

**Per Mangset**

**”Jeg må! Jeg må; så byder meg en stemme!”<sup>1</sup>**

## **Om kunstnerroller i endring**

### **Innledning**

”Kunstens verden er en troens verden. Man tror på begavelsen, på den unike skaperen som ingen har skapt, og når sosiologen, som vil forstå, forklare og gjøre begripelig, kommer brasende inn, er skandalen et faktum”, har Pierre Bourdieu (1984:207) skrevet i en artikkel.<sup>2</sup> Hvis vi som sosiologer skal studere kunst, bør vi altså rette søkelyset mot de rådende trosforestillingene på kunstfeltet. Som Bourdieu antyder, har aktørene tradisjonelt trodd på den *karismatiske kunstnerrollen*, det vil si på myten om den unike kunstneren, det medfødte talentet, det skjebnetunge kallet, den guddommelige inspirasjonen og den absolutt frie og uavhengige kunstneren. Den karismatiske kunstnermyten er svært gammel. Kunsthistorikeren Arnold Hauser (1962/77) finner for eksempel fortellinger om storartede og berømte individuelle kunstnere med karismatiske trekk alt på Alexander den Stores tid. Men den karismatiske forestillingen om et medfødt talent er heller ikke fremmed for dagens unge kunstnere. En ung forfatter fra Moss uttalte for eksempel til Dagbladet 16. mai 2002 at: ”Allerede som treåring hadde jeg en følelse av at jeg skulle bli forfatter”. Den samme forfatteren – Ari Behn – har som kjent også vunnet prinsessa, om ikke halve kongeriket. Slik trækker han i dobbelt forstand i mytologiske spor. For ifølge de klassiske autoritetene på feltet, østerrikerne Kris og Kurz (1934/79), har den tradisjonelle kunstnermyten mye til felles med andre gamle folkelige fortellinger om fattiggutter som vinner lykken i kraft av skjulte talenter og ekstraordinært hell, altså askeladd-fortellinger i norsk sammenheng. En annen askeladd i norsk kunstliv, den nylig avdøde Kjell Aukrust (1979), tråkket i tilsvarende mytologiske spor da han i sin selvbiografi fortalte hvordan maleren Henrik Sørensen fikk åpnet porten for ham til Kunst- og

---

<sup>1</sup> Innledningen til Henrik Ibsens *Catilina* (Ibsen 1952:9).

håndverksskolen. Straks Sørensen hadde oppdaget at gutten fra Alvdal hadde talent, sendte han skoleledelsen en lapp med påskriften ”Slipp ham inn!” Og de slapp ham inn. Kunsthistorien er – ifølge Kris og Kurz – full av tilsvarende fortellinger om den etablerte kunstneren eller kunstsjørneren som tilfeldigvis oppdager den talentfulle bondegutten og hjelper ham fram med kunstnerkarrieren. Gjetergutten Giotto, som levde rundt år 1300, var alt som barn ekstra flink til å tegne sauer. Den etablerte kunstneren Cimabu kom tilfeldigvis forbi da Giotto var ute og gjette. Han oppdaget det ekstraordinære talentet, hjalp ham med å banke på hos de rette portvokterne til kunstverdenen, slik at de ”slapp ham inn”. Slik ble den store italienske maleren Giotto etter hvert skapt.

I de fleste land er det *mange* unge som ønsker å bli kunstnere, men *få* som virkelig lykkes. Vi vet også at veien til profesjonell kunstnerisk suksess er lang og usikker. De unge rekruttene kan som regel ikke vente store økonomiske gevinster, og mange av dem vil i praksis før eller seinere bli nødt til å finne seg noe annet å gjøre. Likevel holder de fleste halsstarrig fast ved at det er profesjonelle kunstnere de vil bli. Den *karismatiske kunstnerrollen* ser ut til å hjelpe dem. Forestillingen om at de har et særskilt kall, at de forvalter et medfødt talent, at de nærmest er utvalgt, ja, at yrkesvalget i grunnen er skjebnebestemt, bidrar – ifølge enkelte kunstsosiologer – til at de fortsetter den tornefulle og usikre veien mot en kunstnerkarriere.

Flere av *dagens* kulturteoretikere hevder imidlertid at denne kunstnerrollen har tapt mye av sin betydning i den samtidige kunstverdenen. Ifølge denne diskursen har den karismatiske kunstnerrollen nå blitt erstattet av nye, mer uforutsigbare og foranderlige *postmoderne kunstnerroller*.

---

<sup>2</sup> Sitater fra franske og engelske kilder i denne teksten er oversatt til norsk av artikkelforfatteren.

## Mer om den karismatiske kunstnerrollen

Mange av dagens kunstsosiologer er likevel enige om at den karismatiske kunstnerrollen har holdt stand – som en slags kulturarv eller arketypisk overlevering – fram til vår tid. Det gjelder for eksempel Howard Becker (1982), Raymonde Moulin (1992), Pierre Bourdieu (1986) og Pierre-Michel Menger (1989), det vil si forskere som ellers har nokså forskjellige teoretiske ståsted.

