

Kunstnere i Norge

Ulikhet i inntekt, arbeid og holdninger

Mari Torvik Heian

Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)
Universitetet i Bergen
2018

UNIVERSITETET I BERGEN



Kunstnere i Norge

Ulikhet i inntekt, arbeid og holdninger

Mari Torvik Heian



Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)
ved Universitetet i Bergen

2018

Dato for disputas: 06.06.2018

© Copyright Mari Torvik Heian

Materialet i denne publikasjonen er omfattet av åndsverkslovens bestemmelser.

År: 2018

Tittel: Kunstnere i Norge

Navn: Mari Torvik Heian

Trykk: Skipnes Kommunikasjon / Universitetet i Bergen

Forord

Dette ph.d.-arbeidet startet allerede i 2009 med finansiering fra Norges Forskningsråds strategiske instituttprogram (SIP). Da var Telemarksforskings undersøkelse av norske kunstneres arbeids- og inntektsforhold på oppdrag fra Kulturdepartementet nylig gjennomført, og det var denne undersøkelsen som la grunnlag for ph.d.-prosjektet. I forbindelse med Kulturdepartementets utredning *Kunstens økonomi og kunstens autonomi* i 2014 fikk Telemarksforskning i oppdrag å gjennomføre en tilsvarende undersøkelse, og også dataene fra denne undersøkelsen er benyttet i avhandlingen. Finansieringen fra Forskningsrådet tilsvarte to årsverk. Den resterende tiden er finansiert av Telemarksforskning.

Aller først vil jeg rette en stor takk til alle kunstnerne som har satt av tid til å svare på detaljerte spørsmål i kunstnerundersøkelsene. Takk til mine to veiledere ved Universitetet i Bergen, professorene Olav Korsnes og Johs. Hjellbrekke. Johs. er medforfatter på to av artiklene i denne avhandlingen – det har vært inspirerende og svært lærerikt. Jeg vil også takke min biveileder, professor Sigrid Røyseng ved Handelshøyskolen BI, for solid faglig støtte gjennom hele løpet, og en unik evne til å motivere. Sigrid var også helt sentral i søknadsskrivingen til Forskningsrådet, sammen med telemarksforskerne professor Per Mangset og Knut Løyland. Takk til Knut, som ledet arbeidet med begge kunstnerundersøkelsene, og som har gitt meg innblikk i økonomiske perspektiver og loset meg gjennom jungelen av inntektsbegreper. Takk til Per, for å øse av sin kunnskap om kunstsosiologi og kulturpolitikk, og for innsiktsfulle, små og store kommentarer på en rekke utkast. Både Knut og Per er medforfattere i to av avhandlingens artikler. Jeg vil også takke kollega Bård Kleppe, som var sentral i arbeidet med den siste kunstnerundersøkelsen og er medforfatter på en av artiklene.

Tusen takk til min arbeidsgiver, Telemarksforskning og direktør Karl Gunnar Sanda, som har stilt ressurser til rådighet og lagt til rette for gjennomføringen av arbeidet. Takk til fagkoordinator for kulturforskning ved Telemarksforskning, Ole Marius Hylland, til Heidi Stavrum og alle andre kolleger ved Telemarksforskning, som både fremmer høy faglig standard og sørger for god stemning i en hektisk arbeidshverdag.

Sist, men ikke minst, takk til Tommy Langseth, for sitt sosiologiske blikk og teoretiske oversikt, til Mons og Lina for all glede i hverdagen og til Breisåsskogen med sine fine løpestier.

Abstract

The English title of this thesis is “Artists in Norway. Inequality in income, work and attitudes.” The study is based on data collected from two nationwide surveys of artists’ work and income conditions conducted in 2006–2007 and 2014 respectively (Heian et al., 2008; Heian et al., 2015). The data material consisted of detailed information about the artists’ income, background variables such as gender, age, place of residence and education, work-related variables such as time spent, work experience, career disruption, employment affiliation (permanent employment/freelance/ self-employed, and questions about the artists’ attitudes to their own work and income situation.

In the sociology of art, the heritage of Bourdieu has affected many academic contributions. Although Pierre Bourdieu’s theoretical and methodological framework is emphasized in this thesis, the thesis is also built upon an eclectic use of various academic contributions that in different ways can complement, rather than oppose, each other. Art sociologists, in line with a Bordieuan perspective, often see it as their task to oppose the traditional perceptions of the arts and demystify the role of the artist. At the same time, they also strongly emphasize the ideal of the autonomous artist. The same applies to this thesis. Simultaneously, I have tried to paint a nuanced picture of what characterizes the Norwegian artists’ work and income situation by studying how inequality is expressed in different ways by means of four inequality dimensions and with the help of related research questions:

- I) *Inequality in income distribution*: What characterizes and affects Norwegian artists’ work and income situation?
- II) *Gender inequality and income*: How is the income distribution between male and female artists, and can we find explanations of the gender income gap in the art field?
- III) *Inequality in attitudes to money and recognition*: To what extent are Norwegian artists’ attitudes to their own work and income situation characterized by an opposition between artistic and economic value?
- IV) *Inequality in entrepreneurship and commercial success*: Are there systematic patterns of Norwegian artists’ attitudes to entrepreneurship and commercial goals?

These dimensions and research questions are studied further in five articles.

Following the inequality dimension I, the article “Stability and change”, which is based on the Artist Survey 2006, provides an overview of some sociological, demographic and economic

characteristics of the Norwegian artist population. The article documents a skewed and asymmetric income distribution among Norwegian artists. Visual artists and other self-employed artists take more economic risks than employed artists do, and female artists generally have lower artistic income than their male colleagues. We conclude that Norwegian artists' work and income situation is characterized by both some stable structures and some main changes. One stable feature is a persistent imbalance between supply and demand (excess supply disease), which consequently leads to a structurally low-income problem. This imbalance is believed to be reinforced by increasing recruitment, thereby causing even tougher competition for contracts, jobs and customers.

However, to what extent the low level of income can be explained by the high recruitment, and what may be due to other factors is challenging to investigate empirically. In the article "Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists", we show that the correlation between the artist population growth and the development of artistic income is not consistent in all artist groups. Our conclusion is that it is uncertain to what degree the artists' weak income development can be explained by the growth in the number of artists. There is reason to believe that external factors can affect revenue developments in different artistic markets in different ways. We also find a clear decline in cultural consumption among Norwegians, while the purchasing power increased significantly. Which mechanisms influence artists' revenue development require specific studies of different artist groups.

Based on inequality dimension II, the article "Norwegian artists and the double inequality paradox" documents that Norwegian male artists have generally higher incomes than female artists. However, there is little evidence of what causes this income gap. This study indicated that income differences between male and female artists, only to a little degree, can be seen in conjunction with background variables such as education, working hours and artistic occupation. These variables are important for gender income inequality in other professions. The gender income inequality in artistic occupations, where the ideals of independence and autonomy, and the belief in the artistic talent are the keys to success, I characterize a double equality paradox. However, the question of *why* male artists generally have higher incomes than their female colleagues is still unanswered. To gain more knowledge about gender inequality in the field of art, it is necessary to study recruitment mechanisms, expectations, choices and perceptions, which may affect artistic professions and positions, and to figure to what degree that affect the gender income gap.

Inequality dimensions III and IV are followed, respectively, by the articles "The pityful ascetic and the successful artist. Artists' attitudes to work, money and recognition" and "Artist or

entrepreneur? Norwegian artists' attitudes to their own economy, entrepreneurship and commercial success". In both these articles, we find attitudes that correspond with the idea that the charismatic artist role is still widespread in the artist population. In line with the descriptions of the concept of double economy, we find clear opposites between artistic value and money, and a clear resistance to commercial goals. We also find a resistance among the artists to use the term *entrepreneurs* about themselves. At the same time, in both these articles the analyses indicate that the *neutral* attitudes to money, recognition, commercial success and entrepreneurship are the most dominant. The widespread neutral attitudes can be interpreted as an expression that many Norwegian artists, despite low artistic income, have both the ability and opportunity to maintain adequate living conditions by obtaining other income, primarily through the artistic-related and non-artistic work. The Norwegian welfare state also contributes so that artists can maintain a certain standard of living.

Are there any political solutions that can reduce inequalities in the Norwegian artist population? Perhaps processes aimed at specific artistic groups can help increase revenues for some artists. It is, however, not obvious that it will work in the field of art. We have inadequate knowledge about how the artists relate to gender inequality and equality policy. Therefore, it may be difficult to implement equality measures in parts of the art field where autonomy is still strong.

When it comes to the overall low-income problem among the artist population, there is currently little reason to believe that the cultural policy can solve it. Cultural policy grants will probably not raise the income level of the artist population, without restricting recruitment simultaneously. Artist organizations are against such restrictions, and this is not a topic that Norwegian culture politicians are concerned about. Probably it is not even *possible* to control the recruitment. The shift in cultural policy towards attempting to increase artists' income through the business field approach is still uncertain, and so far, there are insufficient indications to believe otherwise.

The knowledge that the thesis brings forth provides a basis for new studies along both the inequality dimensions I have studied and other inequality dimensions in the art field. The active Norwegian artist policy and political initiated income surveys have enabled this type of study by Norwegian artists based on rich empirical material. The Norwegian studies in this field can therefore also be of international interest.

Liste over artikler

Artikkel 1: Heian, Mari Torvik, Knut Løyland og Per Mangset (2012). Stability and change. Work and income conditions for Norwegian artists. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 01/2012.

Artikkel 2: Heian, Mari Torvik. Norske kunstnere og det doble likestillingsparadokset. Sendt til vurdering for publisering i *Tidsskrift for Kjønnforskning*.*

Artikkel 3: Heian, Mari Torvik og Johs. Hjellbrekke (2017). Kunstner eller entreprenør? Norske kunstneres holdninger til egen økonomi, entreprenørskap og kommersiell suksess. *Norsk sosiologisk tidsskrift* 16/2017.

Artikkel 4: Heian, Mari Torvik og Johs. Hjellbrekke (2017). Trøstesløs asket eller suksessrik kunstner? Kunstneres holdninger til arbeid, penger og anerkjennelse. *Nordisk Kulturpolitisk tidsskrift* 1-2/2017.

Artikkel 5: Mangset, Per, Mari Torvik Heian, Bård Kleppe og Knut Løyland (2016). Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists. *International Journal of Cultural Policy* 07/2016.

*Det gjøres oppmerksom på at en revidert versjon av artikkelen er publisert i *Tidsskrift for kjønnforskning* 01/2018

Innhold

1. Innledning.....	13
1.1 Avgrensning av kunstnerbefolkningen.....	15
1.2 Faglig ståsted – sosiologi og kulturpolitikkforskning.....	17
1.3 Det særegne kunstneryrket – fire ulikhetsdimensjoner.....	21
1.3.1 Kunstnernes arbeid og inntekter.....	23
1.3.2 Kunstnere, kjønn og inntekt.....	27
1.3.3 Anerkjennelse og penger – den karismatiske kunstnerrollen.....	29
1.3.4 Entreprenørskap og kommersiell suksess.....	30
1.4 Problemstillinger.....	31
1.5 Kappens oppbygning.....	34
2. Hvem er kunstnere?.....	36
2.1 Hvorfor trengs en avgrensning av begrepet kunstner?.....	36
2.2 Fra kunst til kontekst.....	38
3. Kunstnerne i kunstfeltets hierarkier.....	44
3.1 Kunstfeltets symbolske kapital og omvendte økonomi.....	47
3.2 Avmektige kvinnelige kunstnere?.....	52
3.3 Skillelinjer og estetiske hierarkier.....	55
3.4 Estetikk og kunstnernes habitus.....	58
4. Å forske på kunstneren.....	62
4.1 Definisjon av yrkesaktiv kunstner.....	63
4.2 Kunstneren som forskningskategori.....	67
5. Kunstnerkår, stabilitet og endring.....	71
5.1 Norske kunstneres arbeids- og inntektsforhold.....	72
5.2 Norsk kunstnerpolitikk.....	77
5.3 Men virker kunstnerpolitikken?.....	81
5.4 Kunstnerpolitikk og kunstnernes næringspotensial.....	84
5.5 Kunstnere i grenseland.....	86
6. Data og metodiske verktøy.....	89
6.1 Data fra Kunstnerundersøkelsen 2006.....	89
6.2 Data fra Kunstnerundersøkelsen 2013.....	91
6.3 Analyseverktøy.....	93
6.3.1 MCA – konstruksjon av kunstnernes holdningsrom.....	95
6.3.2 Klyngeanalyse (AHC) – forskjeller og likheter i kunstnernes holdninger.....	98
6.4 Personvern.....	99
7. Presentasjon av artiklene.....	101
7.1 Artikkel 1: Stability and change. Work and income conditions for Norwegian artists.....	101
7.2 Artikkel 2: Norske kunstnere og det doble likestillingsparadokset.....	103

7.3	Artikkel 3: Trøstesløs asket eller suksessrik kunstner? Kunstneres holdninger til arbeid, penger og anerkjennelse	104
7.4	Artikkel 4: Kunstner og entreprenør? Norske kunstneres holdninger til egen økonomi, entreprenørskap og kommersiell suksess.	105
7.5	Artikkel 5: Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists 107	
8.	Sammenfatning og konklusjoner	110
	Litteratur	117
	Vedlegg	123
	Artiklene	129

1. Innledning

Ulikhet er et av sosiologiens mest sentrale tema. Sosiologer som har studert ulikhet i for eksempel inntekt, arbeidsliv, utdanning og mellom kjønn, har lagt ulik vekt på betydningen av strukturelle, økonomiske, politiske og sosiale forhold, og av menneskers handlinger og samhandling. I studier av arbeidslivet har ulikhet i fordelingen av muligheter og belønninger og hvilke konsekvenser ulik organisering av arbeidet har for den enkelte, stått sentralt. I denne ph.d.-avhandlingen er det ulikhet i norske kunstneres arbeids- og inntektsforhold som studeres. Forskningen om sosial ulikhet på kunst- og kulturfeltet har i størst grad dreid seg om kunst- og kulturbruk og -preferanser, for eksempel betydningen av kjønn, geografi eller klassebakgrunn (Flemmen m.fl. 2017, Mangset og Hylland 2017). I mindre grad har forskningen på dette området dreid seg om ulikhet mellom de som produserer kunst og kultur – altså kunstnerne. Ett av få unntak er en nylig gjennomført studie av sammenhenger mellom klassebakgrunn, kjønn og inntekt av norsk kulturelite, som også omfatter kunstnere (Ljunggren 2016).¹ I en del tidligere studier av kunstneres arbeid har dessuten ulikhet i ulike former vært ett av flere tema, særlig inntektsulikhet (Elstad og Røsvik Pedersen 1996, Heian m.fl. 2008, Heian m.fl. 2015, Menger 2006), men også kjønnsulikhet (Conradi Andersen 2009, Flisbäck 2012, Kvalbein og Lorentzen 2008, Lorentzen 2009, Robinson og Montgomery 2000, Røyseng 2007, Throsby og Zednik 2010). I tillegg er det gjort mange studier av kunstneres arbeidsliv som beskriver kunstnere som yrkesgruppe (Abbing 2002, 2004, Alper og Wassall 2006, Bourdieu 1993a, Elstad og Røsvik Pedersen 1996, Gustavsson m.fl. 2012, Heian m.fl. 2008, Heian m.fl. 2015, Melldahl 2012, Menger 2001, 2006, Menger m.fl. 2014, Ringstad 2005, Røyseng m.fl. 2007). I mye av denne forskningen har også ulikhet mellom kunstnere i form av ulik plassering i kunstfeltets kvalitets- og anerkjenneshierarkier, stått sentralt (Abbing 2002, Becker 2008, Bourdieu 1996b, Heinich 1996, Solhjell og Øien 2012).

Det overordnede temaet for denne avhandlingen er altså ulikhet blant yrkesaktive norske kunstnere. Analysene baserer seg på data fra to landsomfattende undersøkelser av kunstneres arbeids- og inntektsforhold gjennomført i hhv. 2006-2007 og i 2014 (Heian m.fl. 2008, Heian

¹ Operasjonaliseringen av kultureliten i denne studien innebærer at bare personer i kunstlivet med faste stillinger eller inntekter fra selvstendig virksomhet >300 000 NOK og utelukker dermed store deler av kunstnerbefolkningen.

m.fl. 2015).² Til sammen utgjør dette et omfattende materiale med detaljerte opplysninger om kunstneres inntekter, bakgrunnsvariabler (som kjønn, alder, bosted og utdanning), arbeidsrelaterte variabler (som tidsbruk, arbeidserfaring, yrkesavbrudd, tilknytning til arbeidslivet (fast ansettelse/frilans/selvstendig næringsdrivende), samt en oversikt over norske kunstneres holdninger til egen arbeids- og inntektssituasjon. Det er ikke gjennomført like omfattende undersøkelser av kunstnerbefolkningen i andre land, og dette materialet er dermed unikt i internasjonal sammenheng.

Begge undersøkelsene som avhandlingen baserer seg på ble gjennomført på oppdrag fra Kulturdepartementet for å framskaffe systematisk og oppdatert kunnskap om norske kunstneres kår som grunnlag for videreutvikling av kunstnerpolitikken.³ Først og fremst viser disse undersøkelsene at inntektsnivået til kunstnerne sett under ett er lavt, betydelig lavere enn blant andre yrkesaktive. Kunstnerne har også hatt en vesentlig svakere inntektsutvikling enn resten av befolkningen. I tillegg varierer inntektsnivået mye mellom kunstnerne – noen få har høye inntekter, mens de fleste tjener relativt lite på kunsten sin. Det er stor ulikhet både mellom kunstnergrupper og innenfor kunstnergruppene, og også mellom menn og kvinner, og mellom fast ansatte og selvsysselsatte kunstnere. De lave inntektene har også konsekvenser for i hvilken grad kunstnerne er dekket av offentlige ytelser som sykepenger, foreldrepenger og alderspenger, og mange opplever at fremtiden er økonomisk usikker. Flertallet av norske kunstnere er dessuten avhengig av andre inntektskilder, først og fremst fra annet type arbeid, fordi den kunstneriske inntekten ikke strekker til.⁴ Kunstfeltet er med andre ord preget av asymmetri i arbeidsvilkår og inntekt. Disse trekkene ved kunstneres arbeids- og inntektsforhold er for øvrig også velkjente fra internasjonale undersøkelser (se feks Alper og Wassall 2006, Gustavsson m.fl. 2012, Menger 2006).

² I Norge har det blitt gjennomført undersøkelser av kunstneres arbeids- og inntektsforhold helt siden 1960-tallet, i 1967-69, 1973, 1980, 1986, 1994, 2006-07 og i 2013-14. Kunstnerundersøkelsen 2006 ble gjennomført i 2007, men med inntektstall fra 2006, og publisering av rapporten i 2008. 2014-undersøkelsen ble gjennomført i 2014, men med inntektstall i 2014 og rapporten ble publisert i 2015. For enkelthets skyld brukes årstallene 2006 og 2013 om disse to undersøkelsene i den videre teksten.

³ For dette har det også vært gjennomført lignende undersøkelser av kunstneres arbeids- og inntektsforhold – i 1967-69, 1973 (St.meld. nr. 41 (1975-76)), 1980 (NOU (1981:28)), 1986 (Søbye og Nergaard 1989) og i 1994 (Elstad og Røsvik Pedersen 1996). Se kapittel 5 for mer detaljert beskrivelse.

⁴ Det er kanskje verdt å nevne at norske kunstnere (ifølge Heian m.fl. 2015) ikke kommer så dårlig ut mtp. inntekt når man ser på totalinntekten. Da ligger de nær gjennomsnittet for andre yrkesaktive. Dette poenget har imidlertid begrenset verdi ettersom det er svært store inntektsforskjeller mellom kunstnergrupper og dessuten at kunstneres inntekter generelt ligger lavere enn yrkesaktive med tilsvarende lengde på utdanningen.

Også de tidligere undersøkelsene om kunstneres inntekts- og arbeidsforhold i Norge har blitt gjennomført på oppdrag fra myndighetene. Målene for undersøkelsene har vært å kartlegge og dokumentere heller enn å analysere og forklare. Det har resultert i at mye av forskningen på dette området bærer preg av å være deskriptiv. Når det er sagt, har noen forskere brukt datamaterialet fra disse undersøkelsene til mer akademiske analyser (jf. Bille m.fl. 2017, Elstad og Røsvik Pedersen 1996, Heian m.fl. 2012, Heian og Hjellbrekke 2017a, 2017b, Mangset 1998, Mangset m.fl. 2010, Mangset m.fl. 2016, Solhjell 2000). Selv om ulikhet i inntekt og arbeid har blitt synliggjort både i de deskriptive kunstnerundersøkelsene og i de akademiske bidragene, er det fortsatt mange sider ved den dokumenterte ulikheten vi mangler kunnskap om. Samtidig som vi på grunn av jevnlig kunstnerundersøkelser vet mer om kunstnerbefolkningen her til lands enn de gjør i de fleste andre land, er deler av kunnskapen lite nyansert. Det gjelder blant annet kunnskapen om ulikhet i norske kunstneres arbeids- og inntektssituasjon.

I denne avhandlingen utforsker jeg mønstre i, og søker etter forklaringer på, noen sider ved ulikheten som preger norske kunstneres arbeids- og inntektssituasjon. Jeg tar i bruk datamaterialet fra de to siste kunstnerundersøkelsene for å analysere to former for ulikhet – ulikhet i *inntektsfordeling* og ulikhet i *holdninger*. Disse to formene for ulikhet analyseres med utgangspunkt i fire ulikhetsdimensjoner:

- I) Ulikhet i inntektsfordeling
- II) Kjønnulikhet og inntekt
- III) Ulikhet i holdninger til penger og anerkjennelse
- IV) Ulikhet i holdninger til entreprenørskap og kommersiell suksess

Ved å vise hvordan ulikhet og asymmetri på kunstfeltet kan komme til uttrykk og forstås langs disse ulikhetsdimensjonene, skal avhandlingen bidra med nyansert kunnskap på dette forskningsfeltet. I avsnitt 1.3 gis en nærmere beskrivelse av hva de fire dimensjonene rommer.

1.1 Avgrensning av kunstnerbefolkningen

En økende interesse de siste tiårene for studier av kunst og kunstnere i samfunnsvitenskapen, særlig i sosiologi, men også i økonomi, har aktualisert den teoretiske debatten om hva en kunstner er. Det har også medført diskusjoner omkring det metodologiske – og mer praktiske – spørsmålet om hvordan man avgrenser kunstnerbegrepet (Alper og Wassall 2006, Filer 1986, Karttunen 1998, Melldahl 2012, Menger 2006). For forskning på kunstnerne som yrkesgruppe krever en avgrensning etter faste kriterier. Men begrepet kunstner er verken entydig eller

selvforklarende. Det må gjøres avgrensninger til hvilke yrker som kan betraktes som kunstneriske og ikke, og hvor grensene mellom amatør og profesjonell kunstner går. Å begrunne slike avgrensninger krever grunnleggende sett en teoretisk diskusjon av kunstnerbegrepet og av hva som definerer ulike typer kunstnere. Sentrale spørsmål i en slik diskusjon er – hva skiller kunst fra ikke-kunst, hva bestemmer om noe er god og dårlig kunst, anerkjente og ikke anerkjente kunstnere? Spørsmålet om hva som er kunst og ikke-kunst og i neste omgang hva som skiller kunstnere fra ikke-kunstnere, er nødvendigvis en forutsetning for å konstruere kunstneren som forskningskategori. Slik blir spørsmålet om den sosiale konstruksjonen av kunstneren og konstruksjonen av kunstneren som forskningsobjekt to sider av samme sak, men tema som ikke kan reduseres til hverandre. Den teoretiske rammen for prosjektet tar dermed utgangspunkt i den grunnleggende diskusjonen om kunstens ”natur” eller egenart. Denne diskusjonen er klassisk: Er kunst noe som gir seg selv, objektivt og naturgitt, jf. et kantiansk perspektiv (Kant 1995 [1790], Sveen 1995)? Eller kan hva som helst være kunst, så lenge representanter fra kunstverden definerer det som kunst, slik det forstås ut fra det som har blitt kjent som institusjonell kunstteori (Dickie 1997 jf.)? Disse to spørsmålene representerer to ytterpunkter i diskusjonen om hva som er kunst – og i neste omgang hvem som kan defineres som kunstnere. Disse to ytterpunktene står begge i kontrast til Bourdieus perspektiv på kunstfeltets strukturer. Både den institusjonelle kunstteorien og Bourdieu tar eksplisitt avstand fra den kantianske forståelsen av kunst.⁵ Men med sin metodologiske relasjonisme skiller Bourdieu seg fra det rent relativistiske og funksjonalistiske perspektivet som er grunnleggende i institusjonell kunstteori. Denne diskusjonen er sentral i kapittel 2.

