså presentasjonen om meg, fordi de siste to årene jeg har vært veldig bevisst på ikke å være så veldig mye offentlig synlig. Det miljøet jeg har tilhørt, har vært veldig offentlig synlig gjennom media og alt mulig sånt. Det var en tid hvor jeg figurerte en del i media, og på den måten har jeg liksom lyst til å gjøre noe nytt eller få figurasjonen til å bli oppfattet på en litt ny måte, til og med den formen for streng figurasjon,

sier ”Gunnar”.

Det er ikke bare for å øke den kunstneriske anerkjennelsen at han vil skifte kontekst og endre folks ”lesning” av sin kunst. Kanskje har han òg mer materielle motiver? Han regner iallfall med at tilhørighet til et tradisjonelt-kommersielt

kretsløp kan fungere som et stengsel mot tildeling av offentlige stipendier.

Trass i den svært frie studiesituasjonen og den kunstneriske sjangerblandingen unnslipper ikke billedkunststudentene det institusjonelle trykket i retning av likedanning/standardisering innenfor kunstinstitusjonen. En ”kommersiell kunstner” møter – selv om han lever opp til den karismatiske kunstnerrollens mest heroiske kulturelle skjema – sanksjoner fra kunstinstitusjonen (herunder kunststudiet). Skal han gjøre suksess innenfor kunstinstitusjonen, må han satse på det formspråk, de koder og de kanaler som til enhver tid gjelder der. ”Gunnars” historie kan illustrere hvor mye estetiske konvensjoner betyr på kunstfeltet; det kan òg illustrere betydningen av ”den omvendte økonomien” (jf. stigma knyttet til kommersiell suksess); og det kan illustrere renommeets betydning for kunstnerkarrieren (jf. kapittel 3.2 foran).

## 6.4 Teaterhøgskolen – totalengasjement i glassklokke

### Et lukket rom?

Også teaterhøgskolestudentene forteller om et studiemiljø preget av et skarpt skille mellom skolen og verden utenfor. Her er studentene virkelig lukket inn i en ”glassklokke” gjennom hele tre år, ifølge den rådende retorikken. De lever i et ”bur”, et ”svart høl”, ei ”boble”, en ”liten hule” eller et ”kloster”, ifølge de mange fargerike metaforene. Det betyr ikke at studentene kjenner seg utilpass inne i ”buret”. Studiesituasjonen er snarere preget av sterk oppslutning og totalt engasjement om studiet fra nesten alle studentene. Det kollektive kravet om vedvarende nærvær og intens arbeidsinnsats gjør at skuespillerstudentenes studiesituasjon er svært forskjellig fra studiesituasjonen til akademistudentene. Teaterhøgskolen tilbyr en ytterst slitsom utdanning, som krever det meste av studentenes tid i løpet av de tre åra. Dermed bidrar skolen til å isolere studentene fra annet sosialt liv:

Det er mer at vi lever mer i en boble her på skolen. Siden vi er her så mye av dagen, så blir det mest bare skolen man konsentrerer seg om hele tiden. Og så skal man se teater også. Man får oppgaver, i teoritimer, man skal se forskjellige teatre, og så skal man analysere dem. Og det vi ser, er institusjons-teatre<sup>187</sup>,

konstaterer for eksempel ”Stein”. Han erkjenner samtidig (fortsatt litt tvetydig)

---

<sup>187</sup> Det vil si: Den faglige interessen er rettet mot institusjonsteaterverdenen, ikke mot andre teaterformer (det frie feltet, underholdningsteater/revy, etc).

at det er: ”En veldig bra skole. Man får veldig oppfølging her. Det er én og én elev, altså veldig, de *duller* veldig mye med deg.”

Skolen er altså god. Men det kan bli litt vel mye av det gode. Også ”Vilde” gir uttrykk for både frustrasjoner og anerkjennelse av den krevende, innelukkete og intense Teaterhøgskolen:

Det er jo perioder hvor man blir helt gæren, og så blir man veldig innsnevra på det, hvor man bare kan grine for man er så sliten. Og så blir det veldig sånn - når man setter seg ned og tenker stort på det, så blir det veldig snevert. At du ikke helt vet hva som foregår uten i ditt eget liv, egentlig, eller utenfor døra di, fordi man er så mye på Teaterskolen og er opptatt av hvordan tunga ligger i munnen når du sier *den* lyden. Man kan jo bli helt detaljfiksert på sin egen kropp og det man gjør. Jeg vet ikke helt hva jeg skal si, for jeg mener egentlig ganske mye om det der. Men jeg vet ikke hvordan man ellers skulle gjort det, for jeg skjønner at vi - vi har vært igjennom *veldig* mye, og vi har lært - jeg har lært veldig mye på Teaterskolen. Jeg vet ikke om jeg hadde gjort det hvis jeg ikke hadde vært der så mye.

Teaterhøgskolen er altså preget av belastende innelukkethet på institusjonsnivå og narsissistisk selvsentrering på individnivå.<sup>188</sup> Samtidig sliter den store arbeidsbelastningen på studentene. Men ”Vilde” synes likevel å mene at et slikt opplegg ”må til”. ”Hilde” er derimot mer frustrert over studieopplegget. Hun mener at studentene har: ”Vanvittig mye undervisning på tre år. Jeg har aldri vært med på makan, jeg, hvor mye de har klart å stappe inn på de tre årene”, sier hun. Hun føler det som om hun har vært inne i et ”bur” i tre år:

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

Det pragmatiske utdanningspolitiske svaret på denne ”kritikken” er at studiet burde utvides til fire år. Men spørsmålet er om vi ikke har å gjøre med en intens ”Fame-kultur”<sup>189</sup>, som preger scenekunststudier i mange land? Kravet om totalt

---

<sup>188</sup> Jf. likevel skuespiller- og musikkstudentenes vilje/evne til samarbeid/kollektiv tilpasning (kapittel 5.4 foran).

<sup>189</sup> Jf. den amerikanske fjernsynsserien og filmen ”Fame” fra en kunstscole i USA.

engasjement og opplevelsen av tidspress ville kanskje vedvare, også om studiet ble utvidet til fire år? Spørsmålet er i så fall om det dreier seg om et kulturelt særtrekk ved slike utdanningsinstitusjoner snarere enn en pragmatisk tilpasning til knappe tidsrammer. Iallfall forteller også et par informanter med scenekunstutdanning fra utlandet om tilsvarende intensiv jobbing og lange dager:

Vi jobba på skolen fra ti – noen ganger ni – om morran til ni om kvelden, hele dagen. [Og videre:] Så ble man så *båsa i seg selv*, man *ble liksom i sin egen lille hule* - på teaterskolen, og jobber og jobber og jobber og jobber. En lærer inspirerer deg, og noen dager så er det kjempeinspirasjon, andre dager så er de de største *røyene* som finnes. Altså, de er så *beinharde* med deg at du ... For de vil det beste for deg,

forteller ”Erik”, som har scenekunstutdanning fra England.

Ja, det var hele dagen, i tre år. Du hadde ikke mulighet til å gjøre noen ting - og de ville heller ikke at du skulle gjøre noe annet enn bare å være på skolen. Vi gjorde også mange oppsetninger. Det blir veldig intenst og ganske stor forandring fra det jeg kjente fra gymnaset, den musikkteoretiske linja som jeg gikk på der. Du lærte virkelig disiplin og ...

sier ”Jacob”, som har scenekunstutdanning fra Sverige. De lange dagene og det totale engasjementet i undervisningen er noe som må til – både i Norge, Sverige og England, ifølge disse informantene. Det er nødvendige lidelser til eget beste, en lutrende skjærsild for de utvalgte.

Selv ”Hilde”, som er ekstra frustrert over studieopplegget og usikker på om hun skal satse på yrket, erkjenner at Teaterhøgskolen tross alt er en god skole: ”Nei, jeg synes det har vært *forferdelige* tre år. Jeg mener det. Det er deilig nå når jeg er ferdig, men jeg synes *ikke* det har vært noe *allright* å gå der. Selv om skolen er *bra* og sånn”, sier ”Hilde”. Skolen er kanskje *bra/nødvendig*, men bare ikke for henne?

#### Utdanning og arbeidsliv

Så lenge skuespillerstudentene er innestengt i ”buret” (”bobla”, ”hulen”), er de i utgangspunktet også avstengt fra det skuespillerfaglige arbeidslivet utenfor. Det kan både bety at de ikke får nødvendig og relevant ekstern praksis som ledd i utdanningen, og at de ikke får opparbeidet de nødvendige kontaktene for å skaffe seg relevant jobb etter endt utdanning:

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

sier ”Hilde”. Den manglende kontakten med arbeidslivet under studiet gjorde henne bekymret for om hun i det hele tatt ville få noen jobb ved et teater:

Jeg begynte å tro at jeg virkelig ikke skulle få en jobb på et teater. Da var jeg faktisk litt i tvil, for der har jeg gått i tre år inne i det *buret*, uten å ha lov til å jobbe utenfor og knytte mine egne kontakter og jobbe og gjøre meg kjent med miljøet; da følte jeg virkelig at det var tre år i et *svart høl*. [ .... ] Men jeg må si at nå i slutten av april<sup>190</sup> og .. Nå har jeg gått her i flere år, og jeg har ikke knytta en *jævla kontakt* på tre år!

På intervjutidspunktet (et stykke ut i mai tredje studieår) har hun imidlertid fått et engasjement ved et av de sentrale institusjonsteatrene i Oslo. Bekymringen ser foreløpig ut til å ha vært ubegrunnet.

Skillet mellom studium og arbeidsliv var på intervjutidspunktet institusjonalsert som et ”forbud” (jf. uttrykk som ”ikke lov”) mot å ta skuespillerjobber utenfor Teaterhøgskolen. Det gjaldt i prinsippet både vikariater ved institusjonsteatre, TV- og radioreklame, filmroller og dubbing. ”Olav” er blant dem som forteller at:

Vi får jo ikke lov til å jobbe noe utenom skolen her [...] Ja, det har det vært veldige diskusjoner om, for det står ikke noe sted i vedtektene for skolen, så de kan jo egentlig ikke nekte oss det. [...] Selvfølgelig, man kan ikke være borte fra skolen for å gjøre noe sånt, men i *sommerferiene* f.eks. kan de vel strengt tatt ikke nekte oss det, hvis vi vil gjøre det, for det er jo en høgskole, og det er liksom vi som bestemmer, men ledelsen ved skolen er veldig negativt innstilt til at man gjør det. *Veldig*.

Ifølge ”Olav” er det også ”kommet litt trusler om at hvis du gjør det, så ...”. De fleste teaterhøgskolestudentene bekrefter – på den ene eller andre måten – at det eksisterer en slik norm, som nærmest er institusjonalsert som en formell regel, ved Teaterhøgskolen. Det er riktignok ikke full aksept for denne normen. Formalisering i en underskrevet *kontrakt* har vært et stridsspørsmål ved skolen,

---

<sup>190</sup> De fleste Teaterhøgskolestudentene får normalt tilbud om jobb (helst tidsbegrenset) ved et institusjonsteater i løpet av vårsemesteret i siste studieår. Hvis man ikke har fått tilbud før i april, kan det være grunn til bekymring (jf. nedenfor).



iallfall ifølge informanter fra ett av kullene. ”Vilde” forteller at: ”Vi har hatt masse møter og har hatt brev som skal skrives under på og sånne ting. [...] Rektor har lagd en kontrakt mellom skolen og elevene, som vi har diskutert, og så har vi sagt at vi vil ikke skrive under på den”.

Begrunnelsen for forbudet mot å ta eksterne skuespillerfaglige jobber i løpet av studietida synes å være av skuespillerfaglig art: Man er redd for at studentene skal få uheldige faglige impulser, som forstyrrer den profesjonelle utdanningen. ”Cathrine”, som har skuespillerutdanning fra utlandet, mener at Teaterhøgskolen særlig er redd for at studenter som har prøvd seg i yrket før, skal fortsette å jobbe mens de studerer:

Fra Teaterskolens side er jo det ment å ... For har du jobbet profesjonelt før, så mener de da at du vil falle tilbake på gamle synder i det du går ut for tidlig og viser - ja, så du skal kunne utvikle deg uten å bli presset til å gjøre noe profesjonelt.

Hvis studentene arbeider skuespillerfaglig og mottar faglige impulser utenfra i løpet av studietida, mister Teaterhøgskolen den fulle faglige kontrollen med utdanningen og den enkelte student. Den pedagogiske filosofien synes å være at man må ha en slik full faglig kontroll – kombinert med totalt engasjement og isolasjon fra omgivelsene – hvis man skal nå fram til gode pedagogiske resultater på dette området. Erfaringer fra profesjonelt arbeid i sektoren før eller under studiet ses ikke på som en ressurs, men som en fare: Man risikerer å tilegne seg ferdigheter eller (u)vaner som snarere skader enn styrker en god profesjonell skuespillerfaglig utvikling. Slike tillærte unoter må i så fall avlæres i løpet av studiet. En slik skepsis mot ekstern praksis er stikk i strid med den rådende pedagogiske filosofien ved mange andre typer høyere profesjonsutdanning: Ofte tillegges ulike former for ekstern praksis helt avgjørende positiv vekt for at man skal nå gode pedagogiske resultater (jf. lærerutdanning, sykepleierutdanning). Forbudet mot å påta seg skuespillerfaglig arbeid utenfor Teaterhøgskolen gir dermed assosiasjoner til overgangsriter og klosteskoler: Studenten bør gjennomgå en fullstendig ”renselse” gjennom isolasjon fra alle andre former for påvirkning – før han eller hun bygges opp igjen i tråd med den rette (skuespillerfaglige) lære innenfor ”klosteret”.

Men både de religiøse miljøene og teaterskolene er fulle av syndere. Mange informanter rapporterer at de har brutt forbudet mot å påta seg skuespillerjobber ved siden av studiet. Men de har syndet i lønndom. Normen er tilstrekkelig sterk til at studentene prøver å skjule at de påtar seg slike jobber. Unge ”Jesper” had-

de mye skuespillerfaglig erfaring *før* han begynte på studiet. Men på spørsmål om han fortsatt påtar seg slike jobber *nå*, svarer han ”nei”. På gjentatt spørsmål om han kanskje gjør det likevel, trass i forbudet, svarer han fortsatt: ”Nei, jeg har ikke gjort noe. Men siden ikke du sier navnet mitt [i rapporten], så *gjør* jeg det hvis jeg *får* noe. Og det tror jeg alle andre her gjør òg .. ”

Offisielt er svaret ”nei”, men den virksomme uformelle normen blant studentene er – etter hans syn – at man likevel gjør det om man får et interessant tilbud. Man påtar seg slike jobber så lenge ingen oppdager det, og det (etter egen oppfatning) ikke går utover selve studiet ved Teaterhøgskolen. Det betyr for eksempel at det er mer OK å påta seg en slik jobb i løpet av sommerferien enn i studieåret. Dessuten er det større aksept for å gjøre (usynlig) radioreklame enn (synlig) fjernsyns- og filmreklame:

Det skal man ikke prate høyt om her da, fordi man har ikke lov å gjøre jobber profesjonelt som skuespiller. Men jeg har gjort noen sånne radioreklamer innimellom før skolen og sånt. Så lenge det ikke går ut over skolen,

forteller ”Stein”. Også ”Vilde” praktiserer en form for dobbeltmoral på dette feltet. Men hun mener det er mer akseptabelt hvis ansiktet hennes ikke syns på skjerm eller lerret, og hvis bijobben ikke går utover skolearbeidet:

Jeg har *brutt den regelen*, for jeg har lest *stemmereklamer*. Og det har jeg nesten vært nødt til å gjøre, for det holder jo ikke det studielånet. Så det har jeg gjort. Men jeg har aldri mistet skolen på grunn av det, for vi har vært veldig heldige, og hvis vi skal spille forestillinger og ikke begynne før ved tre-fire-tiden, så har jeg fått gjort det tidlig på morgenen. Så det har passet særlig godt. Men man må *aldri* gjøre det - for *det å være borte på Teaterskolen, det går ikke an*,

sier hun.

Skuespillerstudenter med utdanning fra utlandet har varierende erfaringer med grad av kontakt med det profesjonelle feltet under studietida. ”Cathrine”, som har skuespillerutdanning fra England, forteller om akkurat det samme ”tabuet mot å ta jobb utenfor” der. Reklame, især fjernsynsreklame, var ”absolutt tabu”, forteller hun. ”Erik”, som også har skuespillerutdanning fra England, forteller om et studium som er mer åpent for praktisk erfaring fra feltet. ”Erik” sluttet ved studiet tre måneder før han egentlig var ferdig, fordi han fikk jobb via audition i en musikal i Norge. Han ble imidlertid kreditert for denne praktiske erfaringen, slik at han fikk godkjent full utdanning: ”Jo. Vi har det sånn [på teater-

skolen i England] at hvis vi får jobb - for det er så vanskelig å få jobb både i England og Norge for utenlandsstudenter - så får du slutte. For siste termin er kun - da spiller du to forestillinger, og det er det," forteller han.