1) Historisk ser det ut til at den karismatiske kunstneren kommer til syne i det den *individuelle kunstneren* gradvis begynner å erstatte den anonyme håndverkeren. Kris og Kurz (1934/79), og Hauser (1962/77), forteller oss i hvilke historiske epoker kunstnerne begynte å signere sine verk, og når interessen for individuelle biografier oppsto. Enkelte greske kunstnere signerte sin kunst alt flere hundreår før Kristus. Noen av dem ble vidt berømte i sin samtid. Men det var først på 14- og 1500-tallet at individuelle signaturer og kunstnerbiografier ble institusjonalisert, ifølge Kris og Kurz. Det kan ses som et tegn på institusjonalisering av den karismatiske kunstnerrollen.

2) Kreativiteten til den karismatiske kunstneren antas å avhenge av en sterk *inspirasjon* og et sterkt *kall* for dette yrket. Kris og Kurz (1934/79) fører den karismatiske inspirasjonen – en slags ”guddommelig galskap” – tilbake til den Platonske tradisjonen. Kunstnerisk inspirasjon ble antatt å komme fra den himmelske ”ideenes verden”. Kunstneren, særlig poeten, var utstyrt med en særskilt evne til ”indre skuen” inspirert fra oven. I den romantiske og moderne versjonen av den karismatiske kunstnerrollen ble imidlertid denne guddommelige inspirasjonen omvandlet til et dypt personlig behov for å uttrykke seg kreativt, det vil si til en uimotståelig ”indre stemme”.

3) Den karismatiske kunstneren *velger* ikke å bli kunstner; han er *forutbestemt* til det av *skjebnen*. Hans talent venter bare på å bli oppdaget. Oppdagelsen kan virke

*tilfeldig*, men det tilsynelatende tilfeldige frambruddet av talentet kan også bli tolket som skjebnebestemt.

4) Det blir også ofte sagt at den talentfulle kunstneren er ”født til å bli kunstner”. Kunstnerens ekstraordinære talent kommer til syne veldig tidlig i barndommen. Kanskje fantes det allerede der mens barnet lå i mors liv. Det foreligger en rekke historier og legender knyttet til historiske eller nålevende kunstnere, for eksempel om oppdagelsen av det tidlig modne talentet, om den heroiske barndommen til den store kunstneren og om vidunderbarnet som viste ekstraordinære talenter lenge før han (eventuelt hun) fikk noen kunstnerisk opplæring (Kris og Kurz 1934/79). Ifølge den arketypiske legenden – slik den for eksempel er fortalt om Giotto og Cimabu, og gjenfortalt om Aukrust og Sørensen – skal altså det unge talentet bli oppdaget av en kunstskjønner som mer eller mindre tilfeldig passerer forbi. Raymonde Moulin fant i en studie fra 1992 at mange franske billedkunstnere fortsatt gjenfortalte sine personlige biografier i samsvar med denne legenden om det tilfeldige, men avgjørende møtet mellom den unge kunstneren og den gamle skjønneren eller læreren.

5) Hvis det er sant at man er født til kunstner, altså at talentet i bunn og grunn er medfødt, skulle det også utvikle seg eller bryte fram *uavhengig av kunstnerisk utdanning*. Derfor er den karismatiske kunstneren tilbøyelig til å fornekte at kunstutdanningen har hatt noe særlig å si for utviklingen av det kunstneriske talentet. Han er beundringsverdig nettopp fordi han har utviklet sitt talent og vunnet anerkjennelse uten hjelp av en lærer, det vil si uten kunstutdanning.

6) Den karismatiske kunstneren er tilbøyelig til å *fornekte den økonomiske verdens logikk*. Ifølge Bourdieu (1996) er kunstens verden en økonomisk verden snudd på hodet. Aktørene desavuerer økonomien og avviser det kommersielle. Et asketisk fornektelsesideal gjør seg gjeldende. Kunstnere som tjener raske penger, risikerer symbolsk devaluering. Innenfor dette feltet er det de symbolske, ikke de økonomiske gevinstene som teller. Gode kritikker og

liten økonomisk suksess (iallfall på kort sikt) blir dermed en slags garanti for høy kunstnerisk kvalitet.

### Risikotakeren

*Risikotakeren* kan betraktes som en alternativ rollemodell til den karismatiske kunstnerrollen eller som en annen side ved den karismatiske rollen. Moulin (1992) og Menger (1989) beskriver ofte kunstnere som risikotakere eller strategiske aktører, som navigerer innenfor en kunstverden preget av usikkerhet og konkurranse. Altfor mange navigerer mot kunstneryrket. Det fører til et vedvarende *strukturelt overskudd på rekrutter* til kunstneryrkene i de fleste land. Howard Becker (1982:52) skriver om dette ”enorme antallet folk som studerer kunst seriøst eller halvseriøst”, at ”ingen kunstform har nok ressurser til å bære økonomisk eller yte velvillig oppmerksomhet til alle eller noen substansiell andel av disse rekruttene”. Mange av dem etablerer seg derfor som en reservearmé i utkanten av det profesjonelle kunstfeltet.

Rekrutter til kunstneryrkene ser til å være mer motivert av symbolske belønninger – av ære og anerkjennelse på lang sikt – enn av økonomiske belønninger. Og selv om de *vet* at deres sjanser til å oppnå slik anerkjennelse er veldig usikre, virker det som om alle er overbevist om at nettopp *de* hører med blant dem som vil lykkes. Menger (1989) hevder at denne selvsikkerheten henger sammen med den karismatiske kunstnerrollen. Rollen eller myten bidrar til å forføre den unge kunstneren til å *tro* at nettopp *han* (eller hun) vil lykkes, uansett hva som måtte skje med de andre. Slik framstår den karismatiske kunstnerrollen som en *funksjonell* sosial institusjon, som består fordi den bidrar til at kunstverdenen består mer generelt.