Selv om det kanskje ikke er mulig å komme fram til en entydig og omforent definisjon av kunstneren, krever forskning på kunstnere som yrkesgruppe en avgrensning. I de to undersøkelsene som jeg her bruker data fra, kan man argumentere for at kunstnerbegrepet er avgrenset ut fra en kunstnerpolitisk definisjon fordi den inkluderer kunstnergrupper som i prinsippet kan motta stipend gjennom de statlige kunstnerpolitiske støtteordningene. Kunstnerne som er inkludert i denne definisjonen kan sorteres i følgende fem hovedgrupper:

- 1) Visuelle kunstnere: Billedkunstnere, kunsthåndverkere og kunstneriske fotografer.

⁵ Det gjør han blant annet gjennom sin berømte bok *Distinksjonen*, hvor han med undertittelen «En sosiologisk kritikk av dømmekraften» (Bourdieu 1995), spiller på Kants verk «Kritikk av dømmekraften» (Kant 1995 [1790]).

2) Skribenter: skjønnlitterære forfattere, dramatikere, oversettere, (utvalgte) faglitterære forfattere og kunstkritikere.

3) Scenekunstnere: Skuespillere og dukkespillere; sceneinstruktører; scenografer, kostymedesignere og andre teatermedarbeidere; dansere, koreografer og filmkunstnere.

4) Musikere og komponister: Musikere/sangere/dirigenter innen klassisk/samtid/jazz, komponister, populærkomponister og musikere/sangere innen populærmusikk, produsenter.

5) Designere og interiørarkitekter: Interiørarkitekter, illustratører og ulike designere.

Hvilke grupper som skal omfattes av kunstnerpolitikken, har myndighetene for øvrig kommet fram til i samarbeid med kunstnerorganisasjonene, som siden etableringen av den korporative kulturpolitiske modellen på 1970-tallet har hatt relativt stor innflytelse i norsk kunstnerpolitikk (Mangset m.fl. 2008). Dermed kan det argumenteres for at denne definisjonen også kan sies å samsvare med kunstfeltets egne definisjoner av hvem som er profesjonelle og amatører. Dette henger i tillegg sammen med at kunstfeltet selv definerer det profesjonelle feltets grenser gjennom armlengdeprinsippet – både gjennom medlemskapskriterier og beslutninger om tildeling av offentlig kunststøtte (Mangset 2013a, 2015). Med andre ord kan man si at den kulturpolitiske avgrensningen av profesjonell kunstner også baserer seg på definisjoner i kunstfeltet selv. Samtidig er følger ikke avgrensningen etter medlemskap i kunstnerorganisasjoner noen strømlinjet definisjon, fordi kunstnerorganisasjonene har svært ulike medlemskriterier. Dermed er det kanskje riktigere å si at avgrensningen av 'profesjonell kunstner' i kunstnerundersøkelsene i praksis er en pragmatisk-administrativ, snarere enn prinsipiell.

Hvordan man skal forholde seg til denne typen konstruksjon av forskningsobjekter et en sentral vitenskapsteoretisk diskusjon, som berøres flere steder i denne kappen, og som jeg særlig diskuterer nærmere i kapittel 4 – Å forske på kunstneren.

1.2 Faglig ståsted – sosiologi og kulturpolitikkforskning

Denne avhandlingen er først og fremst et sosiologisk bidrag til forskningen som omhandler kunstnere som yrkesgruppe. Prosjektet plasserer seg også innenfor de overlappende forskningsområdene kultursosiologi og kunstsosiologi. Kunstsosiologien kan ses på som en gren av kultursosiologien som omfatter mange forskjellige teoretiske perspektiver og empiriske

områder i studier av kunst, kunstinstitusjoner og kunstnere. Felles for mange kunstsosiologer er at de ser det som sin oppgave å bryte med hverdagsoppfatninger om at kunst ikke kan defineres ut fra indre og iboende egenskaper hos et objekt eller uttrykk, men som en betegnelse gitt av personer eller sosiale grupper med spesifikke interesser (Becker 2008, Inglis og Hughson 2005). I ifølge Røyseng (2015:97) retter kunstsosiologien seg slik mot «sosiale prosesser hvor kunst, kunstverk og kunstnere er blitt til, og mot de sosiale strukturene hvori forståelsen av disse kategoriene har befestet seg».

Kunstsosiologien har særlig vært inspirert av Pierre Bourdieu, og her har problematisering av rådende verdier og begreper med mål om å avdekke og kritisere sosiale maktforhold på kunstfeltet stått sentralt (Røyseng 2015). Det siste tiåret har dette dominerende perspektivet imidlertid blitt utfordret av den såkalte «nye kunstsosiologien» som tar til orde for å i større grad vektlegge enkeltindividers frihet. Denne nye retningen tar utgangspunkt i kritikken av Bourdieu som har dreid seg om at hans sosiologi i for stor grad vektlegger strukturelle maktforholds betydning for individers handlinger og beslutninger. De franske sosiologene Luc Boltanski og Laurent Thévenot (1999) er med sin pragmatiske sosiologi blant de mest kjente representantene for dette perspektivet. De argumenterer for å vektlegge nøytrale, tykke beskrivelser av kulturelle fenomen eller av utviklingen av kulturelle mønstre, heller enn kritiske analyser av maktstrukturer (Larsen 2015). Den kanadiske sosiologen Michéle Lamont (1992) representerer med sin repertoarteori et tilsvarende perspektiv. I Norge har sosiologer, med Ove Skarpenes (2007) i spissen, særlig inspirert av Lamont og Boltanski og Thevenot, argumentert for at Bourdieus teorier om kulturelle eliter ikke uten videre kan overføres til norske forhold og at norske studier på kulturkonsum har bidratt til å overvurdere maktstrukturene på kulturfeltet og underdrive middelklassens egalitære verdier. Flere norske sosiologer som har basert sin forskning på Bourdieus kritiske sosiologi, har på sin side argumentert mot disse påstandene og kritisert Skarpenes og hans tilhengere for å være for naive i sin tolkning av informantenes utsagn.⁶

Innenfor kunstsosiologien er den mest fremtredende talspersonen for den nye kunstsosiologien den tidligere Bourdieu-eleven Nathalie Heinich. Hun kritiserer sosiologiske studier av kunst for å være normative og konfliktorientert. I sine studier argumenterer hun for at kunstsosiologien bør beskrive ulike verdisystemer på nøytrale og fortolkende måter (Heinich 1996), og slik oppnå forståelse mellom personer som står i ulike typer konflikter med hverandre, men uten at

⁶ Disse motsetningene ble debattert i ulike innlegg i Tidsskrift for samfunnsforskning i 2007 og 2008 og debatten ble i ettertid analysert av Gisle Andersen og Marte Mangset (2012).

forskeren behøver å ta stilling (Danko 2008). Selv om Bourdieu og Heinichs perspektiver representerer ulike tilnæringer til kunstsosiologien, har de til felles at de forstår kunst og kunstnere som sosialt konstruerte fenomener som kan synliggjøres gjennom å studere dem. Mens Bourdieu kritiseres for å være for deterministisk og i for stor grad vektlegge betydningen av makt på kunstfeltet, kan Heinich kritiseres for å overse – eller unnlate å beskrive – maktens virkninger på kunstfeltet. En mellomløsning i studier av kunstfeltet er ifølge Røyseng (2015) å tematisere makt uten å redusere alle forhold på kunstfeltet til makt. Mitt ph.d.-arbeid baserer seg i stor grad på Bourdieus begreper om og forståelse av kunstfeltet, men jeg har samtidig tatt i bruk andre perspektiver som kan bidra til å moderere, supplere eller nyansere tolkningen av de empiriske analysene.

Et viktig supplerende bidrag kunnskapsfeltet om kunstneres arbeid og inntekt, så vel som til mine analyser, er den franske kunstsosiologen Pierre-Michel Mengers beskrivelser av rekruttering til kunstneryrkene, kunstneres arbeidsmarkeder og inntektssammensetning og risikofylte yrke (Menger 2001, 2006, Menger m.fl. 2014). Menger var i sin tid elev av Bourdieu, men har i løpet av sin karriere beveget seg i en annen retning, mot en mer økonomisk orientert sosiologi. Andre som har bidratt til kunnskapsutvikling på dette feltet og som er del av bakteppet for denne avhandlingen er den nederlandske kulturøkonomen Hans Abbing, først og fremst med boka «Why are artists poor?» (2002) og sosiolog Howard Becker med boka «Art Worlds» (2008). I tillegg har kulturøkonomer som David Throsby (Throsby 1992, 1994, 2001a, 2010, 2011), William J. Baumol og Willigam G. Bowen (1968) bidratt med nyttige begreper, modeller og forståelser i sosiologiske arbeider. I dette ph.d.-arbeidet er perspektivene fra disse bidragsyterne altså brukt på en eklektisk måte, hvor ulike begreper og forståelser kan fylle ut og bygge på hverandre.

Samtidig som denne avhandlingen i all hovedsak er rammet inn av kultur- og kunstsosiologiske perspektiver har også forskningen om kulturpolitikk en sentral rolle i arbeidet. Kulturpolitikkforskning har relativt kort historie både i Norge og andre land, og er preget av tverrfaglighet og mange ulike teoretiske perspektiver og metodiske framgangsmåter gjennom bidrag fra forskere med ulike fagbakgrunner, som kulturvitenskap, kulturhistorie og samfunnsøkonomi, i tillegg til sosiologi (Henningsen og Stavrum 2014, Larsen og Mangset 2014, Mangset 2010). De siste tiårene har det skjedd en institusjonalisering av dette forskningsfeltet, men uten at det har ført til noen etablering av kulturpolitikk som akademisk

fag med egne teorier og perspektiver⁷ (Larsen og Mangset 2014). I forskningen har kulturpolitikk blitt forstått både i smal forstand, det vil si offentlige beslutningsinstanser og -kanaler; og i bred forstand, det vil si andre former for maktutøvelse (Larsen 2012, Mangset 1992). Det som er felles for kulturpolitikkforskerne er at de, ifølge Mangset (2010:32ff), studerer et «mer eller mindre klart definert kulturfelt», det vil si kultursektoren. Det gjelder også min avhandling, som knytter seg til kulturpolitikkforskningen på flere måter. Det mest åpenbare er at dataene som brukes baserer seg på de to kunstnerundersøkelsene og ble samlet inn på oppdrag fra Kulturdepartementet var politisk initiert forskning. Det innebar blant annet at vi måtte forholde oss til en bestemt avgrensning av utvalget, et mandat og til noen på forhånd definerte problemstillinger. Også tematisk berører dette ph.d.-arbeidet kulturpolitiske problemstillinger, som hvilken rolle kultur- og kunstnerpolitiske ordninger, tiltak og satsinger ev. kan ha for kunstnerens arbeids- og inntektsforhold og for den sosiale ulikheten som på ulike måter gjør seg gjeldende blant kunstnere. (Dette kommer jeg også tilbake til under overskriftene Norsk kunstnerpolitikk og Kunstnere i grenseland.) I tillegg kan denne avhandlingen ses på som et bidrag til kunnskapsutviklingen på feltet for kultur- og kunstsosiologisk forskning, og kan hende kan det ha overføringsverdi til kunnskap om andre yrkesområder, som i likhet med kunstneryrkene er preget av lave inntekter, midlertidighet og framtidig økonomisk usikkerhet.

Valg av forskningstema, så vel som teoretisk perspektiv og analytiske tilnærminger i denne avhandlingen må også ses i lys av min institusjonelle tilknytning og det faglige miljøet jeg er en del av – kulturpolitikkforskningsmiljøet ved Telemarkforskning. Her har kultursosiologiske, -økonomiske⁸ og -politiske analyser stått sentralt i over 25 år. Dette miljøet har utviklet seg parallelt med kulturpolitikkforskningsmiljø i andre land, særlig i Norden. Mye av forskningen på dette området, særlig i Norge springer ut fra oppdrag fra offentlige myndigheter, hvor ulike sider ved kulturpolitiske ordninger, tiltak eller satsinger skal evalueres, kartlegges eller dokumenteres. De fleste av kulturpolitikkforskningsprosjektene som Telemarkforskning har gjennomført, har vært initiert på oppdrag fra offentlige instanser som Norsk kulturråd eller Kulturdepartementet, fra andre departementer, og fra fylkeskommuner, kommuner og

⁷ Blant annet gjennom etableringen av Nordisk Tidsskrift for kulturpolitisk forskning og International Journal of Cultural Policy, samt forskningskonferansene Nordic Conference of Cultural Policy Research og International Conference of Cultural Policy Research. I Norge tilbys dessuten studier med kulturpolitiske emner både på bachelor-, master- og doktorgradsnivå (Larsen og Mangset 2014).

⁸ Både Kunstnerundersøkelsen 2006 og 2013 ble ledet av samfunns- og kulturøkonom Knut Løyland, tidligere seniorforsker ved Telemarkforskning.

interesseorganisasjoner. Flere større forskningsprosjekter på dette området er finansiert gjennom ulike programmer i Norges Forskningsråd (jf. f.eks. Berge 2017, Dahl og Helseth 2006, Mangset 2004, Mangset og Røyseng 2009, Ringstad 2005, Røyseng 2007). Det gjelder også denne avhandlingen, selv om empiriinnsamlingen ble finansiert av Kulturdepartementet. At forskningsfeltet delvis er preget av oppdragsforskning innebærer blant annet at tema og vinklinger ofte er valgt av noen andre enn forskerne selv. Men gjennom oppdragsforskningen har forskerne fått et bredt empirisk grunnlag for å gjøre mer akademiske studier enn det ofte er rom for i selve oppdragene, som i neste omgang har resultert i fagfellevurderte bøker, forskningsartikler og doktorgradsavhandlinger. Det gjelder for øvrig også dette ph.d.-arbeidet.

Ideen til denne avhandlingen oppsto i arbeidet med den første kunstnerundersøkelsen (Heian m.fl. 2008) og en interesse for hva som kjennetegner dem som velger kunstneryrket – denne, i hvert fall tilsynelatende, så annerledes karriereveien. Samtidig tar arbeidet også utgangspunkt i en viss gjenkjennelse. Jeg har ikke valgt min yrkesvei som akademiker primært for å tjene penger. Også i mitt yrke er andre belønninger vel så viktige – enten det er en ren interesse for faget, selvrealisering, glede over gode formuleringer og analyser eller anerkjennelse fra kolleger og andre fagfeller. Slik er det i veldig mange andre yrker også. Om man kanskje ikke føler seg kallet, er tilfredsstillelsen over arbeidet i seg selv viktig for mange. Det er med andre ord ikke bare i kunstneryrket arbeidet drives fra av en egen virkekraft eller til og med virketrang. Det å skape eller formidle noe – i en litt videre forstand enn i kunsten – er kjernen i mange typer yrker.

1.3 Det særegne kunstneryrket – fire ulikhetsdimensjoner

Kunstnerne som yrkesgruppe – altså profesjonelle kunstnere – har stått sentralt i mye av den kulturpolitiske forskningen, både i Norge og internasjonalt, blant annet som følge av den sentrale stillingen denne gruppen har hatt i mange lands kulturpolitikk (Larsen 2015). Det er gjennomført en rekke, både kvantitative og kvalitative undersøkelser som belyser hvordan kunstnere som yrkesgruppe skiller seg fra andre yrkesgrupper (Abbing 2002, 2004, Alper og Wassall 2006, Bourdieu 1993a, Elstad og Røsvik Pedersen 1996, Gustavsson m.fl. 2012, Heian m.fl. 2008, Heian m.fl. 2015, Heinich 1996, Melldahl 2012, Menger 2001, 2006, Menger m.fl. 2014, Ringstad 2005, Røyseng m.fl. 2007, van Maanen 2008). Rekruttering til kunstutdanninger og kunstneryrker, kunstneres arbeid, inntekter, levekår og karrierebaner har vært sentrale temaer i denne forskningen.

Forskningsbidragene har avdekket noen felles kjennetegn ved kunstneres arbeid og de markedene de opererer på. Dette er kjennetegn som går på tvers av landegrenser, til tross for forskjeller i ulike lands samfunnsorganisering og politikk, som viser seg å være relativt stabile over tid (Menger 2006). Felles for bidragene er at de mer eller mindre eksplisitt, beskriver, analyserer og diskuterer strukturelle forhold og endringstendenser som har betydning for kunstnerne, deres virke og levesett. Et annet fellestrekk i bidragene – som også kan ses i sammenheng med de stabile strukturene og endringstendensene – er at kunstneryrket ses på som et særegent yrke, som må betraktes annerledes enn andre yrker.

På bakgrunn av disse fellestrekkene er hensikten med denne avhandlingen å undersøke hvordan forestillingen om det særegne kunstneryrket kommer til uttrykk i de fire ulikhetsdimensjonene jeg introduserte innledningsvis:

- I) Ulikhet i inntektsfordeling
- II) Kjønnulikhet og inntekt
- III) Ulikhet i holdninger til penger og anerkjennelse
- IV) Ulikhet i holdninger til entreprenørskap og kommersiell suksess

Ved å ta utgangspunkt i disse dimensjonene studerer jeg ulikhet på forskjellige nivå: Dimensjon I omfatter fordelingsulikhet i inntekts- og arbeidsforhold og utviklingen av slike forhold på et generelt og mer overordnet nivå enn de tre andre dimensjonene. Dimensjon II, som også omfatter inntektsulikhet, gir mulighet til å analysere kjønnulikhet mellom kunstnere mer spesifikt. Dimensjon III og IV tematiserer også inntektsforhold, men omfatter samtidig en annen form for ulikhet, som viser seg i kunstneres holdninger til det som spiller seg ut i forholdet mellom det Bourdieu betegner som autonomi og heteronomi – det vil si det mer eller mindre motsetningsfylte forholdet mellom forestillingen om den asketiske kunstneren og kunstens autonomi på den ene siden og penger og kommersiell virksomhet på den andre siden.

En ulikhetsdimensjon som står sterkt i sosiologisk forskning, som *ikke* analyseres i denne avhandlingen, er klasse. Dette til tross for at kunstneres klassebakgrunn er et lite utforsket område både i norsk og i internasjonal sammenheng. En nyere studie analyserer imidlertid sammenhenger mellom klassebakgrunn og inntekt i norsk kulturelite basert på registerdata fra SSB (Ljunggren 2016).⁹ Den viktigste grunnen til at denne dimensjonen ikke er inkludert i

⁹ Operasjonaliseringen av kultureliten i denne studien innebærer at bare personer i kunstlivet med faste stillinger eller inntekter fra selvstendig virksomhet >300 000 NOK og utelukker dermed store deler av

denne avhandlingen er manglende tilgang på informasjon om kunstneres foreldrebakgrunn. En annen side ved ulikheten som ikke er studert i dette arbeidet, men som har vist seg å ha betydning for ulikhet i yrkesliv og karriereveier på andre områder, er betydningen av sosiale nettverk, eller med Bourdieus terminologi, sosial kapital (2011). Hvordan kunstnerne knytter seg til, og bruker, ulike typer sosiale nettverk (lokale, nasjonale, internasjonale nettverk, formelle og uformelle) og hvordan sosial kapital blant kunstnere virker sammen med andre kapitalformer (økonomisk og kulturell og symbolsk) kan tenkes å ha betydning for kunstnerisk og/eller økonomisk suksess og fiasko er uutforskede spørsmål på dette forskningsfeltet. Dette er dimensjoner som vil kunne være aktuelt å studere nærmere i en annen sammenheng.

Men også de fire dimensjonene denne avhandlingen baserer seg på, er sider ved ulikhet i kunstnerbefolkningen som i begrenset grad har blitt utforsket, og som like fullt bringer fram sentrale aspekter ved kunstneres arbeids- og inntektsforhold og kunnskap om dynamikker som har betydning for ulikheten som preger feltet. I avsnittene som følger skal jeg gjøre nærmere rede for hvordan de fire ulikhetsdimensjonene kan knyttes til beskrivelsene av forestillingen om det særegne kunstneryrket.

1.3.1 Kunstneres arbeid og inntekter

Et stabilt trekk som er godt dokumentert i mange land er at kunstnere jevnt over har lave inntekter sammenliknet med andre yrkesaktive med tilsvarende utdanningsnivå (Alper og Wassall 2006, Menger 2006, Throsby 1992). Ifølge Menger (2006) har kunstneres lave inntekter sammenheng med at stadig flere kunstnere rekrutteres til kunstneryrkene uten tilsvarende etterspørsel i markedet. Dette fenomenet betegner han som «excess supply disease», som viser til et overskudd av tilbud fra kunstnere – altså et tilbud uten tilsvarende etterspørsel – som i neste omgang fører til et strukturelt lavinntektsproblem. I følge Menger står en rekke faktorer bak dette fenomenet: For det første ses økt etterspørsel på som en følge av generelle utviklingstendenser som urbanisering og økt utdanningsnivå, kombinert med stigende inntektsnivå og mer fritid i befolkningen, i tillegg til flere offentlige støtteordninger til kunst og kunstnere. Slike langvarige skifter som forårsaker økning i privat og offentlig etterspørsel har, til forskjell fra kortsiktige svingninger som for eksempel følger ulike trender, ifølge Menger (2006), ført til utvidelse i utdanningstilbud og at flere kunstnere strømmer til kunstneryrkene. Økt kommersialisering og teknologiske nyvinninger som påvirker produksjonen og

kunstnerbefolkningen. At studien baserer seg på registerdata gjør at det inntekter fra kunstnerisk ikke kan skilles fra inntekter fra annet arbeid.

distribusjonen av kunst, har også betydning for både etterspørselen og tilstrømmingen til kunstneryrkene. Problemet er altså at antallet kunstnere overstiger økningen i etterspørselen. Og ved markedskollaps med påfølgende fall i etterspørselen etter kunst forsterkes ubalansen ytterligere, og da er ikke for eksempel utdanningssystemet fleksibelt nok til å (gjen)opprette balanse mellom tilbud og etterspørsel. Konsekvensen er at etablerte kunstnere klamrer seg fast i et marked i oppløsning samtidig som nye aspiranter fortsetter å strømme til (ibid.:783).

Ifølge Menger (ibid.) fører dette overskuddstilbudet til økt konkurranse om kunder, oppdrag og jobber og påfølgende nedgang i tid brukt og penger tjent på kunstnerisk arbeid for de aller fleste kunstnere. Fra et funksjonalistisk perspektiv kan dette ses på som nyttig for kunstnerens potensielle arbeidsgivere og oppdragsgivere som vil dra nytte av økningen antallet kunstnere. Blant annet vil de til enhver tid ha tilgang til en hel reservearmé av kunstneriske talent (ibid.: 785). Samtidig fører konkurransen til at samfunnet går glipp av mange kunstneriske talent som potensielt kunne blitt store kunstnere, og svært mange som ønsker å leve av kunsten får ikke fylt sitt potensial (ibid.:792). «Excess supply» innebærer ikke bare at det er mange rekrutter som ikke slipper gjennom i selektive opptaks- og utvelgelsessystemer på kunstfeltet, men også at det er et overskuddstilbud *etter* utvelgelsen. Blant de relativt få utvalgte som hvert år går ut av for eksempel kunsthøgskolene, er det langt fra alle som klarer å leve av kunsten, og bare de aller færreste blir regnet som fremgangsrike kunstnere. Hvem som vil klare seg og hvem blir fremragende kunstnere er ikke lett å forutsi – kunstneryrket er preget av en fundamental usikkerhet (ibid.).

Ubalansen mellom tilbud og etterspørsel forsterker slik også et annet gjennomgående trekk, nemlig at inntektsfordelingen blant kunstnere mye skjeivere enn i andre yrkesgrupper. Markedene kunstnerne opererer på er preget av superstjerne-effekten, der noen få kunstnere har svært høy inntjening, mens et stort flertall tjener relativt lite (Candela m.fl. 2016, Rosen 1981) – «the winner takes it all» (Frank og Cook 2013).¹⁰ Skjevfordelingen viser seg både mellom kunstnergrupper og innenfor kunstnergruppene. Hvem som lykkes og mislykkes – kunstnerisk og økonomisk – er ikke lett å forutsi. Men noen kategorier av kunstnere kommer bedre ut av det enn andre. Utøvende kunstnere har jevnt over bedre arbeidsvilkår og høyere inntekter enn skapende kunstnere (Heian m.fl. 2008, Heian m.fl. 2015, Menger 2006). Det henger både sammen med at de opererer på ulike markeder og at utøvende kunstnere oftere er

¹⁰ Sherwin Rosens (ibid.) superstar-teori ble utviklet for å forklare inntektsulikhet blant stjerner innen underholdning og idrett. Denne teorien ble videreutviklet av Frank og Cook (2013 [1995]) med betegnelsen «winner-take-all markets».

ansatt i en kunstinstusjon, mens skapende kunstnere som regel er selvsysselelsatte. Skillet mellom skapende og utøvende kunstnere er imidlertid ikke lenger like utslagsgivende som før når det gjelder forskjeller i levekår, fordi andelen ansatte utøvende kunstnere er mye lavere nå enn for 20-30 år siden (NOU 2013:4). Med andre ord er det ofte mer relevant å skille mellom *ansatte* og *selvsysselelsatte* når det er snakk om hvem som vil ha størst sjanse til å kunne leve av sin kunstneriske virksomhet. Et annet relevant skille er mellom mannlige og kvinnelige kunstnere. Mannlige kunstnere har jevnt over høyere inntekter enn kvinnelige kunstnere. Det gjelder innenfor så å si alle kunstnergrupper (Flisbäck 2012, Heian m.fl. 2008, Heian m.fl. 2015, Menger 2006). Denne problematikken omtales nærmere under overskriften «Kunstnere, kjønn og inntekt» (jf. nedenfor).