"Jakob", som har scenekunstudanning fra Sverige, forteller også om en utdanning som har svært mye kontakt med "det profesjonelle miljøet". Derfor fikk han "vite veldig mye [i løpet av studiet] om hvordan det fungerer i virkeligheten", sier han. *Hvordan* var det så studiet ga "kompetanse om virkeligheten der ute"?

Det gjelder mange elever som kom tilbake og tok ekstra kurs, for eksempel. De kunne fortelle om hva de holdt på med. Det er klart at i en sånn skole er det mange antenner ut på hva som skjer rundt omkring, så man fikk vite om forskjellige personer som hadde gått på skolen, hva de måtte gjennomgå, hvilke jobber de hadde søkt på, hvilke produksjoner de var med på, man fikk vite om forskjellige regissører og produsenter, forskjellige musikalske produksjoner og ... ,

sier "Jakob". Han tror at situasjonen er annerledes – på godt og vondt – for de norske teaterhøgskolestudentene: "Slik at jeg tror nok at teaterskolestudentene i Norge har kommet ut av utdanninga relativt uskyldige og med relativt lav kompetanse om kampen der ute," sier han. Det er for øvrig interessant å merke seg at både utenlandsstudenter med mye kontakt med "verden utenfor" og norske teaterhøgskolestudenter med lite slik kontakt i hovedtrekk er fornøyd med studiet som en forberedelse til skuespilleryrket. Selv om utdanningene er ganske forskjellige, makter de å sosialisere studentene til å mene at denne måten å gjøre det på er den eneste rette.

#### Teorifjern og beskyttet

Selv om Teaterhøgskolen så langt råd prøver å skjerme skuespillerutdanningen fra "uheldig" kontakt med verden utenfor, dreier det seg langt fra om noen "livsfjern teoretisk utdanning". Man bestreber seg tvert om på å gi en svært praktisk, yrkesrettet utdanning. Det har således ikke skjedd noen tilsvarende sterk "teoretisk vending" eller "akademisering" innen skuespillerutdanningen som i billedkunstudanningen.

Flere informanter peker – som jeg alt har vært inne på – på at studentene ved Teaterhøgskolen lever et "beskyttet liv" i en relativt innelukket verden: "Vi er jo så innmari beskytta på denne skolen", sier "Vilde". "I første klasse er du så beskytta på denne skolen her, at [selv]om du gjør det helt jævlig, så er alt greit",

sier ”Jesper”. ”Turid” konstaterer omtrent det samme, men har en mer positiv vurdering. Hun peker på at: ”Det er veldig *grundig* utdanning, hvor vi har *trygghet* i forhold til at vi har en fast lærerstab her som vi forholder oss til i tre år”.

Slik hun ser det, er innelukketheten, intensiteten og tryggheten primært et gode – og en nødvendig forutsetning for at studentene skal være vel forberedt til å arbeide ved et institusjonsteater. Hun peker dessuten på at studentene faktisk får viktige impulser gjennom ”instruktører utenfra”.

Sett fra de utenlandsutdannedes synsvinkel blir det likevel påtakelig at studentene ved Teaterhøgskolen er overbeskyttet (og kanskje overvurdert?): De som er kommet inn ved denne skolen, blir nærmest betraktet som ”halvguder”, mener ”Cathrine”, som har skuespillerutdanning fra England. Flere informanter – både med og uten utdanningserfaring fra utlandet – peker på at de utenlandsutdannede skuespillere blir mindre skjermet, utsettes for høyere risiko og ikke minst – i høyere grad lærer hvordan de skal overleve som scenekunstnere ute på et stadig mer åpent og konkurranseorientert kunstfelt. Slik blir utenlandsutdannede skuespillere utfordrende konkurrenter og alternative rollemodeller for norskutdannede skuespillere. Og utenlandske skuespillerutdanninger gir faglige utfordringer til den norske Teaterhøgskolen. Utgjør disse utdanningsinstitusjonene mer tidsmessige modeller for utdanning til de skuespillerrollene som nå kommer til syne på scenekunstfeltet? Forbereder de studentene bedre for et mer fleksibelt, risikofyllt og konkurranseorientert scenekunstfelt, der skuespillere må opptre mer i samsvar med en artist- og/eller entreprenørrolle enn med den tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen?

#### Profesjonsmonopol og rekruttering til arbeidsmarkedet

Det skarpe skillet mellom studiesituasjon og arbeidsmarked innebærer ikke at Teaterhøgskolen har liten kontakt med det institusjonaliserte scenekunstfeltet. Det er tvert imot en svært sterk kontakt og kopling mellom utdanningen og institusjonene. Men denne koplingen har tradisjonelt vært strengt regulert – i den forstand at relasjonen har framstått som del av et profesjonsmonopol. Informantene rapporterer om en innarbeidet forpliktelse fra institusjonenes side til å se og vurdere studentene på interne forestillinger/visninger i løpet av studietida. I neste omgang har institusjonene en kollektiv forpliktelse til å bidra til at alle kandidater (hvis de har gjennomført studiet på en anstendig måte, hvilket de normalt gjør) får tilbud om jobb i et institusjonsteater, iallfall for en viss periode. Hvis ikke en representant for de sentrale Osloteatrene og landsdelsteatrene har vært og sett studentene i løpet av studietida, er det et klart brudd med nor-

men. ”Bendik” karakteriserer således teatersjefene som ”flinke”, eventuelt mindre flinke” i så henseende.<sup>191</sup>

Det er først og fremst de store nasjonale teatrene og landsdelsteatrene studentene tenker på når de markerer forpliktelsen til å opprettholde profesjonsmonopolet. Når informantene skal rapportere om tilfredshet eller misnøye med teatersjefenes frammøte på interne forestillinger ved Teaterhøgskolen, nevner de derimot sjelden sjefene ved regionteatrene. Det eneste regionteateret som eksplisitt kommer i betraktning i denne sammenhengen, er Teatret Vårt i Molde. Kravet til frammøte rettes altså primært til teatersjefene ved Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Oslo Nye Teater, Den Nasjonale Scene og Trøndelag Teater.<sup>192</sup> Både regionteatrene (bortsett fra Teatret Vårt) og Riksteateret er mer eller mindre usynlige for informantene i denne sammenhengen. Det institusjonelle hierarkiet i scenekunst-Norge som jeg har beskrevet i et par tidligere arbeider (Mangset 1998a og 1998b), reflekteres også i studentenes utsagn her. Et par av de minste regionteatrene rangerer aller lavest.

Institusjonsteatrenes forpliktelse til å møte opp på interne forestillinger/visninger fungerer som en ganske sterk norm, slik studentene ser det. Men også dette er en norm som blir uthulet i praksis (jf. foran om ”forbudet” mot at studentene skal påta seg skuespillerjobb utenfor Teaterhøgskolen). ”Bendik” kan fortelle at verken teatersjefen ved et sentralt Osloteater eller ved et av landsdelsteatrene faktisk har vært og sett på årets kull. ”Forbudet” har likevel en klart normerende kraft i teaterutdanningen. Det gir seg blant annet uttrykk i en sterk forargelse blant studentene over at disse teatersjefene ikke har dukket opp.

### Rekrutteringsprosessen

Selve rekrutteringsprosessen til jobb etter studiet er strengt regulert. Som nevnt oppfatter skuespillerstudentene – og antakelig Teaterhøgskolen – det slik at alle avgangsstudenter normalt *skal* få et jobbtilbud fra et institusjonsteater ved avslutningen av studium. Og de skal normalt få dette tilbudet før de er ferdige, det vil si i løpet av siste semester. Men institusjonene har ”ikke lov” til å gi tilbud før nyttår siste studieår: ”Det er vel ikke noen avtale, men iallfall sånn stilltiente enighet blant alle at man skal ikke få tilbud fra noen teatre før etter jul”, sier ”Olav”. ”Ja, de har jo ikke lov å komme med tilbud før etter nyttår”, sier ”Ben-

---

<sup>191</sup> Daværende teatersjef ved et av landsdelsteatrene ble framhevet av mange som særlig ”flink”. Det samme gjaldt også delvis teatersjefen ved et av de sentrale Osloteatrene. Teatersjefen ved et annet landsdelsteater ble derimot framhevet som spesielt *lite flink* til å møte opp. Flere fortalte om en situasjon da denne teatersjefen hadde brutt eksplisitt med gjeldende norm for rekruttering av søkere til sitt teater, jf. nedenfor.

<sup>192</sup> Rogaland Teater ble nevnt sjeldnere, selv om det er et landsdelsteater.

dik”.

”Forbudet” kan ses som et annet uttrykk for en mer generell norm om avskjerming av teaterhøgskolestudentene fra arbeidslivet under studietida (jf. også ”forbudet” mot å ta jobb mens man studerer). Studentene skal skjermes fra praksisfeltet i denne perioden. Spontan og uregulert jobbsøking eller ”skjult” rekruttering av enkeltkandidater før 1. januar anses som høyst upassende og illojalt. Rekrutteringsprosessen bør også være slik at *alle* kandidater fra Teaterhøgskolen får *lik/fair sjanse*. Hvert kull av treårsstudenter (alle studentene) blir således markedsført kollektivt overfor institusjonene: ”Hver tredje klasse får en sånn folder hvor det står hva vi har gjort, og hva vi heter, og hvor gamle vi er, og hvor vi er født og sånn – og bilde. [...] Den får alle teatersjefer, så det er mye lettere. Og så kommer de til Teaterskolen for å se, ofte,” forteller ”Vilde”.

Teatrene har normalt ikke pleid å lyse ut stillinger. De har knapt trengt å gjøre det, fordi de tradisjonelt har hentet alle sine rekrutter fra én eneste utdanningsinstitusjon (Teaterhøgskolen), som de alle har kjent svært godt. *Før* kunne man således regne med at alle teatersjefer var godt kjent med alle kandidater, slik at de hadde tilstrekkelig grunnlag for å velge uten mye nærmere informasjon. *Nå* er situasjonen derimot slik at studentene må sende formelle søknader til teatrene før jul siste studieår for å gjøre seg mer synlige:

Når man går i tredje klasse, så søker man. Det er i hvert fall den tradisjonen som jeg vet at de har gjort her i klassen, de som har vært her i klassen mens jeg har gått her - at man før jul sender søknad til alle teatrene. Noen sender til alle teatrene, og noen sender bare til dem de kunne tenke seg å jobbe [ved].<sup>193</sup> [Men:] Det begynner jo å slå litt brister, den tradisjonen, det med at teatersjefene er her og ser på det vi gjør. Før var det sånn at alle teatersjefene visste hvem alle vi var, alle i avgangsklassen var, at de hadde sett på det vi hadde gjort. Og nå begynner det å slå litt sprekker,

forteller ”Marianne”. 1. januar åpnes så teatrene kamp om de mest attraktive kandidatene og kandidatenes tilsvarende kamp om de beste jobbene. ”Vilde” forteller at hun har hørt om noen som fikk tilbud fem over tolv på nyttårsaften. Når man har fått et tilbud, kan man starte forhandlinger: ”Det er liksom en sånn

---

<sup>193</sup> Det institusjonelle hierarkiet slår også ut når det gjelder hvilke teatre man sender søknader til. Iallfall gjelder det for ”Olav”. Han hevder først at man sender søknad til alle teatre ”som fins i Norge”. På spørsmål om man *virkelig* sender til alle, svarer han imidlertid: ”Nei. Jeg tror faktisk ikke jeg... Hvis jeg skulle gjort det nå, så ville jeg ikke sendt til Hedmark og Sogn og Fjordane og sånt noe. Det tror jeg ikke jeg ville gjort. (Ler). Men - ja. I hvert fall *alle de som man da kan tenke seg* - Hålogaland og alt dette her”.

regel at når du først får tilbud, så kan [du] ringe rundt og si at nå har jeg fått tilbud og sånn, og må svare innen mandag. Har dere tenkt på noe? Før det kan du liksom ikke ringe rundt”, sier ”Vilde”. Gjennom slike forhandlinger kan studenten/kandidaten presse fram det mest attraktive tilbudet han eller hun er i stand til å utløse – og velge det. ”Bendik” forteller at han først fikk et tilbud fra et av de større regionteatrene andre nyttårsdag. Tilbudet var ”sukret” med en svært attraktiv yngre instruktør. Fjerde nyttårsdag fikk han så tilbud fra et landsdelsteater. Også til denne produksjonen var det knyttet en helt sentral instruktør. ”Bendik” tok betenkningstid og spilte disse tilbudene ut i forhandlinger med et sentralt Oslo-teater, som han ”alltid” hadde drømt om å få spille ved. Få dager etter nyttår hadde han fått i havn en avtale om engasjement ved dette teateret.

De fleste informantene rapporterer om denne rekrutterings- og seleksjonsperioden som en veldig stressende periode, preget av sterk konkurranse og usikkerhet. Nå kan man riktignok innvende at det er liten grunn til å føle seg usikker; de fleste kandidatene fra Teaterhøgskolen får normalt jobb ved et institusjonsteater i løpet av våren likevel. Men tilbudene om jobb kommer skrittvis. De som har fått jobbtilbud i januar og februar, kan trekke et lettelsens sukk. Hvis det drøyer, slik at man ikke har fått noe tilbud før i mars eller april, øker stressnivået, samtidig som selvfølelsen utfordres. Har man ikke fått jobb i mai, er det grunn til desperasjon. ”Olav” beskriver prosessen slik:

Det er en veldig vond periode for klassen, det der. [...] Jeg vet ikke helt åssen det er, men sånn som det har vært mens jeg har vært på skolen .. I fjor var det to som ble oppringt, 1. nyttårsdag, og ble tilbudt jobb. Én fikk da tilbud om jobb én dag, og [etter] noen dager fikk [hun] tilbud om jobb fra et annet sted og måtte velge mellom disse stedene. Og da valgte hun. Og så gikk det en tid, og da var det bare de to som hadde fått noe tilbud. Og så gikk det noen dager, så fikk en annen jente i klassen et tilbud om den samme jobben som hun hadde takket nei til. Så det - det er ganske sånn hardt. [...] Så går det et stykke utover våren. Og nå - for eksempel - nå er det i slutten av februar, og da er det fortsatt over halvparten av de som går i tredje nå, som ikke har fått tilbud. Så det er en litt vond periode, det.

Det er flere tegn på at denne institusjonaliserte og profesjonskontrollerte rekrutteringsprosessen nå er i oppløsning eller iallfall oppmykning. Utenlandsutdannede skuespillere presser på og utfordrer teaterhøgskolekandidatene. De som kommer fra utlandet, er ofte blitt drillet spesielt på egenpromovering og audition. Selv om de har tatt utdanningen på et fremmedspråk og mangler nettverk på det norske arbeidsmarkedet, er de ofte mer offensive enn de Norges-utdannede

når det gjelder å bygge nettverk og utnytte profesjonelle hjelpere til å markedsføre seg selv. Dermed markerer de en gradvis overgang til et mer konkurranseorientert og individualisert arbeidsmarked. Teaterhøgskolestudentene tar delvis lærdom av de utenlandsutdannede – og innser at de selv må skaffe seg tilsvarende kompetanse. Men teaterhøgskolestudentene er også skeptiske til at en del utenlandsutdannede bare har en overflatisk kompetanse i ”kjapp audition”, som ikke vil holde for større og mer langsiktige skuespillerfaglige oppgaver. Slik ser det iallfall ut fra Teaterhøgskolestudenters synsvinkel.

På den andre siden går institusjonsteatrene delvis over til mer åpne og konkurranseorienterte rekrutteringsveier – eventuelt til mer uformell rekruttering uten at de norske teaterhøgskolestudentene får noen form for fortrinn. Mange av informantene i mitt materiale fortalte således om en bestemt, svært omdiskutert episode, der en profilert teatersjef ved et landsdelsteater hadde brutt klart med tradisjonelle normer for rekruttering av nye skuespillere til sitt teater. For det første hadde han ikke møtt opp for å se teaterhøgskolestudentene i løpet av studietida. For det andre hadde han prøvd å rekruttere bare to studenter fra avgangskullet gjennom selektiv audition, uten å gi de øvrige i samme kull sjansen.

Det virker som om studentene oppfatter visningene/forestillingene i løpet av studietida som en slags suksessive ”auditioner”. Når teatrene velger ut sine kandidater etter nyttår i avslutningssemesteret, gjør de det på bakgrunn av alle de forutgående ”auditioner”, der alle studentene i kullet har hatt lik sjanse til å bli sett. Dette er riktignok et rekrutteringssystem som stenger alle andre enn teaterhøgskolestudentene ute. Det er jo heller ingen direkte rettferdig audition i streng forstand, ettersom mye annen uformell nettverksinformasjon antakelig påvirker utvelgelsen (jf. uformell informasjon mellom folk i skolemiljøet og folk i teatermiljøet). Teaterhøgskolestudentene regner nok med at det tradisjonelle rekrutteringsregimet nå står foran undergangen, og at man ikke i lengden kan stenge de utenlandsutdannede ute fra en rettferdig seleksjonsprosess. Men da tenker man seg en helt åpen audition, der både alle teaterhøgskolestudentene og studenter med utdanning fra utlandet er velkomne. Å arrangere særskilte auditioner utenfor Teaterhøgskolen for bare et utvalg av studentene i kullet + kanskje noen utvalgte utenlandsutdannede, slik den forannevnte teatersjefen ble beskyldt for å ha gjort, oppfattes som svært urettferdig.

