

Terese Bjørkum Larsen
Kandidatnummer 105
Våren, 2019

Statens kunstnerstipend

En kvalitativ undersøkelse av stipendordningenes
betydning for fem kunstnere i ulike livsfaser

Masteravhandling - Kunst i samfunnet
Institutt for estetiske fag, OsloMet

OSLOMET

Statens kunstnerstipend –
En kvalitativ undersøkelse av stipendordningenes
betydning for fem kunstnere i ulike livsfaser

Master i estetiske fag: Kunst i samfunnet
Kandidatnummer: 105

OsloMet – Storbyuniversitetet
Fakultet for teknologi, kunst og design
Institutt for estetiske fag
Emnekode: MEST5900

© 2019 Terese Bjørkum Larsen

Takk:

Takk til mine veiledere, Boel Christensen-Scheel og Ingeborg Stana for nyttige tilbakemeldinger, innspill og faglig kunnskap.

Takk til mine intervjupersoner, Amina Sahan, Kornelia Remø Klokk, Ruben Steinum, Pearla Pigao og Vanessa Baird, som tok seg tid til å dele av sin kunnskap og refleksjoner om kunstneryrket.

Takk til mine foreldre for at dere alltid har troa på meg.

Takk til mine kunnskapsrike, snille og morsomme medstudenter.

Takk til mine venner som har ventet på meg.

Takk til Bjørg, for din uvurderlige moralske støtte og gode samtaler.

Takk til min kjære, Marcus, for din uendelige tålmodighet, gode klemmer, middager, støtte og oppmuntring.

Sammendrag

Dette masterprosjektet har hatt som formål å kartlegge og undersøke stipendordningene i Statens kunstnerstipends betydning for enkeltkunstnere i løpet av ulike livsfaser. Prosjektet har hatt følgende problemstilling:

Hvilken betydning har stipendordninger i Statens kunstnerstipend for en billedkunstners livsløp?

Videre følger underproblemstillingen:

Hvordan kommer dette til syne gjennom dybdeintervjuer med fem enkeltkunstnere i ulike livsfaser?

Problemstillingen er undersøkt gjennom kvalitative intervjuer med fem enkeltkunstnere i ulike livsfaser, og gjennom et teoritilfang som beveger seg utenfra og inn mot kunstneren. Gjennom et kunst- og kulturpolitisk rammeverk med henblikk på stipendordningenes formål, og teori innenfor kunst- og kultursosiologi, kunstteori samt profesjons- og yrkesperspektiver, har jeg rettet fokus mot enkeltkunstnerens stemme, identitet og yrkeskultur.

Kunst kan ses som et viktig samfunns gode, et aspekt som også i kunstnerpolitikken og den mer overordnede kulturpolitikken tillegges stor betydning. Kunstnerne sees som leverandører og selvstendige produsenter av disse godene, og subsidieres med dette også av samfunnet, blant annet gjennom ulike tilskuddsordninger. Statens kunstnerstipend representerer det synligste, og kanskje også viktigste kunstnerpolitiske virkemidlet for denne offentlige subsidieringen av enkeltkunstnere. Til tross for stor offentlig subsidiering av kulturfeltet som helhet er likevel kunstnerens inntekter stort sett lave, og det er de visuelle kunstnerne og billedkunstnere som befinner seg på bunnen av inntektshierarkiet. Likevel er det denne kunstnergruppen som mottar størsteparten av de statlige stipendene. Gjennom undersøkelsen som følger gis et innblikk i de faktorer som påvirker denne delen av kunstnerøkonomien, samt enkeltkunstnerens synspunkter på og fortellinger om temaet.

Abstract

This master thesis aims to map and research the terms for and importance of the grants for artists by the Norwegian Government Grants for Artists, and their importance for the individual artist during various stages of their life and profession.

The research question has been as follows;

What importance does the grants by the Norwegian Government Grants for Artists, serve the individual artist during the various stages of life and profession?

Further, the sub-question has been:

How does this appear through in-depth interviews with five individual artists in different phases of life and profession?

This has been researched through qualitative interviews with five individual artists in different phases of life, and through a theoretical approach that moves from the outside and in towards the artist as an individual. The theoretical framework is based on a composition of theoretical approaches that varies from art- and cultural sociology, art theory as well as theoretical perspectives on the artistic profession. The conditions of the state cultural policy have served as an important framework.

Art is an important benefit to society, an aspect that is also shown importance in the general state cultural policy. The artists are seen as suppliers and independent producers of these goods and are subsidized through state grants. The Government Grants for Artists represents the most visible, and perhaps also the most important, means of the state cultural policy. Despite the large subsidy of the Norwegian cultural field as a whole, the artists' income is still largely low, and it is the visual artists who stay at the bottom of the income hierarchy. Nevertheless, it is this group that receives most of the state grants. Through the following, an insight to the factors that influence this part of the artists economy, as well as the individual artists point of view will be presented.

INNHALDSFORTEGNELSE

1.0 Innledning	1
1.1 <i>Bakgrunn for undersøkelsen</i>	2
1.1.1 <i>Problemstilling</i>	4
1.2 <i>Avgrensinger og begrepsavklaringer</i>	5
1.3 <i>Avhandlingens struktur</i>	7
2.0 Undersøkelsesfeltet	9
2.1 <i>Politisk rammeverk</i>	9
2.2 <i>Politiske virkemidler</i>	10
2.3 <i>Statens kunstnerstipend</i>	12
3.0 Teoretiske perspektiver	15
3.1 <i>Kunst- og kultursosiologi</i>	15
3.1.1 <i>Den norske kunstsosiologien</i>	17
3.1.2 <i>Sosiologiske og økonomiske motivasjonsperspektiver</i>	19
3.2 <i>Kunstteori og estetisk teori</i>	20
3.2.1 <i>Dedifferensiering</i>	22
3.2.2 <i>Kunstens demokratiserende potensiale</i>	23
3.3 <i>Kunstneryrket som profesjon og rolle</i>	24
3.3.1 <i>Profesjonsperspektiver</i>	26
3.3.2 <i>Kunstnerroller og kulturentreprenøren</i>	27
3.4 <i>Oppsummering teoretiske perspektiver</i>	29
4.0 Oppbygging av undersøkelsen	31
4.1 <i>Vitenskapelig ståsted</i>	31
4.2 <i>Metodisk tilnærming</i>	33
4.2.1 <i>Kvalitative intervjuer</i>	33
4.2.2 <i>Utvalg og utvalgsriterier</i>	34
4.2.3 <i>Intervjusituasjonen</i>	35
4.3 <i>Analyse og tolkning</i>	35
4.4 <i>Informert samtykke og etikk</i>	37
5.0 Undersøkelsen	39
5.1 <i>Presentasjon av informantene</i>	39
5.2 <i>Profesjon og identitet</i>	41
5.2.1 <i>Roller og identitet</i>	41
5.2.2 <i>Anerkjennelse vs. økonomi</i>	44
5.3 <i>Profesjon og kommersielle målsetninger</i>	46
5.3.1 <i>Kunstnerkulturen og autonomien</i>	50
5.4 <i>Leve eller overleve</i>	51
5.4.1 <i>Sosiale rettigheter og helse</i>	53
5.4.2 <i>Fleksibilitet, tid og sammenheng</i>	55
5.5 <i>Oppsummering analyse</i>	59
6.0 Drøfting	61
6.1 <i>Yrkesperspektiv og identitetsarbeid</i>	61

6.2 Rolleforventninger og kunstnerkultur	65
6.3 Stipendenes premisser: liv og virke.....	71
7.0 Oppsummerende refleksjon.....	75
7.1 Praktisk estetisk komponent.....	78
8.0 Litteraturliste.....	79
9.0 Vedlegg.....	82
Vedlegg 1: Godkjenning fra NSD	83
Vedlegg 2: Intervjuguide	85

1.0 INNLEDNING

Kunstnerøkonomien er et felt som er mye undersøkt gjennom flere ulike vinklinger. Blant undersøkelser som er gjort på tema viser det seg at kunstnere flest har lave kunstneriske inntekter. Dette gjelder spesielt for skapende kunstnere, som visuelle kunstnere og billedkunstnere. Billedkunstnere befinner seg nederst på innteksthierarkiet, med lavere inntekter enn både de andre kunstnergruppene og befolkningen for øvrig (Heian, Løyland & Kleppe, 2015). De går også glipp av en rekke sosiale goder som andre arbeidstakere tar for gitt. Dette til tross for relativt stor offentlig subsidiering av kunst- og kulturfeltet som helhet, og det at billedkunstnerne er blant de som mottar mesteparten av de statlige stipendene, både i antall og i sum (Heian, 2018, s. 79).

Kunst kan ses som et viktig samfunns gode. Også i kunstnerpolitikken tillegges dette aspektet stor betydning. Kunstnerne sees som leverandører og selvstendige produsenter av disse godene, og subsidieres med dette også av samfunnet, blant annet gjennom ulike tilskuddsordninger fra Norsk kulturråd. Statens kunstnerstipend representerer det synligste, og kanskje også viktigste kunstnerpolitiske virkemiddelet. Økonomisk støtte til enkeltkunstnere bidrar direkte til kunstnerisk produksjon, og kunstners økonomi, og dermed også til at kunstnere i Norge kan utføre sitt samfunnsoppdrag. På denne måten befinner disse stipendordningene seg i et slags mellomrom mellom levekår og arbeidsvilkår, et område jeg ønsker å belyse.

I undersøkelser som omhandler temaet kunstnerøkonomi blir gjerne enkeltkunstneren sett som en del av den helhetlige kunstnergruppen. Med denne avhandlingen vil jeg gå dypere inn i materien ved å fokusere på enkeltkunstnere, deres personlige erfaringer med og opplevelse av temaet kunstnerøkonomi og stipendordninger, samt hvordan dette relaterer seg til de ulike livsfaser og kunstnerskapets livsløp. Dette vil gjøres med utgangspunkt i et teoritilfang som på samme måten som undersøkelsen beveger seg utenfra og inn mot enkeltkunstneren. Gjennom et kunst- og kulturpolitisk rammeverk, og et teoritilfang innenfor kunst- og kultursosiologi, kunstteori og estetisk teori, samt profesjons- og yrkesperspektiver, vil jeg belyse enkeltkunstnerens stemme, identitet og yrkeskultur.

1.1 BAKGRUNN FOR UNDERSØKELSEN

Høsten 2018, ble den påventede kulturmeldingen *Kulturens kraft: Kulturpolitikk for fremtida* (2018) lagt frem, 15 år etter den tidligere; *Kulturpolitikk frem mot 2014* (2003). Den nye kulturmeldingen skal legge føringene for det som formuleres som fremtidens kulturpolitikk, og i den forbindelse er også arbeidet med en ny Kunstnermelding i gang, planlagt ferdigstilt i løpet av 2019. Hensikten med den nye Kunstnermeldingen er å se på hvordan kunstnerpolitiske tiltak treffer både kunstnerpraksis og kunstnerøkonomi på dagens kunstfelt. Kunstnerpolitikken vil utvikles på bakgrunn av de overordnede kulturpolitiske målene fremover, hvorav det overordnede samfunnsmålet uttrykkes slik:

Eit levande demokrati der alle er frie til å ytre seg, og der mangfold, skaparkraft og kreativitet er høgt verdsett. Eit inkluderande samfunn der kunst og kultur av ypperste kvalitet inspirerer, samlar og lærer oss om oss sjølv og omverda (Kulturdepartementet, 2018, s. 9).

Videre uttrykkes det at målet som bør ligge til grunn for kulturpolitikken er et fritt og uavhengig kulturliv som skaper kunst- og kulturuttrykk av ypperste kvalitet. Kulturens samfunnsbyggende kraft, i form av grunnlag for demokratiutvikling og økonomisk verdiskaping, er legitimerende sidevirkninger og merverdi av det (Kulturdepartementet, 2018, s. 8). Kulturmeldingen slutter seg også til holdningen i et sitat fra *Kulturutredningen 2014* som blant annet sier at «(...) kulturaktiviteter gir skoloring til deltakelse i det uenighetsfellesskapet som er en forutsetning for et fungerende demokrati(...)» (Kulturdepartementet, 2018, s. 15-16). Det understrekes at forutsetningen for denne effekten er at verdier som blant annet kvalitet, mangfold og nyskaping tillegges stor vekt i kulturpolitikken.

Det er denne overordnede kulturpolitikken som ligger til grunn for de politiske tiltak som påvirker kunstnerpolitikken og kunstnerøkonomien. Norge har lang tradisjon med subsidiering av kulturfeltet som helhet, der store deler av summene går til ulike stipender og tilskuddsordninger til enkeltkunstnere. Slik sosiolog Mari Torvik Heian uttrykker det i sin doktorgradsavhandling: *Kunstnere i Norge. Ulikhet i inntekt, arbeid og holdninger* (2018) er økonomisk støtte til enkeltkunstnere i form av individuelle stipender et særtrekk i norsk og nordisk kunstnerpolitikk (Heian, 2018, s. 78).

Det er gjort omfattende undersøkelser av kunstnernes arbeids- og inntektsforhold de senere år, på oppdrag fra Kulturdepartementet. De to seneste undersøkelsene av denne typen er *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold 2006* (2008) og *Kunstnerundersøkelsen 2013* (2015). Kunstnergruppen som helhet viser en realnedgang i kunstneriske inntekter mellom undersøkelsen fra 2006 og 2013 (Heian et al., 2015, s. 11), og i begge undersøkelsene finner man at billedkunstnere er blant kunstnergruppene på bunnen av inntektshierarkiet (Heian et al., 2015; Heian, Løyland & Mangset, 2008), med store forskjeller også innad i kunstnergruppen. Den totale medianinntekten til en billedkunstner var i 2013 på 248 000 kroner (Heian et al., 2015, s. 47).

Den samme undersøkelsen viser en oversikt over tilknytningsform til arbeidsmarkedet for de ulike kunstnergruppene. Her finner de at der nesten 60% av alle kunstnerne er selvstendig næringsdrivende, gjelder dette for hele 82,9% av billedkunstnerne. Et økonomisk hierarki mellom kunstnergrupper var et dokumentert funn i *Kunstnerundersøkelsen 2006*, blant annet med et skille mellom fast ansatte og selvstendig næringsdrivende. Der førstnevnte har relativt gode inntekter, og sistnevnte ofte har svært lave inntekter (Heian et al., 2008).

Billedkunstnere og det øvrige visuelle kunstfeltet er også inntektsmessig avhengig av etterspørsel fra de private aktørene på kunstmarkedet, der både betalingsvilje og betalingsevne kan variere med den generelle økonomien. I følge forfatterne av *Kunstnerundersøkelsen 2013* kan denne avhengigheten det visuelle kunstfeltet opplever være noe av det som legitimerer en ellers skjev fordeling av for eksempel Garantiinntekten og arbeidsstipender i fordel for billedkunstnere (Heian et al., 2015, s. 24). Med andre ord er det flere faktorer som spiller inn på en billedkunstners økonomi, og forutsetningene for stipendordningene.

1.1.1 PROBLEMSTILLING

Avhandlingens formål er å kartlegge og undersøke stipendordningene i Statens kunstnerstipends betydning for enkeltkunstnere i løpet av ulike livsfaser. Med utgangspunkt i det som er presentert i avhandlingens innledende kapittel, er avhandlingens problemstilling:

Hvilken betydning har stipendordninger i Statens kunstnerstipend for en billedkunstners livsløp?

Videre følger underproblemstillingen:

Hvordan kommer dette til syne gjennom dybdeintervjuer med fem enkeltkunstnere i ulike livsfaser?

Sentrale begreper i problemstillingen er *stipendordninger i Statens kunstnerstipend, billedkunstner og livsløp*. Disse vil avklares nærmere i neste kapittel, 1.2 *Avgrensninger og begrepsavklaringer*. Et videre begrep som er sentralt for avhandlingen er *enkeltkunstneren*. Med utgangspunkt i dette begrepet blir et videre formål å gå i dybden av enkeltkunstnerens forhold til stipendordningene, ved å belyse og tolke deres individuelle erfaringer, basert på hvilken del av livsløpet de befinner seg i. Med bakgrunn i livsløpsperspektivet er det naturlig å se både på levekår og arbeidsvilkår. Hensikten blir med dette å se stipendordningene i *sammenheng* med hverandre, og i hvilken grad de er tilpasset til de ulike livsfaser i et kunstnerskap. Dette vil jeg undersøke gjennom ordlyden *Hvilken betydning(...)*, som åpner for ulike tilnærminger til temaet.

Problemstillingen vil undersøkes i lys av kunst- og kultursosiologiske perspektiver, kunstteori og estetisk teori, samt profesjons- og yrkesperspektiver, innenfor et kunst- og kulturpolitisk rammeverk med henblikk på stipendordningenes formål.

1.2 AVGRENSINGER OG BEGREPSAVKLARINGER

Kunstnerstipend, stipend og stipendordning: I denne avhandlingen er fokuset på de statlige stipendordningene under Statens kunstnerstipend, som er det overordnede ledd i forvaltningen, under Norsk kulturråd. Disse ordningene inkluderer *arbeidsstipend, arbeidsstipend for yngre/nyetablerte kunstnere, stipend for etablerte kunstnere, stipend for seniorkunstnere, diversestipend og diversestipend for yngre/nyetablerte kunstnere*. Det kan skilles mellom stipend utbetalt som lønn, som Garantiinntekt og arbeidsstipend fra Statens kunstnerstipend, og stipend oppført som næringsinntekt, som diversestipend fra Statens kunstnerstipend, eller andre øvrige stipender (Heian et al., 2015, s. 22). Utfasede ordninger som garantiinntekt vil diskuteres, for kunstnere som har blitt tildelt garantiinntekt er denne fortsatt aktiv. Stipendene vil presenteres i sin helhet med formål i kapittel 1.3.3 *Statens kunstnerstipend*. Stipendene vil omtales med navn der det gjelder et spesifikt stipend, stipendordninger benyttes der ordningene omtales under ett. Andre statlige tilskuddsordninger, eller andre typer stipender som kommunale eller private vil ikke tematiseres i denne avhandlingen.

Kunstner og billedkunstner: Kunstnergruppen som helhet kan defineres på ulike måter. De to seneste kunstnerundersøkelsene regner alle de 23 kunstnergrupper som har egen stipendkomite i Statens kunstnerstipend under sitt kunstnerbegrep. Av disse regnes både skapende og utøvende kunstnere, som for eksempel scenekunstnere, forfattere, kunstkritikere og interiørdesignere inn under kunstnergruppen som helhet. Kunstnerundersøkelsene plasserer billedkunstnere under visuelle kunstnere, sammen med kunsthåndverkere og kunstneriske fotografer. I denne undersøkelsen er ikke skillet så skarpt. Billedkunstnere regnes her som kunstnere som er aktive innenfor det visuelle kunstfeltet.

Kulturpolitikk, kunstpolitikk, kunstnerpolitikk: Der kulturpolitikken omhandler kultursektoren som helhet, regnes kunstpolitikk som det som omhandler og påvirker kunstfeltet. Kunstnerpolitikken er regnet som den politikken som direkte omhandler og påvirker kunstnerne som yrkesgruppe. Som politikkområde er kunstnerpolitikken likevel influert av den overordnede kulturpolitikken. Kulturpolitiske beslutninger vil også være av betydning for enkeltkunstneren.

Kunstnerøkonomi og kunstneriske inntekter: I de seneste kunstnerundersøkelsene deles og analyseres kunstnernes inntekter ut i fra tre ulike *typer* inntekter. Det skilles mellom *inntekter fra kunstnerisk arbeid*, *inntekter fra kunstnerisk tilknyttet arbeid* og *inntekter fra ikke kunstnerisk arbeid*. De kunstneriske inntektene (inntekter fra kunstnerisk arbeid) deles videre inn i *markedsinntekter*, *statlige stipendinntekter* og *andre stipender og vederlagsinntekter* (Heian et al., 2015, s. 19-24). Disse kategoriene forteller om sammensetningen av kunstnernes inntektsforhold, og at det er relevant å se kunstnernes inntekter som bestående av flere viktige komponenter.

Kunstnerisk arbeidstid: De sammensatte inntektene baserer seg igjen på at de fleste kunstnere samler inntekter fra ulike *typer* arbeid, i en form for «mangesysleri» (Heian et al., 2015, s. 19). I de seneste kunstnerundersøkelsene defineres de ulike typer arbeid som er aktuelle for kunstnere; *kunstnerisk arbeid*, *kunstnerisk tilknyttet arbeid* og *ikke-kunstnerisk arbeid*. Kunstnerisk arbeid defineres som den tiden som brukes til skapende og utøvende arbeid, også administrerende arbeid som er tilknyttet det kunstneriske arbeidet/den kunstneriske virksomheten, selv om det ikke krever kunstnerisk kompetanse. Kunstnerisk tilknyttet arbeid defineres som arbeid som forutsetter kunstnerisk kompetanse, men som ikke er tilknyttet den enkeltes kunstneriske praksis. Ikke-kunstnerisk arbeid defineres som arbeid som ikke er kunstnerisk og ikke krever kunstnerisk kompetanse eller formell utdanning, som i Kunstnerundersøkelsen 2013 poengterer at for de fleste er nødvendig for å skaffe seg tilstrekkelig levebrød (Heian et al., 2015, s. 18-20).

Livsløp og livsfase: Begrepene brukes i denne undersøkelsen både om det kunstneriske og det personlige livsløpet. I hovedsak refereres det til det kunstneriske livsløpet, der de ulike livsfasene handler om faser i kunstnerskapet, slik som *i etableringsfasen*, *nyetablert* eller *etablert*, men også om faser i livet.

1.3 AVHANDLINGENS STRUKTUR

I kapittel 1.0 *Innledning*, presenteres bakgrunn og formål for avhandlingen samt avhandlingens problemstilling og underproblemstilling. Her presenteres også avgrensinger og begrepsavklaringer.

I kapittel 2.0 *Undersøkelsesfeltet*, presenteres det politiske rammeverket og de ulike stipendordningene.

I kapittel 3.0 *Teoretiske perspektiver*, presenteres de teoretiske perspektivene. Dette kapitlet er tredelt. I det første avsnittet presenteres sentrale sosiologiske perspektiver på kunst- og kulturfeltet, samt motivasjonsperspektiver. I andre avsnitt presenteres kunstteori og estetisk teori, samt perspektiver på forholdet mellom kunstens autonomi og samfunnet. I tredje avsnitt presenteres profesjonsperspektiver og organisasjonsperspektiver, samt teori om kunstnerroller.

I kapittel 4.0 *Oppbygging av undersøkelsen*, presenteres undersøkelsens metodiske fremgangsmåte. Her gjøres det rede for vitenskapelig ståsted, metodisk tilnærming, samt metode for analyse og tolkning.

I kapittel 5.0 *Undersøkelsen*, presenteres undersøkelsens analysedel. Her presenteres først informantene, deretter presenteres empiri og funn fra undersøkelsen ordnet i tre avsnitt etter tre analysekategorier; *profesjon og identitet*, *profesjon og kommersielle målsetninger* og *leve eller overleve*.

I kapittel 6.0 *Drøfting*, presenteres avhandlingens drøftingsdel. Her presenteres og drøftes undersøkelsens funn opp mot teoretiske perspektiver presentert i kapittel 3.0 og politisk rammeverk fra kapittel 2.0. Denne delen er ordnet etter tre overordnede avsnitt, *yrkesperspektiv og identitetsarbeid*, *rolleforventninger* og *kunstnerkultur* og *stipendenes premisser*. Disse sammenfaller med analysekategoriene i kapittel 5.0.

I kapittel 8.0 *Oppsummerende refleksjon*, oppsummeres avhandlingen med en gjennomgang av relevante funn fra analyse og drøfting, presentert opp mot avhandlingens problemstilling. Undersøkelsens forskningsrelevans diskuteres. I avsnitt 8.1 *Praktisk-estetisk komponent* presenteres avhandlingens praktisk-estetiske komponent.

2.0 UNDERSØKELSESFELTET

Gjennom arbeidet med avhandlingen har jeg sett at det er en rekke faktorer som spiller inn på det aktuelle temaet; kunstnerøkonomi og kunstnerstipend. Det vil derfor her gjøres rede for de kunst- og kulturpolitiske rammene både kunstnerne og kunstnerstipendene inngår i. Dette vil gjøres i et historisk perspektiv. Her vil også gjøres rede for tidligere forskning på feltet, presentert som en forståelsesramme for billedkunstnernes økonomiske situasjon.

2.1 POLITISK RAMMEVERK

Den norske kulturpolitikken presenteres av sosiologene Per Mangset og Ole Marius Hylland i historisk perspektiv i boken *Kulturpolitikk. Organisering legitimering og praksis* (2017). Norsk kulturråd og Norsk kulturfond ble opprettet allerede i 1964, som et organ i armlengdes avstand fra storting og regjering, for å forvalte Norsk kulturfond og offentlig subsidiering av kunst- og kulturfeltet. Med dette ble makt og ansvar for offentlige bevilgninger overført fra politisk hold til de med kunstfaglig kompetanse. Rådet ble opprettet blant annet på bakgrunn av bekymring for norsk kulturs plass i samfunnet, og hadde som hensikt å sikre norsk språk og litteratur, samt kunstnernes vilkår for å skape kunst (Mangset & Hylland, 2017, s. 53-56).

I NOU 1973:2 *Kunstnerstipend* fremlegges at de tidligste statlige kunstnerstipender kan regnes tilbake til 1836, da Stortinget bevilget reisestipend til billedhuggere og malere, med studiereiser utenlands som hensikt (NOU 1973:2, 1972). Etableringen av en egen kunstnerpolitikk kan i følge sosiolog Mari Torvik Heians doktorgradsavhandling *Kunstnere i Norge: Ulikhet i inntekt, arbeid og holdninger*, regnes tilbake til 1970-tallet. De første kartleggingene av kunstnernes inntekter og arbeidsforhold viste at kunstnernes levekår og økonomiske situasjon var forverret, tross en velferdsøkning ellers i samfunnet (Heian, 2018, s. 77). Økt politisk oppmerksomhet på, og viktig politisk arbeid fra kunstnerorganisasjonene, blant annet gjennom «kunstneraksjonen -74», førte til økt fokus på kunstnernes økonomiske kår og levekår. Dette arbeidet førte igjen til at Garantiinntekten i 1976 ble innført som en garantert minsteinntekt for yrkesaktive kunstnere, sammen med en rekke andre stipender (Heian, 2018, s. 78-79). Denne inntekten tilsvarte lønnstrinn 1 i Statens lønnsregulativ. Forskrift for statens kunstnerstipend mm. viser at en del av formålet med ordningen er jf. § 21.1, å gi kunstnerne økonomisk trygghet, i tillegg til at de skal kunne hovedsakelig beskjeftige seg med kunstnerisk arbeid (Forskrift om statens kunstnerstipend mm, 1998, § 21.1). Med andre ord kan denne ordningen regnes som en type

velferdsordning, med bakgrunn i en idé om at kunstnerne hadde behov for en minstelønn. Der Garantiinntekten hadde fokus på trygghet og langsiktighet, ble den i 2013 påbegynt utfaset til fordel for økt fleksibilitet og flere arbeidsstipender (Heian, 2018, s. 78-79). Antallet kunstnere øker, og det har vært fokus på at den offentlige subsidieringen skal treffe et kunstfelt som er i stadig endring.