Den skjeve inntektsfordelingen i kunstnerbefolkningen innebærer at sjansen for å lykkes er liten – kunstneryrket er preget av høy risiko (Menger 2006). I følge kulturøkonomene Baumol og Bowen (1968) har kunstnerne ulike strategier for å redusere risikoen. Slike strategier kan være å få økonomisk støtte fra ektefelle, familie og venner, støtte fra offentlige og private aktører gjennom stipender, subsidier og sponning eller fra offentlige velferdsordninger. Den kanskje viktigste strategien som mange kunstnere har for å bedre økonomien, er mangesysleri – de har andre jobber i tillegg til det kunstneriske arbeidet (Alper og Wassall 2006, Casacuberta og Gandelman 2012). Å ta høyde for at kunstnerne supplerer de kunstneriske inntektene med inntekter fra annet arbeid, ses på som essensielt for å forstå og analysere kunstneres arbeids- og inntektssituasjon og atferden knyttet til denne. Den amerikanske økonomen Randall Filer (1986) kan kritiseres for å ikke ta hensyn til denne praksisen med mangesysleri da han i sin studie basert på folketellingsdata i USA fant at inntektsnivået til amerikanske kunstnere ikke skilte seg veldig fra inntektene til en gjennomsnittlig amerikaner. Kunstnerne er slett ikke så dårlig stilt som man skulle ha det til, mente han. Problemet, mente kritikerne, var at Filers studie tok utgangspunkt i kunstneres totalinntekter, selv om mange kunstnere altså supplerer inntektene fra kunstnerisk arbeid med inntekter fra annet type arbeid (Heian m.fl. 2008).

Kunstnere flest sjonglerer altså mellom ulike typer arbeid for å opprettholde en viss levestandard og for å redusere den økonomiske risikoen som ofte følger med kunstneryrket. For å forstå kunstneres økonomi og for å fange hele spekteret av relasjoner mellom arbeid og inntekt deles kunstneres arbeid ofte inn i tre hvor man skiller mellom kunstnerisk, kunstnerisk tilknyttet og ikke-kunstnerisk arbeid (Menger 2006, Throsby 1992, 1994, Throsby og Zednik 2011). Inntektene fra kunstnerisk arbeid er som regel lavere enn i sekundære arbeidsmarkeder, og det mest økonomisk rasjonelle vil være å bruke mest tid på den type arbeid som gir best inntjening. Men, som både kunstsosiologiske og kulturøkonomiske studier vektlegger (se f.eks

Abbing 2002, Bourdieu 1993a, 2000b, Mangset 2004, Menger 2006), setter mange kunstnere verdien av penger lavere enn verdien av arbeidet i seg selv. Mange kunstnere verdsetter med andre ord arbeidet sitt så høyt at de godtar å leve med lave inntekter og usikre karrieremuligheter. Den australske kulturøkonomen David Throsby (1994) har lansert en modell for hvordan kunstnere prioriterer ulike typer arbeid som han har prøvd ut i empiriske analyser av australske kunstnere («the work-preference model of artistic behaviour»). Modellen viser at når en viss mengde inntekter fra ikke-kunstnerisk arbeid oppnås, vil man bruke mer tid på kunstnerisk aktivitet. Ifølge Throsby viser denne atferden kunstnernes preferanser til sitt yrke og deres verdsetting av kunstnerisk arbeid. Med dette argumenterer han for at konvensjonell økonomisk teori ikke tilstrekkelig kan forklare kunstnernes arbeidsmarked, der pengeverdi til en viss grad har lavere prioritet enn kunstnerisk verdi. Ifølge Throsby er dét en av grunnene til at kunstnere aksepterer risikoen som følger med yrket – kunstnere godtar lavere inntekter fra kunstnerisk arbeid, fordi de verdsetter andre verdier knyttet til det kunstneriske arbeidet høyere.¹¹

Men hva er det som gjør at kunstnerne er så hengivne til det kunstneriske arbeidet? Bourdieu viser til at på kunstfeltet er symbolske gevinster i form av anerkjennelse og ikke penger slik det er på det økonomiske feltet, som er viktigste verdi. I følge han er kunstfeltet strukturert etter et eget grunnleggende prinsipp om at kunsten ikke skal ha andre formål enn kunsten selv – kunsten skal være autonom. Det forutsetter at det er enighet på kunstfeltet om at det er prinsippet om kunstens autonomi som gjelder. Kunstnerisk virksomhet med økonomisk fortjeneste som mål står dermed i et motsetningsforhold til idealet om kunstnerisk verdi (Bourdieu 1993a). Kunstnerisk produksjon som gir økonomisk suksess, er med andre ord ikke det samme som å ha kunstnerisk suksess. At kunstnerne ikke skal ha målsettinger om økonomisk fortjeneste, men at kunsten skal være til for kunstens skyld, innebærer et motsetningsforhold mellom økonomisk suksess og kunstnerisk anerkjennelse. En ”omvendt” økonomi preger således kunstfeltet, ifølge Bourdieu. Derfor, sier Bourdieu, har kunstnere en tendens til å søke symbolske gevinster i form av kunstnerisk anerkjennelse, framfor økonomiske gevinster. Tilsvarende beskriver Menger (2006:777) kunstnernes preferanser for arbeidet med begrepet ”psychic income” som viser til kunstnernes tilfredshet med arbeidet, og at det kunstneriske arbeidet tilfredsstillende alternative behov. Og nettopp derfor aksepterer kunstnerne lave og usikre inntekter. Ifølge Menger (s.st.) overvurderer dessuten mange

¹¹ Bille m.fl. (2017) har, på grunnlag av data fra Kunstnerundersøkelsen 2006, analysert norske kunstners tidsbruk og deres analyser støtter opp om Throsbys arbeidspreferansermodell.

kunstnere sjansene til å lykkes («probabilistic miscalculation») fordi troen på eget talent er så stor. Men i virkeligheten er sannsynligheten for å mislykkes mye større – bare noen få får muligheten til å leve av den kunstneriske virksomheten alene.

Perspektivene, begrepene og studiene jeg har presentert i avsnittene over vektlegger nettopp det særegne ved kunstnernes arbeid og ved markedene de opererer på. Mest eksplisitt er avsnittene over relevant for det jeg betegner som ulikhetsdimensjon I, *Ulikhet i inntektsfordeling*. Denne dimensjonen omfatter en forståelse av hvordan stabile strukturer, endringstendenser og det særegne ved kunstneryrket kommer til uttrykk i inntektsfordeling og i kunstneriske (arbeids)markeder og favner om en rekke sentrale tema og diskusjoner på forskningsfeltet om kunstneres arbeids- og inntektsforhold: Rekruttering til kunstneryrkene, vekst i kunstnerbefolkningen, inntektsfordeling, håndtering av økonomisk risiko, kultur- og kunstnerpolitikkenes betydning for kunstnernes arbeids- og inntektsforhold m.m. Samtidig er dette tema som også er sentrale i de tre andre dimensjonene presentert på side 22, og dermed et viktig bakteppe for alle analysene i studien. I avhandlingen ses ulikhetsdimensjon 1 derfor som en mer generell dimensjon som de tre andre ulikhetsdimensjonene kan rammes inn i. Den kunnskapen ulikhetsdimensjon I favner om er med andre ord en forutsetning for å analysere hvordan asymmetrien på kunstfeltet kommer til uttrykk på ulike måter – hhv. i inntektsfordeling mellom mannlige og kvinnelige kunstnere (jf. dimensjon II) og i deres holdninger til kunstneryrket og sin egen arbeids- og inntektssituasjon (jf. hhv. dimensjon III og IV). Nedenfor gis en nærmere beskrivelse av hva disse tre dimensjonene rommer.

1.3.2 Kunstnere, kjønn og inntekt

At kvinnelige kunstnere har lavere inntekter enn mannlige kunstnere er som nevnt godt dokumentert i mange land (Flisbäck 2012, Heian m.fl. 2008, Heian m.fl. 2015, Menger 2006). For øvrig gjelder det også andre yrkesgrupper og samfunnsområder – inntektsnivået blant kvinner i Norge er generelt lavere enn blant menn. Studier på ulike yrkesområder viser imidlertid at inntektsulikeheten minker (men ikke forsvinner helt) når man kontrollerer for faktorer som utdanning, arbeidstid, ansiennitet, sektor, type stilling m.m. (Barth m.fl. 2013). Hva som er årsakene til den kjønnete inntektsulikeheten blant kunstnere har vi imidlertid lite systematisk kunnskap om. Men noen kvalitative studier berører denne problematikken og ser inntektsulikeheten i forbindelse med anerkjennelseshierarkiene på kunstfeltet. Et eksempel er Solhjell og Øiens (2012) dokumentasjon om mannlige visuelle kunstneres overrepresentasjon både når det gjelder utstillinger og innkjøp til institusjoner, noe som tyder på at det er mannsflertall i øverste sjikt av hierarkiet av visuelle kunstnere. Solhjell og Øiens studie viser

også at det er en tendens til at unge kvinnelige kunstnerne i stadig økende grad er representert blant de anerkjente kunstnerne, men at mannsandelen fortsatt stiger med nivået for anerkjennelse. De fant med andre ord at kvinnelige billedkunstneres karrierebaner stopper tidligere i anerkjenneshierarkiet enn de mannlige kunstnerne. Tilsvarende har kvalitative studier på musikkfeltet pekt på en tendens til at de mest anerkjente og privilegerte posisjonene oftest besittes av menn (Kvalbein og Lorentzen 2008, Lorentzen 2009, Stavrum 2008). Likeledes konkluderer en svensk blant annet med at mannlige malere i Stockholm og kvinnelige tekstilkunstnere i Göteborg har svært ulike plasseringer i kunstfeltets hierarkier (Edling 2012). Som jeg skal komme tilbake til i kapittel 3, er ikke sammenhengen mellom anerkjennelse og inntekt nødvendigvis like tydelig på kunstfeltet som innenfor andre yrkesområder, og at dette er noe som må tas i betraktning når man studerer inntektsulikhet mellom kvinnelige og mannlige kunstnere, så vel som inntektsulikhet på bakgrunn av andre inndelinger.

I tidligere studier har ulike forklaringer på kjønnsulikhet på kunstfeltet vært lansert, blant annet at mannlige og kvinnelige kunstneres ulike status, ulik tilgang til viktige kunstneriske arenaer, ulike muligheter på arbeidsmarkedet kan gi ulikhet i inntekt (se for eksempel Kvalbein og Lorentzen 2001, Røyseng 2007, Lorentzen 2009 og Conradi Andersen 2009). Det er også lansert en hypotese om at kvinnelige kunstnere har lavere inntekter fordi de ikke er like risikosøkende som menn (Solhjell og Øien 2012). Andre har pekt på at den kjønnete inntektsulikheten kan skyldes at menn og kvinner ofte har ulikt sosialt nettverk, ulik arbeidsdeling i hjemmet og ulik omsorgsbyrde (Flisbäck og Lindström 2013, Mangset 2008). En studie av norsk kulturelite (Ljunggren 2016) viser at klassebakgrunn er viktigere for inntektsnivået blant kvinner på kunstfeltet, enn for mennenes inntektsnivå hvor utdanningsnivå så ut til å være av større betydning.¹² Men det er ikke gjort noen systematiske studier som viser hva som faktisk forårsaker slik inntektsulikhet. Spørsmålet om hva den stabile kjønnete inntektsulikheten skyldes danner grunnlag for å undersøke og diskutere mekanismer bak denne skjeve inntektsfordelingen nærmere. I tråd med dimensjon II, *Kjønnsulikhet og inntekt*, gjør jeg derfor i denne avhandlingen et forsøk på å undersøke om den kjønnete inntektsulikheten blant kunstnere kan ha samme årsaksforklaringer som på andre yrkesområder.

¹² Operasjonaliseringen av kultureliten i denne studien omfatter personer i kunstlivet med faste stillinger eller inntekter fra selvstendig virksomhet >300 000 NOK og utelukker dermed store deler av kunstnerbefolkningen.

1.3.3 Anerkjennelse og penger – den karismatiske kunstnerrollen

Kunstnere framstilles ofte – både i forskningslitteraturen og i dagligtalen – som en gruppe som ikke er særlig opptatt av penger. Forestillingen om kunstnernes eksepsjonelle holdninger til penger ses ofte i sammenheng med myten om den karismatiske kunstneren. Ifølge myten er kunstnerne spesielt utvalgt til dette yrket, gjennom sitt talent – det oppleves nærmest som et kall, og som det eneste riktige yrkesvalget. Den karismatiske kunstneren er villig til å ofre alt – det vil ofte si gode levekår – for kunsten (Bourdieu 1996a, 1996b, Kris og Kurz 1979 [1934]). Samtidig, mener Bourdieu, er deler av kunstfeltet også er preget av en kommersiell logikk som utfordrer idealet om kunstens autonomi (Bourdieu 1993a). Dette innebærer ifølge han at kunstfeltet er delt i to – ett delfelt der kunstens autonomi og kunstnerisk anerkjennelse er viktigst og ett delfelt der økonomisk fortjeneste er viktigst.¹³ De siste tiårene har det pågått diskusjoner om i hvilken grad kommersielle målsettinger er en større trussel for kunstens autonomi enn før (Røyseng 2007). I en faghistorisk kontekst inngår denne diskusjonen i en gjentatt tematikk i kulturpolitikk og kulturforskning siden begynnelsen av 1980-tallet, hvor begreper som «economic impacts», «creative industries» og «cultural entrepreneurship» m.m. har stått sentralt (se f.eks. Bille Hansen 1993, Florida 2002, Lindeborg og Lindkvist 2013, Ringstad 2005).

Likeledes blir kunstnere stadig oftere nevnt i samme åndedrag som de mer eller mindre overlappende begrepene kulturentreprenører og kreative arbeidere (Ellmeier 2003, Oakley 2014, Røyseng 2011). Begreper som opplevelsesøkonomi, kreative næringer og kulturelle næringer har dessuten i økende grad dukket opp i forskningsrapporter og -artikler som omhandler kunstnere (Røyseng 2016). Felles for alle disse begrepene er at de beskriver krysningen av de to samfunnsområdene kunst/kultur og næring/marked. Koblingen mellom de to områdene er gjerne knyttet til en tro på at kreative næringer har et stort potensial både til å bidra til generell økonomisk utvikling og til å utvide kunstneres markeder og dermed øke deres inntekter fra kunstnerisk virksomhet (Bilton og Cummings 2014, Mangset og Røyseng 2009, Oakley 2014, Røyseng 2016). Blant annet har det vært rettet oppmerksomhet mot hvordan kunstnere kan få tilgang på flere finansieringskilder ved å samarbeide med næringslivet (Gran og De Paoli 2005).

Men ifølge norske studier er kunstnere ofte ikke særlig interessert i samarbeid med næringslivet (Heian m.fl. 2015). En forklaring på det kan være at kunstnerne ikke besitter bedrifts- og

¹³ Bourdieus kunstfeltbegrep blir nærmere behandlet i kapittel 5.

markedsføringskompetanse eller annen kompetanse som trengs for å inngå et slikt samarbeid. En annen forklaring kan ligge i kunstnerens motivasjon (Røyseng 2011). Også fra forskerhold har det vært knyttet skepsis til troen på koblingen mellom kunst og næring. For eksempel peker den britiske historikeren og kuratoren Julian Stallbrass (2004) på at kunstens økonomi som i stadig større grad domineres av at både stat og næringsliv, som middel i markedsføring og merkevarebygging øker presset på kunsten i instrumentell retning – mot en mer markedsrettet kunst som representerer de verdiene som står sentralt i markedskapitalismen. Det han setter fingeren på, er at møtet mellom kultur og næring representerer en konflikt mellom økonomiske og kulturelle verdier. Stilisert sett innebærer denne motsetningen at næringslivets verden er formålsrasjonell og konkret, mens kunstens verden er intuitiv og abstrakt. Dermed utfordrer møtet mellom kultur og næringsliv det, som ifølge Bourdieu og andre, kjennetegner kunstfeltets omvendte økonomi.

Ulikhetsdimensjon III, *Holdninger til penger og anerkjennelse*, tar særlig utgangspunkt i begrepet om kunstfeltets omvendte økonomi og forestillingen om den karismatiske kunstneren og om det tradisjonelle skillet mellom kunst og penger fortsatt gjør seg gjeldende. I følge samfunnsforskere som Featherstone (1991), McRobbie (1999), Caves (2000) og Ellmeier (2003) kan utviklingen av det senmoderne samfunnet kan ha bidratt til å viske ut dette skillet, og både Abbing (2002) og Mangset (2004) hevder at det i tråd med en slik utvikling har skjedd en differensiering av kunstnerroller. Mens kallstanken og avvisningen av økonomien ifølge dem står sentralt i enkelte av samtidas kunstnerroller, er det andre kunstnerroller hvor den kommersielle logikken er fremtredende. Ved hjelp av denne ulikhetsdimensjonen ønsker jeg å utdype og nyansere diskusjonen om i hvilken grad kunstnerne ser forholdet mellom kunstnerisk verdi og penger som motsetningsfylt, og hvor sterkt forestillingen av den karismatiske kunstneren står i kunstnerbefolkningen.

1.3.4 Entreprenørskap og kommersiell suksess

Ulikhetsdimensjon IV, *Holdninger til entreprenørskap og kommersiell suksess*, kan ses på som en forlengelse av dimensjon III. Også her er begrepet om kunstfeltets omvendte økonomi sentralt, men dimensjonen omfatter særlig det som beskrives som de viktigste endringstendensene de siste tiårene, nemlig en økt vektlegging av forbindelser mellom kunst og næring og at entreprenørskapsbegrepet stadig oftere brukes om kunstnerens arbeid, både i politikk, forskning og av feltet selv. Ifølge Røyseng (2016) fordrer en dreining mot samarbeid med næringsliv og mer markedsrettet kunst en endring av forestillingen om kunstnerens autonomi. Og selv om deler av kunstfeltet kan være preget av nye kunstnerroller som i større

grad enn før omfavner en kommersiell logikk, argumenteres det fortsatt for at avvísningen av økonomien enn så lenge står sterkt (jf. Abbing 2002, Gustavsson m.fl. 2012, Mangset 2004). Troen på at kunstneres holdninger kan endres for å realisere dette næringslivspotensialet er i ifølge Røyseng (2016) overdreven. Ut fra begrepet kunstfeltets doble økonomi og forestillingen om den karismatiske kunstneren innebærer slike holdningsendringer at de må innlemme et ønske om profitt i selve kunstnerrollen. Med utgangspunkt i denne dimensjonen utforsker jeg kunstneres holdninger til entreprenørskap og kommersiell suksess.

1.4 Problemstillinger

I denne avhandlingen analyseres ulikhet i arbeids- og inntektsforhold blant norske kunstnere basert på de fire ulikhetsdimensjonene jeg har presentert foran. I Norge vet vi mye om kunstnerbefolkningen sammenliknet med de fleste andre land, blant annet på grunn av tilgang til medlemsregistre fra kunstnerorganisasjonene og tradisjoner for høy organisasjonsgrad blant kunstnere (Mangset m.fl. 2010). Det har gitt oss detaljert kunnskap om inntektssammensetning, hvor mye kunstnere i ulike grupper jobber, hvordan stipendene fordeles, hvor i landet kunstnerne bor osv. Denne kunnskapen dokumenterer også at flere sider ved kunstneres arbeids- og inntektsforhold er preget av ulikhet. Mye av kunnskapen om norske kunstneres markeder og deres økonomiske atferd er i stor grad av deskriptiv og ikke analytisk art, og sentrale sider ved ulikheten som preger kunstneres arbeids- og inntektsforhold er ikke undersøkt. Jeg ønsker å bidra til å analysere ulikhet mellom norske kunstnere basert på de fire ulikhetsdimensjonene med utgangspunkt i følgende problemstillinger:

- 1) Hva kjennetegner og påvirker norske kunstneres arbeids- og inntektssituasjon?
- 2) Hvordan er inntektsfordelingen mellom mannlige og kvinnelige kunstnere og kan vi finne forklaringer på kjønnet inntektsulikhet på kunstfeltet?
- 3) I hvilken grad er norske kunstneres holdninger til egen arbeids- og inntektssituasjon preget av et motsetningsforhold mellom kunstnerisk og økonomisk verdi?
- 4) Er det systematiske mønstre i norske kunstneres holdninger til entreprenørskap og kommersielle målsettinger, økonomi og egen kunstnerisk virksomhet?

Alle disse problemstillingene analyseres og tolkes i lys av kunnskap og teorier om kunstfeltet generelt og om kunstneres inntekts- og arbeidsforhold spesielt. Problemstillingene ses også i lys av politikken som føres på dette området.

Den første problemstillingen baserer seg for det første på Mengers (2006) hypotese om at overskuddstilbudet («excess supply disease») av kunstnere er medvirkende til kunstneres lave inntektsnivå. For det andre baserer den seg på kunnskap om den nordiske kulturpolitiske modellen, med vekt på offentlig støtte til enkeltkunstnere. Den første problemstillingen er utgangspunkt for to av avhandlingens artikler: «Stability and change. Work and income conditions for Norwegian artists» (Heian m.fl. 2012) og «Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists» (Mangset m.fl. 2016). Førstnevnte er en oversiktsartikkel som sammenfatter resultater fra Kunstnerundersøkelsen 2006, og danner samtidig, sammen med Kunstnerundersøkelsen 2013, grunnlaget for den andre artikkelen («Why are artists getting poorer?»). Også begrepene økonomisk risiko (Baumol og Bowen 1968, Menger 2001, Moulin 1992), multiple job holding (mangesyleri) (Casacuberta og Gandelman 2012, Throsby og Zednik 2011) og dobbel økonomi (Abbing 2002, Bourdieu 2000b, Gustavsson m.fl. 2012) og kunstneres arbeidspreferanser (Throsby 1994) er sentrale her. Dette er begreper som er helt sentrale i de resterende tre problemstillingene også.

Den andre problemstillingen tar utgangspunkt i dokumentasjonen av ulikheten i kunstneriske inntekter mellom mannlige og kvinnelige kunstnere (Heian m.fl. 2008, Heian m.fl. 2015) (Dean 2005, Flisbäck 2012, Flisbäck og Lindström 2013, Robinson og Montgomery 2000, Throsby og Zednik 2010), samt studier av inntektsulikhet i andre yrkesgrupper (Barth m.fl. 2013, Birkelund og Petersen 2003, Ellingsæter og Solheim 2002, Kristoffersen 2017, Petersen m.fl. 2010, Reisel og Teigen 2014). I tillegg baserer denne problemstillingen seg på kvalitative studier som tar for seg kjønnsulikhet i ulike kunstneriske yrker (Conradi Andersen 2009, Kvalbein og Lorentzen 2008, Lorentzen 2009, Røyseng 2007). Denne problemstillingen undersøkes i artikkelen «Norske kunstnere og det doble likestillingsparadokset» (manus, Heian 2017).

Den tredje problemstillingen tar utgangspunkt i begrepet om den karismatiske kunstnermyten (Heinich 1996, Kris og Kurz 1979 [1934]), Bourdieus begrep om kunstfeltets doble økonomi (1993a), samt en hypotese om at avvisingen av økonomien ikke står så sterkt blant dagens kunstnere (Abbing 2002, Mangset 2004). Denne problemstillingen utforskes i artikkelen «Trøstesløs asket eller suksessrik kunstner? Kunstneres holdninger til arbeid, penger og anerkjennelse» (Heian og Hjellbrekke 2017b).

Utgangspunktet for den fjerde problemstillingen er inspirert av dreiningen i kulturpolitikken mot koblingen mellom kunst og næring og forskningen på dette området (Bilton og Cummings 2014, Gran og De Paoli 2005, Gran m.fl. 2016, Oakley 2014, Røyseng 2011, 2016). Den siste kunstnerundersøkelsen (Heian m.fl. 2015) viste at kunstnerne i liten grad er opptatt av denne koblingen. Problemstillingen er utgangspunkt for artikkelen «Kunstner og entreprenør? Norske kunstneres holdninger til egen økonomi, entreprenørskap og kommersiell suksess».