Hvor langt oppløsningen av det profesjons- og institusjonskontrollerte rekrutteringsregimet har gått – eller hadde gått på intervjuetidspunktet – er mer usikkert. Avgangsstudentenes stress og bekymring over ikke å ha fått jobb ved et institusjonsteater relativt tidlig i avslutningssemesteret var påtakelig. De ga langt mer



tydelig uttrykk for sin usikkerhet og engstelse for framtida enn akademistudentene gjorde – trass i at de sistnevnte har langt mer usikre utsikter på et kunstnerisk oppdrags- og arbeidsmarked. Hadde ikke teaterhøgskolestudentene fått et tilbud når man nærmet seg slutten av april, ble det tolket som et klart krisetegn. De seinere åra har man – litt ut på vårparten – flere ganger kunnet lese om avgangskullet ved Teaterhøgskolen i dagspressen. Det er blitt uttrykt bekymring over at de ikke har fått jobb ennå – eventuelt tilfredshet med at de endelig/allerede har fått jobb. Om teaterhøgskolestudentene er – eller ikke er – sikret jobb ved et institusjonsteater før avsluttet studium, løftes altså fram i offentligheten nærmest som et nasjonalt kulturpolitisk problem. Det illustrerer den norske Teaterhøgskolens enormt sterke posisjon som sosialiseringsagent til skuespilleryrket. Når man sammenligner med andre kategorier kandidater med høyere utdanning, som ofte opplever relativt langvarig arbeidsledighet etter et langt studium, kan skuespillerstudentenes bekymringer virke litt overdrevne.<sup>194</sup> Få andre unge med høyere utdanning har hatt så sikre utsikter til – og så tidlig tilbud om – jobb etter studiet som kandidatene fra den norske Teaterhøgskolen. Trass i klare endringstendenser mot et mer konkurranseorientert og åpent regime de seinere åra er denne konklusjonen stadig langt på vei gyldig.

## 6.5 Musikkhøgskolen – mangfold og rivalisering i transittallen

### Åpenhet, mangfold og konkurranse

Musikkhøgskolen er en mer åpen og mangfoldig institusjon enn Teaterhøgskolen. Den favner om forskjellige kategorier studenter med ulik bakgrunn og motivasjon. En god del musikkstudenter har ingen planer om en profesjonell kunstnerisk karriere. De vil kanskje heller bli musikk lærere. Flere har nedtont de mest ambisiøse planene etter en tid ved skolen – og satser nå kanskje på arbeid der de kan kombinere utøving og undervisning, eventuelt utøving og administrasjon – på lokalt nivå.

Riktignok hevder flere informanter at *alle* musikkstudenter på et eller annet tidspunkt *har hatt* en drøm å bli store internasjonale *solister*. ”Ole Jonny” tror iallfall at ”det er få som går på skolen, egentlig, som ikke har den *drømmen* om å bli tildelt solorolle. [...] Det er nok ingen som går på skolen *primært* for å synge i Operakoret”, sier han. ”Vera” antar også at de aller fleste av studentene

---

<sup>194</sup> Ifølge NIFUs Kandidatundersøkelse 2002 er en god del ingeniører og samfunnsvitere arbeidsledige 3 ½ år etter endt utdanning, jf. <http://www.nifu.no/kandidat/kandund2002/startside2002.html>

på et eller annet tidspunkt har tenkt seg at de skal bli solister. ”Eller de drømmer iallfall om det”, sier hun. Men mange korrigerer og modifiserer planene underveis, dels fordi de erkjenner at talentet ikke strekker til, og dels fordi de ikke tror at en solistkarriere lar seg forene med ”det gode liv”. Så i praksis favner Musikkhøgskolen om studenter med ganske forskjellige yrkes- og karriereambisjoner.

Musikkutdanningen og musikkfeltet byr i det hele tatt på et langt større mangfold av kunstneriske eller kunstrelaterte arbeids- og yrkesmuligheter enn de to andre kunstfeltene gjør (jf. foran). Man kan satse på å bli lokal organist, musikkskolelærer, distriktsmusiker, kammermusiker, musikk lærer i grunn- eller videregående skole, musikk lærer/-forsker på høgskole- og universitetsnivå, orkestermusiker i et symfoniorkester, frilansmusiker på kunstmusikk- eller populærmusikkfeltet, osv. De regionale musikkonservatoriene og Musikkhøgskolen bidrar til å kanalisere og selektere studenter inn i ulike spor og opp på ulike kvalitetsnivåer på dette mangfoldige feltet.

Innad i musikkstudiet fins det institusjonaliserte seleksjonsporter, som skal sikre rettferdig utvelgelse på grunnlag av musikkfaglig ferdighet og talent. Det skjer gjennom ”prøvespill” for opptak til de forskjellige trinn av studiet (hovedfag, diplom). Prøvespill har således en helt sentral plass i seleksjonen ved Musikkhøgskolen (og i den profesjonelle musikkkarrieren etterpå) selv om studentene også evalueres ved hjelp av karaktersystemet. Bare de mest talentfulle musikkstudentene slipper dermed gjennom inngangsporten til en profesjonell solistkarriere. Veien dit går i prinsippet via diplomstudiet ved Musikkhøgskolen. Til dette studiet er det bare ganske få dyktige studenter som slipper inn: ”De siler liksom litt de aller, aller flinkeste da, på diplom”, sier ”Vera”.

Men Musikkhøgskolens seleksjons- og sertifiseringsmakt er begrenset. Det fins ulike veier til en profesjonell musikerkarriere. Dørene til en solistkarriere ser for eksempel ikke ut til å være stengt for en sanger som ”Kristine”, selv om hun ikke kom inn ved diplomstudiet, men måtte ta til takke med hovedfag. Det er også mulig for særlig talentfulle unge musikere å gjøre karriere uten å fullføre en profesjonell musikkutdanning. De tyngste seleksjonsinstansene ligger nemlig *utenfor* Høgskolen, gjerne i forbindelse med prøvespill til ulike utøverarenaer. En del studenter har således så tunge profesjonelle engasjementer ved siden av studiet at de velger å satse på den profesjonelle karrieren framfor å fullføre studiet. Det kommer i annen rekke; de har rett og slett ikke tid til å prioritere den slags.

”Leif Åge” slår således fast at: ”Det er mange av de aller beste i landet som har måttet slutte.” De har måttet slutte på Musikkhøgskolen ”på grunn av at de ikke har hatt nok oppmøte. Og det er noen av de beste solistene våre,” sier han. Noen studenter kommer nemlig i tvil om hva de *skal* med Musikkhøgskolen. De er jo i ferd med å bli anerkjente musikere likevel! Andre kunne kanskje ønsket å fortsette å studere samtidig med den profesjonelle karrieren, men ”enkelte ganger lar det seg bare ikke kombinere”, konstaterer ”Leif Åge”. Og da får karrieren førsteprioritet. Også ”Trine” har registrert at: ”Det hender vel at folk hopper av etter et år og begynner å spille i orkester, eller begynner å spille profesjonelt.”

#### Kontakten med arbeidslivet

Musikkhøgskolen er også ”åpen” sammenlignet med de to andre institusjonene (særlig Teaterhøgskolen) i den forstand at den tillater og oppmuntrer studentene til å utføre betalt kunstnerisk arbeid ved siden av studiet. Det er svært vanlig at musikkstudenter har musikkfaglig arbeid ved siden av studiet. Det kan dreie seg om mange slags enkeltoppdrag og -prosjekter (å spille ved en innvielse, et femtiårslag, en begravelse eller en firmarepresentasjon); det kan dreie seg om mer langsiktige engasjementer, for eksempel et vikariat i et symfoniorkester – og det kan dreie seg om egne konsertturneer. Musikkhøgskolen har også flere profesjonelle musikere fra orkestrene som lærere, noe som kan bidra til at studenter rekrutteres til oppdrag i de samme orkestrene. Diplomstudenten og blåseren ”Leif Åge” understreker fordelene ved en slik kombinasjon mellom studium og praksis:

Vi er ganske heldige når vi går på musikkstudium da, at vi går ikke og studerer og leser hele tida. Det er et studium som er veldig tett knytta opp til yrket, sånn at du har fått prøvd ut en del – altså. Vi har jo hatt mye konserter opp gjennom. Reiser for så vidt en del rundt nå òg og holder konserter.

Praksiserfaringer kan dessuten være viktige for å styrke selvtilliten i forhold til en profesjonell karriere. Sangerinnen ”Kristine”, som altså ikke kom inn på diplomstudiet, men i stedet tar hovedfag, tror fortsatt hun har muligheter til å gjøre solistkarriere:

Jeg gjør fremdeles det [tror på en solistkarriere]. Det har gått så bra da, for å si det sånn, på det studiet, og jeg har allerede en god del å gjøre som sanger ute i kulturlivet, og da har jeg fremdeles troen på at jeg kan nå langt, da. Prøve å beholde den inntil det motsatte er bevist,

sier hun. Hun får bekreftelse gjennom praksiserfaringer på at hun kan ha en framtid som solist.

Praksiserfaringene kan for øvrig være mange og varierte. Pianisten "Cecilie" får forespørsler om mange slags oppdrag:

Ja, jeg tar strøjobber av og til. [...] Nå har jeg sittet litt i orkester, blant annet i Filharmonien her, og i Forsvarets Stabsmusikk. De har jo korps, og de bruker piano av og til. Og det er mye, for eksempel fra Operahøgskolen så ring-er folk og spør om de kan få en akkompagnatørtime med meg, eller de har oppdrag med å spille på innvielsen av nye lokaler til et eller annet firma eller ... Det er mye sånne småjobber som .... [Intervjuer: Går det fire måneder mellom hver gang du har et oppdrag?] Det *kan* gå [så lang tid]. Men så plutselig, så får man masse,

forteller hun.

De musikkfaglige jobbene ved siden av studiet kan også gi direkte pedagogisk utbytte. "Anette" er blant dem som i utgangspunktet synes det er all right at man får jobbe mens man studerer. Men hun ser også noen dilemmaer: "For jeg har iallfall lært veldig mye av det. Men samtidig er det en *balansegang*. Jeg opplever at jeg har jobbet *for mye* det skoleåret her. Så jeg har ikke fått gjort så mye som jeg ville med studiene mine," sier hun.

Men det er ikke bare den enkelte student som har vansker med å finne balansen mellom studium og (ekstra-)arbeid. Selv om Musikkhøgskolen har en langt mer liberal policy i forhold til slikt arbeid enn Teaterhøgskolen, prøver også de å sette noen grenser for omfanget. Fraværet kan ta overhånd! Således rapporterer flere informanter om en formalisert *oppmøteplikt* på undervisning ved Musikkhøgskolen. Samtidig er informantene usikre eller lite samstemte med hensyn til *hvor stort* oppmøte man egentlig er forpliktet til å ha ved et musikkhøgskolestudium: "Du må jo være der minst – er det tredve prosent fravær, så stryker du – tror jeg. Ikke sant? Så du må være der på timene. Men utover det kan du gjøre hva du vil", forteller for eksempel "Leif Åge". "Ole Jonny" har på sin side oppfattet at det dreier seg om en grense på minst 80 % frammøte. Også "Berit", som studerer ved den regionale musikkutdanningen, erklærer at "vi har jo oppmøteplikt." Men er den absolutt og konsekvent? Nei, "de er jo nokså fleksible da. Men det heter jo at det er oppmøteplikt på timer", sier hun. Hun kjenner ikke til at det fins noen bestemt prosentsats for akseptabelt fravær ved hennes regionale musikkutdanning.

Både Musikkhøgskolen og den regionale musikkutdanningen opererer altså med en form for oppmøteplikt med slingringsmonn. Men det virker som om både utdanningsinstitusjoner og studenter har et langt mer avslappet forhold til en slik plikt enn de har ved Teaterhøgskolen. Likevel syns noen informanter at oppmøteplikten utgjør et problem. Sangeren "Ole Jonny" ønsker å frigjøre seg fra Musikkhøgskolens stramme favntak og prøve en profesjonell (pop-)karriere utenfor institusjonen. Han oppfatter oppmøteplikten som en tvangstrøye og oppgir den som en av flere begrunnelser for å ta permisjon fra studiet:

Fordi at jeg føler at å gå her fire år på skolen og være her hele tida, bundet til de fagene som er her, så føler jeg det litt som en sånn, litt fengsel. For det første blir jeg lei av de veggene og dette huset, og dessuten tror jeg det at skal man være ferdig med utdannelsen og kunne gå ut i arbeidslivet, så er man nødt til å ha en utdanning som du ikke får på denne kunstneriske institusjonen. Du er nødt til å drive litt oppsøkende virksomhet. [...] Dersom det kommer utlysninger til oppdrag, så tar jeg de. [Intervjuer: Hva slags oppdrag kan være aktuelt?] Det kan være aktuelt [...] musicals, for eksempel. Der har jeg blitt spurt [...] om å være med på ting. Og så er det jo rett som det er folk som skal sette opp et og annet i en kirke, for eksempel. At man setter opp Mozarts Requiem, og så trenger man fire solister. Og da er det å si "ja" til slike ting som man rett og slett ikke har mulighet til så lenge man går på skolen, fordi man har 80 prosent frammøte og - -

"Ole Jonny" opplever således kravet om 80 % frammøte som en hindring for full kunstnerisk utfoldelse og utvikling. Heller ikke den ambisiøse og suksessrike hovedfagsstudenten "Anette" er særlig glad i oppmøteplikten:

Men jeg vet ikke om jeg synes de skal komme med en eller annen *prosent* et eller annet sted om at *så mye får du lov til å jobbe*. Det synes jeg ikke. Det får være en sak mellom den enkelte student og hovedinstrumentlærer eller noe sånt. Det kommer an på hva det er, hva slags jobbing det er òg, ikke sant? Hvis det er et eller annet som egentlig bare er for å tjene penger, så er det én ting, enn hvis det er snakk om å være med å gjøre et veldig sentralt verk i et orkester eller i et ensemble og sånne ting, [burde skolen stilt andre krav eller hatt andre regler],

ifølge "Anette". For henne står ikke pragmatisk-pedagogiske argumenter for oppmøteplikt høyt i kurs målt opp mot kunstneriske utfordringer og kvalitetskrav.

For mange informanter har altså den utøvende kunstneriske aktiviteten ved si-

den av studiet et betydelig omfang. Inntektsnivået blant kunstnere flest er som kjent lavt (jf. kapittel 3.2). Men en del musikkhøgskolestudenter har ganske brukbare årsinntekter på sitt musikkfaglige deltidsarbeid. Sangerinnen "Kristine" tjente for eksempel ca. 120-130.000 kr<sup>195</sup> i året (iallfall siste året) på slikt arbeid. Hun jobbet da både som utøver og pedagog. Og hun hadde oppdrag både i kirker, kor og orkestre – og for næringslivet. Blåseren "Vera" forteller at hun tjente knapt 180.000 kr siste år. Men da hadde hun delvis permisjon fra studiet. Sangeren "Ole Jonny" regner med at han har tjent/vil tjene i overkant av 100.000 i inneværende år, mens hovedfagsstudenten og stipendiaten "Anette" mener at hun tjente minst 50.000 kr siste år.

Det kan imidlertid virke som det primært er i Oslo at det fins et slikt biarbeidsmarked av betydning. Informantene fra den regionale musikkutdanningen – slik som strykeren "Geir" og blåseren "Julie" – forteller iallfall om langt mer beskjedne årlige biarbeidsinntekter fra musikkfaglige jobber. Og det virker ikke som om det skyldes noen mer restriktiv politikk fra den regionale utdanningsinstitusjonen på dette feltet.<sup>196</sup>

#### Hierarki, konkurranse, seleksjon

I sin analyse av strukturer og ritualer i et fransk symfoniorkester peker Bernard Lehmann (2002) på de sterke tendensene til "hierarkisering av orkesterets verden". Strykerne utgjør orkesterets "adel". Den interne hierarkiseringen mellom musikerne reflekterer også deres sosiale bakgrunnsegenskaper: De minst synlige instrumentene i orkesteret (særlig messingblåserne) blir for eksempel ofte rekruttert fra lavere sosiale lag og fra periferien (det vil si utenfor Paris). Men også innenfor den enkelte instrumentgruppe fins det en rangordning – mellom soloinstrumenter, andresolister, tredjesolister, osv. Rangordningen avspeiler seg også i lønssystemet; solistene tjener mer. Slike hierarkier kan selvsagt – selv om de er blitt "naturliggjort" gjennom rekruttering og sosialisering – skape interne skillelinjer, konkurranse og strid. Lehmann rapporterer for eksempel om skarpe interne gruppedannelser i orkesteret når det gjelder sosialt samvær og smak, basert på en kombinasjon av instrumentgruppe og sosial bakgrunn: Blåserne går helst ut og spiser sammen med andre blåsere, strykerne holder seg til andre strykere; blåserne leser sportsavisen "l'Équipe", strykerne leser de mer intellektuelle "le Monde" og "Libération", osv. Den musikalske og sosiale hierarkiseringen skaper også bitterhet mellom ulike grupper i orkesteret.

---

<sup>195</sup> På grunn av lønnsøkning siden intervjuetidspunktet (1998-99) ville en tilsvarende inntekt ligget noe høyere i dag.