En videre retorisk vending i kulturpolitikken fra 2000-tallet, med økt fokus på økonomisk verdiskaping, beskrives av professor og teaterviter Anne Britt Gran. I artikkelen *Kultursektoren og kreativ næring i norsk økonomi: Et dedifferensieringsperspektiv på utviklingen* ses dette som en dedifferensiering av kultursektoren som helhet (Gran, 2017, s. 158-159). Fokuset på og koblingen mellom kultur og næring ble gjort allerede i 2001 med dokumentet *Tango for to. Samspill mellom kultur og næringsliv*, i samarbeid mellom Kulturdepartementet og Nærings- og handelsdepartementet. Koblingen ble videreført med den økonomiske kartleggingen av kulturnæringene i 2004. I de senere år med Solberg-regjeringen (fra høsten 2013) har dette i følge Gran gjort seg videre tydelig, med økt fokus på økt privat finansiering, kommersialisering, verdiskaping og eksport i kultursektoren. Altså en forsterking av både næringslivsretorikken og politikken (Gran, 2017, s. 161). Et godt eksempel på dette er Kulturdepartementets utredning av kunstnerøkonomien i rapporten *Kunstens autonomi og kunstens økonomi*, der det poengteres at: «det er også god økonomi i god kunst, og utallige undersøkelser og utredninger de siste årene har vist kunstens økonomiske verdi og synergi for utvikling på andre områder» (Skarstein, 2015, s. 17). Her presenteres kunstnerisk kvalitet i et økonomisk perspektiv, med fokus på bidrag til verdiskaping på andre områder.

2.2 POLITISKE VIRKEMIDLER

Offentlig subsidiering av enkeltkunstnere er en sentral del av kunstnerpolitikken, og et viktig tilskudd til kunstnerøkonomien. I *Kunstnerundersøkelsen 2013*, skilles det mellom en direkte og indirekte kunstnerpolitikk. Den direkte kunstnerpolitikken er de individuelle statlige, fylkeskommunale eller kommunale ordningene som gir støtte til kunstnere for eksempel i form av stipender eller garantiinntekt. Her står Statens kunstnerstipend sentralt med de ulike stipendordningene. Den indirekte kunstnerpolitikken handler om bevilgninger over statsbudsjett, Kulturrådets, kommunenes og kunstinstusjonenes budsjetter, eller andre tiltak

som øker etterspørselen for kunstnerisk arbeid. Dette kan for eksempel være krav til utsmykning av offentlige bygg (Heian et al., 2015, s. 23-24).

Der de økonomiske kunstnerpolitiske virkemidlene regnes som de ulike vederlagsordningene, stipendordningene og avgiftene på kunstfeltet, handler de juridiske virkemidlene om lover av generell karakter som får konsekvenser for kunstnerne (Regjeringen, 2017, 16. mai). Som nevnt innledningsvis organiserer de aller fleste billedkunstnere (82,9%) sin kunstneriske virksomhet som selvstendig næringsdrivende (Heian et al., 2015, s. 87). Dette har sammenheng med at fast ansettelse som kunstner ikke er mulig for denne kunstnergruppen. I rapporten *Kunstens autonomi og kunstens økonomi* (Skarstein, 2015), kartlegges det lovmessige rammeverket for selvstendig næringsdrivende, som også sier noe om billedkunstneres sosiale rettigheter. Det påpekes her at flere av ordningene for sosiale stønader relateres til personinntekt. Det vil si at de for selvstendig næringsdrivende vil regnes ut i fra overskudd i foretak, eller lønnsinntekt, dersom en regnes som ansatt i eget aksjeselskap.

Dersom en driver virksomhet med lav skattbar inntekt vil en ha reduserte muligheter for tilgang til en del av stønadsordningene (Skarstein, 2015, s. 111). Lover som gjelder ulikt for ordinære arbeidstakere og selvstendig næringsdrivende, gjør at sistnevnte som hovedregel faller utenfor både arbeidsmiljøloven, arbeidstvistloven, ferieloven, lønnsgarantiloven, permitteringslønnsloven, lov om offentlig tjenstepensjon og yrkesskedeforsikringsloven. I tillegg faller en utenfor folketrygdlovens bestemmelser om særfordeler ved yrkesskade, med mindre det er tegnet en frivillig yrkesskedeforsikring. Selvstendig næringsdrivende har dårligere rettigheter for sykepenger enn både arbeidstakere og frilansere, denne gruppen kan dog tegnes tilleggstrygd for bedre dekning. I *Kunstnerundersøkelsen 2013* kommer det frem at bare 6,3 prosent av selvstendig næringsdrivende har egen pensjonsordning, og dårligst ut kommer visuelle kunstnere. Ved arbeidsledighet har selvstendig næringsdrivende, i motsetning til både arbeidstakere og frilansere, ikke rett på dagpenger (Skarstein, 2015, s. 120-121).

En mer indirekte lov av betydning er Konkurranselovens § 10 om hindring av fri konkurranse og konkurransebegrensede avtaler mellom foretak. Her regnes enhver avtale mellom foretak, eller beslutninger tatt i fellesskap mellom foretak om fastsetting av priser eller vilkår for likeverdige ytelser som forbudt (Konkurranseloven, 2004, § 10). I og med at billedkunstnere som selvstendig næringsdrivende regnes som eget foretak, vil enkeltkunstnere stå alene om å forhandle frem lønnsbetingelser, minstepriser eller utstillingshonorar.

2.3 STATENS KUNSTNERSTIPEND

Norsk kulturråds nettsider beskriver organiseringen for stipendordningene under Statens kunstnerstipend, som forvaltes av Norsk kulturråd. Midler tildeles etter innstilling fra faglige sakkyndige komiteer som er oppnevnt av kunstnerorganisasjonene, gjennom Utvalget for statens stipend og garantiinntekter for kunstnere (Utvalget). Kunstnergruppene har kvoter på hvor mange stipender de kan dele ut, og fastsettingen av kvotefordelingen bestemmes av Kulturdepartementet, i samarbeid med Utvalget. Tildeling skjer etter søknad fra den enkelte kunstner, og grunnlag for tildeling skal kun baseres på en skjønnsmessig vurdering av kvalitet og aktivitet. Det er i alt 24 stipendkomiteer fordelt på antall kunstnergrupper. Disse består av 3-14 kunstfagkyndige medlemmer, som er utnevnt for inntil tre år av gangen. Stipendkomiteene innstiller kandidater for tildeling av stipend. Disse vurderes videre av Utvalget før tildeling. Utvalget er oppnevnt av Kulturdepartementet, og består av fem medlemmer, hvorav to av disse er oppnevnt etter innstilling fra kunstnerorganisasjonene. Utvalgets medlemmer er oppnevnt for fire år av gangen (Kulturrådet, 2012b). Dette betyr at både komiteer og Utvalg byttes ut med jevne mellomrom, for å sikre fornyelse. Tildelingslister for hvert år blir offentliggjort.

Ordningene under Statens kunstnerstipend styres av Forskrift om Statens stipend og garantiinntekter for kunstnere, der hovedformålet for ordningen uttrykkes slik: «Stipend- og garantiinntektsordningen skal bidra til at målene i den statlige kunstnerpolitikken nås ved å legge forholdene til rette for at enkeltkunstnere, gjennom å motta direkte tilskudd fra staten, skal kunne bidra til et mangfoldig og nyskapende kunstliv» (Forskrift om statens kunstnerstipend mm, 1998, §1). I 2018 utgjør Statens stipend og garantiinntekter for kunstnere 323,3 millioner kroner, fordelt på de ulike stipendene (Kulturrådet, 2012a). Ved tildeling av stipend skal det kun legges vekt på kunstnerisk aktivitet og kvalitet, og det skal ikke tas hensyn til kjønn, medlemskap i kunstnerorganisasjoner, religiøs eller politisk oppfatning. Heller ikke alder, med mindre det er et fastsatt kriterium for tildeling (Forskrift om statens kunstnerstipend mm, 1998, §5). Altså er dette tilskuddsordninger som alle i prinsipp kan søke på.

De ulike stipendordningene under Statens kunstnerstipend kan deles inn i to ulike typer:

Arbeidsstipend og diversestipend.

Arbeidsstipend

Stipendtype	Formål	Målgruppe
Arbeidsstipend 1-5 år	§13.1 Arbeidsstipend skal gi kunstnere anledning til å videreutvikle sitt kunstneriske virke og til å kunne ha kunstnerisk aktivitet som sin hovedbeskjeftigelse. Arbeidsstipend skal også kunne gis til omskolering til annen kunstnerisk virksomhet.	Ingen begrensning
Arbeidsstipend for yngre/nyetablerte kunstnere 1-3 år	§14.1 Arbeidsstipendet skal gi yngre/nyetablerte kunstnere i etableringsfasen anledning til å videreutvikle seg kunstnerisk og sette dem i bedre stand til å leve av sitt virke som kunstner	Kunstnere i etableringsfasen som ikke er over 35 år det året søknaden sendes inn. Søkere må kunne dokumentere et godt kunstnerisk nivå, og skal ha utgitt verk eller formidlet kunsten sin offentlig tidligere
Stipend for etablerte kunstnere 10 år	§22.1 Stipend for etablerte kunstnere skal gi kunstnere anledning til å utvikle sitt kunstneriske virke over en lengre periode og til å kunne ha kunstnerisk aktivitet som sin hovedbeskjeftigelse	Yrkesaktiv kunstner som gjennom noen års virksomhet har ytt en kvalitetsmessig verdifull kunstnerisk innsats. Opphører etter fylte 67 år
Stipend for seniorkunstnere Fra alder 57 år – 67 år	§23.1 Stipend for seniorkunstnere skal sikre mottakeren økonomisk trygghet, slik at de kan ha kunstnerisk aktivitet som sin hovedbeskjeftigelse	Yrkesaktiv kunstner som gjennom mange års virksomhet har ytt en kvalitetsmessig verdifull innsats. Tildeles kunstnere som er 57 år eller eldre i tildelingsåret Opphører etter fylte 67 år
Garantiinntekt Fra tildeling til 67 år	§20.1 Garantiinntekten skal gi kunstnerne økonomisk trygghet og mulighet til å ha kunstnerisk aktivitet som sin hovedbeskjeftigelse	En kunstner som er tildelt statens garantiinntekt beholder retten til denne til og med den måneden vedkommende fyller 67 år

(Figur 1, egen tabell for formål/målgruppe (Forskrift om statens kunstnerstipend mm, 1998, §13.1, §14.1, §22.1, §23.1, §20.1))

Arbeidsstipendene (se fig. 1) er stipender som utbetales som lønn i månedlige rater, er skattepliktige og har krav til rapportering. Staten betaler arbeidsgiveravgift til folketrygden, og en har rett til permisjon fra stipendet i forbindelse med svangerskap og fødsel, eller ved sykdom (Forskrift om statens kunstnerstipend mm, 1998). Et arbeidsstipend er i 2019 er på NOK 268 222,- (Kulturrådet, 2019).

Arbeidsstipend kan ikke tildeles noen som er under 50% utdanning eller stilling i arbeidsforhold i mer enn 4 måneder per år.

Diversestipend

Stipendtype	Formål	Målgruppe
Diversestipend	§15.1 Diversestipend skal være et bidrag til den enkelte søkers kunstneriske virksomhet. Det kan bl.a. gis støtte til etablering, kurs, reiser, studier, fordypning, materialer, utstyr, markedsføring, konsulentbistand osv. Det gis ikke støtte til ordinær utdanning, prosjekter eller utgifter man har hatt før tildelingsåret.	Ingen begrensning
Diversestipend for nyutdannede kunstnere	§15.1 Formål gjelder tilsvarende §16.1 Diversestipend for nyutdannede kunstnere skal bidra til å lette overgangen til yrkeslivet for kunstnere som har gjennomført kunstutdanning på bachelor- eller masternivå.	Nyutdannede kunstnere med kunstutdanning på bachelor- eller masternivå Kunstnere med høyest grad innenfor sitt fagområde skal prioriteres

(Figur 2, egen tabell for formål/målgruppe (Forskrift om statens kunstnerstipend mm, 1998, §15.1, §16.1))

Diversestipendene (se figur 2) er engangsstipender som utbetales i sin helhet direkte til kunstneren. Det trekkes ikke skatt av stipendet, men det er oppgavepliktig (Forskrift om statens kunstnerstipend mm, 1998).

3.0 TEORETISKE PERSPEKTIVER

I denne delen av avhandlingen vil jeg presentere undersøkelsens teoretiske rammeverk. Kunstnerpolitikken og kunstnerøkonomien befinner seg i skjæringspunktet mellom kunstnerne og samfunnets forståelser av kunstfeltet, kunst og kunstneryrket. I det innledende kapittel 2.0 *Undersøkelsesfeltet*, har jeg forsøkt å gi et bilde av den politiske strukturen og det rammeverket kunstnerøkonomien eksisterer innenfor. I dette kapitlet vil jeg gjøre videre rede for de sosiologiske perspektivene på kunstverden og kunstnerne, og på hvilken måte sosiologien undersøker fordelinger, posisjoner og maktstrukturer innad i feltet. Videre vil jeg presentere teorier fra kunstteori og estetisk teori som sier noe om kunstforståelse og verdiperspektiver. Dette perspektivet kan skape en bedre forståelse for kunstneres yrkeskultur og tradisjon, altså hva som står på spill fra deres profesjonelle synspunkt. Til slutt vil jeg presentere ulike perspektiver på kunstneryrket både som rolle og profesjon, og med dette belyse forholdet mellom rolle og identitet. På samme måte som i undersøkelsen beveger jeg meg med andre ord fra utsiden og inn mot enkeltkunstneren.

3.1 KUNST- OG KULTURSOSIOLOGI

Mye av litteraturen om norsk kunst- og kulturpolitikk, samt kunstsosiologien, har bakgrunn i kultursosiologien. Her står den franske sosiologen Pierre Bourdieu sentralt med sin forskning på det franske kulturfeltet, og de sosiale felt. Her sees kunstfeltet utenifra, og fokuset er på feltets logikk, samt dets posisjoner og maktstrukturer innad i feltet. I boken *The Field of Cultural Production. Essays on art and literature* (1993) presenteres Bourdieus bidrag på kunst og kulturfeltet, hvor det viktigste med hans arbeider beskrives som hvordan han dekonstruerer forholdet mellom tanke-systemer, sosiale institusjoner, og ulike former for materiell og symbolsk makt (Bourdieu & Johnson, 1993).

I essayet *The Field of Cultural Production: Economical World Reversed* beskriver Bourdieu kulturfeltet, og hvordan dette, som andre sosiale felt, er preget av makt og dominans. Han er derfor interessert i hvordan aktørene innad i feltet er posisjonert i relasjon til hverandre. For Bourdieu er feltets eksistens like avhengig av de som posisjonerer seg innenfor det, som de er avhengige av feltet. Han strukturerer videre kulturfeltet med et prinsipp om en autonom hierarkisk struktur. Dette vil si at det står i opposisjon til andre felt og deres verdier og logikker.

Han beskriver at den symbolske makten innad i et felt blir desto mer verdifull desto mer det kan stå autonomt i forhold til andre felt.

Med bakgrunn i dette strukturerer Bourdieu kulturfeltet i to motstående delfelt, for begrenset produksjon og for storskalaproduksjon. Feltet for begrenset produksjon produserer for produsentene, og består av de aktørene som er mest villige til å fornekte andre logikker. Her råder kun prestisje og grad av anerkjennelse, og for de som anerkjenner selv er det ingen annen form for legitimering enn anerkjennelse fra de de anerkjenner. Desto mer fritt og autonomt dette feltet står, desto mer komplett utfyller det sin egen logikk. Økonomien på feltet for begrenset produksjon beskriver Bourdieu som en inversjon av de fundamentale prinsippene til enhver økonomi, en «omvendt økonomi», eller «anti-økonomi» der økonomisk logikk ikke vil strekke til. I de tilfeller økonomien gjør seg gjeldende er det i den grad det til slutt vil komme økonomiske fordeler til de som aksepterer fornektelsen og holder ut i de mest risikable posisjonene uten økonomisk kompensasjon over lengre tid. Feltet for storskalaproduksjon er symbolsk ekskludert fra det autonome feltet, på bakgrunn av sin tendens til å la seg influeres av andre felts logikk, som for eksempel økonomisk eller politisk profitt. Dette produserer for massene, og står for lavkultur og populærkultur (Bourdieu, 1993, s. 38-41).

Det som er viktig med måten Bourdieu har definert kultursosiologien på, er hvordan han forsøker å bryte med normative forventninger og «avsløre» handlemåter som en del av en struktur bestemt av noe utenfor individet selv. På samme måte som at han forsøker å avsløre hva som ligger i en sosial konstruksjon som et yrke eller et begrep. Dette gjelder også for kunstneren, som Bourdieu er opptatt av at handler ut i fra en spesifikk logikk. Dette henger sammen med begrepet *habitus* som han presenterer i boken *Distinksjonen – en sosiologisk kritikk av dømmekraften* fra 1979. I den norske oversettelsen (1995) settes *habitus*begrepet i sammenheng med smaken. I en analyse av smak og klasse tar Bourdieu opp forholdet mellom individ og samfunn, og forholdet mellom den enkeltes handling og sosiale situasjon (Bourdieu, 1995, s. 11). Altså hvordan hver enkeltes smak avhenger av disse utenforliggende faktorer som en ikke er bevisst på, som med dette blir en kritikk av Kants (1790) idé om en subjektiv smaksdom. Bourdieu hevder at produktene innenfor et produksjonsfelt som har nådd en høy grad av autonomi, krever en estetisk innstilling som i følge han ikke kan skilles fra en spesifikk kulturell kompetanse (Bourdieu, 1995, s. 49). Altså ligger det en kompetanse i det å forstå, og det å betrakte, som er knyttet til faktorer som Bourdieu betegner som kapital; økonomisk,

kulturell eller gjennom utdanning. Smaken er sosial, og kan læres opp (Bourdieu, 1995, s. 54-69).

I artikkelen *Pierre Bourdieu: en tidlig brobygger* (1998) beskriver sosiolog Elisabet Rogg hvordan Bourdieus analyse gjennom dekonstruksjon og konstruksjon både av forskeren og feltet har som hensikt å forstå de ulike aktørene som opererer innenfor en struktur. Bourdieu er opptatt av hvordan aktører gjør dette i relasjon til og i forhold til hverandre, med ulike posisjoner, innenfor et felt for konkurranse og strid. Med dette vil han frem til aktørenes egen forståelse av sin situasjon, bryte med den umiddelbare forståelsen, og deretter forsøke å finne frem til de objektive strukturene som ligger bak en handling. Slik kom han frem til begrepet habitus, som regnes som den *praktiske sans*. Gjennom analyser også av habitus, ønsket Bourdieu å avdekke mekanismer som er skjult for de handlende individene. Derimot er det handlende individ først interessant i det tilfelle det befinner seg innenfor eller er relevant i forhold til en struktur, som i de sosiale felt. Heri står de ulike posisjonene i relasjon til hverandre innenfor en overordnet, feltspesifikk logikk med en feltspesifikk kapital som anses som verdifull. På denne måten er feltene for Bourdieu alltid preget av avhengighetsforhold og indre strid, som for eksempel forholdet mellom kunstneren og kunstfeltet (Rogg, 1998, s. 40-52).

3.1.1 DEN NORSKE KUNSTSOSIOLOGIEN

Dag Solhjell og Jon Øien beskriver i boken *Det norske kunstfeltet* (2012) hvordan kunstsosiologien studerer kunsten fra to perspektiver. Den første er som en særegen sosial formasjon eller institusjon, det andre er i relasjon og i forhold til andre deler av samfunnet, for å forstå hvordan særlig økonomi eller politikk griper inn i systemet. Med dette blir kunsten gjennom kunstsosiologien studert som en samfunnsinstitusjon på linje med politikk, forskning, religion eller økonomi (Solhjell & Øien, 2012, s. 11). Forfatterne har videreført Pierre Bourdieus ideer om kulturfeltet som sosialt felt til det norske kunstfeltet, gjennom en analyse av det norske billedkunstfeltet. De omdøper feltbegrepene til kretsløp, og tilfører et tredje kretsløp, som med dette introduserer tre kretsløp av idealtypiske størrelser som kan fungere som et oversiktsverk over norske forhold.

Bourdieus delfelt for småskalaproduksjon er erstattet av det eksklusive kretsløp. Dette er i like stor grad som Bourdieus delfelt opptatt av kunstens autonome verdier, og beskrives av forfatterne som ekskluderende og elitistisk ved at; «her er mange kallet, men få er utvalgt, og

det er få som er valgt til å velge ut» (Solhjell & Øien, 2012, s. 34). Det eksklusive kretsløp er i følge forfatterne det som anses som hegemonisk av samfunnet for øvrig. Det har størst legitimitet og får mest offentlig støtte, og her råder den kunstneriske anerkjennelsen som kretsløpets spesifikke symbolske kapital. Delfeltet for storskalaproduksjon er erstattet med det kommersielle kretsløp som prioriterer økonomiske eller kommersielle mål, hvor heteronomi godtas gjennom en viss innflytelse av krefter utenfor kunstsyste­met, som kommersielle og økonomiske verdier. De feltspesifikke verdiene er kommersiell kapital, som betegnes som evnen til å generere salg­sinntekter fra markedet. Det inklusive kretsløp er tilleggs-kretsløpet som tar hensyn til hvordan den norske kulturpolitikken er preget av demokratisering og desentralisering. I dette kretsløpet legges det vekt på å oppfylle kulturpolitiske mål, og den feltspesifikke kapitalen her er i følge forfatterne politisk kapital. Denne betegnes som evnen til å trekke til seg offentlige bevilgninger. Forfatterne mener det inklusive kretsløpet har utviklet seg på det norske kunstfeltet på bakgrunn av en sterk demokratisk tradisjon i kunstpolitikken fra 1970-tallet. På grunn av det de ser som politiske og demokratiske motiver bak støtte til kunst, er også ønsket at kunsten skal tjene formål som det politiske feltet har interesse for (Solhjell & Øien, 2012, s. 33-42). Også Solhjell og Øiens kretsløp er flytende, og aktører kan befinne seg mellom kretsløpene, og også i ulike posisjoner innad i feltene.

Den frie, høye eller uavhengige kunsten spiller på idéer om kunsten som særstilt eller fullstendig autonom i samfunnet. De ulike feltmodellene eller kretsløpsmodellene til Bourdieu og Solhjell og Øien er alle sentrert rundt et motsetningsforhold mellom kunsten som autonom eller kunsten som heteronom. Som heteronom står den i et avhengighetsforhold til politiske eller økonomiske verdier fra andre samfunnsområder, og der kunsten tillegges andre formål, gjennom for eksempel kulturpolitikken, diskuteres det om dens autonomi står på spill. Solhjell og Øien hevder i sin kretsløpsmodell at kunstfeltet slik vi kjenner det ikke vil eksistere uten agenter som tilstreber full uavhengighet av politikk og marked som ideal (Solhjell & Øien, 2012, s. 41).

I norsk kulturpolitikk vil prinsippet om armlengdes avstand gjennom Kulturrådet som forvaltningsinstitusjon av offentlig støtte spille tilbake på noen grunnleggende forståelser av kunsten og kunstfeltet som særstilt eller autonomt i det øvrige samfunnet. Dette fordrer også en motstand mot innflytelse fra andre felt (Bourdieu, 1993; Solhjell & Øien, 2012). Dette prinsippet sier også noe om rollen kunsten tradisjonelt har hatt, og fortsatt har i samfunnet, og hva som regnes som kvalitetsvurdering i norsk kulturpolitikk. I armlengdes avstand fra stat og

regjering vil den kunstfaglige vurderingen av stipendsøknader gjennom stipendkomitéer bestående av kunstfagkyndige oppnevnt av kunstnerorganisasjonene. På denne måten ligger den politiske makten for vurdering av kunstens kvalitet og kunstnerens aktivitet i kunstnerens hender når kunstnerstipendene deles ut. Samtidig vil denne autonomien alltid være under press.

3.1.2 SOSIOLOGISKE OG ØKONOMISKE MOTIVASJONSPERSPEKTIVER

I følge Bourdieus (1993) teori om den såkalte omvendte økonomien, motiveres kunstnerne først og fremst av den symbolske kapitalen, som prestisje eller anerkjennelse fra de de selv anerkjenner. Men det å holde seg i en risikabel posisjon lenge nok uten økonomisk kompensasjon kan til slutt gi økonomiske fordeler (Bourdieu, 1993, s. 38-41). Altså er økonomiske fordeler noe som må «fortjenes». Som Bourdieu mener også Abbing (2002) at kunstfeltet er preget av en «eksepsjonell økonomi». For å opprettholde sin høye status vil kunsten avvise kommersielle verdier og avvise økonomien. Likevel påpeker han hvordan kunsten fungerer i et tosidig verdisystem. Abbing hevder at det i kunstverden kan være kommersielt å være anti-kommersiell, fordi det å uttrykke anti-kommersielle verdier på sikt kan gi suksess i markedet (Abbing, 2002, s. 48). Denne tosidigheten innebærer altså ikke en total avvisning av økonomien, men en strategisk avvisning, der økonomisk profitt tjener som en skjult motivasjon.