### Den postmoderne kunstneren

En rekke analytikere har beskrevet dyptgående endringer i retning av en helt ny og postmoderne kultursituasjon, kjennetegnet blant annet ved individualisering, flytende identiteter, refleksivitet, fragmentering og globalisering. Innenfor en slik

”flytende modernitet” ser det ut til at alle står fritt til å velge hvilke roller eller identiteter de foretrekker. Vi lever i en postmoderne situasjon hvor det er ”no rules, only choices”, og hvor ”everybody can be anyone” (jf. Featherstone 1991). Slik endringer påvirker selvsagt også kunstverdenen.

1) I den postmoderne kultursituasjonen må vi regne med et *mangfold* istedenfor én dominerende kunstnerrolle.

2) Den postmoderne kunstneren må være i stand til å operere innenfor en *mindre institusjonalisert kunstverden*. Institusjonell fragmentering og fleksibilitet ser ut til å ha økt – på dette feltet som i resten av samfunnet. Kunstneren har således mange fellestrekk med andre yrkesroller i det seinmoderne samfunnet, der prosjektarbeid, uformelle nettverk og høy risiko dominerer. Kunstneren antas altså å være en relativt uavhengig sosial aktør i et åpent landskap; hun bør være frilanser, kulturentreprenør og risikotaker.

3) I den postmoderne kunstverdenen antas skillet mellom *kunst og dagligliv* å forsvinne. Ideen om Den Store Kunsten går i oppløsning, samtidig som dagliglivet blir ”estetisert”. Således blir kunsten som selvstendig institusjon utfordret. Hvis denne beskrivelsen er gyldig, skulle det bli stadig vanskeligere å skille mellom kunstneryrkene og forskjellige andre (”verdslige”) yrker i samtida, for eksempel mellom kunstnere, designere, stylisten og journalister.

4) I den postmoderne kunstverdenen skulle en også forvente at skillet mellom *kunst og økonomi* mer eller mindre gikk i oppløsning. Skillet mellom det høye og det lave, det rene og det urene i kunsten skulle viskes mer og mer ut. Kunstnerens asketiske motvilje mot kommersialisering burde forsvinne. De skulle i økende grad – og uten motforestillinger – krysse grensene mellom kunst og kommers.

5) De postmoderne fortellingene innebærer også at de tradisjonelle *hierarkiske skillelinjene* innen kunstfeltet *bryter sammen*. En burde kunne regne med at det kunstneriske monopolet som sentrale institusjoner har over institusjoner i periferien, ble oppmykt. Det vil si at Hedmark teater ikke nødvendigvis skulle stå noe tilbake for Nationaltheatret i kunstnerisk prestisje. De få høyprestisjeinstitusjonene kunne således risikere å tape sitt hegemoni i det kunstneriske kvalitetshierarkiet.

6) Alt i alt innebærer det postmoderne bildet av kunstneren en eller annen form for *avfortrylling* eller *sekularisering* av kunstneren – i weberiansk forstand. Ifølge Max Weber (1971) innebar jo modernisering en rasjonalisering, det vil si en avfortrylling av verden som helhet. Han antok at rasjonaliseringen ville berøre alle områder av sosialt liv. Men kunsten og religionen har kanskje vært mer motstandsdyktige enn andre felt. Disse områdene av sosialt liv har overlevd som karismatiske øyer i et stort rasjonalisert hav. I det seinmoderne samfunnet er imidlertid også kunstnerne i ferd med å bli detronisert fra sin sublime karismatiske posisjon. De er blitt avfortryllet. Hvis denne hypotesen har noe for seg, skulle dagens kunstnere bevege seg mer mot å bli vanlige ”kulturarbeidere” eller ”kulturentreprenører”, ikke særlig forskjellige fra andre yrkesutøvere i samtidas arbeidsliv.

## Empiriske funn

Empirien til denne artikkelen bygger på et forskningsprosjekt som jeg har arbeidet med siden 1998.<sup>3</sup> Prosjektet konfronterer noen av de perspektivene jeg har skissert foran, med empiriske data om unge kunstnere, det vil primært si kunststudenter innenfor billedkunst, teater og musikk. Analysen baserer seg først og fremst på kvalitative intervjuer med 33 kunststudenter innen disse tre kunststartene. Jeg har også analysert kvantitative data fra en komparativ spørreskjemaundersøkelse med

---

<sup>3</sup> ”Mange er kalt, men få er utvalgt”. Sosiokulturelle og kulturpolitiske utvelgelsesprosesser ved rekruttering til kunstnerrollen, under Norges forskningsråd, Program for kulturstudier.

rundt 2500 studenter ved ulike profesjonsstudier, det vil si lærere, bibliotekarer, sykepleiere, ingeniører, journalister, sosialarbeidere, arkitekter, kunstnere m.fl.<sup>4</sup>