Til sammen danner artiklene grunnlaget for denne avhandlingen. Som avsnittene over viser er det teoretiske bakteppet i stor grad det samme i alle artiklene. Særlig gjelder det teorier og begreper som omhandler kunstneres mer eller mindre eksepsjonelle holdninger til penger, og da først og fremst med utgangspunkt i Bourdieus begrep om kunstfeltets doble økonomi. Dette begrepet er med andre ord et av de mest sentrale i avhandlingen. Det har relevans for alle de fire ulikhetsdimensjonene som jeg tar utgangspunkt i. I tillegg er en rekke andre av Bourdieus begreper relevante, 1) forstå og diskutere hvem som er del av det kunstneriske feltet og ikke, og 2) analysere skillelinjer og hierarkier på kunstfeltet, enten det gjelder asymmetri mellom ulike kunstnergrupper når det gjelder inntekt og anerkjennelse. Dette drøftes nærmere i kapitlene som følger. Men også andre kunstsosiologiske og -økonomiske bidrag går igjen i artiklene, slik som den nederlandske kulturøkonomen Hans Abbing (2002), den norske kunstsosiologen Per Mangset (2004), den franske kunstsosiologen Pierre-Michel Menger (Menger 2001, Menger m.fl. 2014), den australske kulturøkonomen David Throsby (Throsby 1992, 2001b, Throsby og Zednik 2011) og flere andre. Med andre ord baserer avhandlingen seg på en eklektisk bruk av ulike faglige bidrag som på ulikt vis kan komplimentere hverandre, heller enn at de settes opp mot hverandre.

Alle artiklene tar utgangspunkt i data fra undersøkelser av norske kunstneres inntekts- og arbeidsforhold. Det innebærer også at definisjonen av kunstnerbegrepet og avgrensningen av utvalget er begrunnet likt i alle artiklene.¹⁴ Den metodiske tilnærmingen av problemstillingene varierer imidlertid mellom artiklene. Artikkel 1 og 5 består for det meste av tolkning og diskusjon av deskriptive tabeller, i artikkel 2 benyttes regresjonsanalyse (OLS) og i artikkel 3 og 4 benyttes analyseteknikkene multippel korrespondanseanalyse (MCA) og hierarkisk klyngeanalyse (AHC). I disse to artiklene tar den metodiske tilnærmingen utgangspunkt i Bourdieus perspektiv, gjennom å bruke korrespondanseanalyse, som nettopp forbindes med

¹⁴ For nærmere beskrivelse av dataene, se kapittel 6.

hans metodeutviklingsprosjekt (særlig kjent fra Distinksjonen (Bourdieu 1995 [1979])). Dette skal jeg komme nærmere inn på i metodebeskrivelsen (kapittel 6).

Tabell 1 Oversikt over ulikhetsdimensjoner, problemstillinger og de fem artiklene som inngår i avhandlingen.

Ulikhetsdimensjon	Problemstillinger	Artikler
<i>I Inntektsfordeling</i>	1. Hva kjennetegner og påvirker norske kunstneres arbeids- og inntektssituasjon?	1. Stability and change. Work and income conditions for Norwegian artists
		5. Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists
<i>II Kjønn og inntekt</i>	2. Hvordan er inntektsfordelingen mellom mannlige og kvinnelige kunstnere og kan vi finne forklaringer på kjønnets inntektsulikhet på kunstfeltet?	2. Norske kunstnere og det doble liestillingsparadokset
<i>III Holdninger til penger og anerkjennelse</i>	3. I hvilken grad er norske kunstneres holdninger til egen arbeids- og inntektssituasjon preget av et motsetningsforhold mellom kunstnerisk og økonomisk verdi?	3. Trøstesløs asket eller suksessrik kunstner? Kunstneres holdninger til arbeid, penger og anerkjennelse
<i>IV Holdninger til entreprenørskap og kommersiell suksess</i>	4. Er det systematiske mønstre i norske kunstneres holdninger til entreprenørskap og kommersielle målsettinger, økonomi og egen kunstnerisk virksomhet?	4. Kunstner og entreprenør? Norske kunstneres holdninger til egen økonomi, entreprenørskap og kommersiell suksess

1.5 Kappens oppbygning

I kapittel 2, *Hvem er kunstnerne?* og kapittel 3, *Kunstnere i kunstfeltets hierarkier* diskuterer jeg ulike teoretiske tilnærminger til kunstnerbegrepet, samt gjør rede for hvordan man kan forstå ulikhet og skillelinjer blant kunstnere, med hovedvekt på Bourdieus perspektiv på kunstfeltet. I kapittel 4, *Å forske på kunstneren* plasseres prosjektet vitenskapsteoretisk med utgangspunkt i den teoretiske diskusjonen i kapittel 2 og 3, etterfulgt av en diskusjon om avgrensningen av kunstneren som forskningskategori. I kapittel 5, *Kunstnerkår, stabilitet og endring* beskrives først norske kunstneres arbeids- og inntektssituasjon med utgangspunkt i kunstnerundersøkelsene fra 2006 og 2013. Deretter gis oversikt over noen sentrale trekk ved norsk kunstnerpolitikk, etterfulgt av en beskrivelse av sammenkoblingen mellom de to samfunnsrådene kunst og næring og kunstneres plass i denne utviklingen. I kapittel 6 gjøres rede for data og metodiske verktøy som prosjektet har tatt i bruk, samt en beskrivelse av

personvern hensyn knyttet til gjennomføringen av ph.d.-arbeidet. Kapittel 7 gir korte sammendrag av artiklene, og i kapittel 8 samler jeg trådene i en konkluderende sammenfatning. Artiklene som inngår i avhandlingen, er lagt ved bakerst.

2. Hvem er kunstnere?

Da et av Norges mest prestisjetunge museumsbygg, KODE i Bergen, skulle gjenåpnes i mai i år (2017), ble H.M. Dronning Sonja invitert til å stille ut sine egne bilder i selve åpningsutstillingen. Det skapte bruduljer i kunstmiljøene landet over. Kritikken har blant annet gått ut på at dronningen ikke er profesjonell kunster. Riktignok har hun gått i lære hos anerkjente kunstnere som Kjell Nupen og Ørnulf Opndal, men hun har verken kunstutdanning eller medlemskap i noen kunstnerorganisasjon, og hun har ikke stipend – det har hun strengt tatt heller ikke behov for. Kritikere har ment at dronningens kunst er av ujevn kvalitet og verken nyskapende eller interessant, og dermed ikke kvalifiserer til å stå for åpningsutstillingen ved KODE. KODE ble beskyldt for å velge dronningen til denne utstillingen for å trekke publikum og ikke på bakgrunn av kunstnerisk kvalitet.¹⁵ Er dronning Sonja kunstner? Og hvis hun er det – er hun en god kunstner?

Dette kapitlet skal ikke handle om hvorvidt dronningen er kunstner eller ei. Men eksempelet kan være en inngang til en teoretisk diskusjon av kunstnerbegrepet, og til hva som definerer ulike typer kunstnere. Og denne diskusjonen kan bare finne sted ut fra spørsmålet om hva som skiller kunst fra ikke-kunst, god fra dårlig kunst, kunstnere fra ikke-kunstnere og anerkjente fra ikke anerkjente kunstnere. Det er det dette kapitlet skal handle om.

2.1 Hvorfor trengs en avgrensning av begrepet kunstner?

Den åpenbare grunnen til at kunstnerbegrepet krever en teoretisk avgrensning når man skal forske på kunstnere, er at det ikke finnes noen gitt avgrensning. Stiller du spørsmålet om hvem kunstnerne er, vil du kunne få mange ulike svar, avhengig av hvem du spør. Ett svar kan være at ”alle som produserer kunst, er kunstnere”. Men dette gjør oss ikke særlig klokere. For i dette kan det ligge både vide og smale forståelser av hva kunst, og i neste omgang, hva en kunstner er. I en svært bred betydning vil noen, kanskje inspirert av et marxistisk perspektiv, hevde at vi alle er kreative, og at alle mennesker dermed er potensielle kunstnere. I tråd med en slik forståelse kan en si at alle som selv oppfatter seg som kunstnere, kan defineres som det. I

¹⁵ Se www.dagsavisen.no/kultur/direktorens-kunstfaglige-fallitterkling-1.972475, <http://www.bt.no/kultur/Krass-kritikk-mot-at-dronningens-kunst-skal-stilles-ut-i-Bergen-333807b.html>, <https://www.nrk.no/kultur/fest-med-bismak-1.13529838>

dagligtalen snakker en gjerne om kunstnere på en litt snevrere måte og refererer da til skaperne og utøverne innenfor billedkunst, litteratur, teater, dans, musikk og en rekke andre uttrykk. Bevisst, eller ubevisst legges da mer eller mindre konkrete kriterier til grunn. Hvorvidt noen betegnes som kunstner, er også ofte bestemt ut fra type kunstuttrykk. I mange sammenhenger assosieres kanskje ordet kunstner først og fremst med billedkunstnere, og for eksempel bruker musikere eller skuespillere oftere betegnelsene musikere og skuespillere, enn kunstnere om seg selv. Hvorvidt noen kalles kunstnere vil i tillegg være sjangerspesifikt. Å definere en som lever av å komponere klassisk musikk som kunstner betyr ikke nødvendigvis at komponister av pop- og rockemusikk også er kunstnere. Og da kunstnerundersøkelsene som denne avhandlingen baserer seg på, inkluderte faglitterære forfattere (som skriver biografier eller sakprosa), på lik linje med skjønnlitterære forfattere, skapte det reaksjoner i de skjønnlitterære forfatterforeningene ut fra argumentet at faglitterære forfattere ikke kvalifiserte til tittelen kunstner. Med andre ord er det ikke enighet om hvordan begrepet kunstner skal avgrenses.

Som det er nødvendig å avgrense kunstnerbegrepet etter helt faste kriterier for å administrere offentlige støtteordninger til kunstnere, krever også forskning på kunstnere en gjennomtenkt avgrensning av kunstnerbegrepet. Man må blant annet ta stilling til hvor grensen mellom amatør og profesjonell kunstner, eller til andre yrker går. For det er heller ikke gitt. Til forskjell fra mange andre praksisorienterte profesjoner, er yrkestittelen kunstner ikke beskyttet. Selv om det er vanlig blant kunstnere å ha høyere kunstfaglig utdanning, er det ikke alle profesjonelle kunstnere som har det. Og dermed blir en definisjon ut fra utdanningsbakgrunn for snever. En avgrensning utfra stilling er heller ikke noe godt kriterium, fordi bare et fåtall kunstnere er i noe ansettelsesforhold (Heian m.fl. 2008, Heian m.fl. 2015). I tillegg er andre yrker med betegnelser som kulturarbeidere, kulturentreprenører og kreative arbeidere («creative workers») gjerne overlappende med kunstnerbegrepet (Mangset og Røyseng 2009). Hvorvidt disse skal inkluderes i (forsknings)kategorien kunstner, er også et spørsmål om hvor grensene til kunstfeltet går.

Analyser av ulikhet blant kunstnere; i deres arbeids- og inntektsfordeling, og i deres ulike posisjoner og holdningsmønstre, som er hensikten med denne avhandlingen, krever en identifisering av hvem kunstnerne er. En slik identifisering er igjen avhengig av hvor grensene til kunstfeltet settes. I teoretisk forstand innebærer det en diskusjon om begrepet *kunst*.

2.2 Fra kunst til kontekst

I kunsthistorisk sammenheng har spørsmålet om hva kunst er – hva som er kunstens natur, eller egenart – vært det store spørsmålet. Å definere noe som kunst, innebærer samtidig en grensetrekking mot noe som ikke er kunst. Dette skillet mellom kunst og ikke-kunst, har blitt beskrevet som kunssystemets grunnleggende distinksjon (Luhmann 2000). Diskusjoner om forholdet mellom kunst og ikke-kunst er gjerne preget av to ytterpunkter; et essensialistisk perspektiv – hvor kunst kan forstås som en absolutt størrelse, i tradisjonen etter Kant, og et konstruktivistisk perspektiv der definisjonen er avhengig av tid og sted (se f.eks. Inglis og Hughson 2005). Kunstsosiologer vil stort sett enes om at kunstnerbegrepet er knyttet til sosiale prosesser og kontekster og at betegnelsen kunst ikke er nøytral, enten det er resultat av ubevisste og uintenderte eller bevisste og intenderte beslutninger og handlinger. Kunstverk og kunstnere vil alltid være del av den sosiale verden, men i hvilken grad ulike sosiale gruppers interesser og interessemotsetninger, konflikter og kamper har betydning, vektlegges ulikt. Slik står kunstsosiologien i opposisjon til estetiske disipliner som betrakter estetisk verdi som iboende og ufravikelige egenskaper ved kunstobjektet (Hanquinet og Savage 2016, Heinich 1996, Inglis og Hughson 2005).

Kant beskriver kunstneren som geni med en medfødt evne til å skape kunst. Ifølge han er ”skjønn kunst (..) mulig bare som geniets produkt” (Kant 1995 [1790]:187). Den kunstvitenskapelige tradisjonen etter Kants estetikk vektlegger det naturskjønne som norm – det skjønne ved kunsten er en etterlikning av naturen (Bale 2009). I et slikt perspektiv er estetikken autonom, det vil si at kunst er noe som gir seg selv sine egne lover. Estetikken er da autonom hvis objektet for smaksdommen er interessefri, med andre ord hvis objektet ikke har noe annet formål enn kunsten selv. Det er et slikt kunstsyn myten om den karismatiske kunstneren er bygd opp rundt (Kris og Kurz 1979 [1934]), og idealet – eller snarere forestillingen – om kunstverkets og kunstnerens autonomi som er helt sentralt i forståelsen av den hierarkiske organiseringen av kunstfeltet. Slik er det også relevant for de ulike problemstillingene i denne avhandlingen, som særlig baserer seg på Bourdieus beskrivelser og analyser av kunstfeltet, som også kan ses på som en opposisjon til det kantianske kunstsynet.

Kant setter opp et skille mellom kunstverk og nytte-objekter og hevder at et kunstverk ikke skal ha noe formål. På samme måte som i etikken, hvor moralske handlinger skal være blottet for nytte i enhver form, mener Kant at tanker eller ønsker knyttet til kunstverket, reduserer kunstverkets verdi. Fatter en for eksempel interesse for motivet i seg selv, blir kunstverket besudlet av egeninteressen. Samtidig er ikke det skjønne gitt gjennom egenskaper ved estetiske objekter, men av estetiske dommer. Og det er følelsen av behag hos betrakteren som avgjør hva

som er vakkert. Likevel er ikke oppfatningen om hva som er skjønt, ifølge Kant, individuell. For samtidig som smaksdommen grunner i en subjektiv følelse, er den ifølge Kant uttrykk for en felles ”stemme”. Smaksdommen er dermed subjektiv og allmenn på samme tid (Bale 2009 s. 70-75, Kant 1995 [1790]).

Men fra kunsthistorien vet vi at ikke all kunst tar mål av seg å være skjønn, eller å være etterlikninger av naturen. Et kjent eksempel er den franske kunstneren Marcel Duchamps som i 1917 stilte ut et pissoar, som han ga navnet *Fountain*, i et verdenskjent galleri i New York. Duchamp var kjent for å stille ut slike ”ready-mades”, noe som har blitt gjenstand for diskusjoner om hva kunst er, og hva som skiller kunst fra vanlige objekter som ikke er kunst. Hvordan kan et helt vanlig pissoar være kunst, når et utall tilsvarende objekter ikke er det? Hva er det som skiller kunst fra ikke-kunst?

Nesten to hundre år etter Kant, på 1960- og 70-tallet, utvikles det som ofte betegnes som institusjonell kunstteori. Denne retningen har vært sentral for å argumentere mot kunstens absolutte autonomi og bare som resultat av kunstnerens evner. Den amerikanske filosofen George Dickie er den som først og fremst forbindes med denne teorien, med sin bok ” *The Art Circle: A Theory of Art*” (1997). Dickie var for øvrig inspirert av en annen amerikansk filosof, Arthur Danto, som var en av dem som på 1960-tallet satte diskusjonen om kunst og ikke-kunst på agendaen. I 1964 besøkte Danto en utstilling ved et anerkjent galleri i New York, der den etter hvert så kjente kunstneren Andy Warhol stilte ut etterlikninger av emballasjeesker av kjente merkevarer som blant annet Heinz ketchup, Kellogs’ corn flakes og Brillo-vaskemiddel. Eskene var laget i silketrykk, men så ut som vanlig emballasje. Utstillingen fikk betydning for Danto ved at den fikk ham til å reflektere over spørsmålet om hva som gjør noe til kunst. Danto hevder at det verken er håndverket eller silkematerialet i Warhols emballasjeesker som gjør det til kunst. Warhol kunne stilt ut ordinære emballasjeesker, og det ville like fullt vært kunst, hevder Danto. Poenget hans er at det ikke er mulig å skille kunst fra ikke-kunst ved bare å se på det. For Danto er ikke kunstverk kunstverk av natur, og det er ikke estetiske kvaliteter ved et kunstverk som skiller kunst fra noe som ikke er kunst. Derimot er det relasjonene mellom kunstverket og en større kontekst som gjør det til et kunstverk. Teori og kunnskap om kunstens historie er nødvendige forutsetninger for at noe skal forstås som kunst. Det er *teorien* om kunst som i siste instans gjør noe til kunst, mener han. For eksempel er det pop-kunstens eller Warhols teori om å omskape hverdagslige gjenstander, som avbildninger av ketchupflasker, suppebokser og såpeesker, som gjør dem til kunst. Hva som er kunst, må med andre ord bedømmes i lys av teoretisk refleksjon i et historisk perspektiv. Det er kunstens utvikling og kunstens refleksjon over seg selv som for eksempel gjør Warhols vaskemiddel-eske

til kunst. Så lenge kunstverket er en del av en kunstverden («artworld»), skriver Danto, er det kunst (Danto 2009).

George Dickie er inspirert av Dantos kunstverden-begrep, og sier at kunstverket bare er kunst så lenge det er en del av kunstinstitusjonen, eller det Danto kaller kunstverdenen. Kunstverden, består ifølge Dickie av et knippe systemer, slik som teater, kunstmaling, musikk osv. Hvert av disse systemene er utstyrt med institusjonell bakgrunn for å tildele status til objekter innenfor sitt område. Ifølge Dickie er altså kriteriet for å være kunst at det er innlemmet i kunstinstitusjonen. Og status som kunst får noe ved at noen tildeler den slik status på vegne av den sosiale institusjonen kunst. Kunstinstitusjonen, mener han da, er den rammen eller nettverket et kunstverk er innenfor. Tar vi billedkunst som eksempel, vil for eksempel et oljemaleri, utgjøres institusjonen av nettverket av billedkunstere, gallerier, kuratorer, kunsthandlere, prisutdelinger osv (Dickie 1997).

Ifølge Dickie blir altså kunst til kunst ved at noen på vegne av kunstinstitusjonen tildeler den status som det (Dickie 1997). Som Danto viser han slik til en forståelse av at kunst ikke lenger kan forstås på bakgrunn av det Kant ville kalt interessefrie estetiske erfaringer. Estetiske opplevelser er ikke bare erfaring av form og mening, som går forut for sosialisering og tilegnelse av vaner. Ved å skifte fokus i definisjonen av kunst fra noe indre i kunstobjektet til relasjonen mellom objekt og kunstverden, setter institusjonell kunstteori fram en ny type legitimering for aktivitetene til samtidige kunstnere. Samtidig er det et tilsvar på sentrale filosofiske spørsmål om kunstnerens arbeid, som sikter til deres egenskaper og ferdigheter, tanker eller følelser. Spørsmålet som da melder seg, er om ”hvem som helst” kan lage kunst, og om kunstnerisk talent ikke finnes. Det innebærer i så fall at kunstneren ikke har noen spesiell gave eller talent, slik myten om den karismatiske kunstneren baserer seg på (Kris og Kurz 1979 [1934]). Og slik faller begrunnelsen for at noen, framfor andre, gis fortrinn, spesielle utmerkelse og priser, eller behandles som spesielle medlemmer av kunstverden (eller samfunnet for øvrig).

Selv om en ikke kan finne én felles egenskap ved alle kunstverk, eller noen essensiell kjerne som tilsier at noe er kunst, forsøker Dickie likevel å definere kunstbegrepet. Det gjør han ved å søke etter felles kjennetegn ved *relasjonene* kunstverket står i forhold til kunstinstitusjonen. Hva som er kunst er altså relasjonelt betinget, og det forutsetter et internt avhengighetsforhold mellom kunstneren, kunstverket, (et mer eller mindre kyndig) publikum, kunstverden for seg og det han kaller systemet av alle kunstverdener. Kunstbegrepet inngår slik i en kompleksitet av gjensidig avhengige begreper. En slik definisjon betegner Dickie selv som klassifiserende og verdinøytral (s.st). Men er en verdinøytral kunstdefinisjon mulig? Dickies institusjonelle

tilnærming er mer generell og nøytral enn tradisjonelle humanistiske definisjoner, og kan kanskje ses på som verdifri. Men denne verdifriheten – eller streben etter den – er også blitt sett på som svakheten ved institusjonell kunstteori, fordi det hindrer tenkning om verdsetting av kunst og hvilke funksjoner eller betydning kunst har i sine omgivelser (van Maanen 2009). Dickies klassifisering innebærer at det er enighet om hva som er kunst, uten at det ligger noen form for vurdering til grunn. Men hva med kunstnerisk verdi? For vi skiller jo også mellom god og dårlig, høyverdig og ubetydelig kunst. Er ikke kunst noe som er hevet over det alminnelige? Dickies definisjon skiller mellom hva som faller inn under begrepet kunst og ikke-kunst, men uten at det som er kunst er mer verdifullt enn det som ikke er kunst. Spørsmålet er om det er mulig å gi noen nøytral og verdifri definisjon av kunst.

En gjennomgående innvending mot Dickies teori, som for øvrig gjelder institusjonelle teorier generelt, er dens sirkularitet: Kunst er det kunstverden definerer som kunst, og kunstverden er den som kaller noe for kunst. En slik definisjon mangler med andre ord en forklaring på hvorfor noe kalles kunst. Dickies kanskje viktigste bidrag er at den åpner for å undersøke mulige relasjoner mellom funksjoner i kunstverden og at hans konsept om roller og regler kan klargjøre betydningen av konvensjoner i kunstverden (van Maanen 2009). Den institusjonelle kunstteorien kan sies å ha en viss familielikhhet med sosiologiske teorier som fokuserer på hvordan sosiale definisjoner skaper virkeligheten. Inspirert av den institusjonelle kunstteorien til Dickie, plasserer sosiologen Howard Becker seg selv i en relativistisk tradisjon med sin bruk av kunstverden-begrepet i boka «Art Worlds» (Becker 2008:151-152 [1982]). Becker ser kunstverden som et kollektivt prosjekt der en rekke aktører påvirker det endelige resultatet. Kunstneren er bare en av mange aktører i kunstverden. Becker spør: Hvor stort må kunstnerens bidrag være før man kan kalle det sitt verk? Og videre, hvem er kunstneren i en kollektiv kunstproduksjon? Hvilke involverte aktører skal defineres inn som kunstnere? Dramatikerne, regissøren, skuespilleren, lysdesigneren, kostymedesigneren, lydteknikeren, scenearbeideren, billettselgeren, vaskepersonalet ved teateret osv. er alle del av kunstverden, men ikke alle er kunstnere (s.st.). Beckers beskrivelser gir omfattende empirisk kunnskap om hva som foregår i kunstverden, og at status er avhengig av samarbeid mellom deltakerne. Det er dette som supplerer Dickies perspektiv – forståelsen av kunstverden ut fra felleskap, samarbeid og forbindelser mellom ulike deltakere. Dette innebærer også at statusen til ulike kunstverk er avhengig av en mer eller mindre stabil konsensus blant deltakerne i kunstverden. Becker argumenterer videre for at det ikke finnes noen begrensninger for hva som kan kalles et kunstverk, så lenge det bunnar i en konsensus om hvilke standarder som skal anvendes og av hvem.

Både den institusjonelle kunstteorien og Becker ser karakteristika ved kunsten som avhengig av samhandlende menneskers definisjoner. Men ut fra sitt perspektiv og sitt begrep om kunstverden, har Becker flere innvendinger mot institusjonell kunstteori. I ”Art Worlds” (2008:149 [1982]) kritiserer han både Danto og Dickie for manglende substans i hva som ligger i kunstverkets avhengighet til en kunstverden. Hvem er de kompetente personene i kunstverden? Hvordan definerer de og blir enige om hva som fortjener merkelappen kunst? Slike spørsmål er ifølge Becker ikke tilstrekkelig diskutert. Becker kritiserer også den institusjonelle kunstteorien for å unngå å omtale aktørens posisjonering og makthierarkier i kunstverden. I stedet for å tillegge all definisjonsmakt til én kunstverden, slik Dickie gjør, opererer Becker med flere kunstverdener. For ifølge Becker råder det mange ulike oppfatninger av hva som er av kunstnerisk verdi. Kunstverk får derfor sin verdi ut fra hvordan de stiller seg i forhold til de regler og oppfatninger som gjelder innenfor de ulike kunstverdenene. Ifølge Becker bør kunst studeres fra aktørens perspektiv på samme kulturelle måte, med de verdisystemer og strukturer som finnes innenfor det enkelte samfunnsområde (ibid.). Et slikt kulturellt eller sosialkonstruktivistisk perspektiv, innebærer at kategorien kunst eller kunstner ikke kan betraktes som noe stabilt med universelle estetiske verdier, men som sosiale konstruksjoner. På kunstområdet, som på andre områder, må verdisystemer og forståelsesmåter ifølge dette perspektivet ses på som sosialt betingete og historisk relative sosiale konstruksjoner.