Den franske kultursosiologen Pierre-Michel Menger, i sin mer økonomisk orienterte sosiologi, beskriver hvordan kunstfeltet er preget av et fenomen han kaller «excess supply disease», altså at det er flere kunstnere som inntar markedet enn det markedet har behov for. I følge Menger bunner dette i det at det finnes muligheter for enorme gevinster og anerkjennelse for noen svært få, og at de fleste overvurderer sine sjanser til tross for hardt arbeid og tålmodighet. Med dette sammenligner han deltakelse i kunstverden med et lotterispill, der de aller færreste opplever suksessen, men de psykiske gevinstene av å delta, med frihet fra rutiner og den lille sjansen til individuell suksess veier opp for usikkerheten (Menger, 2006, s. 19-24). Et annet kulturøkonomisk perspektiv er det av den australske kulturøkonomen David Throsbys (1994) med teorien om en «work-preference model of artistic behaviour», introdusert i artikkelen *A Work-Preference Model of Artist Behaviour* fra 1994. Throsby hevder her at kunstnere vil velge det kunstneriske arbeidet fremfor annet ikke-kunstnerisk eller kunstnerisk tilknyttet arbeid, selv om den økonomiske gevinsten i disse tilfeller skulle være høyere. Det kunstneriske arbeidet prioriteres fremfor mer økonomisk lønnsomt arbeid, da dette gir høyere psykologisk gevinst

(Throsby, 1994, s. 69-70). Hensikten med denne teorien kan sees som å forsøke å forklare på hvilken måte kunstneres motivasjon for arbeid skiller seg fra den mer generelle lønsmottaker, der økonomisk gevinst kjøper en mer fritid.

I følge Solhjell og Øien (2012) vil kunstnere bruke eventuelle økte inntekter på å sikre seg mer kunstnerisk arbeidstid, fremfor å maksimere inntekter og levestandard. De mener at også stipendinntekter eller garantiinntekter vil brukes til å redusere arbeidstid og inntekter fra ikke-kunstnerisk og kunstnerisk tilknyttet arbeid, og med dette investeres mer i kunstnerisk arbeid. Fordi kostnadene er høye, spesielt for billedkunstnere, vil økt tid brukt på kunstnerisk arbeid økonomisk sett trekke inntektene ned og kostnadene opp. På denne måten vil stipender og garantiinntekter stimulerer det kunstneriske arbeid, men ikke øke levestandarden (Solhjell & Øien, 2012, s. 112).

3.2 KUNSTTEORI OG ESTETISK TEORI

For å bedre forstå kunstnerens egne verdiperspektiver og kunstnerkulturen vil det her gjøres rede for relevante estetiske teorier og kunstteori, samt perspektiver på kunstens autonomi i forholdet til samfunnet. I boken *Estetisk teori* (1970) beskriver den tyske filosofen Theodor W. Adorno hvordan kunstens autoritet ligger i dens evne til å oppfordre til en slags dobbel refleksjon som plasserer seg i tillegg til opplevelsen av kunstverket som et umiddelbart materiale. For Adorno er det denne «andre refleksjon», noe *Annet* som kommer etter registreringen av verk og materiale, som er blant kunstens mulighetsrom (Adorno, 1970/2013, s. 328-334). Han skriver:

Uttrykkets øyeblikk er likevel ikke der de blir redusert til sitt umiddelbare materiale, men noe helt og holdent formidlet. Først når aksenten ligger på det uvirkelige ved verkens egen virkelighet, er det at de i pregnant forstand framviser noe som tilhører noe Annet. Om de aldri så mye vil realisere seg som varige via sine materialer, har de en immanent karakter av akt som gir dem preg av noe momentant, plutselig. Denne følelsen en får av å bli overfalt av et betydelig verk, er en registrering av dette (Adorno, 1970/2013, s. 330)

Det er altså dette *Annet*, slik Adorno ser det, som er styrken i kunsten. Dens evne til å frembringe refleksjon og idéer som en ikke hadde tidligere. I det Adorno betegner som tingenes verden, har verkene evnen til å overgå ved å selv fremstå som å være en ting, eller et objekt, for så å vise noe mer (Adorno, 1970/2013, s. 330). I kapittelet *Kulturindustri: Opplysning som*

massebedrag, hovedsakelig forfattet av Adorno, her hentet fra den norske oversettelsen av boken *Opplysningens dialektikk (filosofiske fragmenter)* (1944) Av Adorno og Max Horkheimer, konkretiseres idéen om kunstens autonomi i opposisjon til nettopp kulturindustrien, som han mener er styrt av en økonomisk logikk. Det moderne kapitalistiske systemet betegnes som den store trusselen mot det han ser som den høye kunsten, fordi den gjennom markedskreftene blir dømt til tilbud og etterspørsel (Adorno & Horkheimer, 2011, s. 167).

Forfatterne mener at kulturindustriens forsøk på å forsonne det allmenne og det særskilte er med på å gjøre det verdiløst fordi det ikke lenger finnes noen spenning mellom polene. Ytterpunktene har gått over i en uklar identitet (Adorno & Horkheimer, 2011, s. 163). Altså er denne spenningen mellom de adskilte polene, den autonome kunsten og masseproduksjonen, viktig for å opprettholde kunstens verdi. I artikkelen *Herfra til Adorno (og tilbake igjen?)* (2003) poengterer professor i filosofi Espen Hammer at for Adorno er autonomi et ideal for kunsten. Det er noe den streber etter men aldri oppnår, fordi den gjennom sin varestatus trekkes mot heteronomien (Hammer, 2003). Et annet syn på hvordan autonomien står på spill finnes i den tyske kritikeren Walter Benjamins teori om kunstens *aura*. I essayet *Kunstverket i reproduksjonsalderen* (1936-1939), vektlegger han kunstens engangskarakter, og problematiserer hvordan teknologi og reproduksjon fratrar den dette. Å ta sløret vekk fra gjenstanden, slik han beskriver det, vil slå i stykker auraen som kjennetegner det (Benjamin, 2013, s. 223). Her ligger altså kunstens verdi mer i verkets materialitet og «ektehet» og engangsforståelse. Trusselen er likevel fortsatt måten det fordeles til massene.

I artikkelen *Application and Autonomy: The Reach and Span of Contemporary Art Didactics* presenterer kunsthistoriker Boel Christensen-Scheel den moderne kunstdiskurs som har bakgrunn i Adornos estetiske filosofi. Hun beskriver hvordan den her får sin autonome karakter gjennom å stå i en avstand fra samfunnet, idet dens primære hensikt er å presentere samfunnet for alternative perspektiver (Christensen-Scheel, 2013, s. 110). Christensen-Scheel beskriver Adornos perspektiv på kunstens autonomi som noe som kan utfordres, og legger frem at han ikke mener at kunsten skal isoleres fra samfunnet. I Adornos estetikk er det derimot nettopp denne kritiske avstanden til samfunnet gjennom autonomien som er vital for at kunsten skal kunne ha en påvirkning eller en betydning. Potensialet for sanselig refleksjon er det viktigste ved kunsten, og gjennom refleksjonen kan kunsten presentere alternative perspektiver. Videre påpeker Christensen-Scheel hvordan Adornos autonomibegrep handler om kvaliteter og

muligheter i kunsten, heller enn at det beskriver et direkte forhold mellom kunsten og samfunnet. Altså er hun opptatt av i hvilken grad autonomien skal bety å skille kunsten ut, og i så fall hva slags samfunn den da skilles fra (Christensen-Scheel, 2013, s. 111). Med dette kan en stille seg spørsmålet om samfunnet som enhet blir en egen adskilt struktur, noe som ikke nødvendigvis samsvarer med samtidskunstens kunstformer. Hun diskuterer videre om kunstdiskursene er i ferd med å endre seg, og sier at det alltid vil være ulike logikker som definerer feltet, og trekker frem hvordan samtidskunstfeltet det siste århundret har endret seg mot mer immaterielle verk, som også kan ha vært med å markere et skifte i vektlegging fra produkt til prosess (Christensen-Scheel, 2013, s. 113).

3.2.1 DEDIFFERENSIERING

Den franske sosiologen og filosofen Jean Baudrillard beskriver i kapittelet *Transeestetikk*, fra boken *La Transparence du Mal* (1990) hvordan kunsten har forsvunnet, fordi den ikke lenger dekodes ut i fra de regler og kriterier en gjorde tidligere. Den symbolske pakten, det som gjorde kunsten til noe annet enn bare en reproduksjon av estetiske verdier har i følge Baudrillard forsvunnet (Baudrillard, 2013, s. 487). De estetiske kriterier, slik han beskriver dem, finnes ikke lenger. I boken *Kunst og Kapital* (2005) skriver professorene Anne Britt Gran og Donatella De Paoli om hvordan Baudrillard her beskriver det de ser som en dedifferensiering av modernitetens tidligere differensierte sektorer (Gran & De Paoli, 2005, s. 243).

Gran beskriver videre i sin artikkel *Kultursektoren og kreativ næring i norsk økonomi: Et dedifferensieringsperspektiv på utviklingen*, en pågående kapitalisering og næringslivsgjøring av kultursektoren. Fenomenet beskriver Gran som en *dedifferensieringsprosess*, gjennom utveksling og overføring av logikker og rasjonaliteter (Gran, 2017, s. 3-5). I kultursektorens tilfelle handler kapitaliseringen, i følge Gran, for eksempel om å betrakte sektoren gjennom økonomiske perspektiver, eller fokusere på hvordan den kan bidra direkte til et lands økonomi. Dette handler også en næringslivsgjøring av retorikken og politikken som omhandler kultursektoren. Gran mener dette fenomenet kommer til syne gjennom retorikken og politikken i Norge pr. 2017, som er særlig preget av «fra særstilling til omstilling» (Gran, 2017, s. 3). Altså, et ønske om å endre kultursektorens differensierte og *særstilte* posisjon, for å åpne opp for andre interesser som kan dra nytte av den. Med andre ord viser næringslivsgjøringen av retorikken til nye, og økte, økonomiske forventninger for kultursektoren. Verdiskaping sett med

økonomiske briller, for eksempel gjennom økonomisk vinning, inntjening eller sysselsetting, eller logikken om tilbud og etterspørsel.

3.2.2 KUNSTENS DEMOKRATISERENDE POTENSIALE

En annen måte å se kunstens autonomi i relasjon til samfunnet på, er i lys av det Kulturmeldingen (2018) påpeker som dens samfunnsbyggende kraft som gjennom dannelsesprosesser er en forutsetning for demokrati (Kulturdepartementet, 2018, s. 7). Et perspektiv på demokrati ut i fra dette kan være det av Ernesto Laclau og Chantal Mouffe, presentert i boken *Hegemony and the Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (1985). Med bakgrunn i marxistisk nylesning og poststrukturalistisk tenkning argumenterer forfatterne for hvorfor konseptet antagonisme, som her settes i motsetningsforhold til hegemoni, er forutsetningen for et fungerende demokrati (Laclau & Mouffe, 1985, s. XIII-XIV). I følge forfatterne er total enighet eller universalitet en umulighet, og heller ikke ønskelig. Dette som ideal kan føre til totalitære eller autoritære samfunn der ikke alle stemmer blir hørt. De stiller seg med dette kritiske til hegemoni som måleenhet for et fungerende demokrati. Laclau og Mouffe legger frem at antagonismens sentrale rolle i deres arbeider handler om å utelukke enhver mulighet for endelig tilslutning eller rasjonell konsensus. Ingen fullt inkluderende «oss» (Laclau & Mouffe, 1985, s. X-XVIII). De skriver:

Conflict and division, in our view, are neither disturbances that unfortunately cannot be eliminated nor empirical impediments that render impossible the full realization of a harmony that we cannot attain because we will never be able to leave our particularities completely aside in order to act in accordance with our rational self – a harmony which should nonetheless constitute the ideal towards which we strive. Indeed, we maintain that without conflict and division, a pluralist democratic politics would be impossible (Laclau & Mouffe, 1985, s. XVII).

Med dette vil selve eksistensgrunn for et demokrati være meningsmotsetninger, og opprettholdelse av disse, heller enn en idé om at fullstendig felles oppslutning og enighet er det endelige mål. Ved å utelukke denne muligheten åpner man også opp for ulike stemmer, og et mangfold, noe som kan knyttes tett til konseptet ytringsfrihet. I forlengelse av antagonismebegrepet kan også den franske filosofen Jaques Rancières teori om kunst som politikk være viktig. I den norske oversettelsen av boken *Sanselighetens Politikk* (2012) presenteres man for hans teorier om hvordan estetikk og politikk overlapper gjennom fordelingen av det sanselige. For Rancière ligger denne politikken blant annet i begrepet

dissensus, som en motsetning til konsensus (enighet/aksept), der en i stedet for å godta en etablert og gitt struktur og orden skal søke å omfordele de rådende rollene. Det sanselige rolle i dette er å åpne for nye måter å sanse og oppleve verden på, slik at det kan endre fordelingen av den gitte orden. Gjennom fordeling av det sanselige gis muligheter til de som vanligvis ikke har innflytelse, slik at de kan bli sett og hørt, noe som for Rancière er forutsetningen for demokrati (Rancière, 2012, s. 74-75).

Kunstens rolle i sanselighetens politikk presenteres av Rancière gjennom det han betegner som det *estetiske regimet*. Dette regimet presenteres som et av tre overordnede kunstneriske regimer som representerer ulike kunstsyn eller kunstforståelser, og ulike måter kunst blir, og har blitt, identifisert, gjenkjent og anerkjent på. To av disse, det etiske regimet og det representative eller poetiske regimet, representerer idéer om at kunsten skal tjene gitte formål (det etiske regimet), eller at den gjennom materialbruk eller historiske referanser er gjenkjennbar som kunst (det representative/poetiske regimet).

Det estetiske regimet skiller seg ut ved at det baserer seg på det sanselige aspektet av kunsten, ved at den identifiseres og anerkjennes ut i fra evnen til å produsere en sanselig væremåte, som er det Rancière hevder er typisk for kunstproduksjonen. På denne måter åpner kunsten opp for nye måter å sanse, se eller oppleve på. Altså er det ikke kunstens estetiske gjenstander, eller verk, som gjør den gjenkjennelig, men den opplevelsen og erkjennelsen det vekker. Han sier at «det estetiske regimet bekrefter kunstens singularitet, og ødelegger samtidig ethvert pragmatisk kriterium for denne singulariteten» (Rancière, 2012, s. 31). Kunsthistoriker Claire Bishop diskuterer det estetiske regimet videre i boken *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2011). I følge Bishop befinner kunsten seg sett igjennom dette regimet i spenningen mellom det autonome og det heteronome der det befinner seg i en sfære både som fjernet fra det politiske, og gjennom å allerede være politisk ved å inneholde et løfte om en bedre verden. Bishop skriver at Rancières estetikk flytter fokuset på autonomien fra det autonome kunstverket, til den autonome kunstopplevelsen (Bishop, 2011, s. 27).

3.3 KUNSTNERYRKET SOM PROFESJON OG ROLLE

«Organisasjonskultur handler grunnleggende om hvilke verdier, normer og virkelighetsoppfatninger som deles av organisasjonsmedlemmene og som er typiske for den organisasjonen det er snakk om» (Gran & De Paoli, 2005, s. 83). For å forstå kunstneryrket

nærmere kan dette være et viktig perspektiv. Som nevnt innledningsvis er de fleste billedkunstnere selvstendig næringsdrivende. I boken *Organisering og ledelse av kunst og kultur* (2014) beskriver professorene Beate Elstad og Donatella De Paoli noen grunnleggende forskjeller mellom det å være fast ansatt og selvstendig næringsdrivende, i lys av kunstneryrket. De beskriver at tross frihet er prisen som her betales større usikkerhet og høy risiko enn fast ansatte, blant annet ved at en går glipp av en rekke velferdsgoder, og selv må betale prisen ved sykdom eller nedsatt produktivitet. Forfatterne poengterer at et interessant spørsmål er om avveiningen mellom frihet og tap av velferdsgoder endrer seg med alder og livsfaser, der lav materiell trygghet kan være akseptert blant unge, mens utfordringene blir større blant annet ved etablering av familie (Elstad & De Paoli, 2014, s. 212-213).

Blant hovedutfordringene ved etablering og drift av små virksomheter er det at selvstendig næringsdrivende må forholde seg til samme regelverk og reguleringer som store konsern. Det stilles også krav til selvledelse på individnivå, der en sentral utfordring er verdiavklaring og regulering mellom innsats og belønning. Ut i fra en modell utviklet av forskeren Johannes Siegrist (1996) beskriver Elstad og De Paoli hvordan innsatsen, som er den totale anstrengelsen lagt inn i arbeidet i form av tid, energi og krefter, må stå i et balansert forhold til belønninger en mottar, som kan være lønn, anseelse, jobbsikkerhet eller karrieremuligheter. Dette kan være en utfordring for selvstendig næringsdrivende, og spesielt kunstnere, som for eksempel kan akseptere ubalanse av strategiske hensyn, eller ha feil oppfatning av forholdet mellom innsats og belønning. Dersom ubalansen vedvarer over tid beskriver forfatterne at dette kan gi betydelige negative effekter på helse og livskvalitet for den enkelte (Elstad & De Paoli, 2014, s. 227-233).

Også rolleproblemer som rolleoverbelastning, rollekonflikt, rolleuavklarhet kan være et helsemessig problem, og en konsekvens av hvordan kunstneryrket gjerne stiller krav til den enkeltes allsidighet. Mange selvstendige kunstnere er i en situasjon der de må håndtere mange forhold selv, alt fra planlegging finansiering, produksjon, markedsføring, salg og rapportering fra egne prosjekter. Dette på samme tid som en står i et avhengighetsforhold til omgivelsene, som den gjeldende kulturpolitikken og bevilgninger til kunst- og kultur over statsbudsjett. Selv små justeringer i eksempelvis støtteordninger til kunst og kultur kan i følge forfatterne ha svært store konsekvenser for enkelte, uten at det får oppmerksomhet i den offentlige debatten (Elstad & De Paoli, 2014, s. 233-234).

3.3.1 PROFESJONSPERSPEKTIVER

I kulturmeldingen (2018) beskrives kunstneren i kunstnerpolitikken som innholdsleverandør, og en god kunstnerpolitikk betegnes her som en *investering* i nyskaping. Denne investeringen kan ses som legitimering for offentlig subsidiering, og i den kommende kunstnermeldingen planlegges det å se nærmere på og vurdere om de statlige virkemidler for kunstnerøkonomien treffer dagens praksis. Det påpekes også at i takt med økning av antall kunstnere og påvist nedgang i kunstneres inntekter (mellom 2006-2013 (Heian et al., 2015)) at flere kunstnere må kunne fungere kommersielt. Fokuset for den kommende Kunstnermeldingen (ila. 2019) vil også ligge på hvordan kunstnere kan øke de kunstneriske inntektene sine, i tillegg til hvordan de kan medvirke til samfunnsutviklingen og i næringslivet ellers (Kulturdepartementet, 2018, s. 46).

Sosiolog Sigrid Røyseng diskuterer kunstneryrket og kunstnerrollen i lys av profesjonsteorier, med henblikk på hva næringsperspektivet i den norske kulturpolitiske retorikken betyr for forståelsen av kunstnerne som yrkesgruppe. I kunnskapsgjennomgangen *Kunstnere i kulturnærings tidsalder* (2011) beskriver og plasserer Røyseng kunstnerens rolle i samfunnet gjennom et profesjonaliseringsperspektiv, basert på idéer fra profesjonssosiologien (Cruess m.fl. 2000 og Hoogland og Jochemsen 2000). Med dette kan kunstneryrkets profesjonalitet sees som definert av kunstnerens samfunnsoppdrag, slik dette er gjensidig bekreftet gjennom en slags samfunnskontrakt.

Hun skriver at «(...) forståelsen av kunstnere som yrkesgruppe skapes i et samspill mellom de sosiale omgivelsenes forståelse av kunstnerne på den ene siden og kunstneres egne samfunnsmessige posisjonering og identitetsarbeid på den andre» (Røyseng, 2011, s. 11). Dette handler om hvilke forventninger som finnes til hva som skal gjøres, og hvilke privilegier eller belønninger som oppnås gjennom å gjøre samfunnsoppdraget. Et av de viktigste privilegiene vil være profesjonell autonomi. Med bakgrunn i dette legger hun også frem at profesjonens evne til å skaffe etterspørsel etter deres arbeidskraft er med på å styrke yrkesgruppens posisjon og legitimitet i samfunnet. Basert på kunstneres lave inntekter, og i tråd med disse profesjonsteoriene diskuterer Røyseng om kunstneryrket i det hele tatt kan regnes som en profesjon, og i så fall som en profesjon som fremstår som svak (Røyseng, 2011, s. 11). En kan altså her se en profesjonell autonomi, eller en autonomi i muligheten til å utføre sitt samfunnsoppdrag, som noe som defineres i samspill med samfunnet.

3.3.2 KUNSTNERROLLER OG KULTURENTREPRENØREN

Med utgangspunkt i profesjonsperspektivet nevnt ovenfor kan det være relevant å redegjøre for det som oppfattes som den tradisjonelle og mest seiglivede kunstnerrollen, samt noen nyere kunstnerroller for nyansering. Disse perspektivene kan brukes for å få nærmere innsikt i kunstnerens egen rolleforståelse. Den mytiske og romantiske karismatiske kunstnerrollen er definert som en kunstnerrolle med sterk historisk forankring av de østeriske kunsthistorikerne Ernst Kris og Otto Kurz i boken *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment* (1934/1979). Denne kunstnerrollen er hevet over hverdagslivets trivialiteter og skal ha følt et særskilt kall til å bli kunstner siden barnsben. Det antas at den besitter spesielle talenter eller gaver for nettopp kunstneryrket, noe som kan sees som en guddommelig eller dypt personlig inspirasjon. I følge Mangset er den karismatiske kunstneren et isolert geni, som aldri går på akkord med sine kunstneriske prinsipper. Denne typen karismatiske fortellinger om seg selv er det sosiologer og andre kulturforskere gjerne forsøker å «avsløre», skriver Mangset (Mangset, 2004, s. 9-10).

Ellen Aslaksen skriver lignende i boken *Ung og lovende* (1994) om den romantiske (karismatiske) kunstnerrollen: «en slik kunstnerrolle fremstår ofte som uforenelig med rutinemessige og dagligdagse aktiviteter, og kan innebære en avvisning av og atskillelse fra det øvrige samfunnet.» (Aslaksen, 2004, s. 24). I rapporten «*Mange er kalt, men få er utvalgt*»: *Kunstnerroller i endring* (2004) presenterer sosiolog Per Mangset sin undersøkelse av unge kunstnere og kunstnerroller hos kunststudenter. Her finner han at: «Undersøkelsen tyder på at det skjer en *differensiering* av kunstnerroller i det seinmoderne samfunnet, og at nye måter å oppfatte og leve ut kunstnerrollen på utspiller seg side om side med den *tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen*» (Mangset, 2004, s. 251). Med utgangspunkt i nye kunstnerroller, definert av Hans Abbing (2002) og Andrea Ellmeier (2003) (se neste avsnitt) finner han informanter som lever opp til det han beskriver som rollen som *strategiske aktører, risikotakere og kulturentreprenører*, og som åpenlyst søker kunstnerisk og økonomisk suksess, uten å sette dette i et motsetningsforhold. Han finner ikke grunn til å konkludere med at informantene «avviser økonomien», men finner at de har et heller ambivalent forhold til kommersielle målsetninger (Mangset, 2004, s. 252-253)

I boken *Why Are Artists Poor?: The Exceptional Economy of the Arts* (2002) skiller den nederlandske kulturøkonomen, sosiologen og billedkunstneren Hans Abbing ut en rekke

idealtypiske kunstnerroller som han mener kan være på vei å erstatte den karismatiske, eller det han beskriver som den moderne kunstnerrollen. Disse er *kunstnerforskeren*, *den postmoderne kunstneren*, *håndverkeren* og *kunstnerentertaineren*. *Kunstnerforskeren* beskrives som en einstøing som ikke viser særlig interesse verken for publikum eller kjøpere, den verdsetter originalitet, men er ikke redd for å bli avmystifisert til fordel for en styrket profesjonell status. Kunsten vises frem i lukkede forum for et allerede velinformert publikum. *Den postmoderne kunstneren* er i følge Abbing ikke opptatt av kunstens grenser, og ignorerer og krysser derfor grenser mellom felt, og beveger seg fritt mellom kunst og ikke-kunst. Denne kunstnerrollen utfordrer idéen om å fornekte økonomien, skriver Abbing, da den har en naturlig kommersiell holdning og kan gjerne starte en bedrift og få ansatte, uten å skamme seg over det. Den tredje kunstnerrollen er *håndverkeren*, en fortidsrolle som har mistet mye av sin tidligere status. Denne kunstneren har håndverket i fokus, og blir beundret for teknisk virtuositet. Håndverkeren motiveres av å bli teknisk god i det den gjør, trenger ikke sette kunsten på en pidestall, eller helliggjøre den. *Kunstnerentertaineren* er den fjerde kunstnerrollen. Den er opptatt av å underholde et publikum, men profiterer også på kunstens hellige rolle og ønsker derfor ikke at kunsten skal miste sin opphøyde verdi (Abbing, 2002, s. 298-301).

I artikkelen *Cultural entrepreneurialism: on the changing relationship between arts, culture and employment* (2003) beskriver den østeriske historikeren Andrea Ellmeier fremveksten av en siste kunstnerrolle, som det er relevant å gjøre rede for her: *kulturentreprenøren*. Denne rollen beskriver hun på bakgrunn av en pågående «økonomisering av kulturen» og en «kulturerisering av økonomien», men også en fremvekst av såkalte mikro-entreprenører, både innenfor kulturbransjen og i det vestlige arbeidsmarkedet som helhet. En kulturentreprenør følger i følge Ellmeier ikke gitte standarder og regler, men finner sine egne kombinasjoner (Ellmeier, 2003). Mangset (2004) beskriver kunstnerentreprenøren som en aktuell kunstnerrolle for dagens praksis. Denne rollen har i følge Mangset ingen sterk institusjonell forankring, arbeider gjerne deltid, og kombinerer flere inntektskilder fra ulike typer arbeid. Virksomheten er preget av usikker økonomi og midlertidige prosesser, noe som krever at kulturentreprenøren navigerer kunstfeltet som strategisk aktør og risikotaker. Med dette er denne rollen heller ikke opptatt av å opprettholde noen motsetning mellom kunst og økonomi (Mangset, 2004, s. 13).