### Kunstnerbefolkningen

Antall profesjonelle kunstnere i Norge økte med 30-40% fra 1980 til 1994, ifølge et velbegrunnet anslag av Elstad/Røsvik Pedersen (1996). Sannsynligvis har det fortsatt å øke seinere. Søkningen til høyere kunstutdanning i Norge har også økt, men ikke svært mye. Det fins som kjent bare et fåtall – statlig subsidierte og sanksjonerte – profesjonelle kunstutdanninger her i landet. Andelen av søkerne som tas opp ved for eksempel Teaterhøgskolen eller Kunstakademiet i Oslo, er derfor svært lav – under 2% ved Teaterhøgskolen og 5-6% ved Akademiet. Følgelig søker mange unge seg til utlandet for å studere kunst. Antallet norske kunststudenter i utlandet har økt mye i løpet av de seinere åra, antakelig nesten fire ganger i perioden 1986-87 til 1998-99.<sup>5</sup> Mange studerer i Storbritannia, en del også i USA og andre nordiske land. Dessuten reiser stadig flere til Australia. Det fleste kunststudentene i utlandet studerer *billedkunst*. Men det er også *flere* scenekunststudenter som studerer i utlandet enn her hjemme.

### Avinstitusjonalisering.

Hypotesen om en *avinstitusjonalisering* av kunstfeltet får en viss støtte. En del institusjonelle strukturer mykes opp, og en mer fragmentert og fleksibel kunstverden kommer til syne. Den sterke veksten i antall festivaler er et uttrykk for dette. Det etableres også mye annen ny virksomhet på kunstfeltet.

Internasjonale studier har vist en kraftig vekst i antall ”kulturentreprenører”. Det

---

<sup>4</sup> Surveydataene er samlet inn som ledd i StudData, Senter for profesjonsstudiet, Høgskolen i Oslo. Det kvalitative og det kvantitative utvalget overlapper ikke helt når det gjelder kategorier kunststudenter: Det kvalitative utvalget omfatter primært billedkunststudenter fra Akademiet i Oslo, skuespillerstudenter fra Teaterhøgskolen i Oslo og musikkstudenter fra Musikkhøgskolen i Oslo. Kunststudentene i det kvantitative utvalget inkluderer billedkunststudenter fra både akademiene og kunst- og håndverksskolene i Oslo og Bergen – og scenekunststudenter fra Teater-, Ballett- og Operahøgskolen i Oslo, men ingen musikkstudenter.

<sup>5</sup> Vurderingen er litt usikker, fordi kategoriene i tilgjengelig statistikk har blitt endret noe i løpet av perioden.



dreier seg ofte om risikofull virksomhet. Det er gjerne enmanns- eller enkvinnesvirksomheter med usikre markedsutsikter. De driver helst på deltid, ad hoc, prosjekt- og nettverksbasert. I Norge er ikke denne utviklingen blitt systematisk studert. Men Torjus Bolkesjø (2001) har i en fersk studie av nyetableringer på det sentrale østlandsområdet funnet at ”selvstendig kunstnerisk virksomhet” er den næringen som har vokst mest de seinere åra. Det ble etablert flere nye virksomheter i 1999 og 2000 på dette feltet enn for eksempel innen data, undervisning, helse/velferd eller transport. Studien forteller for øvrig ikke mye om *hva slags* næringsvirksomhet dette dreier seg om. Men antakelig er det mye av den typen midlertidig, risikofylt og prosjektorganisert ”kulturentreprenør-virksomhet” som ofte omtales i internasjonal kultursosiologisk litteratur (Ellmeier 2002).

Tendenser til avinstitusjonalisering er for øvrig særlig tydelige på scenekunstheltet. Norske skuespillere har som kjent tradisjonelt vært fast ansatt – ofte fram til pensjonsalderen – ved et institusjonsteater. Studenter ved Teaterhøgskolen har også kunnet se fram til et sikkert engasjement ved et institusjonsteater – iallfall for et år eller to – etter avsluttet studium. I løpet av de siste ti åra har dette systemet mer eller mindre brutt sammen. Andelen *frilansere* i Norsk skuespillerforbund økte fra 34% til 55% fra 1994 til 2000. Institusjonsteatrene ansetter nå ikke lenger skuespillere fast. I stedet engasjerer de dem på månedlige eller årlige kontrakter. Mens teatrene tradisjonelt rekrutterte sine unge skuespillere direkte (gjennom personlig kontakt og nettverk) fra Teaterhøgskolen, organiserer de nå i økende grad åpne ”auditioner”, hvor Teaterhøgskolestudenter og utenlandsstudenter konkurrerer på like fot. Det tidligere profesjonaliserte og korporative rekrutterings- og seleksjonssystemet blir gradvis erstattet av et mer åpent konkurransesystem. Mens ”frilanseren” før var en stigmatisert og forhutlet figur på scenekunstheltet, er hun nå i ferd med å bli normgivende. Det henger også sammen med den sterke veksten i utøvende scenekunstarenaer i randsonene til de tradisjonelle institusjonene, det vil si innenfor film, reklame, TV-serier og ulike typer urban underholdning.

### Profesjonell kunstutdanning – institusjonelt rammeverk

Rekrutteringen til kunstfeltet i Norge er fortsatt i høy grad dominert av et fåtall hegemoniske og statlig finansierte kunstutdanninger i Oslo. Det er en av grunnene til at jeg valgte alle mine billedkunstinformanter fra Kunstakademiet, de fleste av skuespillerinformantene fra Teaterhøgskolen og de fleste av musikkinformantene fra Musikkhøgskolen – alle tre i Oslo. De utdanningsmessige strukturene og tradisjonene til disse tre institusjonene er ganske forskjellige.