Dette må forskning på kunstnere som yrkesgruppe også forholde seg til, og det er også en slik forståelse jeg ønsker å ramme denne avhandlingen inn i. Men Beckers begrep og beskrivelse av kunstverdener er ikke tilstrekkelig til å analysere asymmetriske forhold på kunstfeltet og ulikhet mellom kunstnere. Min forståelse er i stor grad basert på Bourdieus begreper, som også befinner seg innenfor en konstruktivistisk tradisjon. Boka *The Rules of Art* (Bourdieu 1996b) kan ses på som Bourdieus viktigste kunstsosiologiske bidrag. Her samler han sine arbeider fra tidligere skrevne tekster, ikke bare teoretisk, men gjennom eksempler fra det litterære feltet i Frankrike viser han også empirisk hvordan feltets lover og mekanismer fungerer. Som Becker vektlegger også han den sosiale konstruksjonen av verdier og forestillinger innenfor kunstfeltet. Men Bourdieu kritiserer Beckers studie av kunstverdener for å være for deskriptiv og unnlate å analysere kunstfeltets grunnleggende struktur og de objektive relasjonene mellom ulike aktører, og for kun å gi deskriptive og oppramsende forståelser av kunstverden (Bourdieu 1996b:204-205). Becker har også blitt kritisert for ikke å gjøre noen teoretiske valg, i motsetning til Bourdieus beskrivelser av kunstfeltet. Bourdieu forsøker, i motsetning til Becker å bygge opp en teoretisk konstruksjon av konsepter for å kunne analysere feltet. Mens Becker viser kompleksiteten i en kunstverden ved å presentere mange eksempler, prøver Bourdieu å oppdage

og avdekke generelle strukturer, lover og mekanismer i denne komplekse verdenen (van Maanen 2009:55) Becker tar på sin side også avstand fra Bourdieu ved at han i likhet med andre kritikere av Bourdieu kritiserer han for å ta utgangspunkt i en på forhånd bestemt forestilling av kunstfeltets struktur og legge for stor vekt på dominanseforholdenes betydning (Becker og Pessin 2006).

På ett nivå kan man se likhetstrekk mellom Bourdieus vektlegging av en iboende sammenheng på kunstfeltet med begreper som er tett knyttet til hverandre og Dickies sirkulære beskrivelse av kunstverden hvor ulike deler er avhengig av hverandre. Men med sitt strukturalistiske konstruktivistiske perspektiv, skiller Bourdieu seg både fra det symbolsk interaksjonistiske perspektivet som Becker representerer, og det rent relativistiske perspektivet som institusjonell kunstteori representerer. Med sitt perspektiv foreslår Bourdieu å forene en strukturalistisk og en konstruktivistisk tilnærming gjennom å legge vekt på hvordan det *symbolske* forholder seg til en objektiv virkelighet (Bourdieu 1999). Slik skiller hans tilnærming seg fra andre konstruktivistiske tilnærminger, der den objektive virkelighet som symbolsk konstruksjon er av liten interesse. For det første handler Bourdieus strukturalistisk-konstruktivistiske tilnærming om å få oversikt over det som objektivt angir ulike begrensninger og muligheter. For det andre handler det om den enkeltes umiddelbare forståelse, eller disposisjonene, som strukturerer handlingene våre innenfra (Bourdieu og Wacquant 1995:26). Den vitenskapelige konstruksjon er hos Bourdieu en tredje form for sosial konstruksjon, som har som mål å forklare forholdet mellom den sosialt konstruerte virkeligheten og de symbolsk konstruerte *representasjonene* av virkeligheten (Bourdieu 1999:196-199). Disse vitenskapsteoretiske poengene må imidlertid, i denne sammenhengen, forstås i lys av Bourdieus forslag om å overkomme – og forene – strukturelle og kontekstuelle forhold på kunstfeltet, og samtidig komme den humanistisk-estetiske tradisjonen i møte.¹⁶ I det neste kapitlet skal jeg beskrive hva som ligger i Bourdieus kunstfeltbegrep og hvordan hans perspektiv og begreper er nyttige i mine analyser.

¹⁶ Vitenskapsteoretiske spørsmål blir diskutert i neste kapittel.

3. Kunstnerne i kunstfeltets hierarkier

Sosiologiske analyser av ulikhet krever et teoretisk rammeverk som kan bidra til forståelse av hvilke mekanismer som kan skape, opprettholde og reproducere forskjeller mellom folk. Dette er Bourdieus hovedanliggende. I dette kapitlet vil jeg vise hvordan ulikhet på kunstfeltet kan forstås ved hjelp av Bourdieus begrepsapparat og perspektiv på kunstfeltet. Nærmere bestemt vil jeg med dette kapitlet diskutere hvordan Bourdieus teoretiske perspektiv og begreper kan bidra til å forstå hvordan ulikhet blant norske kunstnere kommer til uttrykk i de fire ulikhetsdimensjonene som denne avhandlingen er bygd opp rundt – ulikhet i inntektsfordeling, ulikhet mellom kvinnelige og mannlige kunstnere og i kunstnernes holdninger til penger og anerkjennelse og til kommersiell suksess og entreprenørskap.

I gjennomgangen i kapitlet foran argumenterer jeg for at forholdet mellom kunst og ikke-kunst ikke bare må forstås kontekstuellt og relasjonelt, men også på bakgrunn av hva som defineres som kunstnerisk verdifullt. Felles for Danto, Dickie, Becker og Bourdieu er at kunsten og kunstneren ses på som relasjonelle og kontekstuelle fenomen: Kunstnerisk verdi kan ikke tilskrives interne egenskaper i selve kunsten eller hos kunstneren. En kunstner er ikke kunstnerisk i seg selv, men i forhold til noen andre, eller noe annet. Og estetiske vurderinger er ikke i seg selv tilstrekkelige for å forstå kunsten, eller vår oppfattelse av kunst. Men i Bourdieus perspektiv inngår en mer omfattende kompleksitet som vi ikke finner i det institusjonelle perspektivet. Dette viser Bourdieu både gjennom sine teoretiske og empiriske arbeider og analyser på kunstfeltet (Bourdieu 1993a, 1995, 1996a, 2000b). Hos Bourdieu får kunst mening og verdi ut fra plasseringen i et system av relasjoner. Kunstfeltets praksiser danner konvensjoner som oppleves som naturlige, men representerer bestemte kunstsyn. Dette innebærer at kunsten står i et komplekst system av verdier og ulike kunstsyn hvor det stadig kjempes om dominans. Gallerier, kuratorer, språk, kunsthistoriske perspektiver, politikk og økonomi representerer både fysiske og mentale rammer som er meningsdannende for hvordan vi oppfatter kunstverket, og i neste omgang kunstneren (Bourdieu 1993a, 2000b). For å forstå kunstens egenart og kunstnernes posisjoner på kunstfeltet, er det i et bourdieusk perspektiv slike forhold rundt kunsten som må undersøkes.

En slik metodologisk relasjonisme er gjennomgående hos Bourdieu; hans nøkkelbegreper kapital, habitus, felt og praksis må forstås som avhengige og gjensidige forutsetninger for hverandre (Bourdieu og Wacquant 1995). Utgangspunktet til Bourdieu er at sosiale praksiser

må forstås som resultat av et dialektisk forhold mellom sosiale og mentale strukturer. Ifølge han vil medlemmer av samme gruppe, eller klasse, ha en form for kollektiv subjektivitet og et system av internaliserte strukturer som er felles og som gir felles virkelighetsoppfatninger. Samtidig vil den enkeltes tenke- og væremåte (habitus) ha en individuell utforming (s.st.). Slik vil samspeillet mellom objektive strukturer og hvordan disse strukturene internaliseres, være styrende for vår oppfatning av kunst.

Selv om Bourdieus perspektiv og begreper står helt sentralt i denne avhandlingen, har jeg også hatt nytte av å ta i bruk andre perspektiver og begreper. Med andre ord har jeg ikke hatt til hensikt å sette ulike bidragsytere opp mot hverandre, men heller la ulike perspektiver og begreper supplere hverandre. Det er også viktig å understreke at denne avhandlingen *ikke* er en feltstudie av kunstfeltet i streng bourdieusk forstand, selv om jeg tar i bruk hans feltbegrep med tilhørende beskrivelser av relasjoner mellom posisjoner, logikker og strider ((Bourdieu og Wacquant 1995, Bourdieu 1996b).

Bourdieus begreper om kunstfeltet er nyttig for å forstå analysene som inngår i denne avhandlingen av flere grunner. For det første som bakgrunn for å forstå på hvilken måte avgrensningen som ble brukt i kunstnerundersøkelsene og også i denne avhandlingen, baserte seg på en kulturpolitisk definisjon som i prinsippet er en kunstfelt-intern definisjon:¹⁷ De som kunstfeltet selv anerkjente som profesjonelle kunstnere, er i prinsippet inkludert. Kulturpolitikken overlater i grunnen definisjonen av «profesjonell kunstner» til kunstfeltet selv. Det handler med andre ord om at anerkjennelse er avhengig av kvalitetsvurderinger fra anerkjente aktører i feltet (jf. Heian m.fl. 2008, Solhjell og Øien 2012). Men å la hvem som er innenfor og utenfor kunstfeltet avgjøres gjennom fagfellevurdering innebærer samtidig en elitepreget og dermed sterkt hierarkiserende kvalitetsbedømmelse (Mangset 2013a).

Slike avgrensninger er imidlertid ikke statiske. Ulike kunst- og kulturuttrykk – og med det kunstnergrupper – endrer status på kunstfeltet så vel som i kulturpolitikken. De siste tiårene har stadig flere kunstnergrupper blitt innlemmet i kunstnerpolitikken (Heian m.fl. 2008), og spennet i hva som regnes som kulturelle virksomheter i kulturpolitikken, blir stadig større: fra symfoniorkestre til korps, fra opera til amatørteater og fra billedkunst til dataspill (jf. NOU

¹⁷ Som også beskrevet innledningsvis ble i praksis dette samtidig en nokså pragmatisk-byråkratisk definisjon i gjennomføringen av kunstnerundersøkelsene: De som kulturpolitisk har rett til offentlige stipendier og ellers aksepteres som «profesjonelle kunstnere» av myndighetene er inkludert.

2013:4). Stortingsmeldingen Kulturpolitikk fram mot 2014 (St.meld. nr. 48 (2002-2003)), peker på at den kulturpolitiske holdningen til populærkulturen og kulturindustrien har endret seg. Blant annet illustrerer innføringen av støtteordninger for jazz, rock og pop en utvidelse av det kulturpolitiske ansvarsområdet til også å omfatte populærkulturelle uttryksformer (NOU 2013:4). Utviklingen av den norske kulturpolitikken kan dermed ses på som en «statliggjøring» av kulturen som del av en prosess hvor stadig flere typer kunstneriske uttrykk har blitt innlemmet i offentlige støtteordninger. Slike endringer i kulturpolitikken må ses i sammenheng med generelle endringer i kulturfeltet. Og at kunst- og kulturuttrykk kan endre status innebærer at hierarkiene på kunstfeltet også er i endring, og her kan Bourdieus teorier om maktforhold og hierarkier på kunstfeltet gi god, om enn ikke fullstendig, innsikt i ulikhetsstrukturer på kunstfeltet og skillelinjer mellom kunstnere som andre (kunst)sosilogiske bidrag ikke evner. Et viktig poeng for Bourdieu er nettopp at kunstfeltet, som samfunnet for øvrig, er preget av, ikke uforanderlige, men seige strukturer som opprettholder og reproducerer ulikhet. Som beskrevet foran støttes denne teorien av forskning som viser at mange trekk ved kunstnerens arbeids- og inntektsforhold er stabile over tid (Mangset m.fl. 2016, Menger 2006).

Selv om jeg i denne avhandlingen ikke primært studerer endringer på kunstfeltet, er det nødvendig å se analysene i lys av ulike endringstendenser for å forstå hvordan ulikhet og skillelinjer kommer til uttrykk. Artikkel 1 og 5 analyserer ending eksplisitt, i inntektsfordelingen i kunstnerbefolkningen generelt, mellom og innad i kunstnergruppene og hvilken betydning kunstnerpolitikken har for norske kunstneres inntekter. Artikkel 2 søker etter forklaringer på inntektsulikheten mellom mannlige og kvinnelige kunstnere, i lys av at kjønns sammensetningen i kunstnerbefolkningen har endret seg, samtidig som inntektsulikheten har holdt seg relativt stabil. Endringer på kulturfeltet og i kulturpolitikken er kanskje mest eksplisitt i artikkel 3 og 4, selv om det heller ikke i disse artiklene er endringen i seg selv som studeres. Artikkel 3 tar blant annet utgangspunkt i Mangset (2004) og Abbings (2002) hypoteser om at endringer i på kunstfeltet innebærer at forestillingen om den karismatiske kunstneren er svekket, og at kunstnere i større grad enn før verdsetter kommersielle verdier. Selv om vi ikke kan si noe om endring av holdninger i denne artikkelen, viser artikkelen at forestillinger om den karismatiske kunstnerrollen står ganske sterkt, men at en relativt stor andel av kunstnerne har holdninger som ikke passer inn i en slik kunstnerrolle. Også artikkel 4 tar eksplisitt utgangspunkt i endringer på kunstfeltet i retning av en stadig sterkere tro, særlig fra kulturpolitisk hold, om at kunstnerøkonomien kan og bør styrkes ved å i større grad tilnærme seg næringslivstankegang. Denne artikkelen konkluderer med at kunstnerne ikke er særlig opptatt av å tilnærme seg en slik tankegang.

For det andre er forbindelsen Bourdieu setter mellom metodologiske relasjonisme og multippell korrespondanseanalyse helt sentral i, og en forutsetning for, tolkningen av de to artiklene som omhandler kunstneres holdninger (artikkel 3 og 4), fordi disse artiklene baserer seg på MCA – opposisjoner, dimensjoner, system av relasjoner. For det tredje er Bourdieus begrep om kunstfeltets omvendte økonomi sentralt i denne avhandlingen nettopp fordi det i stor grad handler om norske kunstneres inntekter og om kunstneres mer eller mindre eksepsjonelle holdninger til økonomi. Som jeg har beskrevet har også andre, både økonomer og sosiologer, som har forsket på kunstneres arbeid og inntekter introdusert begreper som omhandler kunstneres eksepsjonelle forhold til penger (Abbing 2002, Menger 2006, Throsby 1994). Grunnen til at jeg ønsker å gå videre med Bourdieus begrep om omvendt økonomi er måten han relaterer begrepet til sin feltteori på og de begrepene som inngår i den, som etter min mening gjør det mulig med en mer helhetlig analyse av problemstillingene som denne avhandlingen springer ut fra. La oss derfor se nærmere på hvordan noen av Bourdieus kjernebegreper kan gi innsikt i hva som avgjør hvor grensene til kunstfeltet går og mekanismer bak ulikhet og skillelinjer mellom kunstnere.

3.1 Kunstfeltets symbolske kapital og omvendte økonomi

Som beskrevet (i avsnitt 1.2) har mange kunstsosiologer og kulturøkonomer vært opptatt av kunstneres mer eller mindre eksepsjonelle forhold til penger (Abbing 2002, Menger 2006, Throsby 1994). Bourdieus beskrivelse av kunstfeltets omvendte økonomi står sentralt i alle ulikhetsdimensjonene og i samtlige artikler i denne avhandlingen. Hans begrep om økonomi omfatter en vid forståelse av produksjon, reproduksjon og bytte av både symbolske og materielle tilganger som bidrar til en mer helhetlig forståelse, blant annet av kunstneres forhold til penger. Det bidrar også til å forstå mekanismene innenfor anerkjenneshierarkiene kunstfeltet og hva som skaper skillelinjer mellom kunstnerne. Denne vide økonomiforståelsen baserer seg på at samfunnet er strukturert i en rekke sosiale felt, med sine egne spilleregler, eller feltlogikker, strukturert etter det spesifikke feltets grunnleggende lov. Innenfor hvert felt er det konkurranse, hvor det kjempes om den kapitalen som gjelder på feltet. På det økonomiske feltet er det penger som er den feltspesifikke kapitalen, og det er også penger som gir symbolsk kapital. På andre felt er det andre typer verdier som utgjør den symbolske kapitalen (Broady 1991). På kunstfeltet vil for eksempel et kunstverk være symbolsk kapital i objektivert form. Men kapitalen kan også, sammen med andre kapitalformer, nedfelles i kroppen – kroppsliggjøres – som del av kunstneres spontane tanke- og handlemåter, altså som del av det Bourdieu betegner som *habitus*. Det handler om menneskers motiv, symboler og trosforestillinger (Bourdieu 1996a, 2006, 2011).

På kunstfeltet er den symbolske kapitalen kunstnerisk anerkjennelse, og det innebærer en omforent tro på at kunst har verdi i seg selv. Kunstnerisk verdi er idealet, og å skape kunst primært for å tjene penger, strider mot dette idealet. Spillereglene som gjelder på kunstfeltet, er altså ifølge Bourdieu formet ut fra loven om at kunsten ikke skal ha andre formål enn det kunstneriske. Kunstens formål er kunsten – vi har kunst for kunstens skyld. Og kunstfeltet er autonomt så lenge denne loven gjør seg gjeldende, det vil si så lenge det som foregår på feltet, struktureres etter den. Kunstfeltet mister sin autonomi for eksempel ved at penger blir viktigste verdi, framfor kunstnerisk verdi. Da blir det kunstneriske feltet ikke lenger et eget felt, men del av det økonomiske feltet (Bourdieu 2000b). Det samme gjelder for øvrig om kunsten primært har for eksempel pedagogiske eller politiske formål. Andre målsettinger må dermed holdes atskilt fra kunstfeltets egne målsettinger. Og særlig er det altså økonomiske målsettinger som ses på som utfordrende på kunstfeltet, ifølge Bourdieu. Kunstnere søker ikke primært økonomiske gevinster, men heller symbolske gevinster i form av kunstnerisk anerkjennelse. Kunstnerisk virksomhet med økonomisk fortjeneste som mål, står slik i et motsetningsforhold til idealet om kunstnerisk verdi og anerkjennelse. Her råder med andre ord et motsetningsforhold mellom økonomisk suksess og kunstnerisk anerkjennelse (Bourdieu 1993a). Motsetningen mellom ”ren” og ”kommersiell” kunst eller ”god” og ”dårlig” kunst, konstituerer seg slik ut fra en grunnleggende lov om å avvise økonomien. Slik er kunstfeltet preget av det Bourdieu betegner som en ”omvendt” eller ”dobbel” økonomi (Bourdieu 1996a).

Kunstfeltets symbolske økonomi baseres slik på trosforestillinger om kunstens egenart. Denne troen på kunstens egenverdi demper den symbolske økonomiens karakter av nettopp økonomi. Den er ifølge Bourdieu skjult, tilsørt, miskjent ved at kunstnernes virksomhet framstår som uavhengig, autonom, og kunstfeltets logikk og spillet som foregår på feltet blir aldri synlige for kunstnerne selv. Og det er nettopp slik symbolsk kapital fungerer. Den oppfattes ikke bevisst som kapital og som kilde til makt og dominans (Bourdieu 1996a). Symbolsk kapital på kunstfeltet forutsetter derfor at det finnes aktører som, gjennom sin habitus, er disponert for å gi kunstnerisk anerkjennelse. Den symbolske formen for kapital eksisterer dermed i kraft av den forestillingen andre har om den. De miskjenner både den symbolske økonomi, og dens relasjoner til den materielle økonomien. Slik miskjennelse er samtidig en forutsetning for at den symbolske og dermed den materielle økonomien skal fungere. Bourdieu har blitt mye kritisert for å være for deterministisk og legge for mye vekt på maktens betydning til grunn for sin feltteori. Kritikere hevder at Bourdieu med begrepet om miskjennelse viser et reduksjonistisk menneskesyn, der alt som driver oss, er et evig jag etter anerkjennelse (Alexander 1995).

Mye av denne kritikken sirkulerer rundt det klassiske aktør-struktur-forholdet, og Bourdieus tilnærming knyttes ofte til strukturalismen som en negativ referanse. Kritikerne har vært uenige i at det skal være et mål om å avdekke objektive relasjoner og mekanismer på kunstfeltet fordi de har ment at det går på bekostning av å utforske betydningen av det individuelle. I følge Heinich (2007) prøver kritisk sosiologi å undergrave folks tro på unike estetiske verdier kunstverk kan ha, og som gjør kunstverk tidløse og universelle. Et problem med den dominerende kunstsosiologien, er, ifølge Heinich, målet om å avdekke virkeligheten bak det som oppleves som virkelig. Heinich hevder Bourdieus teori ikke gir nødvendig rom for aktører til fri handling, uavhengig av eller mot feltets regler eller til å endre seg selv, sitt arbeid eller sitt forhold til feltet. Heinich kritiserer Bourdieu for å være reduksjonistisk og er kritisk til det hun mener er hans strukturalistiske tilbøyelighet til å utlede mekanismer og generaliseringer i kunstfeltet. Hun mener han overser verdien av det eksepsjonelle, og bare verdsette generell makt som determinerer kreativt arbeid fra noe ytre, som markedet eller de sosiale omgivelsene (Heinich 2000). Hun anklager dessuten Bourdieu for å trekke inn personlige politiske verdier i sine sosiologiske analyser. Med det tar hun til orde for en verdifri form for analyse og argumenterer for en pragmatisk vending i sosiologien som vektlegger det a-kritiske og deskriptive (van Maanen 2009:91). Heinichs kritikk kan ses på som en reaksjon på Bourdieus mål om å forstå aktørenes handlinger som resultat av eksisterende strukturer. Hun kritiseres imidlertid for å forsøke å dytte Bourdieu «tilbake til» en strukturalistisk posisjon, som han selv ikke ønsket å være i (ibid). Jeg vil argumentere for at Bourdieus vektlegging av makt er nødvendig for å forstå mekanismer som kan ha betydning for at ulikhet oppstår og opprettholdes eller brytes ned. Men samtidig kan det være verdt å lytte til Heinichs påpekning av at ikke alle forhold ved et sosialt fenomen handler om makt og dominans (jf. Røyseng 2015)

Som beskrevet foran er Bourdieus begrep om den doble økonomi sentralt i alle analysene i denne avhandlingen, men mest eksplisitt i artikkel 3, hvor kunstnernes holdninger til penger og anerkjennelse undersøkes. Samtidig som troen på kunstens egenart står sterkt, blir kunstfeltet ifølge Bourdieu stadig utfordret av kommersielle krefter. Inndelingen av kunstfeltet viser hvordan disse kreftene påvirker ulike deler av kunstfeltet ulikt. I delfeltet for begrenset produksjon, som omfatter de anerkjente kunstnerne og avantgardekunsten, hegnes det om idealet om kunstens autonomi. I delfeltet for storskalaproduksjon gjelder derimot i større grad det økonomiske feltets spilleregler. Feltet for storskalaproduksjon, hvor den mer folkelige populærkunsten befinner seg, overlapper slik i større grad med det økonomiske feltet (Bourdieu 1993a). Skillet mellom begrenset- og storskalaproduksjon kan sies å tilsvare når det i dagligtalen betegner som skille mellom finkultur og folkelig kultur. Dette skaper et skille mellom autonom, høyverdig og god kunst på den ene siden og kommersiell, dårlig og lav kunst

på den andre siden. Ved å beskrive det litterære feltet og kunstfeltet i Frankrike, viser Bourdieu (2000b), i tråd med denne inndelingen, hvordan kampene strukturerer feltet. Her viser han empirisk hvordan kampen mellom to prinsipper for hierarkisering foregår: det heteronome og det autonome prinsipp. Disse to prinsippene representerer to motpoler på kunstfeltet. Ved den heteronome polen er kunsten bestemt initiert av andre verdier enn kunstneriske, for eksempel økonomiske eller politiske verdier, i motsetning til det autonome prinsippet som baserer seg på et ideal om ”kunst for kunstens skyld” (ibid.).