Kulturentreprenøren vektlegges også i norsk kulturpolitikk som en idealtipe, i kraft av evnen til å balansere kunstens egenart og økonomiske strategier til å navigere yrket sitt. I artikkelen til holdningsundersøkelsen *Kunstner og Entreprenør? Norske kunstners holdninger til egen*

økonomi, entreprenørskap og kommersiell suksess (2017) tar sosiologene Mari Torvik Heian og Johs. Hjellbrekke eksplisitt utgangspunkt i endringer på kunstfeltet i retning av en stadig sterkere tro på at kunstnerøkonomien kan og bør styrkes ved å nærme seg næringslivstankegang. De fant her at typiske lavinntektsgrupper som billedkunstnere og dansere stilte seg negative til entreprenørskapsbegrepet og kommersiell suksess. De fant også at undersøkelsen var dominert av likegyldige eller nøytrale holdninger til begrepet, noe de tolker som at begrepet entreprenør enten er uklart, at det har ulik betydning i ulike bransjer, eller at svarene kanskje forteller mer om hvordan de norske kunstnerne forholder seg til begrepet eller retorikken i kulturpolitikken, enn til hva begrepet handler om (Heian & Hjellbrekke, 2017). I følge Elstad og De Paoli (2014) er det også forskere som mener man bør skille mellom kulturelle entreprenører og økonomiske entreprenører (Elstad & De Paoli, 2014, s. 226)

3.4 OPPSUMMERING TEORETISKE PERSPEKTIVER

Gjennom denne redegjørelsen har hensikten vært å vise til aktuelle perspektiver som kan belyse avhandlingens problemstilling, og som vil tjene som et rammeverk for analyse og diskusjon for undersøkelsens empiri. Hensikten er også å belyse hvordan kunstnerpolitikken og kunstnerøkonomien befinner seg i et skjæringspunkt mellom samfunnets og enkeltkunstnerens forståelse av kunstfeltet, kunst og kunstneryrket. De sosiologiske perspektivene fra Bourdieu (1993) og Solhjell og Øien (2012), samt de idealtypiske kunstnerrollene presentert av Kris og Kurz (1934/1979), Mangset (2004), Abbing (2002) og Ellmeier (2003), kan gi et viktig perspektiv på samfunnets forståelse av kunstnerne som yrkesgruppe. Det samme gjelder kulturpolitiske bidrag som Kulturmeldingen (2018) og Gran (2017). For å videre vektlegge enkeltkunstnerens tradisjoner og yrkeskultur vil estetiske og kunstteoretiske perspektiver fra Adorno (1970), Christensen-Scheel (2013) og Rancière (2012) bidra med aktuelle perspektiver på kunstens autonomi og verdisyn knyttet til dette. Videre har det blitt presentert profesjonsteorier fra Røyseng (2011) og organisasjonsperspektiver fra Elstad og De Paoli (2014) for å belyse et yrkesperspektiv som kan være relevant for å belyse eventuelle konflikter mellom ytre og indre forståelse av kunst som yrke. På denne måten vil det teoretiske rammeverket presentere et forhold mellom individ og kontekst som jeg ser som viktig for den videre undersøkelsen.

4.0 OPPBYGGING AV UNDERSØKELSEN

Avhandlingens formål er å undersøke betydningen av stipendordningene i Statens kunstnerstipend for enkeltkunstnere i løpet av ulike livsfaser. Som nevnt innledningsvis har de to seneste undersøkelsene av kunstnerens arbeids- og inntektsforhold vist at kunstnere, og da spesielt skapende kunstnere som billedkunstnere, har svært lave kunstneriske inntekter. De samme undersøkelsene viser at billedkunstnere får en økende andel av inntektene sine fra ikke-kunstnerisk eller kunstnerisk tilknyttet arbeid. De er også den kunstnergruppen som mottar størst andel kunstnerstipender og garantiinntekt.

De fleste undersøkelsene med kunstnerøkonomi som tema tar for seg kunstnergruppen som helhet. Med dette presenterer de også overordnede resultater. For å kunne belyse tema på en ny måte, ved å ta utgangspunkt i enkeltkunstnerens personlige erfaringer og refleksjoner rundt nevnte tema har det derfor vært naturlig å undersøke problemstillingen videre gjennom kvalitative intervjuer med enkeltkunstnere.

4.1 VITENSKAPELIG STÅSTED

Denne avhandlingen plasserer seg innenfor det kvalitative forskningsparadigmet, noe som har vært styrende for alle metodologiske valg. I følge Mats Alvesson og Kaj Sköldbberg i boken *Tolkning og refleksjon. Vitenskapsfilosofi og kvalitativ metod* (2008) er et sentralt kriterium for den kvalitative forskningen at man fokuserer på åpen og mangetydig empiri (Alvesson & Sköldbberg, 2008, s. 17). Som nevnt er avhandlingens formål å gå i dybden av et fenomen, ved å belyse og tolke enkeltpersoners individuelle erfaringer med dette fenomenet. Med dette er de kvalitative aspektene ved empirien som har vært styrende for dette forskningsprosjektet.

Videre støtter jeg meg til at både fenomener og virkeligheten til en viss grad er sosialt konstruert. Med dette vil mitt vitenskapssyn trekke veksler på det sosialkonstruktivistiske eller konstruktivistiske. Alvesson og Sköldbberg skriver om sosialkonstruktivismen, med utgangspunkt i Peter Berger og Thomas Luckmanns bok *The Construction of Reality* (1966) at noe av hensikten med sosialkonstruktivismen var å forene polariserte standpunkt mellom objektive makroforhold og subjektive mikroforhold, altså se det ytre (samfunnet) og individet i sammenheng. I dette tilfellet gjøres dette med tyngdepunkt på individnivå og mindre fokus på institusjonene, som er de sosiale fakta. Institusjonalisering er et viktig begrep innenfor dette

synes, og beskriver hvordan noe er sosialt konstruert, gjennom det som beskrives av forfatterne som en omfattende prosess. Gjennom å skape nye vaner og rutiner i handlemåter og i sosiale relasjoner skaper vi også nye kategorier for observasjon for andre og deres handlemåter. Disse vaner, rutiner og kategoriinndelinger vil etter hvert institusjonaliseres, og etter en stund oppfattes som noe eksternt, objektivt eller gitt (Alvesson & Sköldberg, 2008, s. 83-86). Institusjonene legitimeres blant annet gjennom språk, og kunnskapen objektiveres, internaliseres og overføres mellom individene i samfunnet. Med dette oppstår blant annet tradisjoner. Også roller er her et viktig begrep, og beskrives som viktige for oppbyggingen av individenes selvforståelse, som illustrerer og formidler samfunnets grunnleggende dialektikk mellom institusjonelt nivå og individnivå. «Identiteten byggs opp genom rollövertagande (...) man ser sig själv med de signifikanta andras ögon, reflekterar över detta och generalisear successivt erfarenheterna» (Alvesson & Sköldberg, 2008, s. 89).

Professor Venke Aure poengterer i sin doktorgradsavhandling *Kampen om blikket* (2011) at det kan være mer aktuelt å bruke begrepet *konstruktivistisk* om forskningsperspektivet i stedet for sosialkonstruktivisme, i tilfeller der arbeidet ikke først og fremst skal omhandle den sosiale konstruksjonen av et fenomen, eller anvende sosiale faktorer som teoretiske analysekategorier. Konstruktivismen og sosialkonstruktivismen er likevel knyttet til hverandre (Aure, 2011, s. 31). For denne avhandlingen er ikke forskningens hensikt slik Alvesson og Sköldberg påpeker å nødvendigvis «avsløre» *hvordan* noe er sosialt konstruert, slik et tradisjonelt sosialkonstruktivistisk forskningsforløp beskrives (Alvesson & Sköldberg, 2008, s. 81). Ei heller å benytte sosiale faktorer som teoretiske analysekategorier.

Sosialkonstruktivismen fungerer i som forklarende for hvordan min forståelse av virkeligheten som sosialt konstruert påvirker valg som tas i den videre forskningsprosessen. Jeg er interessert i de overordnede sosiale prosesser og konstruksjoner. Samtidig søker jeg i undersøkelsen av problemstillingen å undersøke på hvilken måte ytre idéer og teorier påvirker konstruksjoner og forståelsesrammer kunstnerne i denne undersøkelsen befinner seg innenfor. Jeg viser derfor en interesse for å diskutere enkelte fenomener og strukturer som kan ses som gitt ut i fra enkeltkunstnernes perspektiv. Med dette er jeg også bevisst min rolle som medkonstruktør,

Sett i sammenheng med dette overordnede perspektiv er også en aletisk hermeneutisk tilnærming beskrivende for denne avhandlingen. Gjennom den hermeneutiske sirkel for forståelse og forforståelse, fremheves Alvesson og Sköldberg viktigheten av forskerens

forforståelse i møte med empiri. Hensikten med den aletiske hermeneutikken er å forklare hvordan forholdet mellom forsker og det som forskes på ikke skal polariseres som subjekt og objekt, slik som i den objektiverende hermeneutikken. En skal altså være bevisst på sin rolle som forsker, og at en i møtet med det som undersøkes også selv bærer med seg en forståelsesramme som er historisk og kulturelt betinget (Alvesson & Sköldbberg, 2008, s. 198-200). Dette understrekes fordi denne undersøkelsen gjennom intervjuer vil innebære møter med enkeltpersoner og deres historie og livsverden. Å være bevisst egen forforståelse har vært viktig i behandlingen og tolkningen av dette materialet, blant annet for å unngå objektive eller generaliserende resultater, som heller ikke har vært ønskelig.

4.2 METODISK TILNÆRMING

For å øke forståelsen for fenomenet jeg undersøker har det derfor vært viktig at individenes personlige historie og fortelling som er fokus for undersøkelsen. I følge Kvale og Brinkmann er intervjuene en samtalebaseret erkjennelsesprosess som er intersubjektiv og sosial (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 37). De beskriver også at synet på kunnskap som konstruert «ligger nærmere antropologien og en postmoderne, konstruktiv forståelse som er forbundet med en samtaletilnærming til samfunnsforskningen» (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 72). Dette er gjennomgående for denne avhandlingen, og gir også uttrykk for hvordan materialet også blir konstruert gjennom videre tolkning og analyse.

4.2.1 KVALITATIVE INTERVJUER

Undersøkelsens empiri støtter seg på kvalitative intervjuer. I boken *Det kvalitative forskningsintervju* (2015) beskriver forfatterne Steinar Kvale og Svend Brinkmann formålet for denne formen for intervju: «Formålet med det kvalitative intervjuet er å forstå sider ved intervjupersonens dagligliv, fra hans eller hennes perspektiv» (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 42). En sentral del av problemstillingen er begrepet livsløp, som er tett knyttet til informantenes personlige erfaringer. Ønsket var å bli kjent med, og forstå, informantenes erfaringer fra ulike livsfaser i sammenheng med både liv og yrke, slik at jeg kunne se dette i forhold til de ytre antakelser og teorier om kunstneryrket. Ut i fra dette, samt perspektivet på kvalitative intervjuer har jeg gjennomført det Kvale og Brinkmann betegner som semistrukturerte *livsverdensintervjuer*, som beskrives som «et intervju som har som mål å innhente beskrivelser

av intervjupersonens livsverden, med henblikk på fortolkning av de beskrevne fenomenene» (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 21). Begrepet livsverden har røtter i fenomenologien.

På bakgrunn av interessante tema fra en gjennomgang av tidligere forskning, samt politiske kilder utformet jeg en intervjuguide. Intervjuguiden (se vedlegg 2.) hadde en oversikt over samtaletemaer og spørsmål som jeg ønsket skulle bli tatt opp i selve intervjuet. Denne ble sendt via epost til informantene på forhånd, slik at de kunne forberede seg. I eposten beskrev jeg også at formål med intervjuene var å ha en åpen samtale om temaene (kunstnerøkonomi og kunstnerstipend), og at jeg ønsket at fokus på samtalen skulle være på det de personlig opplevde som viktig knyttet til overordnede tema. Det var også ønskelig å berøre enkelte av spørsmålene fra guiden. I hvilken grad forberedelse var gjort i forkant var varierende, i de fleste av tilfellene gikk vi derfor igjennom temaene sammen som en introduksjon til intervjuet. Å sende temaene på forhånd slik som dette var tenkt som en måte å oppfordre til å gjøre seg flere tanker om temaene. Både for å oppfordre til en tankeprosess allerede på forhånd, samt unngå fabuleringer som gikk for langt utenfor formålet med intervjuet.

4.2.2 UTVALG OG UTVALGSKRITERIER

Data for undersøkelsen er kulturpolitiske kilder, relevant teori og intervjuer i samspill. Med utgangspunkt i delen av problemstillingen som omhandler livsløp kom jeg frem til tre relevante livsfaser jeg ønsket informanter fra: *etableringsfasen*, *nyetablert* og *etablert*. Jeg var interessert i samspillet mellom, samt ulikheter i erfaringer fra de ulike fasene. Det var ønskelig med informanter som var helt eller delvis aktive som billedkunstnere, eller hadde erfaring fra billedkunstfeltet. For definisjonen av billedkunst tok jeg utgangspunkt i definisjonen av visuell kunst, der både billedkunst og kunsthåndverk inngår. Derimot var jeg ikke så opptatt av at informantene selv skulle ha en like direkte og tradisjonell tilnærming til hvilken gruppe de selv tilhørte. Anerkjennelsesaspektet var kun viktig for den av informantene innenfor den *etablerte* livsfasen, da dette også ble en del av definisjonen. For informantene i fasene *etableringsfasen* og *nyetablert* var det viktig at de enten var nylig utdannet fra en kunstinstitusjon, eller på en måte hadde gjort seg bemerket i løpet av det siste året. For eksempel gjennom nylige utstillinger, eller annen aktivitet innenfor kunstfeltet. For å komme frem til aktuelle informanter tok jeg i bruk nettverket mitt, blant annet ved å kontakte kunstnere jeg visste kunne være interessert i prosjektet. Det var viktig at informantene ville delta med fullt navn. Med utgangspunkt i dette kontaktet jeg flere kunstnere innenfor de ulike fasene, med et ønske om

totalt tre informanter, med en innenfor hver fase. Gjennom utvelgelsesprosessen kom jeg likevel frem til fem informanter jeg mente alle kunne ha noe interessant å tilføre undersøkelsen. I tillegg til informanter innenfor fasene etableringsfasen, nyetablert og etablert er det altså tillagt en autodidakt kunstner uten formell kunstutdannelse, og en utøvende kunstner med politisk kompetanse. Informantene blir presentert videre i kapittel 4.1 *Presentasjon av informantene*.

4.2.3 INTERVJUSITUASJONEN

Intervjuene hadde alle en varighet på omtrent en time, og baserte seg på personlige møter med hver av informantene. Jeg lot informantene velge møtested, fordi jeg ønsket å legge til rette for at de skulle oppleve intervjusituasjonen som så trygg som mulig. Dette spesielt på bakgrunn av intervjuenes tema (kunstnerøkonomi og kunstnerstipend), som kan være av personlig karakter. Med dette ble intervjuene gjennomført på steder som varierte fra café til atelierplasser og til informantens eget kjøkkenbord. Valg av møtested har også til en viss grad avspeilet enkelte av intervjuenes kvalitet og resultat, både i form av andre ytre forstyrrelser, og i form av min egen og informantenes åpenhet.

I hvilken grad intervjuguide ble benyttet i intervjusituasjonen varierte ved hvert intervju. Både ut i fra erfaring med hva som fungerte og ikke i forrige intervju, eller ut i fra hvordan intervjusituasjonen opplevdes sammen med den enkelte informant. I enkelte tilfeller ble rekkefølgen endret og spørsmål forkortet, for å åpne opp for bedre flyt i samtalen. Andre ganger ble ikke spørsmålene stilt i det hele tatt, og samtalen lot flyte naturlig mens besvarte spørsmål ble krysset av underveis. Der samtalen ikke fløt like godt ble spørsmålene stilt mer eksplisitt og konkret. Alle intervjuene ble tatt opp på båndopptaker. Intervjuene skiller seg fra hverandre når det kommer til åpenhet, berøringspunkter og interesseområder. Dette ser jeg som både naturlig og ønskelig, i og med at jeg bevisst har valgt informanter i ulike livsløp, med ulik grad av erfaring med kunstneryrket. Dette gjør seg blant annet tydelig i politisk engasjement eller trygghet i egen yrkesrolle, noe som derfor også vil gjenspeile undersøkelsens resultater.

4.3 ANALYSE OG TOLKNING

For å komme frem til tema for intervjuguide og til kategoriene for analyse gjorde jeg en gjennomgang av relevant forskning på området. Videre gjorde jeg en gjennomgang av kulturpolitiske bidrag, dokumenter og rapporter som omhandlet kunstnerøkonomien og

kunstnerpolitikken. Med dette ble det tatt utgangspunkt i temaer det ble skrevet mye om. Etter intervjuene ble kategoriene igjen justert ut i fra hva informantene belyste som viktig. Med dette er de endelige analysekategoriene ment å tjene som utgangspunkt for å undersøke forholdet mellom de ytre oppfatninger til kunstneryrket og enkeltkunstneres egne oppfatninger. Tolkningen var i gang allerede i intervjusituasjonen. Derfor loggførte jeg også etter hvert intervju, og noterte mine umiddelbare inntrykk, stemningen i intervjusituasjonen, opplevelse av åpenhet og andre tanker jeg satt igjen med. Dette var viktig for det videre analysearbeidet og tolkningen av intervjuene, fordi jeg kunne ta med meg den umiddelbare oppfatningen fra intervjusituasjonen inn i transkripsjonen. Ettersom jeg hadde lange intervjuer med hver av informantene, som alle berørte flere temaer var det et stort materiale å behandle.

Kvale og Brinkmann (2015) beskriver en metode for analyse av intervju som de kaller for bricolage, eller en *eklektisk* form for meningsgenerering. Her benytter forskeren seg av ulike analytiske teknikker og begreper, og kan for eksempel lese igjennom intervjuene, danne seg et overordnet bilde, for så å gå tilbake til interessante passasjer, foreta opptelling av utsagn, utforme deler av intervjuet som en fortelling, eller lignende. På denne måten kan ulike meningsskapende taktikker hjelpe til å få tak i sammenhenger og strukturer som er av betydning for forskningsprosjektet, til tross for at materialet i seg selv ikke viser overordnet mening ved første gjennomlesning (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 263). Dette beskriver til en viss grad også analysemetoden som er benyttet for analysen av undersøkelsen i dette prosjektet. Hvert intervju ble først behandlet i to omganger. De ble først transkribert i sin helhet, der pauser og unødvendige fyllord ble delvis utelatt, men både latter og eventuelle forstyrrelser ble tatt med. Dette fordi jeg i neste runde ønsket å være bevisst på hva som ble sagt på spøk eller handlet om humor, samt hvilken stemning som lå bak uttalelser.

Andre runde var en slags meningsfortetting, der jeg gikk igjennom transkriberingene fra start til slutt for å forsøke å gjengi det jeg så som informantens sentrale beretninger om ulike tema. Videre sammenlignet jeg resultatene fra de ulike intervjuene. Jeg samlet deretter sitater jeg så som viktige i de kategorier som viste seg etterhvert, og jobbet meg innover mot færre og mer overordnede kategorier. Uttalelser ble også sammenlignet etter hvert som de ble trukket ut, for å komme frem til meningsinnhold som utmerket seg. Enten via motsetninger eller enighet mellom informantene, og også de i samspill med de politiske bidragene.

I kapittel 5.0 *Undersøkelsen* presenteres med dette det jeg som deltakende forsker har vurdert og analysert som undersøkelsens viktigste funn, ut i fra de perspektiver jeg har valgt å tillegge undersøkelsen. Analysen baserer seg med dette på min personlige tolkning av samtalen med informantene, og vil avhenge av konteksten de ble konstruert i. Min rolle som forsker er ikke passiv, og med dette er også jeg en viktig aktør i konstruksjonen av det som presenteres videre. Sett i lys av dette har jeg også hatt en tilnærming til tolkningsresultatene som er preget av et en bevissthet om at det som konstrueres i intervjuene ikke er en avspeiling av virkeligheten. Altså at empirien er resultat av en felles konstruksjonsprosess mellom meg og informantene, der også jeg er aktiv i intervjuprosessen.

4.4 INFORMERT SAMTYKKE OG ETIKK

Prosjektet er søkt og godkjent gjennom Norsk Samfunnsvitenskapelige Datatjeneste (NSD) (se vedlegg 1.). På bakgrunn av informasjon om prosjektets formål og hensikt har informantene signert samtykkeskjema, og sagt seg enige i å bli nevnt ved fullt navn i avhandlingen. Informantene vil altså ikke bli anonymisert. I følge Kvale og Brinkmann er konfidensialitetsspørsmålet enklere å løse dersom informantene er engasjerte i prosjektet, ønske å ta ansvar for egne uttalelser og med dette ønsker å stå frem med fullt navn (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 301). Dette betyr også at det stilles krav til meg som forsker, både om at jeg er bevisst informantenes personlige engasjement i fenomenet som undersøkes, samt at informantene er kjent med det som publiseres. Informantene har blitt tilbudt sitatsjekk på de sitater som er inkludert. Det er med dette gjort noen små endringer fra muntlig til mer skriftlig form i enkelte av sitatene, men meningsinnhold er det samme.

5.0 UNDERSØKELSEN

Oppgavens problemstilling er: *Hvilken betydning har stipendordninger i Statens kunstnerstipend for en billedkunstners livsløp?* Med underproblemstillingen: *På hvilken måte kommer dette til syne gjennom dybdeintervjuer med fem enkeltkunstnere innenfor billedkunstfeltet?*

I denne delen av avhandlingen vil jeg først presentere utvalget for intervjuundersøkelsen.

Ut i fra det nevnte datamaterialet, bestående av tolkning og analyse av intervju, teori og politisk rammeverk vil jeg videre presentere analysen gjennom tre definerte analysekategorier, presentert nedenfor. Disse er som følger; *profesjon og identitet, profesjon og kommersielle målsetninger og leve eller overleve*. Delen som følger bygger på informantenes refleksjoner omkring kunstnerøkonomi og kunstnerstipend.

5.1 PRESENTASJON AV INFORMANTENE

Amina Sahan (f.1992) er en autodidakt billedkunstner som er utdannet lektor i fagdidaktikk, kunst og design fra OsloMet. For tiden jobber hun som produsent for prosjektet “Nøkkel til byen” for TrAP (Transcultural Arts Production). TrAP har som formål å være pådriver for mangfold i norsk kulturliv. Amina skrev i 2016 masteroppgaven “Tegning og maleri i et flerkulturelt miljø. Holmlia-ungdommers refleksjoner”, om forholdet mellom etnisk kulturell bakgrunn og oppfatning av visuelle uttrykk. Hun er også gjesteforeleser for estetiske fag på OsloMet.

Kornelia Remø Klokk (f.1989) er en nyutdannet kunstner i etableringsfasen. Hun gikk ut fra masterprogrammet på kunstakademiet ved Kunsthøgskolen i Oslo sommeren 2018. Hun har en bachelorgrad fra Glasgow School of Art i Skottland. Kornelia arbeider innenfor det visuelle kunstfeltet, og med en bred variasjon mellom tekstil, kostyme og installasjon, samt billedvev og tegning. Avgangsarbeidet viste store miljøinnstillinger i tekstil med henvisninger til kostymetradisjon, populærkultur, konspirasjonsteorier, science fiction og mytologi.

Pearla Pigao (f. 1984) er nyetablert, og arbeider i et krysningsfelt mellom lyd, tekstil, kunsthåndverk, performance og musikk. Hun er utdannet fra masterprogrammet i medium og materialbasert kunst fra Kunsthøgskolen i Oslo. I 2017 ble hun tildelt både Kunst- og håndverksprisen fra Fondet for Kunst- og Designstudenter, samt Norske Kunsthåndverkeres studentpris, for masterarbeidet sitt *Sinus*. Verket ble vist på Galleri Format i Oslo samme år. I 2018 ble hun tildelt treårig Arbeidsstipend fra Kunsthåndverkerenes fond. Pearla deltar for tiden på det treårige pilotprosjektet Atelier Kunstnerforbundet, der hun sammen med et lite utvalg andre nyetablerte kunstnere er blitt tildelt produksjonslokaler i Kunstnerforbundets lokaler i sentrum av Oslo.

Ruben Steinum (f. 1984) er utdannet fra Kunsthøgskolen i Oslo i 2011. Han er praktiserende kunstner, styreleder i Unge Kunstneres Samfund (UKS) og med-grunnlegger av den digitale plattformen for salg og formidling av kunst, *Atelier*. Steinum er en markant deltaker i debatten omkring kunstpolitikk og kunstnerøkonomi, og var i 2017 aktuell med boken *Å leve av kunsten* - om kunstnernes arbeidsvilkår og myten om den frie frilanser i samarbeid med Marianne Hurum, ført i pennen av Astrid Hauge Rambøl.

Vanessa Baird (f.1963) er en etablert billedkunstner, og en sterk stemme i samtidskunsten. Baird er utdannet fra Statens håndverks- og kunstakademi, Royal College of Art, og Statens kunstakademi. Baird har mottatt flere priser, blant annet Lorck Schives kunstpris og Telenor Culture Prize. I 2017 og 2018 ble det kritikerroste verket *You Are Something Else* vist både på Kunstnernes Hus i Oslo, The Armory Show i New York og på KODE i Bergen. Baird gjør også illustrasjoner og driver sammen med Marte Hellenes forlaget Brunt Hull.

5.2 PROFESJON OG IDENTITET

Kunstnergruppen sett i et yrkesperspektiv fordrer gjerne fokus på hvordan denne yrkesgruppen kan karakteriseres sett i forhold til andre yrkesgrupper. Med dette er det interessant hvilket forhold informantene har til yrket sitt og til rollen sin som kunstner, og i hvilken grad de viser tydelige tegn til identitetsarbeid gjennom samtale om kunstnerøkonomi og kunstnerstipend. Jeg vil i derfor i den første delen av analysen presentere funn knyttet til identitetsarbeid og rolleforståelse. I Følge Røyseng skapes forståelsen av kunstnere som yrkesgruppe i et samspill mellom kunstnerne og de sosiale omgivelsene (Røyseng, 2011, s. 11). Altså kan det sees som viktig både hvordan kunstnerne ser seg selv og hva de ser som sitt samfunnsoppdrag, hvordan de posisjonerer seg og hvilket identitetsarbeid de gjør, samt hva samfunnet mener om det samme. Et viktig tema i kunstsosiologisk litteratur og forskning synes å være å definere hvem kunstneren er, og forklare hvorfor hun eller han handler som de gjør. Ulempen ved dette er at dette gjerne er kollektive analyser av kunstnergruppen som helhet. I et økonomisk og sosiologisk perspektiv kan dette gi et gjennomgående inntrykk av at de personer som velger kunstneryrket er annerledes og med dette handler annerledes enn andre arbeidstakere og lønsmottakere. Dette kan gi behov for rasjonalisering som med bakgrunn i en sosiologisk forståelse, slik den Bourdieu representerer med sitt habitusbegrep, skal forklare hvorfor noen handler som de gjør, og hvordan noens praktiske sans er formet av objektive strukturer (Rogg, 1998, s. 40-52).