*Kunstakademiet i Oslo* er en nokså ”anomisk” institusjon fra en pedagogisk synsvinkel. Svært lite av utdanningen er obligatorisk. Man kan også merke seg at det har skjedd en slags ”akademisk eller filosofisk vending” innenfor utdanningen i løpet av de seinere åra. Kurs i filosofi og estetikk trekker mange studenter, noe som samsvarer med mer allmenne tendenser innenfor samtidskunsten.

Akademistudentene beveger seg for øvrig ofte på kryss og tvers mellom kunstneriske uttrykksformer og disipliner. Litt spissformulert framstår Kunstakademiet nærmest som et ”tilfluktsrom” for ungdom med kunstneriske talenter og interesser.

Skuespillerstudenter studerer under helt andre vilkår. Deres studiedager er lange, og det meste av undervisningen er obligatorisk. I tre år befinner de seg innenfor *Teaterhøgskolens* institusjonelle ”jernbur”. De har ikke ”lov”, iallfall i prinsippet, til å påta seg betalte oppdrag – for eksempel innen reklame – utenfor skolen i løpet av disse tre åra. Skolen er redd for at det ville ødelegge for deres faglige utvikling. Den postmoderne ”crossover-tendensen” er ganske fraværende ved Teaterhøgskolen. Studentene lærer å bli skuespillere innenfor rammen av tradisjonelt institusjonsteater. Det er fortsatt nokså liten kontakt og/eller mobilitet mellom den institusjonaliserte teaterverdenen og den frie, eksperimentelle teaterverdenen, der grensene mellom teater, billedkunst og musikk er mindre skarpe. Studentene ved Teaterhøgskolen lærer lite teori. De konsentrerer seg i stedet om å lære skuespillerhåndverket.

*Musikkhøgskolen* er på den andre siden en mer åpen og heterogen institusjon. Den omfatter mange ulike kategorier studenter med forskjellig bakgrunn og motivasjon. Mange av dem har ikke planer om noen profesjonell kunstnerisk karriere. En god del studenter planlegger i stedet å bli musikk lærere, og enda flere *blir* det faktisk, etter at de har måttet gi opp å realisere mer ambisiøse planer. Det mest prestisjefulle målet for en student ved Musikkhøgskolen er likevel å forfølge en kunstnerisk karriere. På et eller annet trinn i deres utvikling fra ungt talent til profesjonell musikkutøver drømmer de alle om å bli berømte internasjonale solister. Det betyr også at Musikkhøgskolen er en hierarkisk og konkurranseorientert institusjon, som bidrar til seleksjon og kanalisering av studentene inn på de ”rette” karriereveiene og nivåene i det kunstneriske hierarkiet.

Musikkhøgskolen er også ”åpen” sammenlignet med de to andre institusjonene (især Teaterhøgskolen) i den forstand at den tillater – og også oppmuntrer – studentene til å utføre *betalt kunstnerisk arbeid* ved siden av studiet. Å spille ved begravelser eller vikariere i et orkester blir betraktet som god trening – og en legitim del av den kunstneriske ”utdanningen”. Resultatet kan til og med være at talentfulle studenter forlater Musikkhøgskolen før slutteksamen, fordi de alt blir betraktet som kvalifiserte for profesjonelt arbeid – for eksempel i et symfoniorkester. Noen av de mest talentfulle unge musikerne går ikke på Musikkhøgskolen (eller tilsvarende) i det hele tatt, ganske enkelt fordi de blir ”oppdaget” mens de er enda yngre. De blir rekruttert og integrert i den profesjonelle kunstverdenen mer direkte. Musikkhøgskolen kan derfor kanskje karakteriseres som en ”transitthall” til forskjellige spor innenfor musikklivet: Den *selekterer* og *kanaliserer* studentene i deres jakt på en kunstnerisk karriere, men den *sertifiserer* dem egentlig ikke. Den viktigste sertifiseringen av profesjonell kompetanse på dette feltet skjer innenfor selve musikkverdenen, for eksempel gjennom prøvespill.

### Kunstnerrollen – bildet av kunstneren

1) Føler unge norske kunststudenter fortsatt at de er ”født til kunstnere” slik den tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen foreskriver? Den komparative surveyundersøkelsen kan bare delvis belyse dette spørsmålet. Men den viser at klart flere kunststudenter enn andre studenter har valgt sin profesjonelle karriere *tidlig i livet*, eller i det minste at de fortolker sitt valg av utdanning som et ”tidlig valg”. Dette gjelder særlig scenekunstnerne. Mer enn 40% av dem forteller at ”jeg har visst helt fra jeg var barn at det var dette jeg ville”. Bare 6% av det totale utvalget sier det samme.

Inntrykket fra den kvantitative studien blir også styrket gjennom mange kvalitative intervjuer. Mange kunststudenter – på alle de tre kunstfeltene – tolker eller rekonstruerer sine biografier i denne karismatiske retningen: De er tilbøyelige til å fortelle mer eller mindre nostalgiske historier om et talent som trengte seg fram på et svært tidlig stadium av livet. Deres talent og motivasjon for tegning, spilling eller skuespilleri ble oppdaget tidlig i barndommen.