Inspirert av Bourdieus inndeling i delfelt for storskala- og småskalaproduksjon beskriver kunstsosiologen Dag Solhjell (1995, Solhjell og Øien 2012) det han betegner som et tredje delfelt som han mener særlig gjør seg gjeldende i det norske kunstfeltet.¹⁸ Dette kaller han det *inklusive kretsløpet* – som betegner prosesser med en bestemt struktur, snarere enn et delfelt. Her er verken kunstens autonomi eller profitt viktigste verdi, som det henholdsvis er i de to andre delfeltene Bourdieu beskriver, og som Solhjell betegner som det *eksklusive* og det *kommersielle* kretsløp. Det inklusive kretsløpet er preget av politiske og demokratiske argumenter for offentlig støtte av kunst. Til forskjell fra det eksklusive kretsløpet og i likhet med det kommersielle kretsløpet er det inklusive kretsløpet avhengig av forhold utenfor kunstfeltet – det er heteronomt. I følge Solhjell er særlig sosialdemokratiske land som Norge, som har en politikk som setter demokrati, likhet og lik fordeling av velferdsgoder høyt, et kunstfelt preget av det inklusive kretsløpet gjennom støtte-, finansierings- og organisasjonsordninger (Solhjell og Øien 2012:41). Solhjell setter det inklusive kretsløpet i sammenheng med fremveksten av den statlige kulturpolitikken på 1970-tallet med sin vektlegging av egalitære verdier. Mens belønningene i det eksklusive kretsløpet er kunstnerisk anerkjennelse, slik Bourdieu beskriver kunstfeltets symbolske kapital, og belønningene i det kommersielle kretsløpet er penger, i likhet med delfeltet for storskala-produksjon, er den spesifikke kapitalen i det inklusive kretsløpet politisk kapital. Som i kunstfeltet ellers har også det inklusive kretsløpet en hierarkisk struktur, hvor aktørene rangerer hverandre etter hvor mye offentlig støtte de får og på hvilket grunnlag beslutningen om støtte er tatt. Statens kunstutstilling, Høstutstillingen, som kan sies å representere en viktig inngangsport til det eksklusive kretsløpet rangerer for eksempel høyt. Små kunstforeninger, amatørklubber og amatørkunstnere rangerer lavest (ibid.). I etterordet til den norske utgaven av *Den kritiske ettertanke* (Bourdieu og Wacquant 1995) kommer Bourdieu med en refleksjon om at nordiske

¹⁸ Solhjells analyser omhandler billedkunstfeltet, men hans begreper er overførbare også til andre kunstområder.

land kanskje skiller seg fra Frankrike gjennom en særegen sosialdemokratisk politisk kapital. Dette kan gi støtte til Solhjells begrep om det inklusive kretsløpet.

At demokratiske hensyn, som likestilling mellom kjønn, geografisk spredning eller kunst rettet mot ulike målgrupper, påvirker bedømming av kunstnerisk kvalitet, innebærer ifølge Solhjell at aktørenes evne til å anerkjenne svekkes. Derfor er både det kommersielle og det inklusive kretsløpet avhengig av at kunstens autonomi opprettholdes i det eksklusive kretsløpet, hvor det snarere er forskjellsbehandling som gjelder. Og til en viss grad bidrar også det inklusive kretsløpet, ifølge Solhjell, også å opprettholde denne forskjellsbehandlingen, i hvert fall så lenge kunstnerpolitikken støtter opp under elitekunstnere i det eksklusive kretsløpet (ibid. s 51-53). Og størst legitimitet til å motta politisk støtte har ifølge Solhjell aktører som befinner seg der kriteriene for kunstnerisk kvalitet avgjøres, nemlig i det eksklusive kretsløpet. I denne avhandlingen er begrepet om det inklusive kretsløpet relevant fordi et ideal i dette kretsløpet er utjevning av ulikhet på et kunstfelt som i stor grad er preget av ulikhet opprettholdt av forsterket av økonomiske og sosiale mekanismer (se f.eks. Bourdieu 1993a, Menger 2006, Rosen 1981). Solhjells kretsløpsmodell kan bidra til å gi forståelse av på hvilke måter kunst(ner)politikken påvirker ulike deler av kunstfeltet, herunder kunstnernes arbeid, inntektsfordeling, så vel som kunstnernes egne holdninger til sitt virke, som jo har betydningen av analysene i denne avhandlingen.

I følge både Bourdieu og Solhjell er det altså troen på kunstens egenverdi som dominerer på kunstfeltet (for begrenset produksjon/i det eksklusive kretsløpet). Idealet på kunstfeltet er altså kunstnerisk verdi, og det stilles det ikke spørsmålsteget ved – det er kunstfeltets *doxa*. Men *hva* som er av kunstnerisk verdi, strides det om. Kampen dreier seg om makt og autoritet til å definere grensen mellom god og dårlig, høyverdig og lavverdig kunst (Bourdieu 1993a, 1996a).¹⁹

Å avdekke stridene i, og grensene til, et felt er et viktig premiss for Bourdieus feltteori. Hva slags kunst og hvilken type kunstnere som kan inngå i kunstfeltet til enhver tid er avhengig av kontinuerlige forhandlinger, stridigheter og utfordringer. Slik skal ikke feltet ses på som noe statisk med absolutte grenser. Hvilken funksjon har kampene og hierarkiet på kunstfeltet? Hva innebærer det, eller hvilke konsekvenser har det, å definere noen som kunstnere og utelukke

¹⁹ Ifølge Bourdieu skal den symbolske kapitalen forstås som en ekstra dimensjon ved andre former for kapital ved at den gjenkjennes, gis verdi og anerkjennes av sosiale aktører. Bourdieu er opptatt av at å gi anerkjennelse til noen framfor andre er noe som tas for gitt og oppleves naturlig. Kampen på kunstfeltet dreier seg ifølge Bourdieu seg slik om symbolsk dominans. Symbolsk kapital kan bare fungere hvis den ikke blir bevisst oppfattet som kapital og som kilde til makt og dominans. Og slik innebærer den symbolske kapitalen samtidig en miskjennelse av dominans og det Bourdieu kaller symbolsk vold (Bourdieu 1996a).

andre? For den enkelte kunstner kan skillene mellom kunst og ikke-kunst være med å holde andre ute og slik opprettholde status og egen anerkjennelse. Og hvis man først har viet store deler av livet til å virke innenfor kunstfeltet, ønsker man å opprettholde verdien av denne investeringen. Å være villig til å investere vil avgjørende for å slippe inn på kunstfeltet. Men er en først innenfor, kan investeringen gi makt til å holde amatører og nybegynnere ute. Parkins (1979) begrep om sosial lukking (social closure) viser nettopp til denne tendensen grupper har til å oppnå og opprettholde sin egen status ved å begrense adgang for utenforstående. En dominerende gruppe ivaretar sin posisjon og sine privilegier ved å monopolisere ressurser og muligheter for sin egen gruppe, og samtidig nekte tilgang til utenforstående. Med andre ord kan opprettholdelsen av et skille mellom kunst og ikke-kunst, kunstnere og ikke kunstnere, kunst og kommers, bidra til å opprettholde felleskap og hierarkier på kunstfeltet og samtidig holde utenforstående ute. Slik kan utvalgte kunstnere beholde status og anerkjennelse og kanskje oppnå berømmelse, og kanskje også økonomisk suksess. I et bourdieusk perspektiv handler det om hvordan sosiale strukturer reproduseres og maktforhold opprettholdes. Dette perspektivet kan også være til hjelp i utforskningen av ulikhet i inntekt mellom mannlige og kvinnelige kunstnere (jf. ulikhetsdimensjon 2).

3.2 Avmektige kvinnelige kunstnere?

Bourdieu (1996b) beskrivelse av kunstfeltet som ”en økonomisk verden snudd på hodet” og en ”anti-økonomisk økonomi” innebærer at de mest anerkjente kunstnerne på feltet er de mektigste aktørene:

De får tilgang til prestisjetunge kunstneriske arenaer; de får gode kritikker; de møter andektig respekt fra sitt publikum; de oppnår høyhengende priser og oppdrag; de blir etter hvert kanoniserte kunstnere som skrives inn i kunsthistorier. Det store flertall må derimot nøye seg med en mer avmektig posisjon i skyggen av de feirende kunstnere,

skriver Mangset (2013b:11). Man behøver ikke å ha lest mye kunsthistorie for å vite at kanoniserte kunstnere som oftest er menn, og at kvinnelige kunstnere befinner seg i mer skyggelagte og avmektige posisjoner. Ulikheten mellom mannlige og kvinnelige kunstnere er, som beskrevet foran, også dokumentert i de norske kunstnerundersøkelsene, så vel som i studier fra andre land (Flisbäck 2012, Heian m.fl. 2008, Heian m.fl. 2015, Menger 2006). Jeg skal beskrive nærmere hvordan vi kan forstå kjønnsulikhet ved hjelp av Bourdieus perspektiv, men først vil jeg ta veien via et kulturhistorisk perspektiv på ulikhet mellom mannlige og kvinnelige kunstnere. Den britiske kulturhistorikeren Greselda Pollock (2003) har, i opposisjon

mot det rådende synet på kunstneren som fri, kunsten som autonom og kunsthistorien som bestående av enkeltstående og enestående mannlige kunstnere, tatt til orde for å gi plass til kvinner i kunsthistorien. Ifølge henne må oppmerksomheten rettes mot hvordan strukturelle skillelinjer – sosiale og økonomiske forhold – er avgjørende for hva som ses på som kunst, og hvem som oppfattes som kunstnere: Kunst og kunstnere må ses som produkter av samfunnet. Kunst kan ikke forstås som noe uavhengig. En slik fremming av sosiologiske og strukturelle forklaringer for å avsløre det mannlige uttrykkets hegemoni, innebærer imidlertid et nytt dilemma i synet på kvinnelige kunstnere. Av frykt for å plassere seg i en kategori som bedømmes annerledes enn menn, insisterer kvinner på å være ansett som kunstnere, ikke *kvinnelige* kunstnere. Men for å unngå merkelappen "kvinnelig kunstner", må en godta den objektive estetiske vurderingen som tradisjonelt sett har utelukket kvinner. På den ene siden har ønsket vært å befri kvinners kunstverk fra den mannsdominerte kunsthistorien. På den annen side har en vært urolig for at kvinners kunst ville bli henvist til en kunstnerisk vurdering med lavere standarder. Forslag om å omgå dilemmaet ved å gi avkall på de rådende mannlige estetiske standardene og for eksempel la tradisjonell håndverkskunst være et autentisk uttrykk for det kvinnelige, har ifølge Pollock blitt avvist. Et slikt skille gir assosiasjoner til skillet mellom høy og lav kunst, der den kvinnelig håndverk forbindes med det lave (Parker og Pollock 2013). I så fall betyr dette at også kunst laget av kvinner har andre posisjoner i hierarkiene på kunstfeltet enn kunst laget av menn – og følgelig at kvinnelige kunstnere befinner seg lavere i hierarkiet enn mannlige.

At kvinnelige kunstnere bedømmes annerledes enn mannlige kunstnere og inngår i en egen kategori, slik Pollock beskriver, kan gi assosiasjoner til Bourdieus forståelse av kjønn. I sin bok *Den maskuline dominans* (Bourdieu 2000a) forklarer Bourdieu kvinner og menns ulike posisjoner med at kulturelle forestillinger om det mannlige og det kvinnelige tillegges en naturlig mannlighet og kvinnelighet. Med utgangspunkt i sine etnografiske studier fra Kabylia forklarer han hvordan den symbolske kapitalen – den maskuline æren – akkumuleres og opprettholdes i arbeidsdelingen, i hverdagsliv og i ritualer. Enhver synlig forskjell mellom kjønnene plasseres i et system av over- og underordnede posisjoner, og det som forbindes med det kvinnelige framstår som mindre viktig. Mannens praksis, som er overordnet kvinnens, dreier seg om å opprettholde sin symbolske kapital i forhold til andre menn, og det er grunnlaget for familiens livsvilkår. Differensieringen mellom kjønnene innskrives i den sosiale verden på en måte som får det til å framstå som naturlig, begrunnet i det biologiske, ikke som en konstruksjon av dominans. Dominansen overføres fra generasjon til generasjon gjennom gjensidig aksept av rolle- og maktfordeling. Slik reproduseres den maskuline dominansen og gis stadig nye former i ulike kontekster. Endring av de kjønnede strukturene er mulig, men fordi

det ofte er snakk om ubevisste betydninger nedfelt i både menns og kvinners kropp, tenke- og handlemåter og i ytre strukturer, blir kjønnsulikheten ofte opprettholdt. I følge Bourdieu har den kabylske modellen overføringsverdi til moderne vestlige samfunn, der menn dominerer det offentlige rom og maktens felt, mens kvinnene hører til i det hjemlige, og til helse- og omsorgsyrker.

En slik forståelse av kjønnsulikhet kan også gi mening når vi studerer ulikhet på kunstfeltet. Kunstnerkallet har også vært knyttet til et ideal om frihet i levesett og i det kunstneriske virket. Kunstnerisk kreativitet forbindes med selvutvikling og personlige drømmer, som står diametralt mot det konkrete husholdningsarbeid og omsorgsoppgavene som kvinner tradisjonelt har vært tilknyttet (Flisbäck 2012). Den overbevisende troen på det medfødte talentet som alltid vil klare seg, uansett omstendigheter, står fortsatt sterkt i vår forståelse av hvem som lykkes og ikke som kunstnere.

Et viktig spørsmål, som også bør tas i betraktning i analyser av kjønnen ulikhet på kunstfeltet, har altså vært om kvinnelige og mannlige kunstnere forbindes med forskjellige feltspesifikke kjønnsroller, om kvinners kunst er noe annet enn menns kunst – og om det finnes en egen kvinnelig estetikk (Mortensen 2008). Dette handler om hva som anerkjennes som verdige kunstverk og gode kunstnere – med andre ord hvor de plasseres i kunstfeltets anerkjenneshierarkier. Forståelsen av kvinnelig kunst som forskjellig fra annen kunst gjør seg fortsatt gjeldende (Rønning og Uvsløkk 2013). For eksempel får bøker skrevet av kvinner ofte merkelappen kvinnelitteratur (Conradi Andersen 2009). På musikkfeltet har kvinnelige vokalistler ofte fått den (i hvert fall i noens øyne) nedsettende betegnelsen ”syngedamer”, mens det ikke finnes tilsvarende betegnelse på mannlige vokalistler (Lorentzen 2009). Kvinnelige billedkunstnere kjøpes i mindre grad opp av anerkjente galleri enn mannlige (Solhjell og Øien 2012) og kvinnelige skuespillere får færre og mindre roller enn mannlige (Røyseng 2007). Manglende anerkjennelse blant kvinnelige kunstnere og lavere etterspørsel etter kunst laget av kvinner innebærer nødvendigvis at kvinnelige kunstnere ofte får lavere inntekter enn mannlige kunstnere, selv om det som beskrevet over ikke nødvendigvis er sammenheng mellom anerkjennelse og inntekt på kunstfeltet.

Hvorvidt kvinnelige og mannlige kunstnere forholder seg til kunstfeltets økonomiske logikk på ulike måter, vet vi lite om. Selv om analysene i denne avhandlingen, ikke sier noe om i hvilken grad kvinnelige og mannlige kunstnere forholder seg ulikt til forholdet mellom kunst og penger, er begrepet om kunstfeltets doble økonomi interessant å ta med seg i fortolkningen av den kjønnede inntektsulikheten, fordi den viser at det kanskje er mer komplekst å studere inntekts- og kjønnsulikhet blant kunstnere enn blant andre yrkesaktive. Sosiologiske analyser

er dessuten viktig for å få fram sosiale strukturer i kunstfeltet som ikke er tilstede i kvalitetsdiskusjoner som foregår innenfor estetiske fag. Bourdieus perspektiv kan bidra til en slik forståelse.

3.3 Skillelinjer og estetiske hierarkier

Kvinnelige og mannlige kunstneres ulike posisjoner på kunstfeltet er ett eksempel på hvordan ulike kategorier av kunstnere plasseres i over- og underordningsforhold. Blant kunstnerne finner vi et vidt spekter av slike kategoriseringer, og et vell av ulike betegnelser på kunstnere: Amatørkunstnere, selvlærte kunstnere, kommersielle kunstnere, ”skolesekk”-kunstnere osv. er betegnelser som, i motsetning til kunstneren med stor K, gjerne sikter til skapere og utøvere som ikke setter kunstens autonomi foran alt og dermed ikke ses på som ”rene”, eller ”ekte” kunstnere. Det er nettopp dette som gjør seg gjeldende når betegnelser som ”kvinnelig kunstner” benyttes (Lorentzen 2009). Likeledes viser (Haugsevje m.fl. 2015) at også ”barnekunstner” er en betegnelse på kunstner som har lavere status enn kunstnere som ikke eksplisitt retter seg mot bestemte målgrupper. Det kan også være tilfeller der noen få innenfor en sjanger som får status som kunstnere, mens andre innenfor samme sjanger ikke får det. De ulike betegnelse gir dermed ikke bare en beskrivelse av hvilken type kunstner det er snakk om, men lader også vår forståelse av i hvilken grad, eller om en i det hele tatt er verdt betegnelsen kunstner.

Hva er det som, ifølge Bourdieu definerer posisjonene på kunstfeltet? En posisjoneres seg ifølge Bourdieu ved å markere, eller *manifestere*, sine posisjoner med ulike typer handlinger; i typen kunst kunstnerne skaper og utøver og i måten de gjør det på. Ulike betegnelser på kunstnerne, er med på å angi ”distinktive egenskaper” hos kunstnerne, og det som definerer posisjonene. På samme måte som en kvinnelig kunstner har en annen plassering i hierarkiet enn en mannlige kunstner, vil for eksempel en avantgarde-kunstner plasseres ulikt en klassisk kunstner. Videre har en såkalt plakatkunstner eller populærmusiker helt andre posisjoner enn avantgarde-kunstnere og klassiske musikere. Men kunstnerens status og anerkjennelse henger ikke bare sammen med deres hierarkiske plassering på kunstfeltet (fremragende eller middelmådig), men også gjennom en *tidsfaktor*. Anerkjennelsen kan øke kraftig over tid (konsekkrering), noe Heinich beskriver i sin bok om van Gogh (Heinich 1996). Samtidig kan tidsfaktoren være devaluerende ved at nye avantgarde-kunstnere utfordrer mer eller mindre bakstreverske klassikere (Bourdieu 1993b). Samtidig er statusen til ulike sjangre og kunstområder også noe som endrer seg over tid. Hvordan aktørene posisjoneres seg har sammenheng med disponeringen av ulike typer kapital, som kan investeres i strider om ulike former for makt.

En vanlig kritikk mot Bourdieu er, som allerede nevnt, at han tillegger makt for stor betydning (se f.eks. Hanquinet og Savage 2016, Heinich 1996, Larsen 2013). Jeg er ikke uenig i at andre teoretiske perspektiv enn Bourdieus ofte kan være vel så fruktbare for å studere sosiale forhold på kunstfeltet, så vel som på andre samfunnsområder. Ikke alle fenomener kan reduseres til mant, og ikke alle handlinger og relasjoner behøver kanskje ikke å være resultat av makt og dominansforhold. Men Bourdieus poeng er at også når man studerer fenomener som man først skulle tro ikke var preget av makt, trenger maktforhold seg på. Og i analyser av ulikhet, som denne avhandlingen baserer seg på, er Bourdieus teoretiske begreper om relasjoner som står i over- og underordnede posisjoner til hverandre til bedre hjelp enn Heinich og andres deskriptive og fortolkende sosiologi.

Til tross for at denne avhandlingen har sosial ulikhet som tema, inngår som nevnt foran ikke klassesdimensjonen, fordi vi ikke har gode nok data tilgjengelig. Selv om denne avhandlingen ikke omfatter noen Bourdieusk klasseanalyse, kan hans forståelse av smakens makt hierarkier bidra til å forklare hvordan kunstnere med sine ulike kunstuttrykk, sjangertilhørighet og strukturelle bakgrunnskjennetegn gis ulik status ved at de plasseres i over- og underordnede posisjoner i forhold til hverandre (Bourdieu 1995 [1979]). Generelt har klassebegrepet stått sentralt i den sosiologiske ulikhetsforskningen, og det er også gjort en del studier av kulturpreferanser og -konsum der publikums klassesdimensjonen er inkludert. Kunstneres klassebakgrunn har imidlertid fått liten oppmerksomhet i forskningen. Den nylig gjennomførte studien av norsk kulturelite (Ljunggren 2016) viser imidlertid at personer fra økonomisk velstående familier har en tendens til å ha de høyeste inntektene. Med andre ord – betydningen av sosial bakgrunn når det gjelder økonomiske gevinster ser ut til å følge samme mønster som på andre samfunnsområder. Ljunggren viser videre at sosial bakgrunn er viktigere for kvinner enn for menn i kunstfeltets elite når det gjelder inntektsnivå, mens han ikke finner en slik forskjell i academia. Økonomisk kapital er den eneste bakgrunnsvariabelen som utmerker seg for begge kjønn og som har effekt på inntektene innenfor alle delfeltene som i den aktuelle studien ble definert som kultureliten. Ljunggrens studie bidrar til kunnskap om betydningen av klassebakgrunn for kunstfeltet og belyser sider ved kultureliten som ikke tidligere har vært belyst. Men spørsmål om betydningen av klassebakgrunn for store deler av kunstnerbefolkningen, står fortsatt ubesvart.

Sosiologer og andre, blant annet de som har vært kritiske til Bourdieu – eller bruken av hans begreper – har ment klassebegrepet ikke lenger er like relevant (se f.eks. Inglis og Hughson 2005, Lamont 1992, Skarpenes 2007). Flere har dessuten hevdet at smak ikke lenger er preget av klassetilhørighet og at medlemmer av kultureliten nå gjerne har sans for alle slags kunst- og

kulturuttrykk. De har blitt altetende, eller omnivore (Peterson og Kern 1996, Peterson 1992).²⁰ Likeledes er den bredt orienterte middelklassens kulturelle smak blitt beskrevet med begrepet «middlebrow» (se f.eks. Aaron 1992, Gripsrud 2002), eller tilsvarende medieviteren Espen Ytreberg (2004) begrep «middelkultur» som vi ser til at tyngdepunktet i norsk kulturliv ligger mellom høykultur og lavkultur.

Disse begrepene beskriver en form for kulturell opphopning på midten – som potensielt gjør både det høye og det lave mindre betydningsfullt. Felles for disse begrepene er også at de peker på en endring i kulturelle smaksmønstre hvor de tilsynelatende tydelige skillene mellom høy- og lavkultur, mellom legitim og illegitim kultur, ikke er så klare som en del kultursosiologiske studier tidligere har vist til. Denne dreiningen i kultursosiologien ses i sammenheng med en generell samfunnsutvikling der klasse som sosial kategori ikke framstår som like avgjørende som tidligere. Sosiale skillelinjer basert kjønn, etnisitet og religion, samt individualistiske forklaringer på ressursfordeling, identitet og smak vektlegges framfor klassetilhørighet (Featherstone 1991, Hanquinet og Savage 2016, Larsen 2013).

Dette perspektivet har imidlertid blitt relativt mye kritisert og debattert. I Norge har særlig Ove Skarpenes' (2007) artikkel «Den 'legitime kulturens' moralske forankring», som konkluderte med at den folkelige middelkulturen er den legitime kulturen skapt debatt. Kritikerne av artikkelen hevdet at analysen i artikkelen baserte seg på metodiske svakheter og argumenterte for at hierarkiske strukturer i kulturelle preferanser fortsatt gjør seg gjeldende i Norge (Andersen og Mangset 2012). Denne debatten har først og fremst handlet om folks – altså publikums eller konsumentenes – smak og preferanser, og ikke om kulturprodusentene, dvs. kunstnerne. Debatten er slik sett litt på siden av tema for denne avhandlingen, men den berører likevel noen teoretiske perspektiver som også er relevante for mine analyser – om, og i hvilken grad, strukturer på kunstfeltet som gjør seg gjeldende når ulikhet mellom kunstnere skapes, opprettholdes og reproduseres eller brytes ned. Likevel, begrepet middelkultur og beslektede begreper beskriver et fenomen som kan ses på som en parallell til mine analyser, særlig analysene av kunstnernes holdninger i artikkel 3 og 4, som viser at det – til tross for polariserte holdninger til anerkjennelse og penger, kommersielle målsettinger og entreprenørskap – også er en opphopning av nøytrale holdninger. Når det er sagt, er fortsatt klassesammenheng

²⁰ Det er særlig det siste tiåret at begrepet kulturelle altetere (cultural omnivores) blitt brukt for å beskrive at folks kulturelle smakspreferanser ikke (lenger) er bundet opp av forestillinger om det høye og det lave (jf. Danielsen 2006, Peterson 1992).

utforsket både når det gjelder holdninger til kunstnerisk og økonomisk verdi og kommersielle målsettinger.

Selv om debatten mellom tilhengerne av Bourdieu-inspirert sosiologi og representanter for «den nye kultursosiologien» kan virke polarisert, mener flere at det kan være mulig å bygge bro mellom de ulike synspunktene. Blant annet tar Hanquinet og Savage (2016:2) til orde for det i sin bok «International Handbook of the Sociology of Arts and Culture»:

In recent decades too much energy has been spent on pursuing the broader contextual and social critique of culture with the result that cultural activities have tended to be seen only in terms of power struggles and not enough sociological focus has been placed on the specificities of the different arenas of cultural activity more narrowly defined or on their dialectic relations with the social, which are key constituents of both. We seek [...] to permit a more fertile and productive approach to an enriched sociology of culture and the arts, which [...] are more informed by concerns with the 'aesthetic', and the 'relational'.