<sup>196</sup> Her må det tas forbehold om at jeg ikke har hatt tilgang til noe bredt og systematisk empirisk materiale om forskjeller i biinntekter mellom Oslo og andre deler av landet.

Beslektede hierarkier, konkurranse og strid kommer tydelig til syne i det norske musikkutdanningsmiljøet – slik det oppleves av mine informanter. Rapportene om rivalisering og stress er langt sterkere her enn i de to andre kunstutdanningsmiljøene.<sup>197</sup> Musikkstudentene rangerer hverandre ofte gjensidig ut ifra antatt kunstnerisk kvalitet. Rangeringen er som regel uformell og uuttalt. Men mange informanter opplever at det danner seg noen mer eller mindre felles inneforståtte rangordninger mellom studentene – ikke minst mellom studenter innenfor samme instrumentgruppe: ”Det er veldig viktig for den enkelte å være bedre enn andre”, hevder således fiolinisten ”Ragna”. Hvordan man selv blir rangert, er dels noe man oppfatter av andres blikk og holdninger til en selv (misoppfatninger er selvsagt mulig). Dessuten blir man mer eksplisitt rangert etter hvordan man blir plassert innad i skolens orkesterprosjekter, ifølge ”Ragna”: ”Hvis du sitter langt framme, så er du god. Hvis du sitter lang bak, så er du jo [ikke så god]”. Plasseringen i orkesteret kan riktignok variere, men:

Nei, det varierer jo fra gang til gang, men jeg vet jo sånn cirka hvor jeg er, liksom, i forhold til den personen som setter opp meg da. Og så har en jo det at folk dømmer den andre liksom, sjøl. Hører på mange og så tenker du da at - hvis du vil tenke det - så tenker du at den er dårligere eller bedre enn deg,

sier ”Ragna”. Den gjensidige rangeringen blir ikke åpent uttrykt; det er noe ”indre”, som man ”tenker bare”, hevder hun.

Også pianisten ”Johan” kan fortelle at ”du måler deg sjøl veldig i forhold til dine medstudenter; hvor flink er jeg i forhold til ... i forhold til mitt eget studium, hvor flink er jeg i forhold til dem?” Men også for ”Johan” handler det om en gjensidig kunnskap som ikke blir kommunisert helt åpent og eksplisitt: ”Jeg har ikke opplevd at man har snakka noe om det. Og det er nok en sånn utbredt holdning i mitt miljø, eller de jeg har hatt kontakt med, at et sånt tema, det snakker vi ikke for mye om,” sier han. Men rangeringen kommuniseres mer indirekte: ”Det er jo måten man snakker til en person på òg. Du merker jo fort om en person ser opp til deg, for eksempel, eller om han på en måte ønsker at du skal se opp til han,” ifølge ”Johan”. Derfor tror han at det stort sett rår enighet i studentmiljøet om ”hvem som er best”, iallfall så lenge man holder seg til den ”øvre del av skalaen”.

Slik uformell hierarkisering og konkurranse kan altså skape rivalisering, strid og

---

<sup>197</sup> Jf. likevel rapporter i kapittel 5.6 (foran) om giftig konkurranse i billedkunstmiljøet og i teatermiljøet. Men her dreier det seg mer om de profesjonelle arbeidsmiljøene enn om utdanningsmiljøene.

usunne konflikter. Men det er ikke de aller dyktigste som oftest blir beskyldt for å skape konflikter. *De* framstår heller som uselviske og redelige, mens noen av de nest beste beskrives som intrigante og ubehagelige:

Du har noen som er veldig gode [...]. De har ofte ikke sånne primadonna-nykker, som man kaller det. De *vet* de er gode, men de trenger ikke å gjøre noe spesielt for å vise at de er veldig gode. Så har du de som er noen skritt under det, som aldri kan bli så gode, men som på grunn av det bruker masse slags - ja, kjeften for den slags skyld - til å fremheve seg sjøl på en eller annen måte. Det kan komme veldig mye vondt ut av det, fordi man sitter jo ofte og diskuterer både musikk og diverse andre ting med medmusikere, medstudenter òg, og hvis man treffer noen av den typen, så er det veldig lett at da noen blir tråkka på. Og så kommer det jo òg konkurranse i det med hvem som får spilleoppdrag, rett og slett,

sier pianisten "Cecilie". Slik "hvitvasking" av de aller dyktigste kan forstås som en form for systemforsvar: Hvis de kunstnerisk dyktigste skulle bruke konflikt-skapende og/eller uhederlige metoder, ville det på en måte true hele det kunstneriske verdihierarkiet – inkludert den ambisiøse informanten selv. Så de aller dyktigste må fritas for den slags om vi fortsatt skal tro på kunstnerisk kvalitet som differensieringsprinsipp.

Også blåseren "Trine" mener at den uformelle rangeringen gir seg negative uttrykk i studentmiljøet:

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

Flere informanter forteller at stresset er særlig sterkt i tilknytning til ulike former for *prøvespill*, enten ved opptak til studiet eller på ulike trinn underveis. Strykeren og komponisten "Geir" opplever prøvespillet som "den trasigste delen av faget [...]. Det er en situasjon der et fag kan bli kynisk", sier han: "En av mine medstudenter fortalte at da hun prøvespilte på skolen her, så var det en annen søker som hun hadde følelsen av at han prøvde å psyke ut henne, da. *Han* kom ikke inn da, men det gjorde hun", fortsetter "Geir". (Rettferdigheten skjedde altså fyllest til sist!) Og ifølge "Trine" blir man "kjempenervøs, man føler seg ganske naken når man skal stå og vise hva man kan for en jury som kan det



veldig bra!” Stresset forsterkes når det er bare noen få på ”klassetrinnet” som konkurrerer innenfor samme instrumentgruppe: ”... det blir veldig gjennomsluttig. Alle vet hva alle spiller på, og hvilket nivå alle er på. Når det går dårlig med en, så vet alle det”, sier ”Trine”. Konkurransen preges av at et fåtall kandidater kappes om et begrenset antall interessante musikkfaglige jobber etter studiet:

Men det er klart - vi konkurrerer om de samme jobbene, og man blir jo veldig letta når man hører at det ikke går bra med andre. Man blir jo det! Og jeg vet jo at når jeg spiller dårlig, så blir mine beste venner veldig glad. Så det blir jo veldig omvendt. Det at man er veldig gode venner med de som på en måte er ens verste fiender, på arbeidsmarkedet [er kinkig, paradoksalt],

sier ”Trine”. Konkurransen kan således få et ganske ondsinnet preg ifølge flere informanter: ”Noen er det [ekle med hverandre]. Noen tåler ikke helt andres suksess”, sier den ganske vellykkede sangeren ”Kristine”, som også rapporterer om ”misunnelse” og ”baktalelse” fra andre studenter, som kanskje ikke har hatt tilsvarende suksess. Mer konkret opplevde hun sjalusien fra en medstudent på følgende måte:

I fjor, da vi begge to tok eksamen, og begge to søkte på de samme studiene, så ble hun veldig ... – det her er veldig subjektivt, selvsagt! – men hun ville ikke snakke med meg omtrent. Det var helt sånn. Hun ville liksom [ikke] ha noe med meg å gjøre. [...] Og da hadde hun fortalt en venninne av meg, som jeg bodde sammen med, at det var fordi at jeg alltid ga uttrykk for at jeg var så flink med ting jeg gjorde. At jeg greidde alt så bra. Og da orket ikke hun å forholde seg til det, i den situasjonen. Det er et eksempel, ikke sant? Men der blir det konkurranse, at man føler at man kommer til kort ...

”Kristine” innser altså at hennes egen suksess kan virke ”undertrykkende” på enkelte medstudenter. Men hun har også selv opplevd å bli utsatt for et usympatisk sosialt maktspill ”ovenfra”:

For et par-tre år siden var det ei *matrone* her som var veldig god, da [...] Og hun var den *regjerende* og *satt i kantina* og [...] De var to som gikk på *diplom* den gangen, og gikk samme året, og hun her var en av de. Og hun andre fikk jo ganske *gjennomgå*, også på *det psykiske planet*, liksom, fordi hun også var faktisk ganske god. Men hun [førstnevnte] ville være best, ikke sant.

Det rapporteres om mer eller mindre raffinerte psykologiske utstøtningsmekanismer. Noen ganger blir konkurransen og stresset så sterkt at det går på liv og

helse løs. Det kan særlig gjelde i forbindelse med opptaksprøver og prøvespill. ”Kristine” forteller:

Ja, det er litt sånn at - OK, man er hyggelige mot hverandre, men det er ikke helt overstrømmende, kanskje. At man slenger litt: ”Å, hvordan gikk det med deg?” Og så føler man at vedkommende kanskje helst vil høre at: ”Nei, å det gikk ikke så bra!” Ikke sant? Så det psykiske i sånne situasjoner er jo kjempeviktig. Og når det er opptaksprøver her på huset, på kandidatstudiet, så er det vanvittig å være her. For det er *sånn* i hele huset. Det *ligger* her, altså! ÅÅÅHHH! Alle går rundt og er nervøse.

Flere informanter forteller at konkurransen og stresset ved Musikkhøgskolen har endt med selvmordsforsøk: ”For tre år siden hadde vi tre selvmordsforsøk, hvor to lyktes”, sier ”Kristine”. Hun knytter selvmordsforsøkene direkte til ”den der usikre situasjonen og konkurransen” ved studiet/i karrieren. Det er ikke min oppgave her å ta stilling til om ”Kristines” (og andres) utsagn om selvmordsforsøk/selv mord blant studenter ved Musikkhøgskolen har bakgrunn i faktiske hendelser eller mer usikre rykter. Uansett er det grunn til å tro at årsakene til slike hendelser er mer komplekse. Men utsagnet er likevel interessant som et symptom på en tidvis svært konkurranseorientert og stressende intern kultur ved Musikkhøgskolen.<sup>198</sup>

Flere informanter mener imidlertid at den sterke konkurransen primært er et Oslofenomen, det vil særlig si at det preger miljøet ved Musikkhøgskolen i Oslo.<sup>199</sup> Informantene fra den regionale musikkutdanningen rapporterer om langt mindre konkurranse og stress. Ja, kanskje er det for lite av det der? ”Nei, det som av og til kan være litt problematisk, er at vi har *litt liten konkurransesituasjon* i studiet,” sier ”Geir”, som selv er student ved den regionale musikkutdanningen. Forklaringen på en eventuell forskjell mellom sentrum og periferi kan være at de mest ambisiøse studentene, de mest interessante karrieremulighetene og de bratteste kvalitetshierarkiene er å finne i hovedstaden (jf. Mangset 1998a).

### Realismens seier

Når de skal etablere seg på det profesjonelle kunstfeltet, står *alle* kategorier kunststudenter overfor noen ganske ubønnhørlige seleksjonsprosesser på sterkt

---

<sup>198</sup> Problemstillingen om at prestasjonsangst kan føre til psykiske problemer og selvmord, synes å være allment kjent i musikkfaglige miljøer. Det er også kjent at en del musikere bruker betablokker (medisin mot for høyt blodtrykk) for å motvirke ”hyperventilering, skjelving, svettetokter – kjente reaksjoner før du skal ut på scenen” (Universitetsavisa ved NTNU, <http://www.ntnu.no/universitetsavisa/0500/beta.html>, juni 2004).

<sup>199</sup> Jf. likevel fotnoten foran, som forteller om stress også ved musikkutdanningen ved NTNU i Trondheim.

hierarkiserte kunstfelt. Som vi nettopp har sett, opplever mange musikkstudenter at disse seleksjonsprosessene slår ganske ubehagelig direkte inn også i studiemiljøet under studiet. Det ser ut til at studentene ved Kunstakademiet og Teaterhøgskolen er mindre plaget av seleksjon, kniving og stress, selv om siste semester ved Teaterhøgskolen også byr på forventningspress og usikkerhet. Seleksjon og konkurranse synes likevel å skape mer allment og langvarig psykisk press ved Musikkhøgskolen.

Samtidig er det noen særtrekk ved organiseringen av musikkfeltet som bidrar til å lette trykket nettopp for denne studentgruppa. Det fins et bredere og mer differensiert arbeidsmarked for musikere enn for (især) billedkunstnere og (dels) skuespillere. Selv om noen utøvende stillinger (jf. feiret internasjonal solist) rangerer mye høyere enn andre (jf. musikkpedagog i distriktsnorge) også på dette kunstfeltet, fins det en større variasjonsbredde av musikkfaglige stillinger som oppfattes som kunstnerisk utfordrende og interessante enn det gjør på billedkunst- og teaterområdet. Denne variasjonsbredden i stillingstyper og -nivåer slår også sterkere inn i organiseringen av selve utdanningen på musikkområdet enn på de andre kunstområdene. Dermed er studentenes yrkesmotivasjon og/eller kunstneriske motivasjon også i utgangspunktet mer variert: Noen studenter tar sikte på å spille i symfoniorkester og kanskje bli internasjonale solister, andre sikter mot å bli musikkpedagoger eller mangesystemende musikkanimatorer. Etersom musikk i så høy grad er et ferdighetsfag, blir dessuten talentet – eller mangelen på talent – ofte oppdaget eller avslørt i ganske unge alder. Dels av denne grunnen og dels fordi de stadig utsettes for evaluering og seleksjon i løpet av studiet (jf. foran), vet mange studenter ganske tidlig ”hvor de står”, det vil si hvilket kunstnerisk/musikkfaglig potensial de selv og deres omgivelser mener at de har. Dette gir studentene mulighet for kontinuerlig realitetsorientering og realitetsjustering. Hvis de erkjenner at talentet ikke rekker verken for en internasjonal solistkarriere eller for en stilling i et profesjonelt symfoniorkester, kan de alltid justere ambisjonene i retning av en distriktsmusikerstilling eller en musikkpedagogstilling. Slik realitetsorientering og -justering foregår selvsagt også i de andre studiemiljøene. Men antakelig har særlig akademistudentene og delvis teaterhøgskolestudentene svakere grunnlag og mindre mulighet for slike justeringer før etter endt utdanning.

For den unge strykeren ”Ragna” (2. årsstudent ved Musikkhøgskolen) er hovedambisjonen å få en plass i et symfoniorkester etter studiet: ”Det som hadde vært topp, det er å sitte i et greit orkester en plass. Det skulle jeg trives veldig med, tror jeg,” sier hun. Hun kan ennå ikke si hva slags orkester: ”Nei, jeg vet ikke jeg. Jeg er litt kresen da, vet du! Nei, men jeg må først se hvordan en blir stilt.

Jeg må først finne ut et nivå”, sier hun. ”Ragna” må altså først stikke fingeren i jorda og finne ut hvor hun plasserer seg i det musikkfaglige kvalitetshierarkiet. Hun tror imidlertid ikke at hun selv eller noen av hennes medstudenter har potensial til å bli internasjonal solist. I så fall tror hun at hun hadde visst det allerede, eller at de aktuelle studentene måtte ha overbevist såpass at det var klart hvor høyt de rangerte (det vil si på 2. året ved Musikkhøgskolen). ”Ragna” innser også at det ikke er sikkert at hun vil få noen plass i et orkester. Hva er da alternativene? ”Da må jeg jo kunne tenkt meg distriktsmusikerstilling eller noe sånt, noe sånt forskjellig. Mindre kammermusikkgruppe, undervise litt kanskje”, svarer ”Ragna”. Men kan hun tenke seg å undervise 100 %, for eksempel på en folkehøgskole eller drive med undervisning og administrasjon som musikkskolelærer?

Ikke akkurat nå. Det frister ikke, liksom. [Intervjuer: Men kan det blir aktuelt seinere?] Ja, hvis jeg finner ut at det er det jeg må, så. Eller hvis jeg ikke får det til som jeg vil. Men da kan det jo være jeg vurderer noe helt anna òg. [...] Hvis jeg ikke er bra nok til å få den jobben jeg vil, så ender jeg vel opp med å undervise en klasse.

”Ragna” ser altså for seg noen år framover med en stadig justering av framtidso- og karriereplanene etter ”hvor hun står” kunstnerisk/musikkfaglig, altså en kontinuerlig realitetsjustering. Musikkundervisning i vanlig skole rangerer lavest.

Realitetsjusteringen skjer som svar på suksesser eller tilbakeslag ved seleksjonssportene (jf. særlig prøvespill), men også som reaksjon på de uformelle signalene fra studiemiljøet. En suksessrik viderekommen musiker som ”Anette” (hovedfag) mottar positiv respons både fra det sosiale miljøet og fra de mer formelle seleksjonsarenaene (prøvespill, konserter):

Jeg tror at – altså, det blir en sånn *selvforsterkende effekt*, for har man god selvtillit, så blir man flink til å spille kanskje litt på grunn av det, fordi at man tør å ta sjanser, man tør å vise seg frem – og så får man respons på at man er flink, og så får man mer selvtillit, og så begynner man å spille.