5.2.1 ROLLER OG IDENTITET

Pearla, som er en av de nyetablerte kunstnerne og informantene i denne undersøkelsen er gjennomgående i samtalen vår svært tydelig på at kunstnerskapet hennes først og fremst er en jobb og et yrke. Hun forteller også om hvordan det skiller seg fra andre yrker. Blant annet sier hun at: «denne jobben er jo veldig mye seg selv og sine egne greier hele tiden. Og jeg er vant til å jobbe med mennesker. Så for min del er det fint å av og til tenke på å være litt *grounded*». Her sier Pearla to ting om yrket sitt som er interessant i lys av rolle og identitet. For det første poengterer hun hvordan det å jobbe med mennesker henger sammen med å være *grounded*, eller jordnær, mens kunstneryrket kan handle om å drive mye med seg selv og sine egne greier.

Denne definisjonen av yrket som noe annet enn å være jordnær kan muligens tolkes som et verdisyn fra Pearlans side. Det som er knyttet til en tradisjonell rolleforståelse er noe hun ønsker

å ta litt avstand fra. Mangset beskriver den tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen som mystisk og hellig, og som et isolert geni (Mangset, 2004, s. 9-10). Tradisjonelt sett skal denne typen kunstner ha nok med seg selv og sitt. Ut i fra det Pearla forteller er ikke denne ensomheten isolasjonen i yrket verken positiv eller nødvendig. Dette jordnære, som her fremheves, kan tolkes som en motsetning til karismatiske og mytiske fortellinger om hvem *hun* er knyttet til sitt arbeid og sitt yrke. Dette behovet for avstand fra seg selv og sine «egne greier» har gjort at hun blant annet har valgt å ta en jobb ved siden av, som ikke er av økonomiske årsaker, men for å få impulser utenfra, og for å få muligheten til å i perioder ikke kun ha fokus på seg selv og sitt arbeid. Hun er kunstner men hun *er* ikke verkene sine.

Dette foregående kan si noe om Pearlas holdning til yrket sitt, men det kan også si noe om at hun er klar over ytre forventninger til rollen som kunstner, og at dette er noe hun ønsker å ta avstand fra. Med andre ord kan det tolkes som en måte å forme sin identitet på en annen måte enn det samfunnet forventer. Dersom samfunnet forventer en karismatisk kunstner, vil hun med sin avstand være med på å forme sin identitet og sin profesjonsforståelse, og med dette også sitt samfunnsoppdrag, slik det beskrives av Røyseng (Røyseng, 2011, s. 11). Det kan med dette tyde på at Pearla kanskje har gjort et bevisst valg ved å forholde seg til yrket sitt med en profesjonell avstand. Ved å bryte ned idéer som ikke ganger profesjonen er kan det også tolkes som at hun er med på å forsvare profesjonens legitimitet. Denne måten å forholde seg til yrket sitt på gir også gjenklang hos flere av informantene i etableringsfasen. Det kan være et viktig poeng at billedkunstnere er blant de kunstnergruppen som mottar den største andelen av stipendene, og størstedelen av deres kunstneriske inntekter kommer fra stipender og vederlag (Heian et al., 2015). Det å styrke sin legitimitet som profesjon og yrkesgruppe er kanskje derfor ekstra viktig for denne gruppen, og kanskje spesielt for de yngre i etableringsfasen.

En noe annerledes måte å forholde seg til yrket sitt på finnes i samtalen med Vanessa. Hun er den mest etablerte av informantene, og har med dette lengst erfaring med å manøvrere seg gjennom fasene i en kunstnerkarriere. Når vi diskuterer disse fasene i kunstnerskapet, kommer vi inn på spørsmålet om når hun opplevde det store vendepunktet i karrieren sin. På dette svarer Vanessa at hun ikke regner kunstnerskapet sitt som noe med verken en start eller en slutt. Hun legger til at hun alltid har drevet med kunst: «(...) jeg vet ikke når det begynte. Jeg har aldri gjort noe annet». Hun sier videre at:

Jeg har hatt noe å fylle det med, selve livet. Det er det jeg driver med enda. Jeg gjør ingenting annet, stort sett. Altså, jeg gjør så klart som alle andre, henger opp klær og vasker, klager og er sinna og sånn. Lager middager og sånn. Men stort sett så jobber jeg, første jeg gjør om morgenen, og så fortsetter jeg utover til jeg legger meg. Så det er det jeg driver med. Så, det har ikke vært noe sånt vendepunkt, eller noe som har startet eller sluttet. Det har alltid vært der.

Kunstnerskapet er med dette en stor del av Vanessas sentrale identitet, og noe hun beskriver som noe som alltid har vært en del av livet. Hun beskriver det på linje med å lage mat, vaske og henge opp klær. Måten hun beskriver det på her gir et inntrykk av at det nettopp er like naturlig for henne å jobbe med kunsten sin, som det er å gjøre hvilken som helst annen trivielle huslige arbeidsoppgave. Dette kan på den ene side tolkes som om hun ser seg selv som født til å være kunstner, slik den karismatiske kunstnerrollen tilsier (Mangset, 2004, s. 9-10). På den annen side har hun ikke en tilnærming til selve arbeidet som vitner om det som Mangset beskriver som en dypt personlig inspirasjon (Mangset, 2004, s. 9-10), men heller at det å jobbe i dette tilfellet handler om noe som hun regner som en naturlig måte å bedrive livet sitt på.

Hun forteller videre at: «den akademiske karrieren var veldig langt borte. Hvilket egentlig var min våte drøm, så klart, å gå på Blinderen». Med andre ord har andre alternativer vært oppe til vurdering. Det handler med dette ikke nødvendigvis om å ikke ha hatt noe valg, like mye som at valget blir tatt for deg. Kanskje handler det like mye om å gjøre det en kjenner og det en kan. Dette kan gjerne tolkes som en slags indre drift, men ikke som en unormal drift, når andre yrkesvalg av forskjellige grunner mister sin aktualitet. Ellen Aslaksen skriver i *Ung og lovende* (1994) om den romantiske (karismatiske) kunstnerrollen: «en slik kunstnerrolle fremstår ofte som uforenelig med rutinemessige og dagligdagse aktiviteter, og kan innebære en avvisning av og atskillelse fra det øvrige samfunnet» (Aslaksen, 2004, s. 24). Altså kan det ikke synes som om det karismatiske kunstnerrollen er noe Vanessa heller identifiserer seg med. For henne skilles ikke kunsten fra resten av livet. Samlet sett ser yrkesstoltheten ut til å stå sterkt hos samtlige av informantene, men som beskrevet finner jeg i intervjuene to ulike måter å forholde seg til yrket sitt på. Der det enten handler om å være tydelig på at det å være kunstner er en hvilken som helst jobb, mot det å se det som en måte å være i verden på.

5.2.2 ANERKJENNELSE VS. ØKONOMI

Rolle og identitetsarbeid kan trekkes videre til temaet om markedet og kommersielle målsetninger. Et viktig tema som dukker opp i samtalene knyttet til denne tematikken handler om utstillingsøkonomien, og kan settes i sammenheng med hvordan Bourdieu og kultursosiologien og Solhjell og Øien og kunstsosiologien definerer symbolske gevinster, kunstnerisk anerkjennelse, som den dominerende kapital på den eksklusive delen av kunstfeltet (Bourdieu, 1993, s. 38-41; Solhjell & Øien, 2012, s. 33-42). Med dette regner Bourdieu (1993) økonomien på kunstfeltet som preget av en omvendt økonomisk logikk, der økonomisk profitt blir fornektet til fordel for anerkjennelse. Dette samsvarer til dels med det Abbing (2002) skriver om den eksepsjonelle økonomien, der tosidigheten i det å fornekte den kan være en kommersiell strategi som kan føre til økonomisk gevinst (Abbing, 2002, s. 48). Alle informantene befinner seg innenfor kunstfeltet, men jeg opplever det som problematisk å plassere dem innenfor noen av de forhåndsdefinerte feltene eller kretsløpene ut i fra de gitte definisjoner.

Alle informantene viser interesse for økonomi som tema, også når det går over på samtaler om markedet og kommersielle målsetninger. Et av spørsmålene jeg har stilt informantene er hvordan de forholder seg til kunstmarkedet. Ruben, som er en av de yngre kunstnerne, og som er engasjert i det politiske aspektet ved kunstnerøkonomien, blant annet i sitt arbeid for UKS, viser i denne sammenhengen et engasjement for utstillingsøkonomien. Som også er et sentralt aspekt ved markedet. Han mener at utstillingsøkonomien lider av nettopp denne idéen om at anerkjennelseskapitalen forventes å være kunstnerens dominerende kapital for kunstnerne. Om det å skulle ha en utstilling, sier han:

Det er store produksjonskostnader, også er du avhengig av å gjøre det (lage utstillinger) både for å utvikle deg og for å kunne få finansiering videre til kunstnerisk virke. Det er avgjørende å få styrket økonomien knyttet til nettopp det å lage utstillinger og prosjekter. Fordi det i mange tilfeller ender med å svekke inntektene til kunstneren. Ikke fordi man gjør en utstilling, men fordi man ikke får betalt for arbeidet med å lage den utstillingen. Kunstnerne ender ofte opp med å finansiere utstillingen med egne private midler (...) Og det blir så grimt da når kunstnere kanskje får en flaske vin på åpningen og noen tusen kroner som vederlag og honorar (...) med en rettferdiggjøring som knytter seg til den potensielle eksponeringen utstillingen gir og påstanden om at det vil gi en så stor pay-off for kunstnerne senere.

Med dette skiller ikke Ruben her mellom det offentlige eller det private markedet. Han anerkjenner det å ha utstilling, altså å delta, på kunstmarkedet som en viktig del av

kunstnerrollen. Det er kan også regnes som en viktig del av kunstnerøkonomien. Om det er et salgsgalleri eller en institusjon spiller ingen rolle i sammenhengen Ruben presenterer. Dette er viktig, fordi en sentral del av det å selge mer også er å ha muligheten til å gå inn for å vise det frem på de visningssteder som er aktuelle. Et kunstnerskap foregår ikke i et vakuum. Det Ruben forteller i sitatet over er kanskje et uttrykk for en karikert situasjon, og han forteller om kunstneryrket som helhet heller enn ut i fra en direkte erfaring. Det kan likevel si noe om hvordan denne situasjonen antakeligvis oppleves for flere som har vært i samme situasjon, og det er et poeng som gir gjenklang også hos de andre informantene. Noe annet som dukker opp her er et uttalt avhengighetsforhold og maktforhold mellom kunstner og visningssted, der kunstneren står som den svakere part. Som han sier er man som kunstner *avhengig* av å gjøre disse utstillingene, uavhengig av om man får betalt eller ikke, både for å utvikle seg og for å få finansiering videre. For å kunne bli tildelt midler fra stipendordningene i Statens kunstnerstipend er det viktig å vise at du har vært kunstnerisk aktiv. Kvalitet og aktivitet er de to eneste vurderingskriteriene. Med dette er det viktig både for videre sjanse til å motta offentlige midler å ta slike sjanser også på utstillingsmuligheter. til tross for at arbeidet ikke blir honorert på en måte som tilsvarer verken arbeid eller produksjonskostnader.

Ut i fra samtalene med informantene ser jeg blant annet at dersom idéen om at kunstnerisk anerkjennelse, prestisje eller andre former for symbolsk kapital (Bourdieu, 1993) forventes å veie tyngre for kunstnergruppen som helhet enn økonomisk kapital, kan dette føre til en rolleforventning som kunstnerne selv ikke nødvendigvis kjenner seg igjen i. På denne måten blir det et misforhold i samfunnskontrakten, slik Røyseng (2011) beskriver, mellom det kunstnerne ser som sitt samfunnsoppdrag (å produsere kunst), og det samfunnet, eller institusjonene med makt, ser som de privilegier eller belønninger som kunstnerne skal oppnå ved å utføre samfunnsoppdraget (Røyseng, 2011, s. 11).

Dette ser ut til å være noe som bekymrer flere av informantene. Det Ruben etterlyser i utsagnet over, er en utstillingsøkonomi der kunstnere blir betalt for å gjøre en utstilling, i stedet for å først og fremst bli lovet eksponering og ære. Idéen om anerkjennelse først, penger senere, kan sees å være noe av det som gjør av det å lage en utstilling kan være nettopp ruinerende. Ruben er en av de yngre informantene i undersøkelsen, og har flere kontakter i samme livsfase gjennom sitt arbeid i UKS. Med dette kan kanskje utsagnet tolkes som at idéen om at kunstnerisk anerkjennelse som dominerende kapital på kunstfeltet, for flere yngre kunstnere

ikke lengre er like relevant. Det dreier seg kanskje mer for kunstnerne om å få forhandlet frem en økonomi som for dem er bærekraftig.

Bekymringen for utstillingsøkonomien gjør seg synlig hos flere av informantene i samtalen om kunstmarkedet. Det samme gjelder Vanessa. Blant annet om det å skulle ha en utstilling sier hun at: «det er ikke noe penger i invitasjonen. Og det må man begynne å snakke om ganske høyt altså.» Hun er i likhet med Ruben opptatt av at anerkjennelse som kapital på dette leddet ikke holder, og forteller at: «jeg blir veldig ofte møtt med at «hei du, det går så bra med deg, jeg ser du er over alt og det her er prestisje og sånn», men det kan ikke jeg betale regninger med lengre!». Her gir også hun sterkt uttrykk for at hun er lei av at prestisje blir sett på som viktig, og at det hun er opptatt av er å få betalt for arbeidet sitt. Regningene må betales uansett, og hun gir uttrykk for at prestisje ikke er synonymt med eller kan erstatte penger i en normal økonomi.

I og med at Vanessa er godt etablert, og har gjort flere utstillinger ved store og viktige institusjoner de siste årene og med dette kan regnes som å være anerkjent, kan dette paradokset knyttes til noe av det Menger (2006) nevner i sin teori om «excess-supply disease». Han skriver at det er en idé om at det finnes enorme gevinster og anerkjennelse for de få som lykkes, og at dette er bakgrunnen både for hvorfor så mange ønsker å bli kunstnere (Menger, 2006, s. 19-24). Dette kan samtidig si noe om hvordan kunstneryrket oppfattes utenifra. Enorme gevinster finnes kanskje for de få, men det betyr ikke at kunstnerisk anerkjennelse nødvendigvis kommer parallelt med enorme gevinster.

5.3 PROFESJON OG KOMMERSIELLE MÅLSETNINGER

Med utgangspunkt i Kulturmeldingen (2018) virker det å være blant de overordnede mål for kunstnerpolitikken å styrke kunstnernes kunstneriske inntekter blant annet gjennom å oppfordre flere til å fungere kommersielt. Fokuset for den kommende Kunstnermeldingen i løpet av 2019, vil som nevnt blant annet ligge på hvordan kunstnere kan øke de kunstneriske inntektene sine, i tillegg til hvordan de kan medvirke til samfunnsutviklingen og i næringslivet ellers (Kulturdepartementet, 2018, s. 46). Med andre ord virker det overordnede politiske mål at de norske kunstnerne skal bli en type kulturentreprenører eller postmoderne kunstnere, som finner sine egne kombinasjoner i stedet for å følge gitte standarder og regler, krysser tidligere opptrukne grenser mellom kunst og økonomi og navigerer kunstfeltet som en strategisk aktør (Abbing, 2002, s. 298-301), (Ellmeier, 2003).

En av kunstnerne i etableringsfasen, Kornelia, sier om sine kommersielle målsetninger at hun har begynt med tegninger, til tross for at hun ikke har laget tegninger på mange år. Hun sier at tanken bak det er å kanskje ende opp med noe som kan bli solgt. «Selv om det nesten ikke er noen som kjøper det, så er det jo en sjanse for det. I stedet for å bare lage kostymer og installasjoner, sånn som aldri kan bli brukt til noe» sier hun. Dette kan tolkes som om det ligger en viss strategi bak det hun gjør, ved at hun her produserer noe annet enn det hun vanligvis gjør. Det hun også uttrykker her er at det *egentlige* arbeidet hennes, som er kostymer og installasjoner, ikke er noe som kan brukes til noe. Hun er med dette bevisst på at det hun vanligvis gjør ikke nødvendigvis har en salgsverdi, eller en kommersiell verdi, ut i fra en bruksfunksjon. Ut i fra dette kan en tolke det dithen at Kornelia bevisst bruker en kommersiell strategi, men at det er noe som da produseres ved siden av det faktiske kunstneriske arbeidet. Det handler om å finansiere den kunstneriske praksisen med annet kunstnerisk arbeid.

Også Vanessa forteller lignende om sine kommersielle strategier. Hun sier at: «jeg har ikke hatt utstillinger som har gått over i private hjem. Jeg har lite salg». Til tross for at hun ikke har salg til privatpersoner har hun likevel gjort private oppdrag for private oppdragsgivere, om enn av ren nødvendighet for å finansiere kunstnerisk praksis. Hun forteller hvordan hun fikk «to kommersielle oppdrag som begge to reddet de årene (...) så det var det året jeg fikk inn penger som egentlig finansierte Kunstnernes Hus». Altså er det denne typen private oppdrag som hun beskriver som det som blant annet finansierte verket hennes *You Are Something Else* som ble vist på Kunstnernes Hus i Oslo i 2017, og på KODE i Bergen i 2018.

I den kunstneriske praksisen til både Kornelia og Vanessa vektlegges autonomien fremfor kommersialiteten. For Adorno (2011) er kunsten og det særskilte (autonomien) også avhengig av å stå i denne spenningen til det allmenne for å fortsatt ha en verdi (Adorno & Horkheimer, 2011, s.163). Kunstnerisk arbeid som kan regnes som mer kommersielt brukes, eller er tenkt å brukes, i disse tilfellene som en måte å finansiere den mer autonome kunstneriske praksisen. Dette kan være en måte å balansere de to ytterpunktene, som kan samsvare med nettopp den postmoderne kunstneren eller kulturentreprenøren forventes å gjøre (Abbing 2002; Ellmeier 2003), i det å finne sine egne kombinasjoner og navigere kunstfeltet som en strategisk aktør.

Pearla, som også er i etableringsfasen, beskriver et lignende motsetningsforhold mellom det autonome og det kommersielle i sitt forhold til salg og kommersielle målsetninger. Hun trekker også inn kunstnerstipendene og offentlig støtte:

Det som har vært litt stressende for meg er jo at jeg har veldig store ting. Jeg har jo ikke sånne ting som en vanlig person går inn og bare; «jeg tar den!». Også er folk redd for teknologi og lyd. Så, jeg synes det har vært vanskelig å selge. Og det har ikke vært mitt mål heller! For da hadde jeg laget helt andre ting. Da hadde jeg gått ned i størrelse, jeg hadde gjort... men jeg gjør det jeg har lyst til å gjøre. Men! På et eller annet tidspunkt så må man jo selge, for man vil jo leve av ting etterhvert, uten å være avhengig av støtte. Eller, at man får noe støtte men at man kan, ja, få ting til å gå rundt da.

Pearla har mottatt treårig arbeidsstipend fra Norske Kunsthåndverkere. Her forteller hun likevel om en bekymring for hvordan arbeidene hennes ikke nødvendigvis genererer salg til privatpersoner, både på grunn av formatet og materialbruken i det hun lager. Hun forteller at hun har vært stresset over det, og legger til at hun er bevisst på at man på et eller annet tidspunkt må selge arbeidene sine. Dette kan tolkes som at hun anerkjenner denne typen salg som både en viktig og naturlig del av den sammensatte kunstnerøkonomien. Hun viser også her en slags strategisk visjon der hun ikke ønsker å måtte være avhengig av offentlig støtte, samtidig som hun ser både offentlig støtte og salgsinntekter i samspill med hverandre. Samtidig sier hun at målet hennes ikke først og fremst har vært å selge. Da hadde hun valgt å produsere andre typer arbeider.

Med dette distanserer hun seg også fra det å skulle produsere arbeider med salg som eneste formål. Dette kan tolkes dithen at hun ikke ønsker å gjøre kompromisser med kunsten, fordi det da vil miste det som er hennes åndsverk. Det er store arbeider, og de innebærer teknologi og lyd, dette til tross for at folk kan være redd for det. Med dette virker både arbeidene og selve verkene å ha en sterk autonomi og egenverdi for Pearla. Dette til tross for at hun har hatt tanker om hvordan arbeidet skal generere inntekter. Når det kommer til stipender og offentlig støtte kan sitatet ovenfor tolkes som at Pearla ser for seg fremtiden sin som en tid der hun ikke er så avhengig av offentlig støtte for å kunne gjøre jobben sin. Dette kan igjen ses som en interesse for, eller til en viss grad en konkret plan fra hennes side for å i fremtiden oppnå en balanse mellom offentlig støtte og markedsinntekter. Målet og ambisjonen ligger i å få ting til å gå rundt, eller å kunne leve av jobben sin. Også dette viser til en strategisk tankegang som viser likhetstegn til kulturentreprenøren, som kombinerer flere inntektskilder og navigerer strategisk til tross for risiko (Mangset, 2004, s. 13)

I tråd med hvordan kulturentreprenøren avviser et motsetningsforhold mellom kunst og økonomi stiller også Ruben seg både negativ til at det skal finnes et motsetningsforhold til eller en avvisning av økonomien på feltet, og til den uttalte forventningen om at kunstnere ikke ønsker å selge arbeidene sine. Denne forventningen mener han bunner i at samtalen om temaer som stimulering av kunstmarkedet, eller kommersielle målsetninger, ofte inngår i politiske kontekster, som igjen påvirker kunstneres reaksjoner og tilbakemeldinger. Han sier at «spørsmålet (om markedet) stilles ofte i en kontekst hvor det samtidig frontes synspunkter om å kutte i den offentlige støtten. Det er kanskje etter min mening grunnen til at man får mange sterke reaksjoner på denne typen spørsmål». Dette samsvarer også med funnet til Heian og Hjellbrekke (2017) i undersøkelsen av norske kunstneres holdninger til entreprenørbegrepet og kommersiell suksess. Her stilte typiske lavinntektsgrupper som billedkunstnere seg negative, og undersøkelsen generelt var dominert av likegyldige eller nøytrale svar. Resultatet tolket de blant annet dithen at det kanskje fortalte mer om hvordan kunstnerne forholder seg til begrepet og retorikken i kulturpolitikken, enn til hva begrepet handler om (Heian & Hjellbrekke, 2017). Når det kommer til kulturentreprenøren som kunstnerrolle sier derimot Ruben at: «(...) de som kommer med forslag til enkle løsninger, som at det å kalle seg selv entreprenør vil øke inntektene, fremstår for meg som utrolig naivt. Å påstå at det alene vil løse et mye mer komplekst og strukturelt problem er feil».

Med andre ord er det, i følge Ruben, ikke det samme å stille spørsmål om, eller ha en samtale om markedet eller kommersiell suksess dersom det samtidig settes opp mot offentlig støtte i en politisk kontekst. Etter hans mening er det aldri enten eller, og det ene utelukker ikke det andre. Han sier videre at det er en myte at kunstnere ikke ønsker å selge verkene sine: «For det er virkelig en myte, at kunstnere ikke ønsker å selge verkene sine. Det er absolutt ikke sant, de aller fleste kunstnere jeg er kjent med ønsker å selge kunsten sin.»

Han forteller videre at «Det blir for enkelt å tro at det bare skal dukke opp noen som har lyst til å kjøpe kunst. Nærmest ut av intet da». I følge Ruben handler det her ikke om kunstnerne vil, eller ikke vil, selge arbeidene sine. Det handler om at kunstnerne lager kunst, og kunsten er der, men det er ikke noen som kjøper kunsten av den grunn. Altså kan det tolkes slik at det virker å være et ønske fra kunstneres side om et mer utviklet kunstmarked. Derimot vil den politiske konteksten og retorikken som går i retning av en næringslivsgjøring av kultursektoren slik Gran beskriver, se verdiskaping gjennom økonomisk vinning, inntjening eller sysselsetting (Gran, 2017, s.3). I denne politiske konteksten kan en enten-eller tankegang utfordre den kunstneriske

autonomien, heller enn å forene den med økonomien. Det kan ut i fra det Ruben forteller tolkes som at det ligger en frykt hos kunstnerne, der det å si at man ønsker et fungerende kunstmarked forventes å kunne ha konsekvenser for den offentlige støtten, eller kunstnerstipendene. Eller gi fart i en type politisk retorikk der disse skulle kunne forsvinne. Dette sier igjen noe om på hvilken måte kunstnerne står i et spesielt avhengighetsforhold til omgivelsene, som Elstad og De Paoli (2014) påpeker. For eksempel kulturpolitikken og de bevilgninger til kunst- og kultur over statsbudsjett. De sier at selv små justeringer, i eksempelvis støtteordninger til kunst og kultur, kan ha svært store konsekvenser for enkelte, uten at det får oppmerksomhet i den offentlige debatten (Elstad & De Paoli, 2014, s. 233-234).

5.3.1 KUNSTNERKULTUREN OG AUTONOMIEN

I samtalene om kommersielle målsetninger og marked kommer informantenes kunstneriske verdisyn frem. De viser med dette frem synspunkter på hva de ser som verdifullt med sitt arbeid, som gjør at det skiller seg tydelig fra typiske økonomiske perspektiver. Blant annet sier Ruben dette:

Historisk så har de fleste samfunn som regel først og fremst brukt penger på kunst, ikke forsøkt å tjene pengene sine på kunst. Nå skal jeg ikke si at det er helt umulig for et samfunn å tjene penger på kunst, men jeg mener det er viktig å fokusere på at kunsten handler om erfaringer og estetisk innsikt, om ytringer og om refleksjoner, og kunsten er mye sterkere der enn som næringspolitikk. Kunsten kan også tjene penger, og den kan bidra til integrering eller folkehelse, eller andre «samfunnsnyttige» bidrag. Kjempebra det. Men jeg synes man bør fokusere på de grunnleggende egenskapene, om hva kunsten har mulighet til å åpne opp for. Som jeg også har prøvd meg på å konkretisere som; refleksjonsproduksjon!

Ruben uttrykker her at kunsten ikke nødvendigvis trenger å stå i noe motsetningsforhold til andre formål knyttet til andre samfunnsområder, som for eksempel økonomiske. Han er derimot opptatt av at verdiperspektivet skal ligge i det kunsten, i kraft av å være kunst, har å tilby samfunnet. Med begrepet *refleksjonsproduksjon* uttrykker han et kunstsyn som kan knyttes til det Adorno presenterer som den «andre refleksjon», en dobbel refleksjon både igjennom den visuelle oppdagelsen og gjennom refleksjonen det frembringer i kraft av å være noe mer enn det gir uttrykk for å være. En kraft kunsten får av å være noe mer enn en ting i tingenes verden (Adorno, 1970/2013, s. 330). Med dette kan en tolke det verdisynet Ruben her uttrykker slik at det er de verdier som ligger utenfor kunstens «tinglighet», eller salgbarhet, som er det

essensielle ved kunsten. Eller slik han uttrykker det, det som er kunstens grunnleggende egenskaper.