Men mange av dagens *billedkunstnere* driver jo egentlig ikke med tegning, skulptur eller maling i sitt kunstneriske virke. I stedet kan de være konseptkunstnere, som ikke oppfatter det tradisjonelle kunstneriske håndverket som særlig viktig. Disse kunstnerne er derfor tilbøyelige til å fortelle om sin *generelle kreativitet* i barndommen heller enn om sitt talent for tegning og maling, når de rekonstruerer sine biografier. Flere insisterer likevel på det tidlige frambruddet av et kunstnerisk talent. Dette innebærer ikke at *alle* mine studentinformanter fortalte historier om at de hadde oppdaget det kunstneriske talent i løpet av den tidlige barndommen. Flere var også seine og ambivalente startere. Men forestillingen om et tidlig utviklet – om ikke medfødt – talent ser ut til å ha størst tyngde.

2) Kunststudenter svarer mye oftere enn andre studenter at *råd fra en tidligere lærer eller rådgiver* har påvirket deres valg av karriere. Også i de kvalitative intervjuene fortalte mange studenter at en lærer eller rådgiver hadde påvirket deres valg betydelig. Men dette er ikke uten videre en god indikator på et karismatisk møte i den klassiske betydningen. Studenter forteller oftere om en eller annen viktig kunstnerisk *begivenhet*, en konsert, en forestilling eller en prisutdeling, som – mens de var barn eller ungdom – ga dem det avgjørende ”kicket” mot en kunstnerisk karriere. Denne begivenheten kunne virke *tilfeldig* – og mer generelt blir valget av en kunstnerkarriere ofte fortolket som tilfeldig. Således fortalte flere av kunststudentene at de nærmest *sneublet over* det første skrittet til en kunstnerisk karriere. Kanskje ønsket de å bli leger, ingeniører eller samfunnsforskere. I neste omgang blir imidlertid ofte *tilfeldigheten* tolket som et tegn på *skjebne*. Når det tilfeldige valget er gjort, oppdager mange av informantene at det nettopp er *dette* de er forutbestemt for.

3) Surveydataene forteller at kunststudentene er langt mer motiverte til studiene enn andre profesjonsstudenter. De langt mer *sikre på at de har valgt den riktige utdanningen* enn de øvrige profesjonsstudentene og de svarer sjelden at de har valgt disse studiene som minste motstands vei: De nevner nesten aldri – til forskjell fra flere andre studentkategorier – *at de har valgt dette studiet fordi det var relativt kort*. Kunst- og arkitektstudenter er også mye *mer villige enn andre studenter til å bruke mye tid på studiet*. En metodisk forklaring på den høye motivasjonen kunne vært at kunststudentene er mer selekterte enn andre studenter. Men kunststudentene er også klart mer motiverte enn andre studenter som har passert en trang inngangsport til studiet, for eksempel journaliststudentene.

Også de kvalitative intervjuene viser at mange kunststudenter er sterkt *motiverte* for kunststudium og kunstneryrke. Det er imidlertid mer relevant å snakke om et ”indre driv” enn om et ”guddommelig kall”. De vil heller snakke om et *sterkt indre behov for å uttrykke seg selv*, om en *indre nødvendighet*. En teaterstudent sa

for eksempel: ”Man *må*, man føler at resten av livet er fullstendig mislykket hvis man ikke gjør det”. En annen sa: ”For jeg hadde denne overbevisninga om at *jeg må bare* -- Og jeg fikk veldig motstand egentlig .. ” En tredje student sier: ”Jeg tror at litt av kjernen av det er *ubeskriverlig*, det ligger liksom inni deg, en slags *trang* til et eller annet ... Man føler at det her er *det jeg må gjøre*.” Noen studenter beskriver også faktisk denne ”indre driven” med mer høystemte metaforer, nemlig som en ”flamme” eller en ”gave”. Andre snakker heller om en uimotståelig bestemmelse, en sterk vilje. De kan for eksempel beskrive kunstnere som folk med ”død i blikket”, folk som ”skal noe” og ”vil noe”. De syns det er umulig å forklare kjernen i den indre driven, men det *er* noe der, som er i stand til å ”løfte deres sjel”.

Ikke alle studenter forteller om et slikt uimotståelig ”indre driv”. Noen *nøler* virkelig når det gjelder valg av karriere. For dem er kravene og forventningene som knytter seg til en kunstnerisk karriere, en for tung byrde å bære. Andre studenter er mer *pragmatiske*. De presenterer seg selv mer som *kyniske strategiske aktører* på kunstfeltet, aktører som prøver å maksimere alle mulige gevinster (både kunstneriske og kommersielle) på de kunstneriske markedene.

4) De kvalitative intervjuene viser også at det fleste kunststudenter tror at de selv, eller i det minste noen av medstudentene, har *unike talenter*, i samsvar med det karismatiske bildet av kunstneren, men dette er ikke nødvendigvis knyttet til det *håndverksmessige*. På billedkunstområdet er *ideen – konseptet* – ofte viktigere enn det materielle produktet. Skuespillere og musikere legger på den andre siden mye mer vekt på håndverket. Flere billedkunstnere understreker også at det er viktig med teknisk *kunnskap* om *nye medier*. Slik medieekspertise blir ofte betraktet som *deres* profesjonelle kunstneriske håndverkskompetanse. Disse studentene legger seg nærmere opp til rollen som framtidig ”mediearbeider” – for eksempel i reklame eller fjernsyn – enn til rollen som kunstner i tradisjonell forstand. Men de insisterer fortsatt på at de *er* profesjonelle kunstnere. Slik er de talerør for en

avinstitusjonalisert og sekularisert kunstnerrolle, hvor skillet mellom kunstinstitusjonen og andre institusjoner er i oppløsning.