Andre, slik som hovedfagsstudenten og pianisten ”Johan”, har for lengst justert ambisjonsnivået ned fra de høye tindene i det profesjonelle musikkhierarkiet. Han slo fra seg planene om å bli solist helt i starten av studiet:

Nei, det var egentlig til den tida jeg begynte på konservatoriet og ble klar over hvor langt fram det var. Rett og slett. Men etter hvert som jeg fikk litt erfaring med dette å bruke veldig mye tid på øving og utvikling av instru-

mentet, så skjønnte jeg at det er ikke bare dette livet i verden. Hvis du er solist, så er det et steintøft yrke. Du kan ikke regne med å ha noe fryktelig mye familieliv, det blir mye turnering, reising, for ikke å snakke om øving. Og for meg teller andre verdier mer enn en sånn selvrealiserings[ambisjon]. [...] Ja, du kan si at jeg skjønnte vel på en måte også når jeg har hørt de beste, de som har kommet lenger enn meg i studiet, hvor langt de var kommet, så skjønnte jeg at dette her det - vel, det skal mye til om jeg klarer. Så jeg skal gjøre så godt jeg kan, jeg vil aldri gi opp og skal bestandig gjøre mitt beste, men jeg tar det på ingen måte tungt om jeg ikke blir solist.

”Johan” trekker altså inn både ”andre verdier” (for eksempel familieliv), belastninger og strev (reising, øving) og eget kunstnerisk potensial som faktorer i sin karrierekalkyle og realitetsjustering. Hans konklusjon er at han vil kombinere det musikalske arbeidet med å overta odelsgården i hjembygda. I valget mellom en profesjonell kunstnerkarriere på høyt nivå og ”andre verdier i livet” har han prioritert det siste. En virkelig kunstnerkarriere ville medført urimelige forsakelser av slike andre verdier. Det er ingen grunn til å tvile på hans forklaring. Men det forhindrer ikke at forklaringen *også* kan tolkes som en etterrasjonalisering, fordi talentet har vist seg ikke å strekke til for en slik karriere.

Blåseren ”Vera” har foretatt en beslektet realitetsjustering. Hun har ingen planer om å spille i Konserthuset:

Nei-nei-nei! [...] Det er mange år siden jeg fant ut at det er ikke noe for meg. Det får de andre ta seg av. [...] For det første så krever det utrolig mye øving. Du skal være på så sinnssykt høyt teknisk eller spillnivå, og den jobben er ikke jeg villig til å legge ned på hornet mitt, så jeg vil heller gjøre andre ting. Så det er et bevisst valg. [Intervjuer: Du kunne i prinsippet ha søkt inn på diplomstudiet? Det hadde vært mulig?] Mm. I teorien, ja. [Intervjuer: Men du var ikke interessert i det?] Nei. Det har noe med å stikke fingeren litt i jorda òg, da! I forhold til å vite hvilket nivå man er på, ikke sant?

sier ”Vera”. Denne beskrivelsen av justering av ambisjoner som en form for realitetsjustering samsvarer for øvrig godt med den forståelsen en lærer ved Musikkhøgskolen ga uttrykk for i forbindelse med en undersøkelse jeg har gjennomført tidligere. Han hevdet at:

De fleste [studentene] vil ha forstått hvilken vei det bærer i løpet av et studium, og hvor de stiller i bildet, fordi at konkurransen er knallhard. En får veldig klar beskjed om hvor flink en er, i et sånt studium. Og en ser òg at det kanskje ikke er verdt å kjempe hele livet for å få en plass som 2. fløytisk i et eller annet filharmonisk orkester. Det er ikke sikkert det er livet, i og for seg.

Men det kan være mye kjekkere å være frilansfløytisk og reise rundt og spille konserter og så kunne kombinere det med undervisning og slike ting (Mangset 1998a:177).

Å velge en slik karriere kan gi en meningsfull ”utvei” ut av et tyngende kunstnerisk karrierejag. Det kan ”være et minst like meningsfullt liv som å sitte midt inne i et orkester hvor du ikke hører hva du spiller selv”, ifølge denne informanten.

## 6.6 Avslutning om kunstutdanning

Veien til de fleste kunstneryrker går normalt via en profesjonell kunstutdanning. Men det er langt flere som søker til slike utdanninger enn det i praksis er studie-plasser til. Og deretter utdannes det langt flere profesjonelle kunstnere enn arbeidsmarkedet kan absorbere. Slik sett er det en kontinuerlig overrekruttering til kunstneryrkene i Norge, ikke minst fordi mange tar kunstutdanning i utlandet. Denne overrekrutteringen skaper et kontinuerlig press på et stadig mer avinstusjonalisert og konkurranseregulert arbeidsmarked. Dessuten bidrar den økte tilstrømningen av nyutdannede norske kunstnere fra utlandet til at nye oppfatninger av hvordan kunstnerrollen skal ”spilles”, får større gjennomslag på det norske kunstfeltet.

De ulike kunstutdanningene – her særlig eksemplifisert med Kunstakademiet, Teaterhøgskolen og Musikkhøgskolen (alle Oslo) – tilbyr imidlertid ganske *forskjellige* utdanningsforløp og utdanningskulturer. Forskjellene nedfeller seg i noen grad i ulike oppfatninger av kunstnerrollen mellom de tre kunstnergruppene. Men det er også slående at dagens kunstnerrolle – slik den oppfattes av kunststudentene – har sterke overordnede fellestrekk på tvers av studiemiljøer og kunstnerkategorier (jf. kapittel 4 og 5).

I dette kapitlet har jeg imidlertid fokusert mest på *forskjellene* mellom utdanningskulturer. *Kunstakademiet* er preget av lite organisert undervisning og en sterk frihetskultus. De fleste studentene priser den ytterliggående friheten som et sentralt gode i studium og yrke. Noen – særlig kvinnelige studenter – har imidlertid et mer ambivalent forhold til den frie og uforpliktende undervisningsformen. Den store friheten kan altså også være byrdefull. Undervisningsmiljøet ved Akademiet er for øvrig preget av stor og relativt nyvakt interesse for teori. Derimot er interessen for det tradisjonelle kunstneriske håndverket begrenset blant de unge billedkunststudentene. Sjangerblanding og sjangerkryssing preger

også fagmiljøet. Her finner vi således noen studenter som mer eller mindre klart lever opp til ideen om den postmoderne kunstnerrollen (jf. kapittel 1.3). Mange akademistudenter har for øvrig ennå liten kontakt med det kunstneriske prosjekt- og arbeidsmarkedet utenfor studiet. De vet på forhånd at mange av dem i praksis ikke vil klare å etablere seg som yrkesaktive kunstnere. Det er en av grunnene til at det kan være attraktivt å forbli i "tilfluktsrommet" så lenge som mulig. Således blir også Kunstakademiets seleksjonsmakt begrenset: Et fåtall av kandidatene derfra lykkes med å etablere seg som profesjonelle kunstnere på høyt nivå etter studiet. Den virkelige seleksjonen foregår etter at de unge kunstnerne har gått ut av porten ved Kunstakademiet.

*Teaterhøgskolen* preges av en helt annerledes, mer forpliktet studiekultur. Her er hele uka bundet opp med intensiv, organisert undervisning. Studentene føler seg riktignok ofte mer eller mindre innelukket i et glassbur, men de aksepterer det (dels motvillig) som nødvendig. Den altoppslukende studiesituasjonen er en nødvendig skjærsild for de utvalgte. Teaterhøgskolen framstår således som ganske avsondret fra de samfunnsmessige omgivelsene. Det gir seg også uttrykk i en sterk norm eller regel ved skolen om at studentene ikke kan påta seg eksterne skuespillerfaglige oppdrag mens de fortsatt er studenter der. Denne normen eller regelen blir i prinsippet respektert, men brytes for en stor del i det skjulte. Interessen for teori er for øvrig langt svakere ved Teaterhøgskolen enn ved Kunstakademiet. Teaterhøgskolen framstår således snarere som en praktisk yrkesskole for framtidige institusjonsteaterskuespillere enn som en akademisk institusjon. Tradisjonelt har imidlertid Teaterhøgskolen spilt en helt dominerende rolle som rekrutteringsvei til skuespilleryrket i Norge. Koplingen mellom Teaterhøgskolen og institusjonsteaterfeltet har vært svært tett. De 8-10 studentene som hvert år uteksamineres fra skuespillerlinja, har således nærmest vært garantert en jobb – iallfall for en periode – ved et institusjonsteater. En stressende og angstpreget utvelgelsesprosess foregår – i form av dialog og forhandlinger mellom skuespillerstudentene og institusjonene – i løpet av siste semester ved Teaterhøgskolen. Dette tilnærmete profesjons- og institusjonsmonopolet er imidlertid nå i ferd med å mykes opp og kanskje gå i oppløsning. Påvirkning fra utenlandsstudentene og endrete holdninger blant teatersjefene har medvirket til dette. Også studentene ved Teaterhøgskolen synes å akseptere utviklingen mot et mer åpent og konkurranseorientert regime. Men de legger stor vekt på at en slik åpen konkurranse må organiseres på en rettferdig måte. Teaterhøgskolen spiller nok fortsatt en svært stor rolle som portvokter ved inngangsporten til dette profesjonelle kunstfeltet. Men mer av portvoktermakten er skjøvet over til feltet selv, det vil si til institusjonene (teatrene), produsentene/regissørene (film) og kunstmyndighetene (jf. Kulturrådets støtteordning til fri scenekunst). Disse

endringsprosessene kan bidra til å svekke den tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen og å styrke roller som ”risikotaker”, ”kulturentreprenør” og/eller ”kunstnerentertainer” på scenekunstheltet (jf. kapittel 1.3 foran).

Informantene beskriver *Musikkhøgskolen*<sup>200</sup> som en langt mer mangfoldig institusjon enn de to andre kunstutdanningene. Musikkhøgskolen har et mer variert studietilbud som gir flere valgmuligheter. Det er antakelig også større forskjeller når det gjelder motivasjon, blant studentene. Noen sikter kanskje mot å bli internasjonale solister, mens andre like gjerne kan tenke seg å bli lokale musikkpedagoger. Seleksjon, konkurranse, rivalisering og intriger synes å være mer ubønhørlige i musikkhøgskolemiljøet enn i de andre studiemiljøene. Informantene forteller om mye uformell posisjonering, hierarkier og rangering – og dels om utstøting som kan gå på helsa løs (jf. fortellinger om selvmord). Samtidig virker det som om Musikkhøgskolens seleksjonsmakt til en karriere på musikkfeltet er begrenset. Det er ikke uten videre nødvendig å ha fullført Musikkhøgskolen for å lykkes som profesjonell musiker. Noen rekrutter gjør suksess lenge før de er gamle nok til å bli tatt opp ved Musikkhøgskolen; andre hopper av fordi den profesjonelle karrieren tar ”overhånd”. For disse suksessrike rekruttene synes Musikkhøgskolen nærmest å bli en blindvei. Å hoppe av fra utdanningen og bevege seg helt over på det profesjonelle feltet er således en vedvarende mulighet og fristelse for flere. I det hele tatt er døra mellom utdanning og arbeid *åpnere* på dette enn på de to andre kunstfeltene. Mange musikkstudenter gjør musikkfaglig arbeid ved siden av studiet; mange tjener også gode penger på slikt arbeid. Utdanningsinstitusjonene prøver imidlertid å opprettholde noen formelle begrensninger på hvor mye det er ”lov” å være borte fra utdanningen. Men denne ”oppmøteplikten” håndheves fleksibelt. Selv om det som nevnt er ganske stor spredning når det gjelder hva slags målsetning og motivasjon studentene har for å ta en profesjonell musikkutdanning, har nok også mange av dem på et eller annet tidspunkt i oppveksten hatt en drøm om å bli profesjonell musiker på et høyt kvalitetsnivå. Men de høye kravene til øving og håndverksteknisk kompetanse bidrar til at mange justerer ambisjonene på et relativt tidlig tidspunkt. De erkjenner at karrieremulighetene er begrensede. Fordi de har et videre spekter av karrieremuligheter, er det lettere for musikkstudenter enn for andre kunststudenter å foreta en realitetsjustering av karrieren underveis – under eller etter studiet.

Alle tre utdanningskulturene er preget av verdier og strukturer som i noen grad

---

<sup>200</sup> Beskrivelsen av Musikkhøgskolen her synes også i høy grad å være gyldig for den regionale musikkutdanningen som inngår i denne studien (tre av informantene).



bidrar til å reprodusere den karismatiske kunstnerrollen. Det gjelder kanskje særlig Kunstakademiet, med dets vekt på autonomi, frihet og tvetydig avstand til det økonomiske feltet. Samtidig er Akademiet den institusjonen som mest tydelig sosialisierer noen av studentene til en postmoderne kunstnerrolle. Teaterhøgskolen og Musikkhøgskolen kan på den andre siden også sies å sosialisere til en "kunstnerhåndverkerrolle" og (især Teaterhøgskolen) til en "kunstnerentertainerrolle".

## 7 OPPSUMMERING OG AVSLUTNING

Hovedformålet med denne studien har vært å undersøke hvordan unge kunstnere fortolker og iscenesetter seg selv som kunstnere i dag. Jeg har særlig villet undersøke hvor sterkt den tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen står blant unge norske kunstnere (primært blant kunststudenter) i en periode da det skjer store forandringer på kunstfeltet. Jeg forstår i denne sammenhengen den karismatiske kunstnerrollen som et historisk overlevert ”fortolkningskjema” som gir mer eller mindre klare ”forskrifter” for hvordan kunstnerrollen bør ”spilles”. Jeg har òg villet undersøke i hvilken grad denne kunstnerrollen blir utfordret av alternative kunstnerroller, for eksempel av en postmoderne kunstnerrolle, en kulturentreprenørrolle og/eller en kunstnerentertainerrolle.

Undersøkelsen tegner langt på vei et bilde av et kunstfelt preget av en ”*omvendt økonomi*”<sup>201</sup>: Aktørene på dette feltet søker ikke primært og åpenlyst økonomisk fortjeneste. De er snarere tilbøyelige til å omtale de økonomiske aspektene ved virksomheten i eufemistiske vendinger. Samtidig iverksetter de mer eller mindre rasjonelle økonomiske strategier for å overleve og/eller oppnå fortjeneste som profesjonelle kunstnere (eventuelt finne en rasjonell økonomisk tilpasning i kombinasjon med ikke-kunstnerisk arbeid). Undersøkelsen tegner videre et bilde av et kunstfelt preget av strukturell *overrekruttering*: Det er langt flere rekrutter som banker på porten til kunstfeltet, enn de som noen gang slipper inn. De som blir tatt opp ved en profesjonell kunstutdanning og deretter greier å etablere seg som profesjonelle kunstnere, har faktisk gjennomgått en omfattende og streng *seleksjonsprosess*. Den videre karrieren er også preget av seleksjon og utslagning på et *hierarkisert felt*. Dermed kjennetegnes kunstfeltet òg av vedvarende *usikkerhet*. Det er vanskelig å forutse hvem som vil lykkes, og hvem som ikke vil lykkes, som kunstnere. De unge kunstnerne beskriver således et kunstfelt preget av *strid, konkurranse og strategiske kamper*, men også i noen grad av solidarisk samarbeid. Undersøkelsen tegner videre et bilde av et *kunstfelt i endring*: Antall søkere til kunstutdanningene har økt en god del de seinere åra, særlig når en tar med den sterke økningen av norske kunststudenter i utlandet. Samtidig har det skjedd noen påtakelige strukturendringer, særlig da på de utøvende kunstfeltene. Det før så sterkt institusjons- og profesjonsregulerte rekrutteringsregimet er i ferd med å bli oppløst og erstattet av et mer åpent og konkurranse-regulert regime. Flere blir frilansere, selvsysselsatte og/eller mangesylsere. Flere må skaffe seg arbeid og prosjekter i ”åpen” konkurranse og/eller via uformel-

---

<sup>201</sup> ”En økonomisk verden snudd på hodet” (Bourdieu 1996b:99), en ”upside down economic world” (Bourdieu 1993:40), en ”anti-økonomisk økonomi” (Bourdieu 1992a:202), ”a dual economy” (Abbing 2002:48).

le nettverk. Samtidig pågår det noen estetisk-sosiologiske endringstendenser innenfor kunstfeltet som utfordrer våre etablerte forestillinger om skillet mellom kunst og ikke-kunst og mellom høy og lav kunst. Betyr det at også alle etablerte forestillinger om hva det vil si å være kunstner, går i oppløsning?

Undersøkelsen tyder på at det skjer en *differensiering av kunstnerroller* i det seinmoderne samfunnet, der nye måter å oppfatte og leve ut kunstnerrollen på utspiller seg side om side med den *tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen*. Men undersøkelsen viser også at den karismatiske kunstnerrollen fortsatt gir sterke nedslag i unge norske kunstneres (kunststudenters) fortolkninger av sin rolle. Det fins fortsatt unge kunstnere som opplever et nesten guddommelig kall til et kunstneryrke, selv om de fleste heller vil snakke om et "indre driv" enn om et "kall". Flere forteller om et talent som brøt seg fram tidlig i barndommen, selv om de ikke direkte betrakter seg selv som "født til kunstnere". I etterhånd blir kreative episoder i barndom og oppvekst gjerne fortolket som tidlige varsler eller tegn på det slumrende talentet. Kunststudentene betrakter òg oftere enn andre profesjonsstudenter (jf. sykepleiere, journalister, ingeniører, kommunalkandidater, osv) sitt valg av profesjonsutdanning som et "*tidlig valg*". Mange kunststudenter kjenner dessuten – iallfall etter at valget først er gjort – en nesten *ubønhørlig indre trang* til å vie seg til akkurat dette yrket (en "indre drivkraft", en "indre nødvendighet", et "nesten fysisk behov", osv). Selv om valget av en kunstnerisk karriere i første omgang kanskje framsto som "tilfeldig", blir dette valget etter hvert og etter nærmere ettertanke ofte fortolket som "helt nødvendig", ja nærmest skjebnebestemt. Tilfeldigheten blir forstått som et varsel om skjebne.