Ved at Ruben også i utsagnet over er opptatt av at de andre egenskapene ved kunsten, og dens bidrag til andre samfunnsområder ikke nødvendigvis skal utelukkes, viser han her et autonomisyn der kunsten ikke skal være fremmed for å utfordres. Slik Christensen-Scheel uttrykker det er kunsten i Adornos estetikk avhengig av å stå i en viss avstand til samfunnet for å presentere samfunnet for alternative perspektiver, men denne autonomien kan også utfordres. Potensialet for sanselig refleksjon er det viktigste ved kunsten (Christensen-Scheel, 2013, s. 110). Også Amina uttrykker et lignende verdisyn, som baserer seg på hvordan kunstens tilfører en type verdi til samfunnet i kraft av at får være autonom. I en del av samtalen som omhandler kunstens relevans sier hun dette: «Men de gjør jo ikke det bare i lukkede rom, det kommer jo ut på et eller annet tidspunkt (...) det er jo ikke bare sånn; kunst er kunst, det sier noe om samfunnet vi lever i, kunstnerne bidrar jo til en kritisk diskurs». Med dette er hun opptatt av kunstens potensiale i kraft av å være kritisk, at den kan bidra til en kritisk diskurs. Ut i fra Adornos estetikk har den mulighet til dette nettopp gjennom de alternative perspektiver den kan frembringe (Christensen-Scheel, 2013, s. 110). I følge Laclau og Mouffe (1985) er det nettopp kritikken, eller meningsmotsetningene som er forutsetningen for et fungerende demokrati (Laclau & Mouffe, 1985, s. XIII-XIV). Informantene viser alle et kunstsyn som omfatter kunstens samfunnsrelevans. Dette er viktig i forståelsen av deres posisjonering og identitetsarbeid, idet det sier noe om hva de ser som sitt samfunnsoppdrag.

5.4 LEVE ELLER OVERLEVE

Med bakgrunn i formålet for undesøkelsen, som blant annet tar utgangspunkt i stipendenes betydning for livsløpet, beveget samtale seg stadig inn på temaer som jeg har valgt å kategorisere under begrepet levekår. Dette fordi de er personlige beretninger om stipendenes betydning ut over andre livsområder enn det som kun handler om den kunstneriske praksisen og kunstneriske produksjon. Jeg vil likevel her sette dette i sammenheng med vilkårene for kunstnerisk arbeid, da de ikke virker å utelukke hverandre.

I samtalen om hvilke stipendordninger som har vært spesielt viktige og hvorfor, trekker Vanessa spesielt frem garantiinntektsordningen. Hun sier at: «den garantiinntekten er, var

indrefilet, er min indrefilet og var andres indrefilet.» I og med at hun sier at hun aldri har solgt så mye, har nok denne fungert som en grunnstein i livet som har gjort det mulig både å være aktiv og bli så etablert i kunstfeltet som det hun er. Hun sier videre om garantiinntekten at:

Jeg var livredd, da jeg fikk den så gråt jeg, for da hadde jeg hørt at det var solgt inn som en fattigdomsfelle. (...) men det er ikke fattig å bli sikret 250 000 i året. Det var tvert imot, jeg skjønner ikke hvordan noen klarte å få det vridd om til det. Men vi trodde det selv. Altså når jeg snakker om vi, så snakker jeg ikke bare om meg selv. (...) Det å ha garantert en inntekt, det er veldig vanskelig å forstå at ikke det er bare bra, egentlig. I likhet med gratis sykehus liksom.

Her kommer det tydelig frem på hvilken måte denne ordningen har vært viktig for henne, nettopp som en garantert minsteinntekt og en type velferdsordning. Det at hun i sitatet over sammenligner den med gratis sykehus sier spesielt noe om hvordan hun regner den som en velferdsordning, som også sammenfaller med en del av formålet for ordningen som er (jf. 1998, § 21.1) å *gi kunstnerne økonomisk trygghet*, i tillegg til å legge til rette for at kunstnerne hovedsakelig skal kunne beskjeftige seg med kunstnerisk arbeid (Forskrift om statens kunstnerstipend mm, 1998). Altså var ordningen lagt opp slik at den økonomiske tryggheten skulle gjøre slik at en kunne bedrive kunstnerisk arbeid på fulltid, noe som har bakgrunn i at dette også var et behov da ordningen ble opprettet. Det fantes en innsikt om at kunstnerne trengte en minsteinntekt. Som Ruben sier; «for man har egentlig allerede kommet til denne innsikten på et tidligere tidspunkt, med garantiinntektsordningen, at kunstnere trengte borgerlønn».

En garantert minsteinntekt, eller *borgerlønn* slik Ruben betegner det, kan i et tilfelle regnes som å ta problemet ved roten, ved ta tak i den dårlige inntekten og bedre levekårene, slik at den positive virkningen blir økt produktivitet og frigitt arbeidstid. I sitatet over trekker Vanessa frem hvordan ordningen ble solgt inn som en fattigdomsfelle, og forteller om hvordan både hun og kollegaer i samme situasjon brukte mye tid på å sette seg inn i vilkårene for tildeling. Hun sier ikke noe om i hvilken grad det ble en fattigdomsfelle for henne, noe som kan tolkes som om det for hennes del ikke nødvendigvis var noe problem. Dersom den ikke stimulerte til økte markedsinntekter for eksempel, betyr ikke det at den ikke stimulerte til frigitt arbeidstid. Samlet sett kan dette tolkes som om stipendordningene er av betydning både for kunstnerens levekår og arbeidstid, men også at det blant informantene synes å være noe spredte meninger om hva ordningenes hensikt skal være.

5.4.1 SOSIALE RETTIGHETER OG HELSE

Sosiale rettigheter og helse er tett knyttet både til levekår og til kunstneres tilknytningsform til arbeidslivet som selvstendig næringsdrivende. I følge *Kunstnerundersøkelsen 2013* regnes 60% av kunstnergruppen som helhet, og hele 82,9 % av billedkunstnerne som selvstendig næringsdrivende (Heian et al., 2015, s. 87). I følge Elstad og De Paoli (2014) går kunstnerne gjennom å være selvstendig næringsdrivende glipp av en rekke velferdsgoder, og må selv betale prisen ved sykdom eller nedsatt produktivitet (Elstad & De Paoli, 2014, s. 212-213). Det er flere faktorer som spiller inn på det å være utenfor det organiserte arbeidslivet, som informantene i denne undersøkelsen er opptatt av. Mangelen på sentrale sosiale rettigheter og manglende tilgang på velferdsordninger virker å være noe de fleste er bevisste på og har et forhold til på en eller annen måte.

Vanessa er den eneste av informantene som har erfaring med stipendkomitearbeid for stipendordningene under Statens kunstnerstipend. Dette betyr at hun i tillegg til egen personlige erfaring med hvilket utslag langvarige ordninger med forutsigbarhet, slik som garantiinntekten, har hatt for hennes liv, også bærer med seg erfaringer fra andre kunstnere i lignende situasjon. Hun mener at langvarige ordninger er viktige, og knytter dette tett opp mot helse, og hvilke konsekvenser det har hatt for kunstnere i hennes livsløp å være utenfor denne type ordning. Hun forteller om stipendsøknader hun har lest i stipendkomiteen: «veldig mye av det er nesten sånn epikriselignende lesning, (...) og jeg tror det er veldig dårlig realpolitikk å drive med, fordi jeg tror det sliter veldig både helsemessig og mentalt». Hun setter her stipendordningene, i dette tilfellet garantiinnteksordningen, spesielt opp mot levekår og helse. Dette er interessant, spesielt med tanke på de andre stipendordningene som finnes, der de vanlige arbeidsstipendene kan tildeles for en periode på ett år til fem år på det lengste. For nyetablerte har arbeidsstipendene en varighet på ett til tre år. Stipend for etablerte kunstnere har den lengste varigheten, på ti år, og kan til en viss grad gi den samme forutsigbarheten som garantiinntekten kan sies å ha gitt Vanessa.

På oppfølgingsspørsmål om hun selv har vært bekymret for økonomien svarer hun: «jeg har vært så bekymret selv! Altså helt inn i skjelettet skrekkslagen (...) Jeg har egentlig hatt helt andre ting jeg burde bekymret meg over, men økonomien har vært en veldig stor del av det». Videre forteller hun at: «hadde jeg hatt en vanlig jobb så hadde jeg vært sykemeldt. Men jeg hadde ikke råd til å si nei». Denne sterke tilknytningen til nettopp helse, som Vanessa som en

av de mest etablerte kunstnerne tar opp, gir mening i lys av erfaringen hun har med seg fra sin livsfase. I følge Elstad og De Paoli (2014) er verdiavklaring og regulering av innsats lagt inn i arbeidet, og forventet belønning i form av lønn eller jobbsikkerhet en av de mest sentrale utfordringer for kunstnere som selvstendig næringsdrivende. Gjennom modellen for innsats og belønning utviklet av forskeren Johannes Siegrist (1996) synes det at spesielt der ubalansen mellom innsats og belønning vedvarer over tid, kan den ha negative effekter på helse og livskvalitet (Elstad & De Paoli, 2014, s. 227-233). Med andre ord kan dette være en erfaring med yrket som kommer med tid.

For Amina, i etableringsfasen, var det nettopp de manglende offentlige velferdsgoder som var blant de utløsende årsakene for at hun valgte å bevege seg bort fra kunstneryrket for en periode. Hun forteller at: «det var liksom det, jeg fikk litt panikk da», knyttet til det å verken ha fast inntekt eller være sikret av viktige offentlige velferdsordninger. Til tross for at dette ikke kommer til uttrykk blant noen flere av de yngre informantene, virker det å være et poeng at etableringsfasen kan være en fase av livet der viktige spørsmål om risiko og økonomisk trygghet oppstår. Det er også kanskje her de fleste hopper av. Elstad og De Paoli stiller spørsmål ved om endringer i avveininger mellom frihet i yrket og økt risiko endrer seg med alder og livsfaser, og trekker frem etablering av familie som en viktig fase (Elstad & De Paoli, 2014, s. 212-213). Vanessa, som også har vært igjennom denne etableringsfasen, både i yrket og i livet, forteller blant annet om familieplanlegging som viktig del av det. Hun forteller om hvordan hun ble fortalt at det ble sett på som useriøst for kvinner å få barn dersom de ønsket å ha en kunstnerkarriere, og forteller videre:

Jeg tror kunstnere er de som får færrest barn av alle. Og jeg har jo tre! Så jeg har jo vært litt sånn tøff i trynet fra starten (...) jeg har fått feedback på at det var en ganske dårlig ide. At jeg burde ikke det, fra nær familie også. Ta ett barn, det er greit liksom. Men jeg tenkte at det var bra å ha en gjeng! Så det var å spille litt høyt. (...) Men, jeg har aldri sett på kunsten som et sånt karriereprosjekt, jeg har aldri sett på det som en jobb heller, jeg har tenkt på det som en måte å være i verden på. Og det er mye annet som kommer med i denne verdenen, å for eksempel ha en gammel mor, eller det å ha barn og sånn, har jeg sett på som en slags helhet.

For Vanessa ble det å få barn og stifte familie sett utenifra satt i direkte motsetning til det å ha en karriere som kunstner. Dette kan også si noe om de forventningene som er knyttet til kunstneryrket fra omgivelsene, som kan være knyttet opp mot en forventning om total dedikasjon til yrket. Det å skulle forsørge egne barn, eller en familie, kan gi konsekvenser for

den totale kunstneriske arbeidstiden. Inntekter kan bli omfordelt fra investering i mer arbeidstid til å forbedre levekårene. Solhjell og Øien hevder at kunstnere vil bruke eventuelle økte inntekter på å sikre seg mer kunstnerisk arbeidstid, fremfor å maksimere inntekter og levestandard. De mener at også stipendinntekter eller garantiinntekter vil brukes til å redusere arbeidstid og inntekter fra ikke-kunstnerisk og kunstnerisk tilknyttet arbeid, og med dette investeres mer i kunstnerisk arbeid (Solhjell & Øien, 2012, s. 112).

Det at noen uttrykker at det å få barn i en kunstnerkarriere blir sett på som useriøst, kan også si noe om en forventning om hvordan kunstnerne skal prioritere tid og inntekter på kunstnerisk arbeid fremfor å øke sin levestandard. Det Vanessa videre påpeker her er denne helhetstenkningen rundt liv og yrke, som jeg også har påpekt i tidligere avsnitt om profesjon og identitet. Dette gjør at livsløpsperspektivet kommer ekstra tydelig frem i denne sammenhengen, fordi det handler om et naturlig valg hun har tatt om å få barn, i en livsfase der hun like gjerne kunne hoppet av kunstneryrket til fordel for en tryggere og mer økonomisk stabil tilværelse.

5.4.2 FLEKSIBILITET, TID OG SAMMENHENG

Blant de mest sentrale formålene for de ulike stipendordningene er det å gi kunstnere anledning til å videreutvikle sitt kunstneriske virke, og til ha kunstnerisk aktivitet som sin hovedbeskjeftigelse (jf. 1998, §13.1, § 14.1, §23.1). I og med at de fleste stipendordningene har kort varighet, var jeg interessert i hvordan informantene opplevde tilgjengelig, tid og sammenheng mellom de ulike ordningene. I samtalen med informantene er det tydelig frem at tid for alle er det mest essensielle, både for utvikling av kunstnerisk virke, og for å ha denne virksomheten og aktiviteten som sin hovedbeskjeftigelse. Ruben beskriver kunstnerøkonomien som en slags bølgete linje, med høye topper og dype daler. Stipendenes rolle, i følge han, er å jevne ut disse høye toppene og dype dalene, og med dette gjøre det økonomiske mer håndterlig. Med dette, mener han, kan fokuset ligge helt og holdent på den kunstneriske praksisen. Han sier videre at:

(...) og det mener jeg, erfaringsmessig og basert på samtaler med mine kollegaer, at det ikke er noe tvil; arbeidsstipender gir en pay-off som er helt vanvittig. Det er årsaken til at vi fokuserer på stipendene som det uten sammenligning mest treffsikre og effektive kunstpolitiske tiltaket når det gjelder billedkunstnerne. De går rett til kunstneren, og du

får ekstremt mye igjen for det. Det er strengt tatt veldig billig i forhold til hvor mye man får igjen for det, både på lang og kort sikt.

Ruben bruker her verdibegreper for å forklare viktigheten av stipendene, og setter verdien av den kunstneriske produksjonen i direkte relasjon til samfunnets investering. Noe som han påpeker gjelder spesielt for billedkunstnere. Også Pearla er tydelig på i hvilken grad det treårige arbeidsstipendet har påvirket hennes arbeidskapasitet og arbeidstid positivt. Hun påpeker videre hvilken virkning et slik arbeidsstipend har hatt for henne og hennes arbeid spesielt nå i etableringsfasen. Hun sier at: «når man får arbeidsstipend og får lov til å gjøre en utstilling, så blir man jo sett av flere som gir deg mer jobb. Så jo mer du får vist, jo mer jobb får du». Altså virker det å være en viktig sammenheng både mellom det å få finansiering til å jobbe, og det å få videre jobb og videre finansiering.

I sammenheng med tid og kunstnerøkonomi er en viktig del av samtalen med informantene på hvilken måte deres inntekter er sammensatt av inntekter fra ulike typer jobber. I Kunstnerundersøkelsen 2013 samler kunstnere inntekten sin fra tre ulike typer arbeid; *kunstnerisk arbeid*, *kunstnerisk tilknyttet arbeid* eller *ikke-kunstnerisk arbeid* (Heian et al., 2015, s.18-20). Tid brukt på administrativt arbeid tilknyttet den kunstneriske virksomheten regnes også inn under kunstnerisk arbeid, selv om dette ikke krever kunstnerisk kompetanse (Heian et al., 2015, s. 18-20). I følge Elstad og De Paoli (2014) kan det at kunstnere selv tar seg av alt eget administrativt arbeid også føre at det går ut over tiden som gjenstår til det kunstneriske arbeidet, som er kjerneaktiviteten til virksomheten (Elstad & De Paoli, 2014, s. 27).

De fleste av informantene oppgir at administrativt arbeid er noe de bruker veldig mye tid på. Dette gjelder også det å søke stipendordninger. Pearla sier blant annet at hun ble ganske overrasket over hvor mye tid hun bruker på det administrative, da hun ble ferdig med kunstutdanningen og startet den kunstneriske praksisen. Hun beskriver det administrative arbeidet på denne måten: «(...) svare på mailer, svare på forespørsler, skrive søknader, gå i møter, redigere bilder, ja, alle mulige sånn ting. Det tar over halvparten av tiden». Både Pearla og Kornelia som begge er i etableringsfasen/nyetablerte påpeker at de ikke opplevde det som om de var blitt gjort helt forberedt på i hvilken grad det administrative arbeidet ville ta så mye tid av den kunstneriske virksomheten. I Kulturmeldingen (2018) påpekes det at prioriteringer fremover vil være å forenkle og styrke rammevilkårene for selvstendig næringsdrivende

(Kulturdepartementet, 2018, s. 46). Altså finnes det også politisk bevissthet rundt denne utfordringen. Elstad og De Paoli påpeker også hvordan det blant hovedutfordringene ved etablering og drift av små virksomheter er at selvstendig næringsdrivende må forholde seg til samme regelverk og reguleringer som store konsern (Elstad & De Paoli, 2014, s. 227-233).

Det å søke på de ulike stipendordningene og tilskuddordningene regnes som administrativt arbeid, og alle informantene oppgir nettopp dette er noe de bruker mye tid på. De uttrykker at stipendordningene oppleves som tilgjengelige, til tross for at det kan ta tid å sette seg inn i systemet, språket, eller hva som skal til for å i det hele tatt ha en sjanse. Pearla, som har fått treårig arbeidsstipend, trekker frem en erfaring fra nettverket hennes av kunstnere i etableringsfasen som har fått arbeidsstipender med kortere varighet. Hun sier at «de opplever det litt som et jag, at det er sånn «åh, digg å få ettårig», men plutselig er jo den søknadsfristen der igjen. For det er en sjukt svær jobb med de søknadene. De føler at de må få gjort mest mulig på det året». Her foreller hun blant annet her at det å søke stipend er en så stor jobb, at det å måtte søke å nytt etter ett år kan påvirke arbeidet en får mulighet til å gjøre. Hun forteller videre at: «hvis man ikke klarer å gjøre så mye på det året så blir man veldig stressa, for man vet at det kommer en søknadsfrist, og man vil jo gjerne si noe om hva man har klart på det året». Her sier hun også noe om hva det betyr å få et kortvarig arbeidsstipend, det er av svært stor betydning for den enkelte, men det kan samtidig være en kilde bekymring i det man ønsker å vise at det har vært fortjent og at det har fått uttelling. Ruben sier om de kortvarige arbeidsstipendene at: «Et veldig godt eksempel på det; tenk om du måtte søke på din egen jobb hvert eneste år». Ruben setter her ord på et viktig poeng, både sett opp mot de kortvarige stipendene, men også sett i lys av kunstneryrket mer generelt.

Kunstnerundersøkelsen 2013 viser at den andelen av kunstnernes arbeidstid som består av det som kalles kunstnerisk-tilknyttet arbeid har økt for billedkunstnere. Dette betyr at flere kunstnere har begynt å ta arbeid som er knyttet til deres kompetanse, men som ikke regnes som kunstnerisk kjernetid da det ikke har noe med deres kunstneriske produksjon å gjøre (Heian et al., 2015, s. 19). Også ikke-kunstnerisk arbeid er en viktig del av kunstnerøkonomien. Den samme undersøkelsen viser at ikke-kunstnerisk arbeid er av ren nødvendighet for de fleste kunstnere for å skaffe seg tilstrekkelig levebrød (Heian et al., 2015, s. 18-20). Ruben stiller seg bak dette, og sier at: «man er nødt til å se veldig alvorlig på det at så mange kunstnere i så stor grad har såpass mye inntekt fra det som kalles ikke-kunstnerisk arbeid». Han mener altså at dette er et problem, og noe som bør tas tak i. Denne typen ikke-kunstnerisk arbeid kan sees som

et symbol på at økonomien på kunstfeltet ikke fungerer. Det kan også tolkes dithen at denne typen arbeid svekker yrkes profesjonalitet, ved at det stjeler tid fra å utføre sitt samfunnsoppdrag.

Informantene kaller i intervjuene denne typer ikke-kunstneriske jobber for «brødjober», eller «sidejobber», som signaliserer at disse kun tjener en hensikt som inntjening til andre formål. Det å måtte ta arbeid som er mer økonomisk lønnsomt, enten det er kunstnerisk tilknyttet eller ikke-kunstnerisk type arbeid, enten det er for å finansiere mer kunstnerisk arbeidstid eller for å overleve, er vanlig blant billedkunstnere. Pearla har tatt en jobb ved siden av det kunstneriske arbeidet, der hun er ringevikar, som hun velger å ha selv om hun har blitt tildelt det treårige arbeidsstipendet. Det har vært viktig for henne med en jobb der hun selv kan velge når hun tar vakter, slik at hun kan fylle på ved behov, eller øke sin private finansiering til virket sitt. Hun forteller at det også har vært viktig at det ikke går ut over den kunstneriske arbeidstiden. Hun sier at for hennes del handler det i stor grad om muligheten til å faktisk takke ja til å gjøre kunstjobber, og også ha mulighet til å bruke tiden sin på det som er virksomhetens kjernetid:

Jeg bare merker at det er sånn jeg må jobbe, for jeg kan ikke la ting bare stå og jobbe fem cm hver dag, på en måte. Jeg må bare jobbe, jobbe, jobbe også bli ferdig sånn at jeg kan gjøre alle de andre tingene. Så de periodene jeg er i veven så er det kun vev, og da, jaja, må man gå på jobb og jobbe ved siden av så må man jo det, men for meg har det vært helt alfa omega å ha det arbeidsstipendet. Hvis ikke så vet jeg at jeg måtte ha takket nei til mange kunstjobber da.

Det første hun trekker frem er tiden og muligheten til å nettopp jobbe. Hun trekker videre frem en konsekvens av det ikke-kunstneriske arbeidet som er direkte knyttet til den kunstneriske produksjonen. I etableringsfasen der man er avhengig av å være synlig og strategisk, og takke ja til det som dukker opp virker det å kunne være alvorlig å måtte si nei. Også fordi man er avhengige av synlighet for å få flere jobber, og på sikt kunne ha opparbeidet seg en plassering som gjør det enklere å balansere de kunstneriske inntektene.

For Kornelia som også er i etableringsfasen, har det ikke-kunstneriske arbeidet vært mer av ren nødvendighet, da hun på tidspunktet intervjuet ble gjort enda ikke hadde blitt tildelt arbeidsstipend. Derimot hadde hun fått diversestipend for nyutdannede kunstnere. Dette betaler som hun forteller derimot ikke husleien, selv om det hittil har dekket plassen hennes i et studio. Hun sier at: «det er ganske vanskelig. Det er jo nesten umulig å jobbe som billedkunstner». Hun er med dette forberedt på å finne annet ikke-kunstnerisk arbeid som hun kan ha ved siden av,

for å øke inntektene sine. Også hun er opptatt av at en slik «brødjobb» ikke skal ta all tid og energi fra det kunstneriske arbeidet, og at det må være en jobb som kan skape balanse i forholdet mellom de to ulike typene arbeid. Dette beskriver hun som vanskelig å finne. Hun sier at: «det er beregnet med husleie og studioleie, for å leve må jeg ha ti tusen i måneden. Så jeg må bare finne en plass der jeg kan tjene det». I følge Throsby (1994) henger denne måten å tenke økonomi og kunstnerisk arbeid sammen med den psykologiske gevinsten kunstnerne får av å drive med nettopp det kunstneriske arbeidet. I følge han vil det kunstneriske arbeidet være prioritert til tross for at annet arbeid ville gitt bedre økonomisk avkastning (Throsby, 1994, s. 69-70). Slik Solhjell og Øien ser det vil kunstnere bruke eventuelle økte inntekter, og også inntekter fra stipender og andre tilskuddsordninger på å investere i mer kunstnerisk arbeid. I og med at kunstnerisk arbeid er kostbart vil det trekke de totale inntektene ned, heller enn å øke levestandarden (Solhjell & Øien, 2012, s. 112).

5.5 OPPSUMMERING ANALYSE

Gjennom avhandlingens politiske og teoretiske rammeverk, via dybdeintervjuer med fem kunstnere innenfor billedkunstfeltet har jeg belyst noen områder og kommet frem til noen funn som kan være av betydning for problemstillingen. For å oppsummere: det finnes et interessant forhold mellom informantenes selvforståelse, og de syn på og holdninger til kunstnere som yrkesgruppe som jeg finner både i det politiske materialet og i avhandlingens teorigrunnlag. Dette kommer tydelig frem gjennom den personlige stemmen fra enkeltkunstnerne. Informantenes kunstneriske yrkeskultur blir også tematisert, noe som gir et interessant innblikk i det verdisynet som kommer i opposisjon til de økonomiske eller sosiologiske motivasjonsteoriene, og forholdet mellom anerkjennelse og økonomi. Disse gir begge en bakgrunnsforståelse både for kunstneryrket og kunstnerøkonomien, som er en viktig bakgrunn i den videre diskusjonen omkring stipendordningene. Det siste interessante funnet er informantenes forhold til kunstnerstipendene, og hvordan disse havner i et mellomrom mellom levekår og arbeidsvilkår. Det er disse tre funnene vil jeg diskutere og drøfte videre i neste kapittel.

6.0 DRØFTING

I dette kapittelet vil jeg drøfte de beskrevne funnene overordnet og opp mot den aktuelle teorien, i lys av det politiske rammeverket jeg har presentert innledningsvis, samt mot formålene for de aktuelle stipendordningene.

Kapittelet er delt opp i tre overordnede avsnitt:

I første del, avsnitt 6.1 diskuteres informantenes identitetsarbeid, profesjon og yrkesforståelse ut i fra de personlige stemmene fra intervjuundersøkelsen. Dette drøftes i lys av yrkest teori, profesjonsteori og rolleteorier fra kapittel 3.3

I andre del, avsnitt 6.2 diskuteres identitet og profesjon videre opp mot sosiologiens konstruktivistiske teori om kunstnerrollen som sosialt konstruert fra kapittel 3.1. Funnene som knytter seg til idéer om kunstens autonomi, kommersialitet og næringsretorikk drøftes mot informantenes yrkeskultur gjennom kunstteori og estetisk teori fra kapittel 3.2.