5) Preferansen for uavhengighet og frihet avspeiler seg i det empiriske materiale, primært blant billedkunststudenter. 60% av dem (mot 22% av hele utvalget) prioriterer for eksempel ”en jobb der man kan arbeide selvstendig” svært høyt, når de skal evaluere ulike aspekter ved en framtidig arbeidssituasjon. Bare journalistene (42%) ligner litt på billedkunstnerne i så henseende. De kvalitative intervjuene bekreftet at billedkunststudenter legger stor vekt på ulike typer frihet; uavhengighet i den skapende prosessen, en fri studiesituasjon – og frihet fra den byråkratiske velferdsstatens rutiner generelt. Disse holdningene synes å reflektere velkjente bohemverdier. For andre kunststudenter er frihet en mer tvetydig verdi. Kunstnerisk frihet og uavhengig arbeidssituasjon kan være viktig også for dem, men de er også klar over *usikkerheten* som ofte følger med jobben. Skuespillere og musikere må dessuten veie mellom ønsket om *frihet* og behovet for *samarbeid* i den konkrete og kollektive arbeidssituasjonen i teateret og orkesteret.

6) Mange kunststudenter legger også vekt på at det er *risikabelt* å satse på en kunstnerisk karriere. For billedkunststudentene er risikoen nærmest fundamental: Få av dem kan regne med å leve av sin kunst. Men også studentene ved Teaterhøgskolen, som i Norge ennå skulle ha ganske sikre jobbutsikter etter endt studium, føler at framtida er usikker. Etersom antallet frilansskuespillere med utenlandsutdanning øker, skaper det større usikkerhet blant norske teaterhøgskolestudenter. Flere blir bekymret for framtida. Men mange ser også de positive sidene ved den nye situasjonen. Mer konkurranse kan bidra til å skjerpe kvalitetskravene. Noen forteller også at den usikre og risikofylte eksponeringen for et publikum gir dem positive erfaringer – et slags ”kick” – mer eller mindre lik det noen risikosportsutøvere også forteller at de opplever.

7) Vi har sett at kunststudenter på flere måter skiller seg ut fra andre profesjonsstudenter. Men de kvalitative intervjuene viser også at mange av dem

verdsetter ganske konvensjonelle verdier – verdier som knapt samsvarer med ideen om den ”marginale” eller ”avvikende” kunstneren. Da mine informanter ble spurt om å prioritere mellom forskjellige verdier – kunstnerisk anerkjennelse, internasjonal karriere, økonomisk suksess med mer – ga de svært ofte høyest prioritet til ”et trygt og godt familie- og privatliv”. Dette inntrykket bekreftes i hovedsak av den komparative kvantitative studien: Når det gjelder generell verdiorientering, skiller ikke kunststudentene seg veldig mye fra andre kategorier studenter.

8) Det er heller ikke åpenbart at de unge kunststudentene *avviser den økonomiske verden*. Men det empiriske materialet er flertydig. Surveyundersøkelsen tyder på at kunststudenter *har* en noe mer asketisk holdning til arbeid enn de fleste andre studenter: De er oftere sterkt uenige i en påstand om at ”en jobb er bare en måte å tjene penger på, ikke noe mer”. På den andre siden viser de kvalitative intervjuene at mange skuespillerstudenter er villige til å gjøre reklame og TV-såpe for å tjene penger, og at flere billedkunststudenter planlegger å krysse grensene mellom den ”rene kunstens verden” og den ”urene” kommersielle verden. Kunststudentene har likevel fortsatt ganske klare ideer om hvor grensen går mellom ”anstendig” og ”uanstendig” blanding av kunst og kommers. De fleste av dem prøver å opprettholde en slags kunstnerisk dyd. En billedkunstner bør ikke kommersialisere seg som Vebjørn Sand. Og skal en skuespiller krysse grensene til den kommersielle verden, for eksempel gjøre reklame, må hun gjøre det på en kunstnerisk forsvarlig måte.

9) De kvalitative intervjuene gir støtte til det postmoderne *crossover-bildet* av de unge *billedkunstnerne*. Det viser seg svært vanskelig å kategorisere billedkunststudenter inn i tradisjonelle kunstneriske disipliner, slik som skulptur, maleri, grafikk, osv. De fleste blander, krysser eller gir helt opp de tradisjonelle kategoriene. Den ”konvensjonelle majoriteten” av Akademistudenter består således av de som arbeider med video eller data, performance eller konseptkunst. Den ”ekstreme minoriteten” maler eller lager skulptur av det mer eller mindre



tradisjonelle slaget. Ved Kunstakademiet er det dessuten vanskelig å trekke noen klar linje mellom billedkunst og helt andre kunstneriske disipliner, slik som litteratur, musikk eller film.