Kunststudentene er dermed også klart *mer motivert* for utdanning og yrke enn mange andre profesjonsstudenter. Undersøkelsen gir derimot få eksempler på tilfeldige, men skjebnetunge møter med en skolert kunstskjønner i tråd med Kris' og Kurz' (1934/79) og Moulins (1982) analyser (jf. møtet mellom Giotto og Cimabu – og mellom Aukrust og Sørensen, kapittel 3.1 og 4.2). Flere informanter forteller i stedet om tilfeldige, men *avgjørende begivenheter* (en konsert, en forestilling), som ble avgjørende for valget av en kunstnerisk karriere. Selv om dette er et flertydig funn som ikke uten videre bør fortolkes i lys av den karismatiske kunstnerrollen, ser flere informanter også tilbake på slike begivenheter nærmest som tegn på at de er (var) bestemt til å bli kunstnere.

Bildet av den karismatiske kunstneren som framhever sin *manglende skoleflinkhet* og sitt *ensidige talent* (bare for kunstnerisk arbeid), får liten støtte i undersøkelsen.

Kravet om at kunstneren stadig skal være nyskapende – det såkalte *originalitetsimperativet* – står derimot sterkt blant mange unge kunststudenter. Det gjelder særlig billedkunststudentene, i mindre grad skuespillerstudentene og musikkstudentene.

Det er også først og fremst de unge billedkunststudentene som feirer kunstnerens ubegrensede individuelle *frihet*, det vil si friheten til å skape, den frie utdanningssituasjonen og friheten fra det borgerlige livets rutiner. Den relative friheten som preger mye kunstnerisk arbeid, betraktes nok også som et gode av skuespillere og musikere. Men blant utøvende kunstnere må friheten veies opp mot sterke krav til kollektiv innordning og samarbeid. Individuell frihet er dessuten et tvetydig gode mer generelt. Stor frihet kan òg representere usikkerhet, både når det gjelder materielle kår og stabile sosiale mønstre. Selv kunstnere lengter iblant etter et mer rutinisert dagligliv.

De unge kunstnerne framstår heller ikke i særlig grad som marginale *bohemer*. De foretrekker snarere "et trygt og godt familieliv" enn et fristilt bohémiliv. Men noen av informantene lever likevel opp til bildet av den ensomme og marginale kunstneren, om ikke til de mer samfunnskritiske sidene ved bohémrollen. De informantene som klarest lever opp til en slik positur, er billedkunstnerne "Peter", "Bitte" og "Gunnar" og skuespilleren/musikalartisten "Jakob".

Kunststudentene er gjennomgående – på den ene eller andre måten – skeptiske til at deres kunstneriske arbeid skal bli utnyttet på en altfor kommersiell måte. Men jeg har ikke grunnlag for å si at de unge kunstnerne (kunststudentene) i denne undersøkelsen "avviser økonomien" på noen entydig måte. De har i stedet nokså ambivalente holdninger til jakten på kommersielle gevinster. Således er det mange som krysser, eller ønsker å krysse, grensen mellom det kunstneriske og kommersielle. Men det dreier seg om en mangetydig grensekryssing: De fleste unge kunstnerne i materialet holder vakt om noen klare grenser mot visse former for kommersialisering. Det kunstneriske arbeidet må ikke underordnes "lave" kommersielle hensyn. Noen av dem (særlig billedkunststudenter) "estetiserer" denne typen grensekryssing. For dem blir kryssing mellom kunst og kommers en del av det kunstneriske konseptet. Andre unge kunstnere (særlig skuespillerstudenter) bruker heller håndverksmessige kriterier for sin grensesetting. Slik kan (håndverksmessig) "god TV-reklame" bli akseptabelt, mens (håndverksmessig) "dårlig TV-såpe" blir forkastelig. Det ser ut til at musikerne er den kunstnergruppa som har minst motforestillinger mot å krysse grensen mellom kunst og kommers. De er den minst asketiske kunstnergruppa. Informantene i denne undersøkelsen oppfatter det også slik at eldre kunstnere oftest

er mer asketiske enn de unge, og at de utenlandsutdannede kunstnerne er mindre asketiske enn de som er/blir utdannet i Norge. Dette gir varsler om at det asketiske holdningsmønsteret er i tilbakegang.

Det fins også unge kunstnere/kunststudenter i dette materialet som heller lever opp til rollen som *strategiske aktører*, *risikotakere* eller *kulturentreprenører*. De søker åpenlyst både kunstnerisk og økonomisk suksess, uten å oppfatte det som motsetningsfylt. De beveger seg i et grenseland mellom høy kunst og kommersiell underholdning – og vil gjerne gjøre suksess i begge verdener. De oppfatter seg kanskje heller som ”artister” enn som ”kunstnere”. De opplever et ”kick” ved den risikofylte eksponeringen – og tror at usikkerhet og konkurranse bidrar til bedre kvalitet. Man finner dem oftere innenfor den utøvende enn den skapende delen av kunstfeltet. Og de er helst menn. De sitter gjerne inne med en spesifikk kunstfaglig (musikkfaglig, skuespillerfaglig) kompetanse, og er sjelden postmoderne grense- og disiplin-kryssere. Disse ”artistene” velger gjerne å leve fritt uten et sterkt institusjonelt sikkerhetsnett. Det vil si de foretrekker å være frilansere framfor institusjonsansatte. Denne kunstnerrollen ligger nær opp til det Abbing (2002:300) har kalt ”kunstnerentertainer”: Den preges av en postmoderne respektløshet for tradisjonelle grenser og estetiske tabuer – og av jakt på frihet og selvrealisering. Men samtidig opprettholdes forestillingen om kunstnerkarrieren som noe ganske ekstraordinært og magisk – og av kunstens vei som et i bunn og grunn skjebnetung eksistensielt valg. Blant informantene i det kvalitative intervjumaterialet er det kanskje musikalartisten ”Erik” og skuespillerstudenten ”Stein” som står nærmest denne idealtypiske rollen. Det kan således godt hende at Abbing (2002:303) har rett i at ”kunstnerentertaineren” representerer framtidens kunstnerrolle, selv om jeg ikke har grunnlag for å foreta ytterligere spådommer om dette spørsmålet her.

Det fins også en viss støtte i materialet til ideen om *den postmoderne eller avinstitusjonaliserte kunstneren*. De postmoderne kunstnerne er opptatt av å bygge ned grensen mellom ”kunst” og andre ”sosiale felt”. De vil kanskje heller framstå som ”verdslige kultur- og mediearbeidere” enn som ”hellige kunstnere”. De ønsker ikke å skille seg mye fra andre aktører på medie- og underholdningsfeltet (bortsett fra at de insisterer på at de er kunstnere). Heller enn å avgrense seg fra det kommersielle feltet, ønsker de å utnytte det. Men de er ikke primært opptatt av å skape kommersiell underholdning. De vil snarere utnytte det kommersielle til en form konseptuelt kunstnerisk uttrykk. De syns videre ikke at kunnskap om det tradisjonelle kunstneriske håndverket er særlig viktig. De vil bryte med de håndverksmessige konvensjonene. Men det kan virke som om selve bruddet med konvensjonene er blitt en konvensjon (jf. foran om originalitetsimperati-

vet). Disse postmoderne kunstnerne er i utgangspunktet helst billedkunstnere. Men de krysser gjerne grensene til andre kunstfelt (litteratur, film, musikk), og blander disipliner og sjangere. De utnytter også gjerne sin kunstneriske kompetanse på tradisjonelt ikke-kunstneriske felt, slik som i reklame og mediarbeid (hvis de blir spurt). Trekk fra en slik idealtypisk kunstnerrolle kan gjenfinnes hos flere billedkunststudenter, men særlig hos "Marte" og "Camilla".

Jeg fant altså et nedslag av de forskjellige idealtypiske kunstnerrollene som jeg skisserte innledningsvis, i det empiriske materialet, jf. den karismatiske kunstnerrollen, den postmoderne kunstnerrollen, kulturentreprenøren, kunstnerhåndverkeren m.fl. Det betyr ikke at de kommer ut som "rene typer". Analysen tyder heller ikke på at den enkelte kunstner nødvendigvis er "låst fast" til én kunstnerrolle. Og det empiriske skillet mellom de tre idealtypiske rollene er ikke glassklart. Men den karismatiske kunstnerrollen står nok sterkere i mitt materiale enn det man skulle vente ut ifra de mest tidsriktige postmoderne studiene av kunstfeltet (Svendsen 2000).

Men undersøkelsen viser også at de forskjellige kategoriene kunststudenter går gjennom noen kunstutdanninger som er ganske forskjellige, både når det gjelder struktur, innhold og studiekultur, før de (eventuelt) går over i en profesjonell kunstnerkarriere. Vi har sett at *Akademiet* er preget av lite organisert undervisning, stor frihet og en nyvunnet interesse for teori. Det kan framstå som et "tilfluktsrom" eller en "fristall", der det stilles begrensede krav til hver enkelt student. Den store friheten oppleves imidlertid som dilemmafylt, kanskje særlig for kvinnelige studenter. Akademiets seleksjonsmakt i forhold til en kunstnerisk karriere etter studiet er dessuten begrenset, ettersom relativt få kandidater fra denne utdanningen greier å etablere seg profesjonelt etter endt studium. Vi har videre sett at *Teaterhøgskolen* har et langt mer intenst og arbeidskrevende studieopplegg. Studiemiljøet er dessuten sterkt avsondret fra omgivelsene. Det beskrives iblant som et "bur", en "boble" eller et "kloster". Og det er "forbud" mot å jobbe skuespillerfaglig ved siden av studiet. Samtidig fins det tradisjonelt en tett kopling mellom skolen og institusjonsteatrene, som har bidratt til å sikre studentene jobb (i allfall for en tid) etter studiet. Men selve rekrutteringsfasen i siste semester av studiet oppleves som stressende og usikker av studentene. Vi har til slutt sett at *Musikkhøgskolen* er en mer mangfoldig institusjon enn de to andre kunstutdanningene. Den har et mer variert studietilbud, og studentenes motivasjon for studiet er mer variert. Musikkhøgskolen bidrar således til å kanalisere studenter til nokså forskjellige musikkfaglige yrker. Men Musikkhøgskolemiljøet har også mange seleksjonsporner (prøvespill) underveis i studiet. Derfor ser det ut til at det er mer konkurranse og rivalisering mellom studentene ved

denne høgskolen enn ved de to andre kunsthøgskolene. Det er imidlertid mindre tette skott mellom studium og arbeidsliv her enn (særlig) ved Teaterhøgskolen (jf. aksept for praktisk jobberfaring på feltet). Høgskolens seleksjonsmakt er også begrenset. Derfor kan noen særlig talentfulle studenter velge å hoppe av studiet for å ivareta den profesjonelle karrieren.

På bakgrunn av disse struktur- og kulturforskjellene mellom utdanningene er det imidlertid påfallende at det ikke framkommer mer systematisk forskjellige oppfatninger av kunstnerrollen mellom henholdsvis billedkunst-, musikk- og skuespillerinformantene. Jeg finner nok flere "kunstnerentertainere" blant skuespillerne – og dels blant musikerne – og flere "postmoderne kunstnere" blant billedkunstnerne. Mer eller mindre "karismatiske kunstnere" fins derimot i alle tre kunstnergruppene.

For øvrig er det lite i materialet som støtter forestillingen om at skillet mellom kunstinstitusjonen og dens omgivelser viskes ut (trass i flere grensekryssere, især blant billedkunstnerne). Jeg finner heller ikke mye støtte til den postmoderne forestillingen om at hierarkiene innen kunstfeltet bryter sammen. Innenfor et estetisk normforvirret kunstfelt blir det kanskje etablert enda mer ubønhørlige estetiske hierarkier enn før? Slik jeg ser det, er det snarere snakk om reproduksjon av hierarkier på etablerte kunstfelt og etablering av nye hierarkier på nye kunstfelt (jf. etablering av skiller mellom høy og lav, avantgarde og ortodoksi, innenfor jazz, film, rock, osv). Selv om et overflatisk blick på mange uttrykksformer i samtidskunsten kan gi inntrykk av at skillet mellom høy og lav, kunst og ikke-kunst, er gått i oppløsning, slutter ikke *kunstinstitusjonen* med å produsere og reproducere symbolske makthierarkier. Derimot er det langt på vei støtte i mitt materiale å hente til forestillingen om at skillelinjene mellom estetiske disipliner bryter sammen, iallfall på billedkunstfeltet.

Alt i alt ser det ut til at den karismatiske kunstnermyten overlever mange av de empiriske prøvelsene, om enn litt skadeskutt. Men er dette en gyldig tolkning av det empiriske materialet? Det er for det første usikkert hvor mye mitt materiale kan fortelle om endringer – eller mangel på endringer – over tid (jf. metode-drøftingen i kapittel 2). Man kan for det andre stille spørsmål om jeg i mitt materiale virkelig har avdekket *den samme* karismatiske kunstnermyten som kunsthistorikere og sosiologer har skrevet så mye om. Kanskje de unge kunststudentene heller gir uttrykk for en ny type postmoderne og gjenfortryllet kunstnerrolle når

de forteller om et ”indre driv” eller et ”nødvendig valg” av en kunstnerkarriere? Det håper vi å kunne belyse nærmere i andre forskningsprosjekter.<sup>202</sup>

Hvordan går det så med studentene etter at de har avsluttet studiene og etablert seg – eller prøvd å etablere seg – på arbeids- og oppdragsmarkedet? Greier de å overleve i den risikofylte kunstverdenen, der ”mange er kalt, men få er utvalgt”, det vil si hvor mange før eller seinere må forlate det kunstneriske arbeidet for annen sysselsetting? Det kan ikke denne studien gi noe klart svar på.<sup>203</sup> Men inntrykket er at en del av dem – så lenge de studerer – kombinerer en form for *karismatisk visjon* med en type *strategisk realisme*. En kan si at de driver en form for ”dobbelt mental bokføring”: De *både* satser og tror fullt og fast på drømmen om en kunstnerisk karriere *og* dyrket opp pragmatiske sidespor inn til andre, mer matnyttige virksomheter. Derfor kan vi kanskje vente at *noen* stiger opp på de symbolske høydene som suksessrike profesjonelle kunstnere, mens *andre* blir degradert til musikkklærere, kunstformidlere, hjelpepleiere, drosjesjåfører – eller kanskje kultursosiologer.

---

<sup>202</sup> Jf. de forannevnte prosjektene ”Kulturarbeiderprofesjoner - endringsprosesser” og ”Kulturelt entreprenørskap – en studie av gjenfortryllingsprosesser som livsprosjekt”.

<sup>203</sup> Jf. de forannevnte oppfølgingsprosjektene.



## 8 LITTERATUR:

- Abbing, H. (2002): *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Adorno, T./Horkheimer, M. (1991): *Kulturindustri. Opplysning som massebedrag*. Cappelens upopulære skrifter, Oslo.
- Alver, A./Bjørndal, A. (1966): *Og fela ho lét, Norsk spelemannstradisjon*, Oslo.
- Andreassen (2000): *Bok-Norge. En litteratursosiologisk oversikt*, Universitetsforlaget.
- Aslaksen, E. K. (1997): *Ung og lovende. 90-tallets unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår*. Norsk kulturråd – rapport nr. 8, Oslo.
- Aslaksen, E. K. (1998): Unge kunstnere og kunstverdenens kulturelle aspekter. I.: *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, No 2/1998.
- Aslaksen, E. K. (1999): 90-tallets unge kunstnere – refleksjon, skapertrang og mange sannheter. Et antropologisk bidrag til studiet av kunstfeltet. I.: Mangset, P./Aslaksen, E./Arnestad, G. (red.): *Studier av kulturpolitikk og kulturliv*. Høyskoleforlaget.
- Aukrust, K. (1979): *Slipp ham inn! Erindringer*. Helge Erichsen, Oslo.
- Barker, C. (2000): *Cultural Studies. Theory and Practice*, Sage. London – Thousand Oaks – New Dehli.
- Baudrillard, J. (1983): *Simulations*. New York. Semiotext(e). Columbia University Press.
- Bauman, Z. (2000): *Liquid Modernity*. Polity Press.
- Baumol, W.J./Bowen, W.G. (1966): *Performing Arts – The Economic Dilemma. A Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance*. M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts/London, England.
- Beck, U. (1992): *Risk Society. Towards a New Modernity*. Sage.
- Becker, H. (1982): *Art worlds*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.
- Benjamin, W. (1991): *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*. Gyldendal.
- Bjørkvold, J.-R. (1985): *Den spontane barnesangen – vårt musikalske morsmål. En undersøkelse av føreskolebarns sang i tre barnehager i Oslo*. Cappelen.
- Bjørkvold, J.-R. (1992): *Det musiske menneske. Barnet og sangen, lek og læring gjennom livets faser*, Freidig Forlag, Oslo.
- Bjørkås, S. (1998): *Det muliges kunst. Arbeidsvilkår blant unge frilanskunstnere*. Norsk kulturråd, utredning, rapport nr. 12, Oslo.
- Bolkesjø, T. (2003): *Kulturell tjenesteyting. Nyetableringer, bedriftsstruktur, sysselsetting og omsetning*. Arbeidsnotat nr. 12/2003. Telemarksforsking, Bø.