Forfatterne tar til orde for å gjeninnføre det estetiske perspektivet på en mer balansert måte gjennom det relasjonelle perspektivet hvor Bourdieus tenkning fortsatt kan stå som en nøkkelplattform. Ambivalensen mellom det estetiske og det sosiale er sentralt i Bourdieus arbeider. Han omfavner ikke bare en relasjonell posisjon der kulturell verdi kan defineres ut fra begrepet om kulturell kontekst (Bennett m.fl. 2009), men er også interessert i estetikken i seg selv. For å forstå hva som ligger i Bourdieus relasjonelle perspektiv på estetikk må en også forstå hva som ligger i hans habitusbegrep. På hvilken måte det kan være relevant i mine analyser, skal jeg beskrive nedenfor.

3.4 Estetikk og kunstneres habitus

Ifølge Bourdieu er altså estetiske hierarkier produkter av ulike typer sosiale maktforhold, kulturelle mønstre og historiske prosesser. Både i vid forstand, når en ser på smaken til ulike samfunnsklasser, jf. over, og i smalere forstand de maktkamper som gjør seg gjeldende innenfor selve kunstfeltet. Skal dette tolkes dit hen at det vi tror er rent estetiske vurderinger av kunstnerisk verdi og kvalitet, egentlig bare handler om en kamp om status og anerkjennelse?

I noe av kritikken som har blitt reist mot Bourdieu, stilles spørsmålet om det ikke finnes en estetisk sans som ikke kan fanges inn av det sosiologiske begrepsapparatet. Er det ingen aspekter ved samfunnet som ikke, til syvende og sist, kan reduseres til den komplekse sosiale dynamikken mellom mennesker som har ulike posisjoner i det sosiale rommet? Handler det bare om makten til å definere grensene for hva som er kunst? Eller kan hans perspektiv, som noen Bourdieu-tilhengere vil mene, forstås som en syntese av estetiske og sosiologiske

tilnærminger til kunstneriske uttrykk (se f.eks. Hanquinet og Savage 2016)? Finnes den karismatiske kunstneren og kunstnerisk aktivitet som ren og interessefri, også i Bourdieus verden? Har Bourdieu noe å si om estetisk opplevelse, utover at den er sosialt organisert? Selv om det kan være interessant å stille slike spørsmål, er det verdt å være tydelig på at det ikke er sosiologiens oppgave å felle estetiske dommer, men snarere å analysere og forstå hvordan estetiske dommer eller hierarkier skapes og opprettholdes. Dét kan man gjøre ved hjelp av Bourdieus perspektiv og begreper om kunstfeltet.

I Bourdieus perspektiv er all form for opplevelse og handling produsert i samspill med det sosiale rommet. Men gjennom habitusbegrepet går Bourdieu inn i opplevelsesdimensjonen.²¹ Kritikken mot Bourdieus habitusbegrep, blant annet fra Jeffry Alexander (1995), har bestått i at habitus representerer en mekanisk refleksjon av ytre materielle strukturer og dermed, som kritikken av praksisteorien generelt – en deterministisk og reduksjonistisk tenkning. Et forsvar mot en slik tolkning av habitusbegrepet er at det også gir rom for intuisjon og kreativitet og at det ikke nødvendigvis er noen motsetning mellom kroppens tilegnelse av system av disposisjoner og improvisasjon (Hjellbrekke 2002). En slik forståelse av kreativitet, kan brukes til å forstå kunstnerens skapertrang – og typen kunst de skaper? Gjennom habitusbegrepet kan man slik også forstå det som beskrives som kunstnerens opplevelse av kunstnerkallet som noe som kommer innenfra, jf. forestillingen om den karismatiske kunstneren. For kunstneren oppleves det ikke som han har noe annet valg enn å bli kunstner.

I tråd med dette må kunstverk og kunstneriske opplevelser så vel som kunstnerens (mer eller mindre sterke) kallsfølelse analyseres på en måte som forener motsetningene mellom såkalte interne fortolkninger og eksterne forklaringer (Bourdieu 1996a:113). Dette til forskjell fra fagdisipliner som kunsthistorie og litteraturvitenskap som ifølge Bourdieu representerer og reproducerer interne fortolkninger av forestillingen om og troen på det unike kunstverket og på kunstnerens talent. Slike fortolkninger reduserer ifølge Bourdieu kunstverkene til noe absolutt og ahistorisk. I den andre ytterkanten brukes eksterne forklaringer til å forklare kunstverk ved å knytte dem direkte til sosiale kjennetegn ved kunstnerne som har skapt dem. Men et

²¹ Habitus er produkt av objektive livsvilkår den enkelte har levd, og lever under. Den enkeltes habitus er slik opparbeidet både gjennom sosiale erfaringer og tilgang til kollektive minner. Praksis, handling, språklige uttrykk osv. blir internalisert av hver og en under de objektive vilkårene, i form av system av disposisjoner for handling og orientering i det sosiale rommet. Ingens habitus er helt like og den enkeltes habitus vil aldri være helt tilpasset strukturene i feltet og vil derfor kontinuerlig revideres og generere uendelig mange handlinger, tanker og uttrykk. Samtidig er handlingsmulighetene avgrenset av de rammene som ligger i de historiske og sosiale omstendighetene en habitus eksisterer i. Samspeillet utgjør et spenningsforhold mellom indre og ytre dimensjoner som ikke kan reduseres til hverandre (Broady 1991).

kunstverk kan ikke alene forstås med utgangspunkt i sosiale posisjoner, og Bourdieu foreslår at vi isteden må se kunstverkene i lys av både sosiale strukturer og de kontekstene de er skapt i. For kunstfeltet utgjør det Bourdieu betegner som et mikrokosmos, med en egen historie og sine særegne betraktningmåter, hvor kunstuttrykkene har sin historie som danner en referanseramme for kunstnerne (ibid.:112). Ifølge Bourdieu orienterer deltakerne innenfor kunstfeltet (som kunstnerne) seg ut ifra ”et rom av muligheter”. Kunstuttrykkenes historie danner et felt av valgmuligheter, eller mulige ”stillingstakener”. Bourdieu (ibid.:121) beskriver det selv slik:

[...] rommet av muligheter er nedarvet fra tidligere kamper, et rom som bidrar til å definere rommet for mulige former for stillingstaken, og dermed også til å orientere letingen etter løsninger, og følgelig utviklingen av produksjonen.

I kampene som foregår på feltet, bruker kunstnerne strategier, i form av det Bourdieu kaller stillingstaken. Ulike stillingstakener er avhengig av ens posisjon i feltet, dvs. fordelingen av symbolsk kapital. På den ene siden må vurderingen av kunstverk, så vel som selve utformingen av kunstverkene, ifølge Bourdieu, forstås på bakgrunn av kunstnerens posisjoner i feltet. Nye kunstverk plasseres seg i forhold til tidligere skapte kunstverk og utgjør ”et felles koordinatsystem”. Kunstverkene er objektivt situert til hverandre, og har da en posisjon i feltet. Slik er kunstnerens posisjoner i feltet sentrale for å forstå hvordan kunstnerne har valgt å skape sine kunstverk. Likeledes er posisjonene sentrale for hvordan et kunstverk vurderes, og for hvem som får anerkjennelse og ikke. Samtidig skaper hver enkelt kunstner, på bakgrunn av forholdet mellom posisjoner og former for stillingstaken, sitt eget prosjekt ut fra en oppfatning av mulighetene som er tilgjengelig. Denne oppfatningen er altså forankret i kunstnerens habitus. Relasjonen mellom kontekst og kunstverk kan derfor ikke analyseres som enkle årsaksforhold; ulike kunstneriske uttrykk kan ikke forstås ved å analysere sosiale posisjoner, uten samtidig å analysere kunstverkene i lys av sammenhengen de er skapt i (ibid.:121). Med begrepet om *dechiffrement* forklarer Bourdieu at estetisk tilfredsstillelse avhenger av at en kjenner kunstens koder og interne referansesystem. Det er i selve opplevelsedimensjonen at over- og underordningsrelasjonen finner sted. Men det er ifølge Bourdieu ingen tvil om at et kunstverk virkelig kan nytes:

[...] vår forståelse av dessa verk – på en gång alltför nära för att förvirra, förvåna och tvinga oss till att sätta igång en genomarbetad dechiffrement och alltför avslagen i tiden för att omiddelbart kunna läsas och tolkas på ett direkt, förrefleksivt och nästan kroppslig sett av ett anpassat habitus – kan vara en källa till verklig njutning, hur illusorisk denna än er” (Bourdieu 2000:446).

For eksempel vil kritikken av et litterært verk som oftest være en mer eller mindre bevisst vurdering av verket i forhold til den litterære tradisjonen og egen litterær erfaring. Man kan ikke ”gå til verket” som om både en selv og verket eksisterte i litterært vakuum (ibid.). På

samme måte som det å lytte til musikk eller lese en bok kan gi estetisk nytelse eller tilfredsstillelse, kan man også tolke kunstnerens beskrivelse av at det å skape eller utøve kunst gir tilsvarende ekteføyte opplevelser. Det kan slik også være en forklaring på at mange kunstnere opplever en sterk indre trang til å drive med kunstneriske virksomhet (jf. Heinich 1996, Kris og Kurz 1979 [1934]). Opplevelsen av det estetiske bryter slik ifølge Bourdieu med hverdagslige erfaringer, men det estetiske blikket er produsert av en bestemt sosialisering og blant annet formet i den enkeltes klassebakgrunn. Da er med andre ord ikke den estetiske opplevelsedsdimensjonen gitt, men produsert innenfor et sosialt system.

I denne avhandlingen er denne forståelsen særlig relevant i de to artiklene om kunstnerens holdninger til egen inntekts- og arbeidssituasjon, til penger, anerkjennelse og økonomisk suksess som analyseres i artikkel 3 og 4. Da er det ikke relasjonene mellom kunstnerens kunstverk som studeres, men relasjonene mellom kunstnere med ulike holdninger. På samme måte som man ut fra Bourdieus perspektiv kan vente seg at forholdet mellom posisjoner for hvordan et kunstverk vurderes, er posisjonene til kunstnere med visse holdninger bestemt ut fra relasjonene til kunstnere med andre holdninger. Tar vi utgangspunkt i Bourdieus kunstfeltbegrep og hans beskrivelse av habitus kan vi kanskje også se kunstnerens opplevelse av kall ut fra relasjonen mellom det indre estetiske og de ytre rammene som estetiske opplevelser oppstår i, som er et tema i artikkel 3. Kallet oppleves som en sterk indre trang, som noe naturgitt, og verken som noe innlært eller tilfeldig. Samtidig er det jo et viktig funn i denne artikkelen at en relativt stor andel kunstnere ikke er ut til å oppleve noe slikt kall.

Bourdieu vektlegging av at det relasjonelle må knyttes til maktforhold er som omtalt foran noe av det han er mest kritisert for, men slik jeg ser det er hans begreper godt egnet til å beskrive de sidene ved ulikheten som kommer fram i mine analyser, enten det er snakk om kunstfeltets inntekts- og anerkjenneshierarkier, kvinner og menns ulike plasseringer i disse hierarkiene eller ulikhet i kunstnerens holdninger til kunstnerisk arbeid og inntjening. Hans perspektiv har også vært avgjørende for å drøfte operasjonaliseringen av kunstneren som forskningskategori. På hvilken måte vil jeg forsøke å vise i neste kapittel.

4. Å forske på kunstneren

Å komme fram til en entydig og omforent definisjon av hvem kunstnerne er, som beskrevet i de foregående kapitlene, ikke mulig. Men forskning på kunstnere som yrkesgruppe krever likevel en avgrensning. Som jeg beskrev innledningsvis (avsnitt 1.1), må også denne avhandlingen forstås ut fra tradisjonene innenfor forskning på kulturpolitikk, og kunnskapsgrunnlaget på dette feltet som i relativt stor grad, i hvert fall i Norge er bygget opp fra oppdragsforskning. Samtidig har en god del av den norske forskning på feltet også vært støtte fra Norsk Forskningsråd. At dette ph.d.-arbeidet har sitt utspring i undersøkelser av norske kunstners arbeids- og inntektsforhold bestilt av offentlige myndigheter, innebærer i praksis at begrepet kunstner mer eller mindre allerede var definert på forhånd. Men desto viktigere har det vært å være bevisst i defineringen av forskningskategorien, i metodiske perspektiver og i tolkninger av datamaterialet.

Definisjonen av kunstneren som forskningsobjekt må også ses i relasjon til et viktig poeng i kapitlene foran, nemlig at definisjonen, eller snarere *konstruksjonen*, av "kunstner" ikke er statisk, men i endring over tid i takt med at skillet mellom kunst og ikke-kunst kanskje er mindre tydelig enn før. Flere kreative yrker betraktes som kunstneryrker og begrepene profesjonell kunstner, kulturentreprenør, mediearbeider, designer og kulturarbeider er i stor grad overlappende. Dette er også en utvikling som både kultur- og kunstnerpolitikken, forvaltningen på området og kulturforskningen må tilpasse seg. Det gjelder også definisjonen av forskningsobjektet i analysene som denne avhandlingen er bygget opp rundt. Avgrensningen av kunstnerbegrepet og forskning på kunstnere som yrkesgruppe må forholde seg til de feltbaserte avgrensningene – og ta stilling til hva som skal inkluderes og ikke. Dette er også avhengig av forskningsspørsmål, og siden mine problemstillinger også er knyttet til kulturpolitiske spørsmål, er det nødvendig å forholde seg til den kulturpolitiske definisjonen. Men ikke uten å ha innsikt i hva den grunner i og forsøke å beskrive eller avdekke hvilke konsekvenser det kan ha å bruke en slik definisjon (jf. Bourdieu m.fl. 1991).

Jeg har allerede skrevet at operasjonaliseringen av yrkesaktiv kunstner i denne avhandlingen følger pragmatisk avgrensning etter en administrativ-kulturpolitisk definisjon. Hva innebærer det? I det følgende skal jeg først beskrive hvordan kunstnerbefolkningen er avgrenset og forskningskategorien kunstner er operasjonalisert i de to undersøkelsene som utgjør datamaterialet som denne avhandlingen baserer seg på. Deretter skal jeg diskutere denne

avgrensningen opp mot Bourdieus idealer om å avdekke objektive strukturer som både forskningsobjektet og forskeren selv er innlemmet i.

4.1 Definisjon av yrkesaktiv kunstner

Så, hvordan kan man gå fram for å operasjonalisere kunstnerbegrepet i et forskningsprosjekt som dette? Som omtalt i de foregående kapitlene er spørsmålet om hvor grensen mellom ”profesjonell kunstner” og ”amatør” skal gå, helt sentral. Frey og Pommerehne (1989:146-47) har trukket fram åtte ulike kriterier som peke ut hvem som kan regnes som kunstner:

1. Tid brukt på kunstnerisk arbeid.
2. Inntekt fra kunstnerisk arbeid.
3. Anerkjennelse blant publikum.
4. Anerkjennelse fra andre kunstnere.
5. Kvaliteten på det kunstneriske arbeidet.
6. Medlemskap i en kunstnerorganisasjon.
7. Formell kunstutdanning.
8. Egen oppfattelse av å være kunstner.

I diskusjonen av avgrensningen av kunstnerbegrepet i forbindelse med to siste kunstnerundersøkelsene argumenterte vi for at definisjonen av kunstner i politikk og forvaltning, så vel som i forskning, ikke kun kan basere seg på å bruke ett av disse kriteriene, men heller ved å kombinere flere. Vi foreslo dessuten å føye til et niende kriterium, nemlig anerkjennelse fra kunstfaglige eksperter (kritikere, kunsthistorikere, kuratorer, regissører, forlagsredaktører, m.fl.) (Heian m.fl. 2008:27).

Å kun avgrense kunstnerne ut ifra at man jobber som kunstner på fulltid (jf. kriterium 1) eller hvem som er økonomisk selvberget av den kunstneriske virksomheten (jf. kriterium 2), ville gitt et mye lavere antall kunstnere enn anslagene vi har gitt i kunstnerundersøkelsene. Det ville dessuten ekskludert mange lovende og/eller anerkjente kunstnere som ikke klarer å livberge seg som kunstnere. Som beskrevet foran, er det ikke uvanlig at også anerkjente kunstnere bruker mye tid til annet type arbeid enn det kunstneriske (Baumol og Bowen 1966; Menger 2006). –

Og videre, man kunne avgrenset kunstnerbegrepet etter kunstfaglig kompetanse (jf. kriterium 7) ved å kun inkludere de som har gjennomført en kunstfaglig utdanning på et visst kvalitetsnivå. Men for det første strides det om hvilke utdanninger som holder tilstrekkelig høy kvalitet, for det andre er det mange med profesjonell kunstutdanning som aldri etablerer seg i et kunstneryrke eller som faller fra i løpet av karrieren, og for det tredje er det mange kunstnere, for eksempel forfattere, hvor det ikke er særlig tradisjon for egen kunstfaglig utdanning. Slik ville mange som ikke er kunstnere blitt inkludert, mens andre ville blitt ekskludert.

Å definere alle som selv oppfatter seg selv som kunstnere (jf. kriterium 8) ville også vært problematisk fordi det ikke settes noe skille mellom kunstner og amatør. Og hvis dette kriteriet også skulle avgrense tilgangen til kunstnerpolitiske støtteordninger, ville pågangen trolig blitt for stor. Et annet alternativ, å ta utgangspunkt i kunstnerisk anerkjennelse, altså andres oppfatninger av hvem som er kunstner, ville krevd en avgrensning av hvem disse «andre» skulle vært. Skulle det vært publikum, staten, kunstfaglige eksperter eller andre kunstnere? Hvis det er publikum (jf. kriterium 3) som skal gi slik anerkjennelse vil det innebære en populistisk definisjon med medfølgende legitimitetsproblem. Hvis staten skal gi slik anerkjennelse vil det kunne komme i konflikt med de etablerte forestillingene om kunstnerisk autonomi (Mangset 2009, Solhjell og Øien 2012). Hvis definisjonen av kunstner kun skulle avgrenses ut fra anerkjennelse fra kunstfaglige eksperter (jf. kriterium 9), for eksempel til kritikere, kuratorer og redaktører, ville det kunne innebære et maktfordelingsproblem (Mangset 2013b). Å la andre kunstners oppfatning være avgjørende for kunstnerdefinisjonen ligger nært den definisjonen som anvendes i norsk kunstnerpolitikk, nemlig at man er profesjonell kunstner hvis man er medlem av en kunstnerorganisasjon (eventuelt at man holder et kunstnerisk kvalitetsnivå som kvalifiserer for medlemskap i en slik organisasjon).

Medlemskap i kunstnerorganisasjon har vært et viktig operasjonelt kriterium ved gjennomføring av de kvantitative kunstnerundersøkelsene i Norge.²² Men å kun bruke medlemskap i kunstnerorganisasjon som operasjonelt kriterium ved gjennomføring av

²² Det har blitt gjennomført slike undersøkelser initiert fra myndighetene helt siden 1960-tallet. De to første undersøkelsene omfattet henholdsvis visuelle kunstnere (1967-69) og forfattere (1973) og er delvis dokumentert i St.meld. nr. 41 (975-1976). Den første landsomfattende undersøkelsen som omfattet et bredt spekter av kunstnergrupper ble gjennomført i 1980 og var basert på en spørreundersøkelse av medlemmer i 23 kunstnerorganisasjoner (NOU 1981:28). Denne undersøkelsen dannet mønster for undersøkelsene i 1994, 2006 og 2013 (jf. hhv. Elstad og Pedersen 1996, Heian m.fl. 2008; 2012 og Heian m. fl. 2015). Utvalget i disse kunstnerundersøkelsene baserer seg hovedsakelig på Kunstnerorganisasjonenes medlemsregistre. I 1994-undersøkelsen var 20 organisasjoner inkludert.

kunstnerkårsundersøkelser er problematisk og lite tilstrekkelig. Et problem med en slik definisjon er at mye av definisjonsmakten overlates til kunstnerorganisasjoner med fagforeningsinteresser. Et problem er at kunstnerorganisasjonene stiller forskjellige krav ved medlemskap. I noen av organisasjonene er kravene for opptak kunstfaglig streng (som for eksempel i Komponistforeningen og Den norske Skjønnlitterære Forfatterforeningen). Andre organisasjoner opererer mer som tradisjonelle fagforeninger og åpner for medlemskap for alle yrkesaktive på feltet Musikernes fellesorganisasjon).

I forbindelse med Kunstnerundersøkelsen 2006 tok vi som nevnt til orde for å legge til et niende kriterium til Frey og Pommerehnes åtte kriterier (1989:146-47) og argumenterte for at en kombinasjon av kriterium 3 (anerkjennelse fra publikum), 4 (anerkjennelse fra andre kunstnere), 5 (kvaliteten på det kunstneriske arbeidet), 6 (medlemskap i en kunstnerorganisasjon) og 9 (anerkjennelse fra kunstfaglige eksperter), kunne være en tilfredsstillende avgrensning i kartlegging og analyse av profesjonelle yrkesaktive kunstnere. Det kan oppsummeres slik: De som oppnår tilstrekkelig kunstnerisk anerkjennelse blant relevante/sentrale aktører innenfor kunstverdenen. Det er altså en slik definisjon som også ligger til grunn for hvem som regnes som støtteverdige kunstnere i kulturpolitisk forstand. I praksis er det Utvalget for statens stipend og garantiinntekter under Statens kunstnerstipend som, når de vurderer stipendsøknader, bidrar til å avgjøre hvem som faller innenfor og utenfor definisjonen av ”profesjonell kunstner”.

Men samtidig baserer denne definisjonen seg, som beskrevet over, også på kunstnerorganisasjoners og interesseorganisasjoners interesser. Definisjonen gjenspeiler også et av de viktigste særtrekkene i den nordiske kulturpolitiske modellen der krav om at kunstnerorganisasjonene skal ha forhandlingsrett og ordningen med garantert minsteinntekt har stått sentralt. Dette trekket ved den nordiske kulturpolitiske modellen har det imidlertid blitt rettet kritiske blikk mot (Mangset 2008), for eksempel at modellen har bidratt til en ”kvasifunksjonalisering” av kunstnerne, i hvert fall ifølge den franske kunstsosiologen Raymonde Moulin (1992:118).

Å bruke en kulturpolitisk definisjon innebærer også å utelate de som av kunstverdenen regnes som amatører av kunstverdenen. Men som diskutert i kapitlene foran – hvor grensene mellom aktør og profesjonell er ikke klare, de varierer mellom ulike delfelt og mellom sjangre. Det kommer blant annet til uttrykk i kriteriene for medlemskap i kunstnerorganisasjonene. For eksempel er porten for medlemskap i Den norske Forfatterforening smal. Der vurderes

innsendte verker fra den som søker etter kunstneriske kriterier av et eget litterært råd²³. Men i for eksempel Musikernes Fellesorganisasjon, som er et LO-forbund, stilles det ingen krav til kunstneriske kvalifikasjoner.

I praksis favner den kulturpolitiske definisjonen – og avgrensingen i kunstnerundersøkelsene så vel som i denne avhandlingen, på grunn av kunstnerorganisasjonenes ulike krav til medlemskap, og tar utgangspunkt i både smale og brede forståelser av hva en kunstner er. Kunstnergruppene som både de siste kunstnerundersøkelsene og denne avhandlingene da baserer seg på, består av et bredt spekter av kunstnergrupper: Visuelle kunstnere (billedkunstnere, kunsthåndverkere og kunstneriske fotografer); forfattere og andre skribenter (skjønnlitterære forfattere, dramatikere, oversettere, (utvalgte) faglitterære forfattere og kunstkritikere); skuespillere, dansere koreografer og scenearbeidere (som sceneinstruktører, scenografer, kostymedesignedansere); musikere og komponister i ulike sjangre (klassisk/samtid/jazz, komponister, populærmusikk) og designere og interiørarkitekter.

Som beskrevet i kapittel 2 er interiørarkitekter, grafiske designere, faglitterære forfattere og kunstkritikere eksempler på grupper som tradisjonelt sett ligger i grenseland når det gjelder å kunne karakteriseres som kunstneriske, og noen av kunstnerorganisasjonen som er tatt med i undersøkelsen, har medlemmer som ikke alltid ses på som kunstnere.²⁴ Slike avveininger rundt hvilke yrkesgrupper eller kunstuttrykk som skal inkluderes i forskningen (så vel som i kulturpolitikken), peker grunnleggende sett tilbake på diskusjonen om skillet mellom kunst og ikke-kunst.