I tredje del, avsnitt 6.3 diskuteres premisset for kunstnerstipendene, ut i fra funn som knytter seg til sosiale rettigheter, levekår og arbeidsvilkår. Her vil del en og del to inkluderes.

6.1 YRKESPERSPEKTIV OG IDENTITETSARBEID

I dette avsnittet vil jeg diskutere hvordan informantenes identitetsarbeid, profesjon og yrkesutøvelse viser seg i mitt materiale. Dette vil videre drøftes opp i lys av perspektiver på profesjon, yrke og organisasjon, samt teori om idealtypiske kunstnerroller. Et overordnet inntrykk både gjennom intervjuprosessen og gjennom analysen av materialet er at alle informantene forholder seg til yrket sitt med en sterk profesjonalitet og yrkesstolthet, uavhengig av hvor i livsløpet de befinner seg. Ved analysen av materialet finner jeg likevel enkelte forskjeller mellom informantene i måten de presenterer og omtaler yrket sitt. Her vil jeg trekke dette frem og drøfte det i lyst av livsfaser og teori. I kunnskapsgjennomgangen *Kunstnere i kulturnærings tidsalder* (2011) beskriver og plasserer Sigrid Røyseng her kunstnerens rolle i samfunnet gjennom et profesjonaliseringsperspektiv, og sier at kunstneryrkets profesjonalitet kan sees som definert av deres samfunnsoppdrag, slik dette er gjensidig bekreftet gjennom en slags samfunnskontrakt. Hun skriver videre at «(...) forståelsen av kunstnere som yrkesgruppe skapes i et samspill mellom de sosiale omgivelsenes forståelse av kunstnerne på den ene siden og kunstnerens egne samfunnsmessige posisjonering og identitetsarbeid på den andre» (Røyseng, 2011, s. 11).

I det foregående kapittelet fremhevet jeg Pearla sin tydelige holdning til kunstnerskapet som en jobb og som et yrke. Gjennom dette har jeg forsøkt å belyse en kunstnerrolle som jeg ser som kan være noe tidstypisk, både for alder og livsfase. Dette profesjonaliseringsbehovet i kunstneryrket er mest tydelig hos de yngre informantene, dog er ikke denne undersøkelsen omfattende nok til å si noe generelt om den yngre delen av kunstnergruppen som helhet. Likevel kan det si noe viktig om livsfasen de yngre informantene i undersøkelsen befinner seg i. Som nyetablerte og i etableringsfasen kan det være ekstra viktig å vise seg verdig, både til sin plass i kunstverden, og til den offentlige støtten som kunstnere er så avhengige av. Det kan også ha noe med tiden de blir kunstnere i.

I tråd med den såkalte retoriske vendingen, og dedifferensieringsprosessen (Gran, 2017) i kultursektoren er kanskje ikke de ideologiske og polariserte kunstnerrollene lengre like aktuelle. Med det Røyseng (2014) trekker frem kan en se identitetsarbeid som en viktig måte å oppnå både profesjonalitet og legitimitet i yrkesutøvelsen. Et av de viktigste privilegiene yrkesgruppen kan oppnå gjennom å gjennomføre sitt samfunnsoppdrag er profesjonell autonomi (Røyseng, 2011, s. 11). Det kan sees som dette er en motivasjon for kunstnerne i etableringsfasen, nettopp fordi de er avhengig å styrke profesjonens legitimitet, for på denne måten å stå sterkere både i forhandlingssituasjoner, og i posisjoneringsarbeid innenfor kunstfeltet.

Det å fremheve de profesjonelle deler av yrket, fremfor de mer åndelige eller inspirasjonsbaserte virker å være en viktig del av identitetsarbeidet og rolleforståelsen hos Pearla. Dette kan også tolkes som om en motsetning til tidligere og mer tradisjonelle kunstnerroller. Sett i lys av den retoriske vendingen i kunstnerpolitikken (Gran, 2017), kan dette på den ene siden handle om at flere av informantene gjør det som forventes av dem fra et overordnet politisk hold, og oppfører seg mer som kulturentreprenører. Slik Mangset (2004) beskriver det, tyder hans materiale på en differensiering av kunstnerroller, der flere av de unge kunstnerne i hans undersøkelse synes å leve opp til rollen som strategiske aktører og risikotakere, slik som kulturentreprenøren (Ellmeier, 2003; Mangset, 2004, s. 9-10). Det kan på den annen side også ligne på en slags opposisjon til samfunnets mer dyptliggende tradisjonelle forventninger til hva en kunstners samfunnsrolle og samfunnsoppdrag skal være. Med utgangspunkt i den tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen, der kunstneren fremstår som «en

mytisk eller magisk figur hevet over hverdagslivets trivialiteter» (Mangset, 2004, s. 9), er det forståelig dersom det finnes en viss aversjon til å definere sin identitet med utgangspunkt i dette.

Knyttet opp mot dette har jeg valgt å også vektlegge Vanessa sin historie, som forteller noe om en holdning til yrket der det ses som en naturlig del av livet. Dette er for å forsøke å belyse en annen type kunstnerrolle, som også både kan være knyttet til alder og sted i livsløpet, og som også kan regnes som noe tidstypisk. Som veletablert kunstner med høy kunstnerisk anerkjennelse vil det være naturlig for Vanessa å uttale seg med større selvsikkerhet og mindre betenkningsstid. Hennes identitetsarbeid er allerede gjort, og hun har en tydelig posisjon i kunstfeltet som hun ikke nødvendigvis står i fare for å miste. Hun har også fått tildelt Garantiinntekt, og har med dette en langvarig stipendordning som både bidrar med en viss økonomisk trygghet og noe mer langsiktighet i arbeidslivet enn noen de andre informantene.

Det er likevel ikke slik at heller Vanessa med dette kan plasseres innenfor noen idealtypisk kunstnerrolle. Ut i fra materialet er det flere aspekter ved den romantisk karismatiske kunstnerrollen som er uforenelig med rutinemessige og dagligdagse aktiviteter, eller er hevet over hverdagslivets trivialiteter (Aslaksen, 2004; Mangset, 2004). Derimot viser Vanessa hvordan yrket hennes og det kunstneriske arbeidet nettopp er sidestilt med, og sammenlignet med denne type hverdagslige aktiviteter og trivialiteter. Det er en like naturlig del av livet som å henge opp klær, vaske eller lage middag. Kunst og familieliv og livet generelt nevnes i samme åndedrag, som om det er helt naturlig knyttet til hverandre. Dette kan si noe om hva det betyr å ha et yrke som, i tråd med at man er selvstendig næringsdrivende, knytter liv og virke tett sammen. Også ved at privatøkonomi og bedriftsøkonomi stort sett er det samme.

Kunstnerundersøkelsene viser at kunstnerlivet er både tøft og økonomisk risikabelt, og det å velge et yrke som kunstner innebærer også at man gir slipp på mange samfunnsgoder som andre arbeidstakere kanskje tar for gitt. Elstad og De Paoli fremhever hvordan lav materiell trygghet kan være akseptert blant unge, mens utfordringene blir større blant annet ved etablering av familie. De stiller spørsmål til om avveiningen til om det er «verd det» endrer seg med alderen (Elstad & De Paoli, 2014, s. 212-213). For en kunstner som Vanessa, som har levd igjennom disse fasene, og fremdeles er aktiv kunstner er det kanskje naturlig at yrket etter hvert har blitt en integrert del av hverdagslivet. Det er med andre ord vanskelig å plassere Vanessa innenfor noen idealtypisk kunstnerrolle, hun bærer enkelte preg av det tradisjonelle og karismatiske, men viser en sterkere ideologisk og politisk tilnærming til de temaene som blir tatt opp enn det en

da kunne regnet med. Hun ser ikke seg selv som isolert fra samfunnet, (Mangset, 2004, s. 9-10), og profiterer heller ikke på å helliggjøre seg selv.

Derimot viser hun et tydelig engasjement og en kompromissløshet for ytre faktorer. Mange av uttalelsene hennes er også sterkt politisk og ideologisk farget, spesielt i samtalen om Garantiinntekten. Vanessa viser også her et tydelig politisk engasjement knyttet til nettopp denne ordningen. Dette kan ha bakgrunn i den medieoppmerksomhet og politisk oppmerksomhet denne har fått i løpet av hennes kunstnerskap. Det kan også sees som en reaksjon på måten utfasingen av den kan sees som et symbol på en endring i kunstnerpolitikken generelt. Sett med bakgrunn i det at hun har blitt tildelt Garantiinntekt kan det også tyde på at hun har stått i de politiske stormer som har omhandlet denne ordningen, både før og etter utfasing, og med dette kanskje også har utviklet en mer ideologisk eller rettferdighetsgjørende kunstnerrolle.

«Organisasjonskultur handler grunnleggende om hvilke verdier, normer og virkelighetsoppfatninger som deles av organisasjonsmedlemmene og som er typiske for den organisasjonen det er snakk om» (Gran & De Paoli, 2005, s. 83). Med utgangspunkt i et slik perspektiv, vil kunstnerrollene jeg har diskutert over kunne gi mening dersom det er ønskelig å definere kunstnerne ut i fra felles verdier, normer og virkelighetsoppfatninger. Det kan altså være nærliggende å bruke begrepet organisasjonskultur om kunstneryrket. Det kan derimot diskuteres om dette er hensiktsmessig, med tanke på at dette er en yrkesgruppe der aktørene i så stor grad opererer alene. Kunstneryrket består av mange enkeltkunstnere, med mange ulike praksiser, også de som befinner seg innenfor samme tradisjon. Sett i sammenheng med det jeg har nevnt i denne delen av drøftingen vil jeg ikke nødvendigvis si at verken Pearlas, eller de andre yngre kunstneres identitetsarbeid plasserer dem innenfor den idealtypiske kulturentreprenøren (Ellmeier, 2003), eller den postmoderne kunstneren slik Mangset (2004) og Abbing (2002) beskriver disse. Dette til tross for at det finnes flere fellestrekk. Derimot kan det være viktig å vektlegge at det finnes måter å forholde seg til yrket sitt og rollen sin som kunstner på som ikke nødvendigvis passer inn under gitte overordnede begreper.

Det å kategorisere kunstnere i roller, heller enn å ha en pragmatisk forståelse av likheter og ulikheter innenfor en yrkesgruppe, kan synes å også gi kategoriske resultater. Det har dessuten vist seg upopulært blant kunstnerbefolkningen å plasseres i kategorier med økonomiske implikasjoner (Heian & Hjellbrekke, 2017). Som nevnt konkluderte undersøkelsen *Kunstner*

og entreprenør? Norske kunstneres holdninger til egen økonomi, entreprenørskap og kommersiell suksess (2017) med at likegyldige eller negative holdninger til det å identifisere seg selv med entreprenørbegrepet kunne tyde på hvordan de norske kunstnerne forholder seg til begrepet eller til retorikken i kulturpolitikken (Heian & Hjellbrekke, 2017).

Altså handler identitetsarbeidet vel så mye om å selv definere hva som ligger i ens eget valg av strategi og profesjonstilnærming. Begreper og kategorier som kommer utenfra, for eksempel gjennom politisk motiverte undersøkelser kan sees som å være en slags dominerende av yrkesgruppens selvforståelse. Dette kan også igjen knyttes til det Ruben sier om at: «(...) Så for alle de som kommer med sånne enkle løsninger som at du bare kaller deg selv entreprenør da, så er det helt klart fra min side at det er utrolig naivt, å påstå at det skulle løse et mye, mye mer komplekst problem». Altså har ikke bare dette begrepet en betydning for kunstnerne som noe som er ment å si noe om deres identitet, men også som noe som det forventes at skal løse et problem. Dette problemet plasseres i dette tilfellet i hendene på kunstnerne, som en løsning, som igjen kan oppleves som en forenkling av noe som er mer komplekst enn bare tildeling av identitet. Det komplekse problemet i dette tilfellet er kunstnerøkonomien. Mangset konkluderer i sin undersøkelse med at det skjer en differensiering av kunstnerroller i det seinmoderne samfunnet, slik at flere kunstnerroller eksisterer side om side (Mangset, 2004, s. 251). Dette er nok det som samsvarer mest med uttalelsene fra mine informanter. De idealtypiske kunstnerrollene oppleves derimot som noe smale. Det kan diskuteres om det ikke bør gis mer rom for kunstnerne til selv å utarbeide sin egen rolleforståelse, og med dette være med på å bestemme over eget samfunnsoppdrag.

6.2 ROLLEFORVENTNINGER OG KUNSTNERKULTUR

I dette avsnittet vil jeg diskutere videre hvordan kunstnerens identitetsarbeid kan si noe om samfunnskontrakten mellom kunstnerne og samfunnet, i form av kunstnerens og samfunnets forståelse av kunstneryrket. Jeg vil her se det i lys av kunst- og kultursosiologiens konstruktivistiske perspektiv på kunstfeltet som et sosialt felt bestående av makt, posisjoner og feltspesifikk logikk. Jeg vil også trekke inn kunstteori og estetisk teori for å belyse informantenes kunstneriske verdisyn og kunstsyn som kan si noe om deres yrkeskultur. Gjennom analysen har jeg kommet frem til to funn jeg ønsker å drøfte videre, som begge omhandler rolleforventninger og kunstnerkultur. Det første er informantenes forhold til

kunstmarkedet. Det andre knyttes kunstnernes kunstneriske verdisyn opp mot kunstens autonomi.

De visuelle kunstnerne som helhet har lavest andel markedsinntekt, noe som settes i sammenheng med mye stipendinntekter og lave kunstneriske inntekter (Heian et al., 2015, s. 123). For billedkunstnere er forholdet mellom salgsinntekter og stipendinntekter i den kunstneriske inntekten en fin balanse. Selv om kunstmarkedet er noe kunstnerne selv ikke har makt over settes disse inntektene gjerne i et motsetningsforhold. Lave inntekter fra markedet settes i sammenheng med lav interesse for å kommersialisere seg. I kulturmeldingen 2018 påpekes det at i takt med økning av antall kunstnere og påvist nedgang i kunstnernes inntekter må flere kunstnere må kunne fungere kommersielt (Kulturdepartementet, 2018, s. 46). Ut i fra dette viser det seg at fra kunstnerpolitisk hold at økt kommersialitet er et viktig mål. På den ene siden kan dette bety at det forventes det at kunstnerne skal endre sine kunstneriske praksiser til mer kommersielt tilpassede praksiser. På den andre siden kan det bety at kunstnerne forventes å bli mer proaktive i salg og inntektshenting.

I følge Bourdieus (1993) teorier om sosiale felt er kunstfeltet avhengig av å stå i et autonomt hierarkisk forhold til andre felt, og at det er dette som gjør den symbolske makten innad i feltet verdifull og verdt å kjempe om. Logikker fra andre felt, som det økonomiske eller det politiske vil true autonomien, og med dette også den symbolske makten. Han beskriver økonomien på feltet for begrenset produksjon (det eksklusive feltet) som bestående av en «omvendt økonomi», eller en «anti-økonomi». Med dette mener han at økonomisk logikk ikke trekker til, fordi på dette feltet råder kun prestisje og grad av anerkjennelse som feltets spesifikke kapital (Bourdieu, 1993, s. 38-41). Også Solhjell og Øien fremhever anerkjennelse som feltspesifikk kapital, og plasserer dette som det viktigste mål for kunstnerne innenfor det eksklusive kretsløpet. Med bakgrunn i dette kan en tenke seg at det kunstneren ønsker seg, og arbeider for, først og fremst er kunstnerisk anerkjennelse. Altså vil det å fornekte økonomien være en strategi for å oppnå anerkjennelse. En annen teori på dette er hvordan Abbing hevder at det å uttrykke anti-kommersielle ideer på sikt gi suksess på markedet (Abbing, 2002, s. 48). Også Bourdieu har en lignende idé om at det å holde seg i en risikabel posisjon lenge nok uten økonomisk kompensasjon kan til slutt gi økonomiske fordeler (Bourdieu, 1993, s. 38-41), altså vil det å «holde ut og late som ingenting» til slutt kunne gi økonomiske fordeler.

Dette motsetningsforholdet mellom anerkjennelse og økonomi er noe enkelte av informantene er svært opptatt av. Både Vanessa og Ruben stiller seg kritisk til hvordan løftet om anerkjennelse kan bli brukt imot en i en forhandlingsituasjon i en utstillingskontekst, og at dette er noe som setter kunstnere i en uheldig avhengighetsposisjon. Løftet om anerkjennelse virker forventet å veie tyngre enn økonomisk kompensasjon, for eksempel ved et utstillingsoppdrag. Det oppstår derfor et paradoks, der kunstnernes *identitetsarbeid*, slik beskrevet gjennom Røyseng i foregående kapittel, ikke samsvarer med hvordan de blir sett utenfra. For at kunstnerne skal kunne delta på kunstmarkedet burde ikke produksjonsutgiftene måtte overgå inntektene.

Samtidig er det viktig som Elstad og De Paoli (2015) skriver, at kunstnerne står i et avhengighetsforhold til omgivelsene, som den gjeldende kulturpolitikken og bevilgninger til kunst- og kultur over statsbudsjett. Selv små justeringer i eksempelvis støtteordninger til kunst og kultur kan i følge forfatterne ha svært store konsekvenser for enkelte, uten at det får oppmerksomhet i den offentlige debatten (Elstad & De Paoli, 2014, s. 233-234). Slik Ruben ser det er det også dette avhengighetsforholdet til omgivelsene, spesielt de kulturpolitiske, gjør at kunstnerne i mindre grad uttaler seg positivt til en styrking av kunstmarkedet. En eventuell motsetning til forsterking av salgsmarkedet eller det offentlige markedet bør kanskje derfor sees mer som en politisk motsetning til næringslivsgjøringen og den retoriske vendingen i kulturpolitikken, heller enn en ideologisk overbevisning fra kunstnernes side.

På denne måten kan en tenke seg at fra kunstnernes synspunkt kan endringer i det politiske rammeverket de er avhengige av, bære med seg en trussel om at kunstnerstipendene skal bygges ned. Det kan med dette diskuteres om stipendordningenes rolle påvirkes av dette. Med tanke på det som nevnes over er billedkunstnerne den kunstnergruppen som får størst andel stipender, mens de har lave inntekter fra markedet (Heian et al., 2015, s. 123). På den ene siden kan det være et uuttalt ønske blant kunstnerne om et mer fungerende kunstmarked i Norge, der de på mange måter er enige med den politiske retorikken som foregår på kunst- og kulturfeltet. På den annen side er det så og si økonomisk avgjørende for dem å stå samlet og kontinuerlig kjempe frem rettigheter og verne om de offentlige støtteordningene, for det er så lite som skal til før det får store konsekvenser. Stipendpolitikken er ikke nødvendigvis en verken gitt eller satt politikk for evigheten.

Alle informantene viser stor åpenhet når det kommer økonomi og kommersielle målsetninger, uten at dette betyr at de av den grunn befinner seg innenfor et såkalt kommersielt kretsløp, der i følge Solhjell og Øien den feltspesifikke kapitalen er kommersiell kapital, evnen til å generere inntekter fra markedet. En logikk som vil møte motstand fra det eksklusive kretsløpet, for å opprettholde kunstens autonome status (Solhjell & Øien, 2012, s. 33-42). Alle informantene har til en viss grad lagt strategiske planer eller lagt til rette for hvordan de skal generere mer salg av arbeidene sine i fremtiden. De viser et pragmatisk forhold til kommersielle målsetninger, og setter ikke kunstmarkedet opp mot stipendordningene. Et henblikk tilbake på kulturentreprenøren viser at denne kombinerer flere inntekter fra ulike typer arbeid, og navigerer kunstfeltet som en strategisk aktør og risikotaker. Med dette er denne rollen heller ikke opptatt av å opprettholde noen motsetning mellom kunst og økonomi (Mangset, 2004, s. 13). Spesielt med tanke på hvordan kunstnerens inntekter er sammensatt av ulike kilder, fra ulike typer arbeid, er det nærliggende å tenke seg at kunstnere allerede er strategiske idet de i det hele tatt har en kunstnerisk inntekt eller er kunstnerisk aktive. Det kan derfor diskuteres om denne rollen ikke bare beskriver en hvilken som helst aktør innenfor et usikkert arbeidsmarked.

Med dette er det interessant hva denne typen kommersielle målsetninger betyr for den kunstneriske praksisen. Det kommer tydelig frem at til tross for at alle ønsker å selge arbeidene sine, og innfinner seg helt greit med at dette er en viktig del av kunstnerøkonomien, så betyr ikke dette at den kunstneriske praksisen skal *endre* seg. Kunsten skal gjerne selges, men den skal ikke produseres på noen annen måte for å kunne selges. Derimot virker det å være aktuelt å gjøre mer salgsrettede og kommersielle produksjoner ved siden av den faktiske kunstneriske praksisen. Men da kun for å spe på inntektene. Dette er et viktig poeng, også når det kommer til de statlige kunstnerstipendene. Tildelingen av stipend skjer på bakgrunn av kunstnerisk kvalitet og aktivitet. Det å gå på premiss med sitt eget arbeids kvalitet kan derfor sees både som å gå på premiss med sitt selvoppfattede samfunnsoppdrag og sin identitetsforståelse.

Ut i fra informantenes utsagn virker kunstneryrkets, og deres eget, samfunnsoppdrag å være preget av nettopp det at det bidrar med noe annet. Adorno (1970) betegner dette *Annet* som styrken i kunsten. Ved å utgi seg for å være en ting eller et objekt, vil den bidra til en annen refleksjon ved å være noe mer enn det en forventer (Adorno, 1970/2013, s. 330). Viktig for dette refleksjonspotensialet er spenningen mellom ytterpunktene, som Adorno og Horkheimer betegner som det *allmenne* og det *særskilte* (Adorno & Horkheimer, 2011, s. 163). Dette kan bety at det særskilte i kunsten trenger å holdes separat fra det allmenne, slik at disse ikke blir to

sider av samme sak. Opposisjonen trengs for at kunsten skal få sin effekt. Altså vil kunsten der den, på samme måte som det *allmenne*, kun opererer etter en logikk om tilbud og etterspørsel miste sin verdi. Der dens primære hensikt er å generere økonomisk interesse fra «massene», eller en kjøpesterk del av befolkningen. Står kunsten i en viss avstand fra samfunnet og andre logikker derimot, kan den utføre sin primære hensikt og styrke som ligger i å kunne presentere samfunnet for alternative perspektiver (Christensen-Scheel, 2013, s. 110).

Dette verdisynet og kunstsynet virker å prege samtlige av informantene i undersøkelsen. De ønsker å beholde det som er verdien i arbeidet sitt, autonomien i den kunstneriske praksisen. Dette kan også sees som en viktig del av identitetsbyggingen og forhandlingen om samfunnsoppdraget. Uten dette kan det også sees som at både yrket og profesjonen mister sin samfunnsrelevans.

Det overordnede samfunns målet for kulturpolitikken i kulturmeldingen uttrykkes slik:

Eit levande demokrati der alle er frie til å ytre seg, og der mangfold, skaparkraft og kreativitet er høgt verdsett. Eit inkluderande samfunn der kunst og kultur av ypparste kvalitet inspirerer, samlar og lærer oss om oss sjølv og omverda (Kulturdepartementet, 2018, s. 9).

Sett i et estetisk perspektiv som det frembrakt av Adornos teori ovenfor vil kunstens samfunnsoppdrag gjennom dette sitatet kunne sees på to måter. På den første måten vil denne nærheten til kunstens formål i et politisk samfunns mål bære med seg en idé om at kunsten bør ha et politisk formål. På denne måten vil autonomien utfordres. På den andre måten kan dette si noe om hva som er kunstens potensiale. Dersom kunsten beholder sin autonomi, kan den også være i stand til å tilføre denne kvaliteten til samfunnet. Det blir da viktig å skille mellom hva kunsten har som formål, og hva den har som potensiale. Slik Christensen-Scheel ser det så handler ikke Adornos autonomibegrep om at kunsten skal isoleres fra samfunnet. Den må stå i en kritisk avstand til samfunnet gjennom sin autonomi dersom den skal kunne ha en påvirkning eller en betydning. Det er her den får potensialet for sanselig refleksjon, som igjen åpner for muligheten til alternative perspektiver (Christensen-Scheel, 2013, s. 111).

Definisjonen på et levende demokrati der alle er frie til å ytre gir også mening gjennom Mouffe og Laclaus (1985) antagonismebegrep. For dem utelukker antagonismen enhver mulighet for endelig tilslutning eller rasjonell konsensus. Selve eksistensgrunnlaget for et demokrati er

meningsmotsetninger, og hegemoni bør ikke være et mål (Laclau & Mouffe, 1985, s. XVII). Sett i lys av dette er det altså viktig at ytringene også representerer motsetningsforhold, for å kunne ha sitt demokratiserende potensiale. Gjennom dette perspektivet vil kunsten spille en viktig rolle gjennom kunstneriske ytringer. Det er også viktig å legge til rette for en mangfoldighet i disse ytringene. På denne måten kan man se det slik at kunstens rolle er å presentere samfunnet for alternative perspektiver. Et mangfold i alternative perspektiver får man derimot kun gjennom et mangfold av ytringer. Det kan derfor regnes som urimelig å tillegge kunsten en logikk av tilbud og etterspørsel, slik også Adorno og Horkheimer ser det (Adorno & Horkheimer, 2011, s. 167). Da vil ikke det primære målet for kunstnerisk produksjon være å produsere en ytring, mer enn en vare. Sett i lys av stipendordningene bidrar disse også direkte til dette mangfoldet ved at de gir flere muligheten til å utføre et kunstnerisk arbeid, og ytre seg gjennom dette.

Disse alternative perspektivene kan igjen ha en politisk kraft i seg selv. Sett i lys av det Rancière (2012) beskriver som det estetiske regimet, vil kunstens kraft ligge i dens mulighet til å produsere en sanselig væremåte. Altså er den gjennom sin sanselighet, og sin kunstneriske væremåte demokratiserende ved at den bidrar i fordeling av det sanselige. Slik Rancière ser det vil fordelingen av det sanselige gi muligheter til de som vanligvis ikke har innflytelse, slik at de kan bli sett og hørt, noe som for han er forutsetningen for demokrati (Rancière, 2012, s. 74-75). Også her er det kunstopplevelsen som blir viktig, fordi det er denne som både produserer refleksjon og fordeler refleksjon, og med dette også makt. Samfunnsoppdraget blir da ikke bare å bidra til refleksjon, men også til å fordele refleksjoner til andre som ikke tidligere har hatt denne muligheten.