- Boltanski, L./Chiapello, È. (1999): *Le nouvel esprit du capitalisme*. Gallimard.
- Borgen, Jorunn S. (2001): *Møter med publikum. Formidling av nyskapende scenekunst til barn og unge med prosjektet LilleBox som eksempel*. Norsk kulturråd – utredning. Notat nr. 43, Oslo.
- Borgen, Jorunn S. (2002): *Aspirantordningen. Ny stipendordning for nye kunstnerroller?* Norsk kulturråd – notatserien, nr 49, Oslo.
- Bourdieu, P. (1979): *La distinction. Critique sociale du jugement*. Minuit.
- Bourdieu, P. (1986a): *Produktionen av tro. Bidrag till en teori om de symboliska tillgångarnas ekonomi*. I.: Bourdieu, P.: Kultursociologiska texter. I urval av Donald Broady och Mikael Palme, Salamander.
- Bourdieu, P. (1986b): L'illusion biographique, *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. XII, No 62-63, 1986, pp 69-72.
- Bourdieu, P. (1987a): Espace social et pouvoir symbolique. I.: Bourdieu, P.: *Choses dites*, Minuit.
- Bourdieu, P. (1987b): L'Institutionnalisation de l'anomie. I: *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1987, Vol. 19-20.
- Bourdieu, P. (1992a): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil.
- Bourdieu, P. (1992b): *Men vem skapade skaparna?* I: Bourdieu, P.: *Texter om de intellektuella*. En antologi redigerad av Donald Broady. Brutus Östlings Bokförlag, Symposium, Stockholm/Stehag.
- Bourdieu, P. (1993a): The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed. I.: Bourdieu, P. (1993): *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Polity Press, Oxford-Cambridge.
- Bourdieu, P. (1993b): *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Polity Press, Oxford-Cambridge.
- Bourdieu, P. (1994): *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Seuil.
- Bourdieu, P. (1996a): For en vitenskap om litterære verk. I.: Bourdieu, P.: *Symbolisk makt. Artikler i utvalg*. Pax, Oslo.
- Bourdieu, P. (1996b): De symbolske goders økonomi. I: Bourdieu, P.: *Symbolisk makt. Artikler i utvalg*. Pax, Oslo.
- Bourdieu, P. (1999): *Meditasjoner. Méditations pascaliennes*. Pax Forlag, Oslo.
- Bourdieu, P./Darbel, A. (1969): *l'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P./Wacquant, L.J.D. (1993): *Den kritiske ettertanke. Grunnlag for samfunnsanalyse*, Samlaget.
- Broady, M. (1991): *Sociologi och Epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologien*. HLS Förlag.

- Stockholm.
- Broby-Johansen, R. (1951): *Verdensmestere*, Cappelen, Oslo.
  - Bø-Rygg, A. (1985): Institusjonen kunst, i Bø-Rygg, A./Sørby, H. (red.): *Kunst- og kulturformidling*, Universitetsforlaget, Stavanger-Oslo-Bergen-Tromsø.
  - Christensen, O. (1995): *Bourdieu's kunstsyn – en kritisk presentasjon av La distinction, med utgangspunkt i Bourdieus kritikk av Kant. I*: Sveen, D. (red): Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse, PAX, Oslo.
  - Christensen, O. (2000): *Har fremveksten av det moderne synet på kunsten og kunstneren skapt en formidlingskrise?* Notat – Høgskolen i Telemark, Bø.
  - Christie, N. (1971): *Hvis skolen ikke fantes?* Universitetsforlaget, Oslo.
  - Collins, R. (1994): *Four Sociological Traditions*, Oxford University Press.
  - Danbolt, G. (1997): *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Det Norske Samlaget, Oslo.
  - Danbolt, G. (1999): *Kunstnerrollen gjennom tidene. I*: Mangset, Aslaksen og Arnestad (red.): Studier av kulturpolitikk og kulturliv. Høyskoleforlaget, Kristiansand.
  - Danbolt, G./Enerstvedt, Å. (1995): *Når voksenkultur og barns kultur møtes*. Norsk kulturråd – utredning, rapport nr. 2.
  - Danielsen, A./Nordi Hansen M. (1999): *Makt i Pierre Bourdieus sosiologi. I*: Engelstad, Fr. (red.): *Om makt. Teori og kritikk*, Ad Notam Gyldendal.
  - Durkheim, É. (1893/1967): *De la Division du Travail Social*, Presses Universitaires de France, Paris.
  - Egeland, B. (1974): *Teatrets økonomi. I*: Swedner, H./Egeland, B. (red.) *Teatern som social institution*. Akademisk Forlag/Studentlitteratur, København/Lund.
  - Ellmeier, A. (2003): Cultural Entrepreneurialism: On the Changing Relationship between the Arts, Culture and Employment, *The International Journal of Cultural Policy*, Vol. 9, No 1. Også presentert som paper på “the Second International Conference on Cultural Policy Research”, Wellington 2002.
  - Elstad, J.I. (1997): Collective Reproduction: Through Individual Efforts: The Location of Norwegian Artists in the Income Hierarchy. I.: *The European Journal of Cultural Policy*, Vol. 3, No. 2, pp. 267-288.
  - Elstad, J.I. og Røsvik Pedersen, K. (1996): *Kunstnernes økonomiske vilkår. Rapport fra Inntekts- og yrkesundersøkelsen blant kunstnere 1993-94*, INAS-rapport 96:1, Oslo.
  - Ewen, S./Ewen, E (1982): *Channels of Desire. Mass Images and the Shaping of American Consciousness*. New York, McGraw-Hill.

- Featherstone, M (1991): *Consumer Culture & Postmodernism*, Sage, London.
- Fosli, H. (1994): *Kristianiabohemen. Byen, miljøet, menneska*. Det Norske Samlaget, Oslo.
- Frønes, I. (1979): *Et sted å være – et sted å lære. En bok om sosial læring og forebyggende miljøarbeid*, INAS-Tiden, Oslo.
- Giddens, A. (1990): *The Consequencies of Modernity*. Polity.
- Giddens, A. (1991): *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Polity Press.
- Griffin, D. R. (1988): *The Reenchantment of science. Postmodern Proposals*. Albany. State University of New York Press.
- Habermas, J. (1971): *Borgerlig offentlighet – dens framvekst og forfall*. Gyldendal, Oslo.
- Halvorsen, B. (1993): *Kunst og arbeid, intervjuer med 18 unge billedkunstnere*, Norske billedkunstnere, Oslo.
- Harvey, D. (1989): *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford, UK and Cambridge, MA: Blackwell.
- Hauser, A. (1962/77a): *The Social History of Art. Volume I. From prehistoric times to the Middle Ages*, Routledge & Kegan Paul.
- Hauser, A. (1962/77c): *The Social History of Art. Volume III. Rococo, Classicism and Romanticism*, Routledge & Kegan Paul.
- Heiberg, Hans (1967): *”-født til kunstner”*: et Ibsen-portrett, Aschehoug, Oslo.
- Heinich, N. (1991): *La Gloire de van Gogh. Essai d’Anthropologie de l’Admiration*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Ibsen, H. (1952a): *Catilina*, i.: Ibsen, H.: *Samlede verker, bind 1*, Gyldendal, Oslo.
- Ibsen, H. (1952b): *Når vi døde vågner*, i.: Ibsen, H.: *Samlede verker, bind 6*, Gyldendal, Oslo.
- Kirke- og undervisningsdepartementet (1976): *St.meld. nr. 41 (1975-76) Kunstnerne og samfunnet*, Oslo.
- Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet (1999a): *Norsk musikkutdanning. Forslag til organisering. Innstilling fra arbeidsgruppe*, Oslo.
- Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet (1999b): *Norsk kunstutdanning. Forslag til organisering. Innstilling fra arbeidsgruppe*, Oslo.
- Kjørup, S. (1996/1999): *Menneskevidenskapene. Problemer og traditioner i humanioras videnskapsteori*. Roskilde Universitetsforlag, Fredriksberg.
- Klausen, A. M. (1984): *Ny norsk kulturpolitikk og billedkunstnerne – rollekonflikt og revolusjon*. I.: Klausen, A. M. (red.): *Den norske væremåten. Antropologisk søkelys på norsk kultur*, Cappelen, Oslo.

- Klausen, A. M. (1992): *Kultur. Mønster og kaos*. Ad Notam, Gyldendal, Oslo.
- Kreutzer, H. (1968): *Die Boheme*, Stuttgart.
- Kris, E./Kurz, O. (1934/79): *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, Yale University Press, New Haven/London.
- Kuhn, T. (1970): *The structure of scientific revolutions*, University of Chicago Press, Chicago.
- Kulturdepartementet (1997): *Stortingsmelding nr. 47 (1996-97) Kunstnarane*, Oslo.
- Kultur- og kyrkjedepartementet (2003): *Stortingsmelding nr. 48 (2002-2003) Kulturpolitikk fram mot 2014*, Oslo.
- Langdalen, J./Lund, C./Mangset, P. (red.) (1999): *Institusjon eller prosjekt – organisering av kunstnerisk virksomhet. Rapport fra Kulturrådets årskonferanse 1998*. Norsk kulturråd – rapport nr. 14, Oslo.
- Lehmann, B. (2002): *Harmoniens bakside. I.: Sosiologi i dag*, No 1-2/2002.
- Ling, J. (1975): *Svensk folkmusik, Bondens musik i helg og söcken*, Lund.
- Lund, C., Mangset, P., Aamodt, A. (red.): *Kunst, kvalitet og politikk. Rapport fra Norsk kulturråds årskonferanse 2000*. Norsk kulturråd – rapport nr. 22, Oslo.
- Lunde, Johs. (1970): *Verdiarv og budskap*. Gyldendal, Oslo.
- Løyland, K./Ringstad, V. (2002): *Produksjons- og kostnadsstruktur i norske teatre*. Arbeidsrapport nr. 05/2002, Telemarksforskning-Bø.
- Mangset, P. (1984a): *Kultursekretæren. Mellom byråkrati og profesjon. En sosiologisk analyse av kultursekretæryrket*, Universitetsforlaget, Stavanger-Oslo-Bergen-Tromsø.
- Mangset, P. (1984b): *Sosiale skillelinjer blant kunstutstillingspublikum. En analyse av intervjudata fra Høstutstillingen 1977*, Telemark distriktshøgskole, Skrifter 94.
- Mangset, P. (1995a): *Norsk kunstnerpolitikk – organisasjonsmakt og statlig styring. Et beskrivende oversyn*. Norges forskningsråd – KULTs skriftserie nr. 31.
- Mangset, P. (1995b): *Kulturpolitiske modeller i Vest-Europa*. I Arnestad, G. (red.): *Kulturårboka 1995*. Det Norske Samlaget, Oslo.
- Mangset, P. (1996): *Fagkunnskap og diskret sjarm. Om kunst og internasjonalisering. I.: Bjørkås, S/Mangset, P. (red): Kunnskap om kulturpolitikk. Utviklingstrekk i norsk kulturpolitikkforskning*, Norges forskningsråd, KULTs skriftserie nr. 56.
- Mangset, P. (1997): *Kulturskiller i kultursamarbeid. Om norsk kultursamarbeid med utlandet*. Norsk kulturråd – utredning, rapport nr. 9.

- Mangset, P. (1998a): *Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*, Norsk kulturråd – utredning, rapport nr 11, Oslo.
- Mangset, P. (1998b): The Artist in Metropolis: Centralisation Processes and Decentralisation in the Artistic Field, i *The International Journal of Cultural Policy*, Vol. 5, No. 1, 1998.
- Mangset, P. (2001): Offentlig kulturpolitikk i utakt? I.: *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, nr 1/2001.
- Mangset, P. (2002): Glokalisering? Om sentrum og periferi i kultur- liv og kulturpolitikk. I.: Bjørkås, S. (red): *Kulturelle kontekster. Kulturpolitikk og forskningsformidling*, bind I. Norges forskningsråd, Program for kulturstudier, Høgskoleforlaget, Kristiansand.
- Mangset, P. (2004): *Unge skuespillere på et kunstfelt i endring*. Telemarksforskning-Bø, arbeidsrapport nr. 15/2004, Bø.
- Menger, P-M (1989): *Rationalité et incertitude de la vie d'artiste*, i *L'Année sociologique*, 1989, 39, Paris.
- Menger, P-M (1997a): Sociologie et économie, i *Revue française de sociologie*, XXXVIII, 1997, 421-427.
- Menger, P-M (1997b): *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*. Ministère de la Culture et la Communication, Département des études et de la prospective, Paris.
- Montias, J.M. (1986): The Public Support for the Performing Arts in Europe and the United States. I DiMaggio, P.J. (edit.): *Non-profit Enterprise in the Arts. Studies in Mission and Constraint*, New York/Oxford.
- Moulin, R. (1978): La genèse de la rareté artistique, I.: *Revue d'Ethnologie Française* 8 (1978), s. 241-258.
- Moulin, R. (1983): De l'artisan au professionnel: l'artiste. I: *Sociologie du Travail*, No 4-83.
- Moulin, R. (1992): *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Flammarion, Paris.
- Nerland, M. (2004): *Instrumentalundervisning som kulturell praksis. En diskursorientert studie av hovedinstrumentundervisning i høyere musikkutdanning*, dr-avhandling ved Norges Musikkhøgskole, NMH-publikasjoner 2004:1.
- Neumann, I. (2001): *Mening, materialitet og makt. En innføring i diskursanalyse*. Fagbokforlaget, Bergen.
- NOU 1973:2: *Kunstnerstipend*, Oslo.
- NOU 1981:28: *Inntektsforhold for kunstnarar*, Oslo-Bergen-Tromsø.
- Olseng, K. (1995): *Den velutdannede kunstner*, Norges musikkhøgskole. NMH-Publikasjoner, nr. 1, 1995.
- Parsons, T. (1937): *The Structure of Social Action: A Study in Social Theory with Reference to a Group of Recent European Writers*, New

- York and London: McGraw-Hill.
- Parsons, T. (1951): *The Social System*. Routledge and Kegan Paul Ltd, London.
  - NOU 1993:14: *Evaluering av Statens stipend- og garantiinntektsordninger for kunstnere*, Oslo.
  - Rem, T. (2002): *Forfatterens strategier. Alexander Kielland og hans krets*. Universitetsforlaget, Oslo.
  - Repstad, P. (1998): *Mellom nærhet og distanse. Kvalitative metoder i samfunnsfag*, Universitetsforlaget, Oslo.
  - Robertson, R. (1995): Glocalisation: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. I.: Featherstone, M./Lash, S./Robertson, R. (red.): *Global Modernities*, Sage Publications. London Thousand Oaks – New Dehli.
  - Rød, J. (2000): *Kunst som forfalskning. Forfalskning som kunst*, Gyldendal Fakta.
  - Røyseng, S./Bergsgard, N.A. (2001): *Ny støtteordning – gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst*, Norsk kulturråd – utredning. Rapport nr. 23, Oslo.
  - Simonsen, M. Berg (1999): *Kunstnere i Norge. En oversikt over politikk, økonomi, juss og organisering*. Ad Notam Gyldendal.
  - Skogøy, E. (1993): *Garantiinntekt blant biletkunstnarar. Rapport med bakgrunn i intervju med 18 garantiinntektsmottakarar*, Norske billedkunstnere, Oslo.
  - Solhjell, D. (1995): *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*, Universitetsforlaget.
  - Solhjell, D. (1998): On defining the artist for labour market studies. I.: *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, No 2/1998.
  - Solhjell, D. (2000): Poor Artists in the Welfare State: A Study in the Politics and Economics of Symbolic Rewards. I.: *The International Journal of Cultural Policy*, Vol. 7, No 2, pp. 319-354.
  - Sveen, D. (1995): Kunstforståelse og kunstinstitusjon. Et historisk perspektiv. I: Sveen, D. (red.): *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, Pax, Oslo.
  - Svendsen, Lars Fr. H. (2000): *Kunst. En begrepsavvikling*. Universitetsforlaget, Oslo.
  - Sjøbye, P.E./Nergaard, K. (1989): *Inntekt og levkår blant kunstnere 1986*. FAFO-rapport nr. 086, Oslo.
  - Tibbetts, Peggy (2000): "All will be shown for its true worth in time", i "The Grove ezine", [http://www.carlysghost.net/About\\_the\\_Author/RulesMeantBroken/rulesmeantbroken.htm](http://www.carlysghost.net/About_the_Author/RulesMeantBroken/rulesmeantbroken.htm)
  - Torgersen, U. (1972): *Profesjonssosiologi*. Universitetsforlaget, Oslo-Bergen-Tromsø.
  - Trygstad, T. (1993): *Kunstnere mellom to stoler? En levkårsunder-*

*søkelse blant billedkunstnere i fasen mellom debutant og etablert, prosjektoppgave, Telemark distriktsghøskole/oppdrag for Norske billedkunstnere, Bø/Oslo.*

- Urfalino, P. (1996): *L'Invention de la Politique Culturelle*. Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation Française.
- Utdannings- og forskningsdepartementet (2002): *St.meld. nr. 18 (2001-2002) Kvalitetsreformen om høyere kunstutdanning*.
- Vaagland, J. (1993): *Kunstformidling i klemme. De regionale kunstnersentrene i en ny tid*, Østlandsforskning, Lillehammer.
- Weber, M. (1971): *Makt og byråkrati. Essays om politikk og klasse, samfunnsforskning og verdier*, Gyldendal, Oslo.
- Wilensky, H.L. (1964): The Professionalization of Everyone? I.: *The American Journal of Sociology*, Vol. LXX, No 2.
- Østerberg, D. (1999): *Det moderne. Et essay om Vestens kultur 1740-2000*, Gyldendal, Oslo.