### Konklusjon

Mine undersøkelser tyder på at karismatiske og postmoderne oppfatninger av kunstnerrollen lever side om side blant dagens kunststudenter. Sentrale trekk ved den karismatiske kunstnermyten har fortsatt grobunn, selv om helhetsbildet er mangfoldig. Noen få unge kunstnere opplever fortsatt et nesten guddommelig *kall* for et kunstneryrke. Flere forteller om et talent som brøt seg fram *tidlig i barndommen*. Mange kjenner – iallfall etter at valget først er gjort – en nesten *ubønhørlig indre trang* til å vie seg til akkurat dette yrket. Andre er snarere pragmatiske og strategiske aktører som åpent søker både kunstnerisk og økonomisk suksess, uten å oppfatte det som motsetningsfylt. Men *enda flere* går aktiv grensevakt mot det kommersielle feltet, selv om oppfatningen av hva som er ”skitten kommers”, flyter. Noen få framstår snarere som verdslige ”*kulturarbeidere*”, som ikke skiller seg mye fra andre aktører på medie- og underholdningsfeltet. Generelt er det lite i mitt materiale som støtter forestillingen om at skillet mellom kunstinstitusjonen og dens omgivelser viskes ut. Jeg finner heller ikke særlig støtte til den postmoderne forestillingen om at hierarkiene innen kunstfeltet bryter sammen. Innenfor et estetisk normforvirret kunstfelt blir det kanskje etablert enda mer ubønhørlige estetiske hierarkier enn før. Derimot er det støtte å hente til forestillingen om at skillelinjene mellom estetiske *disipliner* bryter sammen, iallfall på billedkunstfeltet.

Alt i alt ser det ut til at den karismatiske kunstnermyten overlever mange av de empiriske prøvelsene, om enn litt skadeskutt. Men er dette en gyldig tolkning av det empiriske materialet? Dreier det seg virkelig om den samme karismatiske kunstnermyten som kunsthistorikere og sosiologer har skrevet så mye om? Eller gir unge kunststudenter heller uttrykk for en ny type postmoderne og

gjenfortryllet kunstnerrolle når de forteller om et ”indre driv” eller et ”nødvendig valg” av en kunstnerkarriere? Det kunne fortjene mer diskusjon.

Hvordan går det så med studentene etter at de har avsluttet studiene og etablert seg – eller prøvd å etablere seg – på arbeids- og oppdragsmarkedet? Greier de å overleve i den risikofylte kunstverdenen, der ”mange er kalt, men få er utvalgt”, det vil si hvor mange før eller seinere må forlate det kunstneriske arbeidet for annen sysselsetting? Det kan ikke denne studien gi noe klart svar på. Men inntrykket er at mange av dem – så lenge de studerer – kombinerer en form for *karismatisk visjon* med en type *strategisk realisme*. En kan si at de driver en form for ”dobbelt mental bokføring”: De *både* satser og tror fullt og fast på drømmen om en kunstnerisk karriere *og* dyrket opp pragmatiske sidespor inn til andre, mer matnyttige virksomheter. Derfor kan vi kanskje vente at *noen* stiger opp på de symbolske høydene som suksessrike profesjonelle kunstnere, mens *andre* blir degradert til musikk lærere, kunstformidlere, hjelpepleiere, drosjesjåfører eller kanskje kultursosiologer.

### Litteratur

- Aukrust, K. (1979): *Slipp ham inn! Erindringer*. Helge Erichsen, Oslo
- Becker, H. (1982): *Art worlds*, University of California Press.
- Bolkesjø, T. (2001): *Nyetableringer i Oslo og Akershus 1998-2000. Innovasjon, entreprenørmiljøer og virkemiddelapparatets funksjon*. Telemarksforskning. Rapport nr. 187.
- Bourdieu, P. (1984): Mais qui a créé les “créateurs”? I: Bourdieu, P.: *Questions de sociologie*. Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1986): Produktion av tro. Bidrag till en teori om de symboliska tillgångarnas ekonomi. I: Bourdieu, P.: *Kultursociologiska texter*, Salamander.
- Bourdieu, P. (1996): De symbolske goders økonomi. I Bourdieu, P.: *Symbolisk makt*, Pax.

- Ellmeier, A. (2002): *Cultural Entrepreneurialism: The Changing relationship between the Arts, Culture and Employment*. Paper to the Second International Conference on Cultural Policy Research, Wellington 2002. Under trykking i "the International Journal of Cultural Policy".
- Elstad, J.I./Røsvik Pedersen, K (1996): *Kunstnernes økonomiske vilkår. Rapport fra inntekts- og yrkesundersøkelsen blant kunstnere 1993-94*, INAS-rapport 96:1.
- Featherstone, M. (1991): *Consumer Culture and Postmodernism*, Sage, London.
- Hauser, A. (1962/77): *The Social History of Art. Volume I. From prehistoric times to the Middle Ages*, Routledge & Kegan Paul.
- Ibsen, H. (1952): *Samlede verker, bind I*, Gyldendal.
- Kris, E./Kurz, O. (1934/1979): *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, Yale University Press.
- Menger, P-M. (1989): Rationalité et incertitude de la vie d'artiste, i *l'Année sociologique*, 1989/39.
- Moulin, R. (1992): *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Flammarion.
- Weber, M. (1971): *Makt og byråkrati. Essays om politikk og klasse, samfunnsforskning og verdier*. Gyldendal.