Ut i fra dette perspektivet er det interessant å se på hvordan kunstsosiologien ser og definerer kunstfeltet, gjennom et ønske om å konstruere og avsløre et individs handlemåter som en del av en struktur bestemt av noe utenfor individet selv. Det kan diskuteres om ikke dette bidrar til et noe unyansert syn på yrkesgruppen, ved at den kunstspesifikke yrkeskulturen eller kunstsynet ikke tas med i betraktning. Som Mangset hevder er det gjerne typiske karismatiske fortellinger om seg selv sosiologer og andre kulturforskere gjerne forsøker å «avsløre» (Mangset, 2004, s. 9-10). Ved et ønske om å avsløre handlinger som gitt impliserer dette også at det er kunstnerne som selv konstruerer fortellingen om seg selv, med et underlagt ønske om å oppnå en form for makt eller kapital. Det kan også diskuteres om ikke dette fører til økt fokus på kategorisering, og mindre fokus på det gruppen selv ønsker å fortelle. Ut i fra samtalene med

informantene virker anerkjennelse fremfor økonomi å være en noe utdatert idé. Derimot viser alle et viktig kunstnerisk verdisyn som kanskje burde vektlegges mer i denne type undersøkelser. Det der ut som om det handler om å produsere noe som har en samfunnsverdi, mer enn det handler om å fremheve seg selv og styrke sin anerkjennelse.

Paradokset kan altså sees, slik Ruben sier det: «For det er virkelig en myte, at kunstnere ikke ønsker å selge verkene sine. Det er absolutt ikke sant, de aller fleste kunstnere jeg er kjent med ønsker å selge kunsten sin». Med dette sier han også at kunstnerne ønsker å selge kunsten *sin*. Ikke en annen type kunst.

6.3 STIPENDENES PREMISER: LIV OG VIRKE

Formålene for de ulike arbeidsstipendene uttrykkes jf. §13.1, §14.1 og §22.1 som å *sette kunstnere i bedre stand til å leve av sitt virke som kunstner, gi anledning til å videreutvikle eller utvikle sitt kunstneriske virke, eller å ha kunstnerisk aktivitet som sin hovedbeskjeftigelse*. Det er kun stipend for seniorkunstnere som jf. §33.1 har som formål å *sikre mottakeren økonomisk trygghet*, på samme måte som den utfasede garantiinntekten hadde (Forskrift om statens kunstnerstipend mm, 1998). Hovedfokus for størstedelen av stipendene er altså kunstnerisk virke, og mulighet til å utvikle eller videreutvikle dette i den grad det kan leves av.

Sett i sammenheng med hverandre skal de ulike stipendeneordningene under Statens kunstnerstipend sees å kunne dekke de ulike livsfaser i løpet av et kunstnerskap. Sett i et livsløpsperspektiv er det med andre ord interessant å se når disse stipendene har mest effekt, eller i hvilke livsfaser behovet er størst. Generelt sett og ut i fra informantenes uttalelser så virker det ikke å være noen livsfaser der stipendordningene ikke er viktige. Det kan derimot diskuteres hvilke utfordringer som møtes på i de ulike livsfasene, der stipendene kan få sin betydning. Blant annet virker etableringsfasen som kunstner å være en særlig sårbar fase. Det å ikke få stipend i denne fasen har flere konsekvenser, blant annet ved at en ikke får muligheten til å jobbe like mye eller vise frem sin kompetanse. Med dette svekkes også muligheten til å vise videre kvalitet og aktivitet, som er stipendordningenes eneste kriterier. Det kan også bety at man må ta ikke-kunstnerisk arbeid for å bedre de generelle levekår, og med dette også mister verdifull arbeidstid. I samme fase kan det være andre utfordringer som dukker opp, der økonomien som helhet, gjennom blant annet manglende velferdsordninger kan være en

utfordring. Dårlige levekår kan for eksempel skremme bort enkelte fra både å vurdere kunstneryrket, så vel som å holde ut. Med dette kan det også ha konsekvenser både for mangfold og ytringsfrihet, og med dette også demokratiet, blant annet sett ut i fra Laclau og Mouffe (1985) og Rancières (2012) perspektiver.

Et annet viktig poeng er at akkurat billedkunstnere får en stor andel av sin kunstneriske inntekt fra stipender, og stipender er også den eneste offentlige tilskuddsordningen som regnes som lønn. Det som da er interessant er at en som selvstendig næringsdrivende ikke har de samme rettighetene til for eksempel sykepenger som det en fast ansatt har, på grunn av nettopp lave inntekter. Det samme gjelder dagpenger, ettersom arbeidsledighet hos selvstendig næringsdrivende ikke kan etterprøves på samme måte som for fast ansatte (Skarstein, 2015, s. 120-121). I materialet synes det flere faktorer som virker å prege hvilken effekt stipendene får for den enkelte kunstner, som også kan knyttes opp mot de livsfaser informantene befinner seg i. Mye av det virker å være direkte knyttet til deres tilknytning til arbeidslivet som selvstendig næringsdrivende, og med dette uten tilgang på viktige velferdsordninger. Som selvstendig næringsdrivende kunstner vil yrket og livet være tett sammenfiltret. Dette synes kanskje enda tydeligere i de senere livsfaser, slik Vanessa uttrykker det, der også stipendordningene synes å ha hatt en mer direkte effekt på livet som helhet. For informantene som er i etableringsfasen eller er nyetablerte er det derimot en tettere sammenheng mellom stipendordningene og den tiden til kunstnerisk arbeid de kan bidra med.

I følge Elstad og De Paoli kan en konsekvens av denne tilknytningsformen være negative helseeffekter. Innsats i form av anstrengelse, tid og krefter, bør stå i et balansert forhold til belønninger som lønn, anseelse eller sikkerhet i jobben. Den negative effekten forsterkes ved for eksempel ved å akseptere ubalanse av strategiske hensyn, eller ha feil oppfatning av forholdet mellom innsats og belønning (Elstad & De Paoli, 2014, s. 227-233). Med utgangspunkt i hva Elstad og De Paoli legger frem her kan kunstneryrket sees som risikabelt. Dette kanskje til tross for det Throsby (1994) beskriver som psykologisk gevinst i det kunstneriske arbeidet som får kunstnere til å prioritere dette fremfor mer økonomisk lønnsomt arbeid (Throsby, 1994, s. 69-70).

Det å forholde seg med en profesjonell avstand til yrket, slik Pearla uttrykker, kan kanskje i dette tilfellet være en viktig strategi, også med tanke på å unngå fremtidige helsemessige konsekvenser på den måten Elstad og De Paoli (Elstad & De Paoli, 2014) legger frem. Det kan

diskuteres hvorvidt det helsemessige aspektet av kunstneryrket lar seg oppveie av de psykologiske gevinstene. Det interessante i mitt materiale er at det finnes ulike forståelser i mitt materiale av hva stipendene skal tjene til. Dette viser til et skille mellom levekår og arbeidskår. På den ene siden representerer Vanessa et livsløp der garantiinntekt har vært viktig, og der stipendene først og fremst synes som tett knyttet til levekår og helse, og deretter til muligheten til å gjøre jobben sin. På den andre siden står informantene i etableringsfasen som er mer opptatt av at stipendene skal frigi tid, og ser på stipendene som elementære for muligheten til å jobbe så mye som mulig og få vist hva de kan.

7.0 OPPSUMMERENDE REFLEKSJON

I de foregående kapitler har jeg gjennomgått og drøftet funnene fra analysen opp mot teori. Jeg vil i dette kapitlet oppsummere ved å sammenfatte de viktigste funn og belyste områder opp mot problemstillingen, samt vurdere undersøkelsens validitet. I undersøkelsen har jeg gjennom kulturpolitikk, kunst- og kunstnerpolitikk, kunst- og kultursosiologi samt teorier om profesjon og yrke, belyst problemstillingen med et perspektiv fra en utsideforståelse av kunstneryrket og mot enkeltkunstnerens stemme, identitet og yrkeskultur. Forholdet mellom identitet og kontekst har vært viktig.

Avhandlingens formål har vært å kartlegge og undersøke stipendordningene i Statens kunstnerstipends betydning for enkeltkunstnere i løpet av ulike livsfaser. Gjennom empiri bestående av mine tolkninger og analyse av kvalitative intervjuer med fem enkeltkunstnere, teori og politisk rammeverk, samt formålene for de ulike stipendordningene under Statens kunstnerstipend har jeg undersøkt problemstillingen: *Hvilken betydning har stipendordninger i Statens kunstnerstipend for en billedkunstners livsløp?* Samt underproblemstillingen: *På hvilken måte kommer dette til syne gjennom dybdeintervjuer med fem enkeltkunstnere innenfor billedkunstfeltet?*

Blant de funn som er presentert og drøftet er blant annet forholdet mellom informantenes selvforståelse, og de syn på og holdninger til kunstnere som yrkesgruppe som jeg finner både i det politiske materialet og i avhandlingens teorigrunnlag. Ut i fra et livsløpsperspektiv, og de livsfasene informantene i undersøkelsen befinner seg i kunne det synes å være et slags skille mellom de nyetablerte og den etablerte. Dette har jeg vurdert til å handle om trygghet og posisjon, men også diskutert om kan handle om en mer yrkesrettet og profesjonsbasert tilnærming til yrket fra de nyetablerte kunstnerne. Der skillet mellom økonomi og kunst viser seg lite viktig, men en generell bevissthet om kunstens autonomi råder. Gjennom profesjonsperspektivet har jeg belyst spesielt forholdet mellom kunstnernes identitetsarbeid og deres samfunnsoppdrag.

Jeg finner et noe mer avslappet skille mellom kunstnerrollene der det informantenes identitet virker tettest knyttet til en yrkesstolthet og profesjonsforståelse, med en pragmatisk tilnærming til forholdet mellom anerkjennelse og økonomi. Derimot synes gjennom empirien to ulike måter å forholde seg til yrket sitt på. Ettersom denne undersøkelsen er gjennomført med et lite antall

informanter sier ikke dette noe generelt om verken kunstnergruppen som helhet, ei heller livsfase. Derimot kan det gi en bedre forståelse for, samt belyse enkeltindividets synspunkter som noe annet enn en del av en gruppe. Jeg har også til en viss grad diskutert relevansen av denne type idealtypiske kunstnerroller for å gruppere eller forstå kunstnere. Gjennom sin tilknytning til arbeidsmarkedet som hovedsakelig personlig næringsdrivende består kunstnergruppen av flere små foretak, og det bør kanskje nettopp derfor være vanskelig å si noe om gruppen som helhet.

Et annet funn er hvordan det å gjennom kunstteori og estetisk teori ta utgangspunkt i informantenes kunstneriske yrkeskultur, kan gi et interessant og viktig innblikk i det verdisynet som kommer i opposisjon til de økonomiske eller sosiologiske motivasjonsteoriene, og forholdet mellom anerkjennelse og økonomi. Dette forventede motsetningsforholdet til økonomien gjorde seg også synlig i de politiske kidene. Gjennom å introdusere Bourdieu (1993, 1995) og Solhjell og Øiens (2012) sosiologiske perspektiver på kunstfeltet, og kunstnerne som aktører styrt av en feltspesifikk logikk, har jeg videre forsøkt å belyse forholdet mellom anerkjennelse og økonomi. Ved å diskutere dette opp mot kunstteori og estetisk teori har jeg forsøkt å tilføre en dybde og et annet perspektiv på funnene enn det sosiologiske. Der sosiologien er opptatt av å diskutere fordelinger, posisjoneringer og maktstruktur på feltet, kan det å trekke inn perspektivet på autonomi slik det er presentert gjennom Adornos (1970/2013) og Rancières (2012) estetikk kanskje gi et mer nyansert syn på forholdet mellom den autonome kunsten og det øvrige samfunnet. Dette, igjen sett i lys av Laclau og Mouffes (1985) teori om antagonisme som demokrati viser hvilken rolle stipendene har i å fordele og åpne opp for ulike kunstneriske ytringer, som gjennom refleksjon og sanselige opplevelser kan bidra til demokrati. For informantene virker kunstneryrket å være preget av et klart samfunnsoppdrag.

Med dette finner jeg også at enkelte av informantene forholder seg kritisk til det de ser som en idé utenfra om at kunstnerisk anerkjennelse skal veie tyngre for dem enn økonomiske verdier. Her fant jeg ingen videre ulikheter mellom de ulike livsfasene. Dette har jeg diskutert videre, og ser som relevant for problemstillingen fordi det sier noe om de ytre strukturer av kunstnerøkonomien som kunstnerstipendene fungerer innenfor. Det sier også noe om stipendordningenes plassering i kunstnerøkonomien, og kanskje også noe om hva som skal til for at de skal nå sine formål. Tanken her er at et bedre utviklet kunstmarked ikke kun er kunstnerens ansvar. Det er også en tanke at utstillingsøkonomien bør forsterkes, særlig der det

offentlige står som oppdragsgiver. Dette for å gjøre det enklere å manøvrere og strategisk hente inn inntekter fra ulike kilder, som igjen vil være en fordel for kunstnerstipendene.

De to første funnene viser seg viktig for undersøkelsens problemstilling, fordi de belyser vesentlige rammefaktorer som ligger til grunn for kunstnerøkonomien, og også stipendordningene. Disse gir sammen en bakgrunnsforståelse for det forholdet stipendene inngår i, både for kunstneryrket og kunstnerøkonomien. De gir også en bredere forståelse for hva stipendene bidrar med i en kunstnerøkonomi, i alle livsfaser. Det siste interessante funnet er informantenes eget forhold til stipendordningene, og hvordan disse havner i et mellomrom mellom levekår og arbeidsvilkår. Her diskuteres et forhold mellom tilnærming til stipendene som et viktig velferdsgode, belyst gjennom et fokus på faktorer som sosiale rettigheter og helse, og en tilnærming der stipendene ses som et viktig tilskudd for økte arbeidsmuligheter. Sistnevnte viser seg å kunne ha en viktig betydning for karriereløpet for kunstnere i etableringsfasen.

Som selvstendig næringsdrivende står kunstnerne i en et utsatt avhengighetsforhold til endringer i både kulturpolitikken og i kunstnerpolitikken. Fenomenet Anne Britt Gran (Gran, 2017) legger frem, med dedifferensiering av kultursektoren, viser seg som nevnt også i hvordan næringslivsgjøring av retorikk og politikk er med på å prege de politiske kilder jeg har presentert i undersøkelsen. Der de aller fleste billedkunstnere er selvstendig næringsdrivende i sin kunstnerpraksis, kan det også diskuteres hvordan økt fokus på å ta næring, og *kunstnernæringen* på alvor kan slå positivt ut i form av for eksempel forenklete regelverk og et mer fungerende rammeverk for denne tilknytningsformen. Dette vil også være av betydning for stipendenes funksjon. Et forenklet og bedre tilpasset regelverk for sosiale rettigheter ville gjøre at stipendordningene kommer til sin rett, ved at de bidrar til økt arbeidstid og ikke levekår.

I sammenheng med problemstillingen: *Hvilken betydning stipendordningene i Statens kunstnerstipend for en billedkunstners livsløp?* vil det i tråd med underproblemstillingen: *Hvordan kommer dette til uttrykk gjennom dybdeintervju med enkeltkunstnere i ulike livsfaser?* kun være mulig å konkludere med betydningen for de enkeltkunstnerne som er omfattet i denne undersøkelsen. Betydning blir i dette tilfellet et relativt begrep, idet de belyste funn viser til alt fra ytre til mer personlige faktorer som ligger til grunn for hva denne betydningen vil være for den enkelte.

Den personlige vinklingen på enkeltkunstneren har videre belyst sider av kunstnerøkonomien og stipendordningene som kan gi en bedre forståelsesramme for hvilken posisjon kunstnerne står i som yrkesgruppe. Billedkunstnere mottar mesteparten av de statlige stipendene, men de står også i en komplisert situasjon der det å øke de kunstneriske inntektene fra andre kilder er under påvirkning av andre ytre faktorer.

7.1 PRAKTISK ESTETISK KOMPONENT

Som avhandlingens praktisk-estetisk komponent planlegger jeg å visualisere kunstnerøkonomiens ulike komponenter, samt de faktorer som påvirker den. Dette vil gjøres gjennom en installasjon, med fokus på stipendenes rolle. Denne vil presenteres ved den avsluttende utstillingen.

8.0 LITTERATURLISTE

- Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Adorno, T. W. (2013). Estetisk teori IK. Bale & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori: En antologi* (s. 328-354). Universitetsforlaget. (Opprinnelig utgitt 1970)
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2011). *Opplysningens dialektikk. Filosofiske fragmenter*. Oslo: Spartacus forlag.
- Alvesson, M. & Sköldberg, K. (2008). *Tolkning och reflektion: Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Aslaksen, E. K. (2004). *Ung og Lovende : Unge kunstnere - erfaringer og arbeidsvilkår*. Oslo: Abstrakt Forlag.
- Aure, V. (2011). *Kampen om blikket: en longitudinell studie der formidling av kunst til barn og unge danner utgangspunkt for kunstdidaktiske diskursanalyser* Stockholms universitet, Stockholm.
- Baudrillard, J. (2013). «Transeestetikk» fra *La Transparence du mal* (1990). I K. Bale & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori. En antologi* (s. 487-490). Oslo: Universitetsforlaget.
- Benjamin, W. (2013). «Kunstverket i reproduksjonsalderen» i *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*. I K. Bale & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori. En antologi*.
- Bishop, C. (2011). *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso Books.
- Bourdieu, P. (1993). The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed. I R. Johnson (Red.), *The Field of Cultural Production: Essays on art and litterature* (s. 29-73). Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1995). *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag
- Bourdieu, P. & Johnson, R. (1993). *Pierre Bourdieu. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Litterature*. London: Polity Press.
- Christensen-Scheel, B. (2013). Application and Autonomy - Reach and Span of Contemporary Art Didactics. *InFormation. Nordic Journal of Art and Research*, 2(2).
- Ellmeier, A. (2003). Cultural Entrepreneurialism: On the Changing Relationship Between the Arts, Culture and Employment 1. *International Journal of Cultural Policy*, 9(1), 3-16.
- Elstad, B. & De Paoli, D. (2014). *Organisering og ledelse av kunst og kultur*. Oslo: Cappelen Damm.
- Forskrift om statens kunstnerstipend mm. (1998). *Forskrift om statens stipend og garantiinntekter for kunstnere* (FOR-1998-09-16-936). Hentet fra <https://lovdata.no/forskrift/1998-09-16-936>

- Gran, A. B. (2017). Kultursektoren og kreativ næring i norsk økonomi: Et dedifferensieringsperspektiv på utviklingen. *Praktisk økonomi og finans*, 33(2), 156-171. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.18261/issn.1504-2871-2017-02-02>
- Gran, A. B. & De Paoli, D. (2005). *Kunst og kapital. Nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv*. Oslo: Pax Forlag.
- Hammer, E. (2003, 22. november). Herfra til Adorno (og tilbake igjen?). *Kunstkritikk*. Hentet fra <https://kunstkritikk.no/herfra-til-adorno-og-tilbake-igjen/>
- Heian, M. T. (2018). *Kunstnere i Norge. Ulikhet i inntekt, arbeid og holdninger* (Avhandling for graden ph.d.). Universitetet i Bergen.
- Heian, M. T. & Hjellbrekke, J. (2017). Kunstner og entreprenør? Norske kunstners holdninger til egen økonomi, entreprenørskap og kommersiell suksess. *Norsk Sosiologisk Tidsskrift*, 1(6-2017), s. 415-435.
- Heian, M. T., Løyland, K. & Kleppe, B. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstnerenes inntekter*. Bø: Telemarksforskning.
- Heian, M. T., Løyland, K. & Mangset, P. (2008). *Kunstnerenes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Bø: Telemarksforskning.
- Konkurranseloven. (2004). *Lov om konkurranse mellom foretak og kontroll med foretakssammenslutninger* (LOV-2004-03-05-12). Hentet fra https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2004-03-05-12/KAPITTEL_9#%C2%A741
- Kulturdepartementet. (2018). *Kulturens kraft: Kulturpolitikk for framtida* (Meld. St. nr. 8 (2018-2019)). Oslo: Kulturdepartementet.
- Kulturrådet. (2012a, 17.09.2018). Statens kunstnerstipend: Budsjett og kvotefordeling. Hentet 30.03.2019 fra <https://www.kulturradet.no/sks/vis-artikkel/-/statens-kunstnerstipend-kvotefordeling>
- Kulturrådet. (2012b, 20.02.2018). Søknadsbehandling: slik behandles søknaden til Statens kunstnerstipend. Hentet 31.03.2019 fra <https://www.kulturradet.no/soknadsbehandling/sks>
- Kulturrådet. (2019). Statens kunstnarstipend. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/statens-kunstnerstipend>
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Laclau, E. & Mouffe, C. (1985). *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics*. London: Verso.
- Mangset, P. (2004). «Mange er kalt, men få er utvalgt», *Kunstnerroller i endring*. Telemarksforskning-Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Mangset, P. & Hylland, O. M. (2017). *Kulturpolitikk : organisering, legitimering og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Menger, P.-M. (2006). Artistic Labor Markets : Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management. I V. A. Ginsburg & D. Throsby (Red.), *Handbook of the Economics of Art and Culture* (bd. 1, s. 765-806). Amsterdam: North Holland.
- NOU 1973:2. (1972). *Kunstnerstipend*. Hentet fra <https://www.nb.no/statsmaktene/nb/d9333513badf711ff1322df931956cc1?index=3#0>
- Ranciere, J. (2012). *Sanselighetens politikk*. Oslo: Cappelen Damm AS.
- Regjeringen. (2017, 16. mai). Kunstnerøkonomien. Hentet 31.03.2019 fra <https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/visuell-kunst/innsiktsartikler/kunstnerokonomien/id461263/>
- Rogg, E. (1998). Pierre Bourdieu: en tidlig brobygger. I Ø. Nilsen & E. L. Fürst (Red.), *Modernitet - refleksjoner og idébrytninger* (s. 35-59). Oslo: Cappelen akademisk.
- Røyseng, S. (2011). *Kunstnere i kulturnæringens tidsalder: En kunnskaps gjennomgang*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Skarstein, V. M. (2015). *Kunstens autonomi og kunstens økonomi*. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/contentassets/88795435d5904390918338514afcdcf4/kunstnerokonomi-utgreiing-28jan2015.pdf>
- Solhjell, D. & Øien, J. (2012). *Det norske kunstfeltet*. Oslo: Universitetsforlaget.
Tango for to - Samspill mellom kultur og næringsliv. (2001).
- Throsby, D. (1994). A Work-Preference Model of Artist Behaviour. I A. T. Peacock & I. Rizzo (Red.), *Cultural Economics and Cultural Policies* (s. 69-80). Springer, Dordrecht.

9.0 VEDLEGG

Vedlegg 1: Godkjennelse fra NSD

Vedlegg 2: Intervjuguide

VEDLEGG 1: GODKJENNELSE FRA NSD

15.4.2019

Meldeskjema for behandling av personopplysninger

NSD NORSK SENTER FOR FORSKNINGSDATA

NSD sin vurdering

Prosjekttittel

Undersøkelse av betydningen av statens tilskuddsordninger for kunstnere

Referansenummer

796641

Registrert

25.09.2018 av Terese Bjørkum Larsen - s178142@oslomet.no

Behandlingsansvarlig institusjon

OsloMet - storbyuniversitetet / Fakultet for teknologi, kunst og design / Institutt for estetiske fag

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Boel Christensen-Scheel, bchr@oslomet.no, tlf: 93401275

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Terese Bjørkum Larsen, teresebjorkum@gmail.com, tlf: 48037493

Prosjektperiode

01.09.2018 - 31.08.2019

Status

20.11.2018 - Vurdert

Vurdering (1)

20.11.2018 - Vurdert

Det er vår vurdering at behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet med vedlegg 20.11.2018 samt i meldingsdialogen mellom innmelder og NSD. Behandlingen kan starte.

MELD ENDRINGER

Dersom behandlingen av personopplysninger endrer seg, kan det være nødvendig å melde dette til NSD ved å oppdatere meldeskjemaet. På våre nettsider informerer vi om hvilke endringer som må meldes. Vent på svar før endringer gjennomføres.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

<https://meldeskjema.nsd.no/vurdering/5b97cc47-399f-4264-8f0e-48f202fed742>

1/2

Prosjektet vil behandle alminnelige kategorier av personopplysninger frem til 31.8.2019.

LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 og 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake. Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være den registrertes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a.

PERSONVERNPRINSIPPER

NSD vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen om

- lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen
- formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke behandles til nye, uforenlige formål
- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: åpenhet (art. 12), informasjon (art. 13), innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), underretning (art. 19) og dataportabilitet (art. 20).

NSD vurderer at informasjonen om behandlingen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13.

Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

NSD legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1. f) og sikkerhet (art. 32).

For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må dere følge interne retningslinjer og eventuelt rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

NSD vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysninger er avsluttet.

Lykke til med prosjektet!

Kontaktperson hos NSD: Lasse Raa
Tlf. personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)

VEDLEGG 2: INTERVJUGUIDE

- Hvordan vil du beskrive dagens levekår for billedkunstnere, for deg eller slik du ser det?
- Hvilken betydning tenker du statens kunstnerstipend og statlige tilskuddsordninger har for billedkunstnere?
- Hvordan forholder du deg til kunstmarkedet?
 - har du tanker om dette sett opp mot de statlige ordningene?
- Hvordan erfarer du *tilgjengeligheten* til de statlige stipendene eller tilskuddsordningene?
- Hva tenker du om *størrelse, varighet og tildelingskriterier* på de statlige stipendene og tilskuddsordningene?
- Fører ordningene til økt kvalitet, og eventuelt hvorfor?
 - Har du eksempler på det?
- Hva tenker du om *sammenhengen* mellom de ulike statlige ordningene?
 - Finnes det etter din mening en logisk sammenheng mellom ordninger, og
 - dekker de etter din mening behovene som finnes?
- *Kan du fortelle litt om hvordan du arbeider og hvilke faser som er viktige for deg?*
 - *Hvordan disponerer du tiden din og på hva?*
- *Har du eksempler på konkrete muligheter som har åpnet seg for deg, med grunnlag i statlige eller andre tilskudd?*
- Hvor går grensa for annet arbeid eller bi-jobber? I ditt tilfelle, eller slik du ser det.
 - konsekvenser?
- Hvis alt var mulig, hva ville du endret, og hvordan ser du den ideelle situasjonen eller tilskuddsordningen?
- Hvis du ser for deg situasjonen 5, 10 eller 20 år frem i tid, hvordan tror du levekårene for billedkunstnere har endret seg?

OSLOMET

Masteravhandling - Kunst i samfunnet
Institutt for estetiske fag, OsloMet