## 9 VEDLEGG

### Intervjuguide. Rekruttering til kunstneryrkene ("Mange er kalt, men få er utvalgt")

#### Intervjuguide for studenter under kunstfaglig utdanning (billedkunstutdanning, musikkutdanning og skuespillerutdanning)

##### Introduksjon

Jeg er for tida i ferd med å gjennomføre et forskningsprosjekt om rekrutteringen til kunstneryrkene, med støtte fra Norges forskningsråd. Utgangspunktet for prosjektet er den økte søkningen til kunstutdanning de seinere åra. Stadig flere unge strømmer til slik utdanning - både innenlands og utenlands. Antall yrkesaktive kunstnere har også økt mye. Mange av de som ønsker å ta kunstutdanning - og etablere seg som kunstnere - har imidlertid vansker med å klare det. Flest rekrutter blir stoppet ved inngangsporten til utdanningene. Andre klarer ikke å etablere seg - eller bli værende - i yrket etter endt utdanning. Det er denne utvelgelses- og etableringsprosessen jeg ønsker å studere i mitt prosjekt. Jeg vil prøve å beskrive rekrutteringsveier og rekrutteringsprosesser; jeg vil prøve å få et best mulig bilde av hvordan kunstfagstudentene finner seg til rette og takler usikkerhet og problemer underveis; jeg vil også studere rollen til de som "velger ut" - dvs. portvokterne på veien; og jeg ønsker å få et bilde av hva den offentlige kulturpolitikken har å si for rekrutteringsprosessen.

I denne sammenhengen skal jeg gjennomføre omkring 30 intervjuer med kunstfagstudenter og andre innenfor billedkunst, musikk og teater. (Seinere skal jeg gjennomføre en spørreskjemaundersøkelse med et større utvalg studenter.) Jeg tar sikte på å få til en rimelig spredning av de ca. 30 intervjuinformantene når det gjelder kjønn, alder, geografisk bakgrunn, mm. Gjennom disse intervjuene håper jeg å få en bedre forståelse av de planer, forventninger, valg og oppfatninger informantene har av den situasjonen de står oppe i.

Jeg har formulert noen spørsmål på forhånd med sikte på å belyse slike tema. Det betyr ikke at vi trenger følge mine spørsmål slavisk under intervjuet. Jeg ser gjerne at samtalen går ganske fritt - og at du kommer med andre informasjoner og synspunkter som du tror kan være viktige for mitt prosjekt.

Jeg vil gjerne få lov å bruke *båndspiller* under intervjuet. Det er nesten nødvendig om jeg skal få med meg det du sier. Intervjuene kommer til å bli utskrevet og brukt som grunnlag for rapporten. Jeg kan også komme til å sitere deg i rapporten. Men du - og alle de andre intervjupersonene - vil bli *anonymisert*. Så ingen bør kunne føre utsagnene i rapporten direkte tilbake til *deg*.

### **Studium og kunstnerisk profil**

1 Hvilket studium og studietrinn går du på?

2 Fortell også litt om hva slags kunstnerisk uttrykk du er opptatt av og arbeider med.

### **Formål med og bakgrunn for valg av kunstfaglig utdanning**

3 *Hvorfor* har du valgt en kunstfaglig utdanning? (Utdyp svaret så godt som mulig)

4 Hva slags *arbeid* tar du (eventuelt) sikte på etter endt kunstfaglig utdanning?

### **Påvirkning fra oppvekst og livsløp fram til nå**

5 Mange av de som studerer kunstfag, har drevet med kunstneriske sysler siden tidlig i *barndommen*. Hos andre er den kunstfaglige interessen blitt vakt på et seinere tidspunkt.

a) Hvor gammel var *du* da du begynte å sysle aktivt med billedkunst/skuespill/musikk (privat eller offentlig, som amatør eller profesjonell)?

b) Hvor gammel var du selv da du ble klar over at du har et *kunstnerisk talent*?

c) Hvor gammel var du da *folk rundt deg* (først) ga uttrykk for at du har et kunstnerisk talent?

d) Var det noen *særskilte personer* i din barndom eller oppvekst som hadde mye å si for at du valgte å studere kunstfag? Hvilke(n) person(er) da? (Jeg ber deg ikke om å nevne navn, bare hva slags person, f.eks. "læreren min på folkeskolen", "moren min", "en kjent kunstner jeg har møtt",

"en kunstinteressert kamerat", osv).

e) Var det noen *særskilte begivenheter* i din barndom eller oppvekst som hadde mye å si for at du valgte å studere kunstfag? Hvilke(n) begivenhet(er) da?

6 Var det noen særskilte personer, begivenheter eller erfaringer i *ungdomstida* (ungdomsskole, videregående skole osv.) som hadde mye å si for at du valgte å studere kunstfag (jf. fritidssystemer, faktorer i ungdomsmiljøet, påvirkning fra skolemiljøet)?

### **Forventninger til framtidig arbeids- og livssituasjon**

7 Hva slags *økonomisk situasjon* regner du med å ha når du er ferdig med studiet og skal etablere deg som yrkesaktiv? Hvordan vil du å gå fram for å håndtere din økonomiske situasjon i etableringsfasen? (Jf. bolig, studielån, familiesituasjon/-økonomi.)

8 Offentlige kulturmyndigheter støtter unge kunstnere med *stipendier* og på andre måter (jf. nye arbeidsstipendier til unge kunstnere, aspirantordning, etableringsstipend, utstillingsstipend, mm). Hvilke slike former for offentlig støtte til unge kunstnere kjenner du til? Hvilken betydning har slik støtte for unge kunstnere? Hvilke oppfatninger har du av det offentlige støttesystemet til kunstnere?

9 Hvordan bør en ung kunstner (kunststudent) gå fram for å etablere seg som profesjonell kunstner etter endt kunstfaglig utdanning? Hva betyr kontakter med forskjellige aktører på kunstfeltet (gallerier, institusjoner, media, tidligere medstudenter, eldre kunstnere, osv) for å lykkes? Ta gjerne utgangspunkt i den kjennskapen du eventuelt har til hvordan andre, tidligere kunststudenter har gått fram (jf. nettverk, medieeksponering, osv)

10 Hvordan tror du at *arbeidssituasjonen* din vil være om fem - ti år etter endt kunstnerisk utdanning? Regner du med å bli sysselsatt med kunstnerisk arbeid, kunstnerisk tilknyttet arbeid, ikke-kunstnerisk arbeid - eller kombinasjoner av noe av dette?

11 Hvor stor andel av dine medstudenter tror du vil måtte forlate den profesjonelle kunstnerkarrieren? Hvem (hvilke kategorier) tror du vil falle fra? Hvor sannsynlig tror du det er at *du* vil måtte gi opp den profe-

sjonelle kunstnerkarrieren?

(Hvis informanten ikke regner med å være sysselsatt med kunstnerisk arbeid - verken på heltid eller deltid - om ti år, hopp over spørsmål 12-17)

12 Hva slags *anerkjennelse* som kunstner regner du med å ha oppnådd om fem - ti år? Utdyp hva slags forventninger du har til framtidig kunstnerisk anerkjennelse og suksess.

13 Hvor mye regner du med å *tjene* på ditt kunstneriske arbeid om fem - ti år? Vurder gjerne hva du venter å tjene sammenlignet med noen andre yrkesgrupper, slik som industriarbeidere, lærere, bønder, forskere, osv.

14 Regner du med å ha en regelmessig og stabil - eller en uregelmessig og ustabil - kunstnerisk *arbeidssituasjon* om fem - ti år? Utdyp svaret.

15 Og hva med *inntektene*: Regner du med at de vil bli regelmessige og stabile - eller uregelmessige og utstabile om fem - ti år? Utdyp svaret.

16 På hvilke kunstneriske arenaer (museer/gallerier, konsertsaler, teater-scener) *regner du mest sannsynlig med* at du særlig kommer til å vise din kunst for et publikum om fem - ti år (nevn opp til to-tre aktuelle typer arenaer, gjerne også konkrete arenaer)? Utdyp svaret.

17 Hva vil du gjøre hvis det skulle vise seg at du får vansker med å holde det gående som profesjonell kunstner? Ser du i så fall for deg noen alternative yrkesveier? Hva da?

(Resten av spørsmålene stilles til alle)

18 Kan du si litt mer om hva slags *livssituasjon* - utenom selve arbeidet - som du regner med å ha om fem - ti år, f.eks. om du tror du er gift/samboende, har barn, eier hus eller leilighet, har hytte eller fritidsbolig, osv.

19 *Hvor* tror du det er mest sannsynlig at du *bor* om fem - ti år? Begrunn svaret.

### **Studium og arbeid**

20 Syns du det kunstfaglige studiet forbereder deg/studentene godt til å *utøve kunstneryrket* (billedkunstner-, musiker-, skuespilleryrket)? Be-

grunn svaret.

21 Syns du det kunstfaglige studiet forbereder deg/studentene godt til å *mestre* andre, *ikke-kunstneriske sider ved det framtidige yrkes- og arbeidsliv* (søknader om arbeid, stipendier, prosjekter; styring av egen økonomi; kjennskap til kulturforvaltningssystemet, osv)? I hvilken grad og på hvilken måte får dere *undervisning* eller *informasjon* om slike spørsmål i studiet? Utdyp svaret.

### **Faglige nettverk**

22 Hvem er dine viktigste *samarbeidspartnere* i det kunstfaglige arbeidet (dine kunstfaglige nettverk)? Samarbeider du særlig med studenter/kollegaer på *din egen alder* - eller også med *eldre* kunstnere/fagfolk? Samarbeider du særlig med folk med *samme kunstfaglige ståsted* - eller også med folk med et helt annet kunstfaglig ståsted? Jeg vil gjerne at du sier litt mer om ditt kunstfaglige samarbeid med andre - og om *hva det betyr for deg*: Hvilken faglig betydning har slikt samarbeid? Hvilken økonomisk betydning har det (eventuelt)?

### **Syn på kunstneryrket**

23 Hva er du *setter mest pris på*, og hva syns du er de mest *problematiske sidene* ved kunstneryrket? Utdyp svaret.

24 Jeg vil be deg si litt om hva du syns *preger kunstneryrket* (-yrkene) sammenlignet med andre (“vanlige”) yrker. Hvilke av følgende karakteristikker passer på kunstneryrket?

- “Kunstnerisk arbeid ligner mye på hvilket som helst annet arbeid”
- “Kunstnerisk arbeid skiller seg fra annet arbeid ved at det krever et særskilt talent”
- “Kunstneryrket er mer selvstendig enn andre yrker”
- “Noe av det viktigste for en kunstner er å kunne skape noe helt nytt og originalt”
- “Noe av det viktigste for en kunstner er å ivareta og videreføre den kunstneriske tradisjonen”
- “Noe av det viktigste for en kunstner er å beherske det kunstneriske “håndverket””
- “Det er mer usikkert om en vil lykkes i dette yrket enn i de fleste andre yrker”
- “Kunstneryrket krever mer slit og forsakelse enn de fleste andre yrker”
- “Kunstneryrket ligner mer på lek enn på arbeid”

- “Skal en bli kunstner, kreves det et særskilt kall (trang, “drive”)”
- “Den som har et (stort) kunstnerisk talent, har en plikt til å realisere det”
- “Kunstneryrket gir større muligheter for personlig utfoldelse enn andre yrker”
- “Kunstneryrket kan gi mer ære, anerkjennelse og berømmelse enn andre yrker”
- “Som kunstner må en regne med dårligere levekår enn folk flest”
- “Som kunstner får en et rikere liv enn folk flest”
- “Som kunstner blir en lett økonomisk avhengig av andre (ektefelle, familie, venner, osv.)”
- “Som kunstner må en regne med mer ustabil arbeidstid enn andre”
- “Som kunstner må en regne med å oppleve tøffere konkurranse enn andre yrkesutøvere”

### **Forutsetninger for å lykkes som kunstner**

25 Hvilke *personlige egenskaper* mener du er viktige for å lykkes i kunstneryrket?

26 Tror du at det å lykkes som kunstner i hovedsak avhenger av *en selv* eller i hovedsak av *forhold i omgivelsene*?

### **Vurdering av ulike kunstfaglige yrkeskarrierer og kretsløp**

(Hopp over, hvis alt besvart:)

27 En del av de som tar kunstfaglig utdanning, kommer i praksis til å fortsette hele yrkeskarrieren innenfor en type *kunstnerisk tilknyttet arbeid* (f.eks. som kunstformidler, musikk lærer, kunstd lærer, dramalærer). Andre kommer til å *kombinere rent kunstnerisk arbeid* med *kunstnerisk tilknyttet arbeid*. Andre igjen kommer til å jobbe fullt og helt med *rent kunstnerisk arbeid*. Hva slags yrkeskarriere ville du foretrekke, a) bare kunstnerisk arbeid (som billedkunstner, skuespiller eller musiker), b) en kombinasjon av rent kunstnerisk arbeid og kunstnerisk tilknyttet arbeid (f.eks. komponist og musikkpedagog), eller c) bare kunstnerisk tilknyttet arbeid (dramalærer, kunstformidler)?

28 Som kunstner kan en slippe til og oppnå *anerkjennelse* på ulike kunstneriske *arenaer* (konsertsaler, gallerier/museer, teatre, osv). På hvilke kunstneriske arenaer syns du det er viktig å bli anerkjent for at du skal kunne si at du har lykkes som kunstner?

29 Som kunstner kan en møte *kritikk* og/eller *anerkjennelse* fra ulike

instanser, f.eks. fra kollegaer, kritikere, forskere eller offentlige myndigheter. Fra hvem av dem/hvilken av disse instansene syns du det er viktig å bli anerkjent for at du skal si du har lyktes som kunstner?

- *profesjonelle kritikere*;
- *kunstnerkollegaer*;
- fagfolk ved de store *kunstinstitusjonene*;
- fagfolk ved de *alternative kunstinstitusjonene*;
- fagfolk i *kunstnerorganisasjonene*;
- fagfolk ved de *kunstnerstyrte institusjonene*;
- *akademikere* ved universiteter og høyskoler;
- de kulturpolitiske *myndighetene* - eller
- andre?

30 Ulike kunstnere legger vekt på ulike verdier og hensyn i sin kunstneriske yrkeskarriere. Hva hvilke verdier/hensyn er viktigst for deg? Jeg vil be deg si noe om hvordan du vektlegger følgende i forhold til hverandre:

- Høy kunstnerisk anerkjennelse
- Stor økonomisk etterspørsel etter det kunstneriske arbeidet
- Felles kamp for kunstnernes faglige og økonomiske interesser
- Lokal eller regional tilhørighet
- Et levende kunstfaglig miljø
- Gode muligheter til personlig kunstnerisk utfoldelse
- Internasjonal karriere
- Et trygt og godt familie- og privatliv

### **Bakgrunnsspørsmål**

31 Kjønn      Mann  
                  Kvinne

32 Hvilket år ble du født?

33 Hva slags utdanning har du? Jeg vil gjerne få en oversikt både over kunstutdanning og annen utdanning.

34 Hva slags utdanning har eller hadde faren din?

35 Hva slags utdanning har eller hadde moren din?

36 Hva er eller var din fars yrke? Hvis det er/var et kunstneryrke, hvilket da?

37 Hva er eller var din mors yrke? Hvis det er/var et kunstneryrke, hvilket da?

38 Har du søsken - eller andre i familien - som utøver et kunstnerisk yrke? Hvis ja, hvilke(t) yrke(r) da? \_\_\_\_\_

39 *Hvor* har du *bodd* størstedelen av din barndom og ungdom (i utlandet, i Osloområdet, i en annen større norsk by (Bergen, Trondheim eller Stavanger), i en annen mindre norsk by, på et norsk småsted, på landsbygda i Norge)?

40 Hva er din nasjonalitet? (Norsk, annet nasjonalitet. Hvilken da?)

41 Hva er din sivilstand?

42 Har du barn? Hvis ja, hvor mange da?

43 Til slutt: Er det noen andre spørsmål du gjerne vil svare på - og som du synes jeg burde stilt? Hva da?