Til tross for bredden av kunstnergrupper og uttrykk, har kulturpolitikkforskningen vært kritisert for å legge for stor vekt på å studere kulturuttrykk og kunstnergrupper som er en del av den statlige politikken og av offentlig kulturforvaltning (se f.eks. Røyseng 2007, Stavrum 2014). Kritikken har blant annet gått ut på at ved å anvende kulturpolitikkforskningens forskningsobjekter og perspektiver som ligger tett opp til politiske og administrative definisjoner og avgrensninger, risikerer man å utelate sentrale tema i kunsten eller i kulturen, eller at hva som defineres som «innenfor» og «utenfor» forskningsfeltet ikke kommer fram, og at visse kulturuttrykk tilgodeses på bekostning av andre (Stavrum 2014:38-39). I følge Røyseng (2007) har den etablerte forskningen på kulturpolitikk basert seg på en smal definisjon av kulturpolitikk, med den konsekvens at forskningen står i fare for å reproducere forståelsen av

²³ Jf. <http://www.forfatterforeningen.no/vedtekter>

²⁴ Se Heian m.fl. 2008:39-40 og 2015:26.

hvilke deler av kulturen som skal inngå i ulike offentlige støtteordninger (ibid.:20). Det er nettopp dette Bourdieu også advarer mot når han peker på det problematiske i at samfunnsforskere ofte overtar administrative eller politiske definisjoner (Bourdieu 1993c)

4.2 Kunstneren som forskningskategori

Å beskrive hvordan vi har kommet fram til definisjonen av forskningsobjektet, slik jeg har gjort over, er én måte å synliggjøre det Bourdieu vil kalle objektive forhold i forskningen. På samme måte som forskning med Bourdieus begreper bør synliggjøre objektive strukturer på kunstfeltet, som for eksempel den kulturpolitiske definisjonen av kunstner også er en del av, må også forskeren korrigere sine begreper, som forskningskategorien kunstner, etter det. I tråd med Bourdieus begrep om metodologisk relasjonisme kan vi som beskrevet i kapitlene «Hvem er kunstnerne» og «Kunstnerne i kunstfeltets hierarkier» forstå egenskapene til kunstnere som noe som ikke kan tilskrives interne egenskaper hos den enkelte kunstner, men som først får mening og verdi når de relateres til andre (Bourdieu og Wacquant 1992). Likeledes må konstruksjonen av forskningskategorien kunstner forstås gjennom den spesifikke kunnskapen om kunstfeltet. For eksempel på samme måte som forestillingen om kunstens ”natur”, forestillingen om kunstnergeniet og ulike verdsettinger av kunstnere er konstruert gjennom dynamikker på kunstfeltet, er forskningsobjektet og all vitenskapelig kunnskap også sosialt konstruert. Å definere noen som kunstnere, handler om å gi anerkjennelse, og definisjonen avhenger av *hvem* det er som gir anerkjennelsen. Med andre ord er det ingen selvsagte måter å kategorisere kunstneren på. Ifølge Bourdieu er begreper og kategorier dermed konstruert på bakgrunn av interessekonflikter i samfunnet. Bruken av kategoriene skjuler de mekanismer som produserer kategoriene, og samtidig den status og verdi som knyttes til de som befinner seg i en kategori. Konstruksjonen av forskningsobjektet bør derfor være underlagt en kontinuerlig korrigerende. Dette er også et viktig poeng hos Bourdieu. I følge han finnes det ingen teorinøytrale måter å samle inn, registrere, sammenstille eller tolke data på (Bourdieu m.fl. 1991). I de påfølgende avsnittene vil jeg med utgangspunkt i noen av Bourdieus betraktninger rundt definisjonen av en forskningskategori reflektere rundt kunstneren som forskningsobjekt i mitt ph.d.-arbeid.

Bourdieu har vært opptatt av at forskning ikke bare er styrt av objektivitet og rasjonalitet, men underlagt en rekke sosiale og samfunnsmessige betingelser som definerer og gir føringer for vitenskapelig praksis (Bourdieu m.fl. 2007). Han peker på det problematiske i at samfunnsforskere ofte overtar administrative, politiske og hverdagslige kategorier og sosiale fenomen som sine forskningstemaer. Som beskrevet foran er dette også tilfelle i mye av den

kulturpolitiske forskningen, noe som også gjelder de norske kunstnerundersøkelsene og denne avhandlingen. En måte å få fram konsekvensene det kan ha, er å erkjenne og synliggjøre at ulike former for anerkjennelse på kunstfeltet kan representere ulike maktkategorier som får subjektiv betydning for kunstnerens selvforståelse og for andre som forholder seg til klassifiseringene. Anerkjennelse fra politisk hold kan ha både kunstnerpolitiske, arbeidsmarkedspolitiske og velferdspolitiske formål. Et kjennetegn ved de nordiske landene er de sterke korporative tradisjonene, og den politiske definisjonen av kunstner i Norge er nært knyttet til kunstnerorganisasjonenes kvalitetskrav. Hvilke kvalitetskrav som stilles, varierer imidlertid som beskrevet mellom organisasjonene. Hvem som får status som kunstnere, er også avhengig av anerkjennelse fra portvaktene til kunstinstitusjonen. Typiske portvakter er kunstkritikere, kunsthistorikere og kultur- og kunstvitere. Videre kan anerkjennelsen komme fra markedet, for eksempel i form av salgstall eller inntjening, som følgelig gjerne vil gi en populistisk definisjon av kunstneren. Anerkjennelse fra et smalere og såkalt kunstkjennende publikum vil derimot medføre at kun en eksklusiv gruppe kan betegnes som kunstner.

I neste omgang har slike grensetrekkinger også betydning når forskeren skal klassifisere kunstneren som forskningskategori. Politiske klassifikasjonssystemer, filosofiske, juridiske eller religiøse klassifikasjoner tvinges, ifølge Bourdieu, gjennom fordi de har et skinn av å være legitime. Det akademiske klassifikasjonssystemet anvender, ifølge Bourdieu, da den sosiale strukturens objektive inndelinger, i teori og praksis, i en tilslørt og ugjenkjennelig (miskjent) form, og omdanner sosiale egenskaper til naturlige egenskaper (Bourdieu m.fl. 2007). Dette poenget må ses i sammenheng med det som Bourdieu betegner som symbolske systemer og prinsippet om miskjennelse (Bourdieu 1996a). Han peker på at sosiologenes oppgave er å stille seg kritisk til slike hverdagslige eller administrative definisjoner av kategorier (jf. slik han selv viser at han gjør i forhold til kategorien ungdom i *Sociology in Question* (Bourdieu 1993c).

Et annet viktig poeng, som er sentralt i all samfunnsvitenskapelig forskning, er at forskerne skal være bevisst sin egen rolle. Bourdieu oppfordrer til å vektlegge at en som forsker også er en del av den sosiale verden. På samme måte som alle andre i hvilke som helst andre sosiale situasjoner, er også forskeren selv og måten han eller hun forsker på, påvirket av strukturelle og før-kontekstuelle måter å oppfatte sine omgivelser på. Forskning er dermed ikke styrt av objektivitet og rasjonalitet, men underlagt en rekke sosiale og samfunnsmessige betingelser som definerer og gir føringer for det vitenskapelige arbeidet (Bourdieu 1993c, Bourdieu m.fl. 2007). Og forskeren må stille seg kritisk til seg selv og sin egen posisjon. Som forsker betrakter og analyserer en sine forskningsdata fra et bestemt ståsted i det sosiale rommet. Selv om det ifølge Bourdieu ikke er mulig å sette seg selv helt ut av sin sammenheng, er det viktig å ha det som

mål. Slik ”socioanalyse”, som Bourdieu selv betegner det, er nødvendig i og med at forskeren er en del av verden han arbeider med å konstruere. Kort sagt handler det om å synliggjøre sosiale betingelser for forskningen (Bourdieu og Wacquant 1995). Er det i det hele tatt mulig å konkretisere Bourdieus poeng i mitt prosjekt?

For det første kan en slik synliggjøring innebære å beskrive og diskutere teoretiske perspektiver og begreper analysene er gjennomført og tolket på bakgrunn av, slik jeg har gjort i de foregående kapitlene. Videre kan betingelsene for forskningen synliggjøres gjennom å beskrive utgangspunktet for denne avhandlingen, slik jeg gjør i dette kapitlet, nemlig at det har utspring i en politisk beslutning om at det skal gjennomføres jevnlig kunstnerundersøkelser i Norge. Mandatene som er gitt i disse undersøkelsene, legger føringer på hvilke kunstnergrupper som skal inkluderes og ikke, og hva det skal innhentes informasjon om. Å gjennomføre slike undersøkelser krever en pragmatisk tilnærming fra forskerens side. Samtidig er det forskerens oppgave å vise så godt som det lar seg gjøre, på hvilke måter og med utgangspunkt i hvilke maktstrukturer og posisjoner de ulike konstruerte kategoriene forskningen følger, slik jeg har forsøkt foran. For eksempel tydeliggjøre hvilke konsekvenser det kan ha at akkurat den bestemte avgrensningen av kunstnerbefolkningen innebærer, hva den avgrensningen inkluderer og utelukker. For eksempel at en undersøkelse som bare inkluderer organiserte kunstnere og utelukker uorganiserte kunstnere, i sin tur også kan innebære at kunstnere som selv ikke oppfatter seg som kunstnere, er inkludert, mens andre som faktisk ser på seg selv som kunstnere, er ekskludert.

At jeg som forsker må stille meg kritisk til meg selv og min egen posisjon, innebærer også at jeg må være bevisst at også jeg utøver makt – gjennom å definere forskningsobjektet, og gjennom bruk av teoretisk perspektiv og valg av metodisk tilnærming. Men dette handler også om offentlige myndigheters makt, om kunstnerorganisasjonenes makt (blant annet gjennom kriterier for medlemskap²⁵) og andre anerkjennende aktører på kunstfeltet. Men det handler også om min – kulturforskerens makt – gjennom å velge ut kategorier, metoder, tolke data ut fra mitt faglige ståsted, min faglige overbevisning og min bakgrunn. De valgene som tas i løpet av forskningsprosessen, har konsekvenser for hvilke sider ved kunstneres inntekts- og arbeidssituasjon som belyses.

²⁵ En systematisk gjennomgang av krav for medlemskap kunne vært en form for objektivisering av kriterier. Når det er sagt, stiller noen av kunstnerorganisasjonene krav om en viss kunstnerisk kvalitet. For eksempel forfatterforeningen er blant de smaleste inngangsportene. Også organisasjonene på det visuelle feltet stiller krav om kunstnerisk kvalitet. Musikerorganisasjonene har derimot en åpnere strategi.

For å oppsummere; som kulturforsker bidrar jeg til kunnskapsutviklingen på kunst- og kulturfeltet, og det kan også være relevant å være bevisst på at valg av forskningstema, faglige tilnærminger og tolkninger som lanseres vil kunne bidra til å etablere eller reprodusere hierarkier på kunstfeltet – også jeg som forsker har makt til å plassere eller fordele kapital. Videre kan jeg gjennom formidling av forskningen, i hvert fall potensielt sett, slik være med på å påvirke politiske beslutninger, hvilke saker som kunstnerorganisasjonene arbeider med, hvordan kunstnerne forholder seg til kulturpolitikken, og kanskje også hvordan de ser på seg selv som kunstnere. Det kan også innebære at forskningsobjektene ikke kjenner seg igjen i, eller er uenige i de tolkningene og analysene som er gjort, som i neste omgang kan føre til mistillit til meg som forsker, eller – med fare for å overdrive – i verste fall til samfunnsforskning og vitenskapelig kunnskap generelt. Det samme kan for øvrig gjelde oppdragsgivere eller politiske beslutningstakere. Eksempelvis er det særlig aktuelt når forskning bestilles av myndighetene og resultatene direkte brukes i politiske dokumenter, slik det er mange eksempler på i den norske kulturpolitikkforskningen, herunder begge kunstnerundersøkelsene vi har gjennomført (Heian mfl. 2008 og 2015). Det er det nødvendig å være bevisst og tenke kritisk rundt og i neste omgang synliggjøre de valgene som tas underveis i forskningsprosessen, for eksempel å gjøre rede for begrepsbruk.

Som skissert innledningsvis bygger jeg mine analyser diskusjoner og avveininger som er belyst over, samtidig som målet med dette arbeidet er å bringe inn flere nyanser og slik bryte opp noen antakelser og forestillinger om kunstfeltets strukturer, mekanismer og hvordan kunstnere selv imøtekommer og forholder seg til sitt virke og til kunstnerpolitikken.

5. Kunstnerkår, stabilitet og endring

Denne avhandlingen bygger på kunnskap fra de omfattende undersøkelsene av norske kunstneres arbeids- og inntektsforhold. I Norge har det blitt gjennomført slike undersøkelser helt siden 1960-tallet. Disse undersøkelsene har bl.a. blitt brukt som diskusjonsgrunnlag og utvikling av sentrale elementer i den norske kunstnerpolitikken. De to første undersøkelsene omfattet henholdsvis visuelle kunstnere (1967-69) og forfattere (1973) og er delvis dokumentert i Stortingsmelding nr. 41 (1975-1976). Den første landsomfattende undersøkelsen som omfattet et bredt spekter av kunstnergrupper ble gjennomført i 1980 og var basert på en spørreundersøkelse av medlemmer i 23 kunstnerorganisasjoner (NOU 1981:28). Denne undersøkelsen dannet mønster for undersøkelsene i 1994, 2006 og 2013 (jf. hhv. Elstad og Røsvik Pedersen 1996, Heian m.fl. 2008, Heian m.fl. 2015). Utvalget i disse kunstnerundersøkelsene baserer seg hovedsakelig på kunstnerorganisasjonenes medlemsregistre, og det er datamaterialet fra disse to undersøkelsene analysene i denne avhandlingen baserer seg på. Det skal beskrives nærmere i neste kapittel.

I dette kapitlet gis en oversikt over noen sentrale funn og utviklingstrekk som har kommet fram i de siste undersøkelsene av norske kunstneres arbeids- og inntektsforhold, etterfulgt av en beskrivelse av norsk kunstnerpolitikk og sammenkoblingen av samfunnsområdene kunst og næring. Disse tre delene utgjør, sammen med de teoretiske kapitlene foran, en viktig referanseramme for mine artikler. For det første vil gjennomgangen beskrive hva de stabile strukturene og endringstendensene innebærer, og hvordan asymmetri og ulikhet i kunstneres arbeids- og inntektsforhold gir seg utslag for ulike grupper på kunstfeltet, hvordan inntekten fordeler seg i kunstnerfordelingen (jf. ulikhetsdimensjon 1), ulikhet mellom mannlige og kvinnelige kunstneres inntekter og posisjoner på kunstfeltet (jf. ulikhetsdimensjon 2). For det andre reises spørsmålet om ulike støtteordninger og -praksiser både kan bidra til utjevning og til ytterligere ulikhet. Endelig viser gjennomgangen av hva som ligger i koblingen mellom de to samfunnsområdene kunst og næring til at kunstfeltet også lar seg påvirke av internasjonale strømninger og generelle samfunnsendringer. Dette er særlig relevant for spørsmål om kunstneres mer eller mindre eksepsjonelle holdninger til penger (jf. ulikhetsdimensjon 3) og deres holdninger til kommersiell suksess og entreprenørskap (jf. ulikhetsdimensjon 4).

5.1 Norske kunstneres arbeids- og inntektsforhold

En av artiklene i denne avhandlingen har fått tittelen «Stability and change» (Heian m.fl. 2012). Tittelen viser til at kunstneres arbeids- og inntektsforhold er ganske stabile over tid, samtidig som det også har skjedd noen strukturelle endringer. Denne artikkelen baserer seg på data fra Kunstnerundersøkelsen 2006 (Heian m.fl. 2008). Nedenfor følger en oppdatert gjennomgang av noen sentrale trekk i utviklingen av norske kunstneres arbeids- og inntektsforhold, hvor også resultater fra Kunstnerundersøkelsen 2013 er tatt med. Noen av disse endringstrekkene er også diskutert i artikkelen «Why are artists getting poorer?» (Mangset m.fl. 2016) som også er inkludert i denne avhandlingen.

Et av de viktigste utviklingstrekkene i Norge er at kunstnerbefolkningen vokser. De siste kunstnerundersøkelsene har vist at antall organiserte profesjonelle kunstnere har økt vesentlig, særlig siden begynnelsen av 1990-tallet. I 1994-undersøkelsen ble antall aktive organiserte medlemmer anslått til 6800 kunstnere. I 2006-undersøkelsen var antallet anslått til i overkant av 14 200 organiserte kunstnere og til 17 700 i 2013-undersøkelsen.²⁶ Den reelle veksten av organiserte kunstnere mellom 1994 og 2006 ble beregnet til mellom 30 og 40 % (Heian m.fl. 2008:280). Veksten fra 2006 til 2014 ble beregnet til mellom 20 og 35 % (Heian m.fl. 2015). Økningen i antall kunstnere har funnet sted innenfor de fleste kunstnergrupper, men med noen unntak. Det har vært en sterk vekst i antall musikere, bortsett fra gruppen av komponister. Alle scenekunstgruppene har vokst, selv om veksten har vært moderat for skuespillere og dansekunstnere. Antallet skribenter har også vokst, bortsett fra gruppen av kritikere. Billedkunstnere og kunstneriske fotografer har økt i antall i perioden, mens antall kunsthåndverkere har gått ned (ibid.).

De siste undersøkelsene dokumenterer videre at samtidig som kunstnerbefolkningen har vokst, har inntektsutviklingen blant kunstnerne vært dårlig, sammenliknet med andre yrkesgrupper. Selv om kunstneres realinntekter fra kunstnerisk arbeid økte med 28 % fra 1990-tallet til 2006, var økningen mye lavere enn i den yrkesaktive befolkningen for øvrig, som var på 40 % (Heian m.fl. 2008, s. 293). Fra 2006 til 2013 ble realinntektene fra kunstnerisk arbeid betydelig redusert. Nedgangen for alle kunstnere sett under ett var på 9 %, og den var størst for billedkunstnere, kunsthåndverkere, skribenter (bortsett fra dramatikere), dansekunstnere og

²⁶ Den sterke veksten i antall kunstnere fra 1994 til 2006, på mer enn en dobling, skyldes hovedsakelig at grunnlaget for avgrensning av kunstnerbefolkningen var utvidet ved at 13 nye organisasjoner var lagt til. Det ble derfor gjort beregninger som tok hensyn til disse endringene (se Heian m.fl. 2008).

populærkomponister. Interiørarkitekter, designere og illustratører økte realinntektene fra kunstnerisk arbeid i samme periode. Det samme gjorde kunstneriske fotografer, dramatikere og filmkunstnere. Selv om inntektsutviklingen har vært forskjellig i ulike kunstnergrupper, har hierarkiet mellom kunstnergrupper med lave og høye inntekter holdt seg relativt stabilt de siste tiårene. Visuelle kunstnere og dansekunstnere er kunstnergruppene som har lavest kunstneriske inntekter, mens skuespillere og sceneinstruktører har høyere inntekter (Heian m.fl. 2015). Tilsvarende inntektshierarki er også dokumentert i andre land (Menger 2006).

Skillene mellom høy- og lavinntektskunstneryrkene gjenspeiler delvis skillet mellom fast ansatte og selvsyssetsatte kunstnere. Det har sammenheng med at i likhet med de andre nordiske landene, står Norge i en særstilling med sterke tradisjoner for fast ansettelse ved utøvende kulturinstitusjoner (teatre, orkestre, opera, osv.). Ansettelsesforholdene ved slike institusjoner ligner på tilsettingsforholdene til andre ansatte i offentlig sektor, med stabile arbeids- og inntektsforhold og gode økonomiske framtidssikter. Selvstendig næringsdrivende og frilansere lever på sin side ofte med større økonomisk risiko og mer usikre framtidssikter, fordi de er prisgitt mer eller mindre tilfeldige og midlertidige prosjekter og oppdrag som i tillegg kan være dårlig betalt (Heian m.fl. 2008).

På bakgrunn av tradisjonen med fast ansatte utøvende kunstnere i Norge har det derfor, både i kunstnerkårsundersøkelser og i kulturpolitiske dokumenter, blitt lagt vekt på forskjellen i levekår mellom skapende og utøvende kunstnere (NOU 1993:14 , St.meld. nr. 41 (1975-1976)).²⁷ Skapende kunstnere (billedkunstnerne, forfattere, komponister, kunsthåndverkere m.fl.) har stort sett hatt dårlige økonomiske kår. Utøvende kunstnere (bl.a. skuespillerne, klassiske musikere og dansere) har derimot oftere vært fast ansatt i offentlig subsidierte institusjoner med tarifflønn og stabile framtidssikter. Selv om norske kunstnere oftere enn kunstnere i andre land er fast ansatte, er andelen utøvende kunstnere uten institusjonstilknytning større nå enn den var for 20-30 år siden (NOU 1993:14). Det tradisjonelle skillet mellom skapende og utøvende kunstnere er derfor ikke like utslagsgivende som før når det gjelder forskjeller i levekår. At antallet kunstnere som er selvstendig næringsdrivende eller frilansere øker, innebærer også at flere i dag enn før lever med usikre arbeidsforhold og lave inntekter (jf. Heian m.fl. 2015). For kunstnerundersøkelsene dokumenterer nemlig at inntektsutviklingen har vært særlig svak for selvstendig

²⁷ Allerede NOU 1993:14 tok opp dette problemet, nemlig at ideen om at de skapende kunstnerne hadde lavinntektsproblemer, mens de utøvende stort sett klarte seg bra fordi de var (fast) tilsatte ved institusjoner, bidro til at fattige utøvende frilansere (jf. dansere og frilansskuespillere) falt utenfor. Dette bidro nok til en viss omlegging av stipendsystemet etterpå.

næringsdrivende kunstnere. Mens inntektene for yrkesaktive i Norge økte med 23 % fra 2006 til 2013, og den var uendret for fast ansatte kunstnere, sank den kunstneriske inntekten for selvstendig næringsdrivende med 12 % i samme periode. Dette innebærer også at det er langt flere kunstnere som lever med uforutsigbare arbeidsforhold og økonomisk risiko i dag enn 20-30 år tilbake, fordi andelen utøvende kunstnere uten institusjonstilknytning er større nå enn da. Særlig blant skuespillere har det vært en nedgang i andelen fast ansatte. I 1993 var 43 % av norske skuespillere fast ansatt, mens andelen i 2006 bare var 19 %. Når andelen fast ansatte gikk ned, og andel frilansere økte, skyldtes det både en generell tendens til omstrukturering i institusjonene, som innebærer færre faste stillinger, men sannsynligvis også en kraftig økning i nye rekrutter til yrket. Denne tendensen ser for øvrig ikke ut til å ha fortsatt i årene som fulgte – andelen fast ansatte skuespillere holdt seg stabil fra 2006 til 2013. Da var nesten 60 % av alle kunstnere hovedsakelig selvstendig næringsdrivende, 10 % var hovedsakelig frilansere og 17 % var hovedsakelig fast ansatte. De resterende var enten hovedsakelig midlertidig ansatt, ansatt i eget selskap eller kombinerte ulike tilknytningsformer (Heian m.fl. 2015). De aller fleste kunstnere er med andre ord ikke i noe fast ansettelsesforhold, men midlertidig ansatte, frilansere eller selvstendig næringsdrivende som må forholde seg til tilfeldige og midlertidige oppdrag og prosjekter, og ofte med kortere eller lengre opphold mellom oppdragene.

De lave, ustabile inntektene blant mange selvsysselede kunstnere gir også usikre framtidsutsikter, blant annet fordi de ikke er like godt dekket av pensjons- og forsikringsordninger som andre yrkesaktive er. Riktignok har alle som er bosatt i Norge, rett til ytelser fra Folketrygden, men ulike tilknytningsformer gir ulike rettigheter. Mens fast ansatte kunstnere har trygge, stabile inntekter og rettigheter i Folketrygden på linje med hva ansatte i andre yrkesgrupper har, får frilansere og selvstendig næringsdrivende bare tilsvarende rettigheter gjennom egne, frivillige betalingsordninger. I 2013 sto nesten halvparten av alle kunstnerne uten pensjonsordning, og blant visuelle kunstnere var andelen som var inkludert i en pensjonsordning under 40 %. Med andre ord vil en stor andel av kunstnerne bli minstepensjonister, dersom de ikke tidsnok slutter seg til en pensjonsordning. Det samme gjelder rettigheter til sykepengar eller forsikring ved sykdom og uførhet. Bare omtrent halvparten av kunstnerne i 2013-undersøkelsen hadde tegnet frivillig forsikring ved ulykke, uførhet eller død. Andelen uten slik forsikring var høyest blant visuelle kunstnere (55 %) og skribentene (54 %). Andel kunstnere med forsikring som gir tilleggssykepengar for frilansere og selvstendig næringsdrivende gjennom NAV, var i 2013 svært liten. Blant visuelle kunstnere, som nesten utelukkende er selvstendig næringsdrivende, hadde drøyt 4 % en slik forsikring. En del av de selvsysselede kunstnerne som er i ansettelsesforhold i forbindelse med kunstnerisk tilknyttet eller ikke-kunstnerisk arbeid, er imidlertid automatisk omfattet av pensjons- og

sykelønnsordninger. Men for mange kunstnere er også det ikke-kunstneriske arbeidet preget av midlertidighet. For eksempel var bare 1 % av de visuelle kunstnerne forsikret gjennom ansettelsesforhold.

Når det gjelder foreldrepenger, har selvstendig næringsdrivende og frilansere like rettigheter som ansatte. Det vil si at man har rett på foreldrepenger dersom man har vært yrkesaktiv med inntekt i minst 6 av de 10 siste månedene før fødselen. Utbetalingene beregnes på bakgrunn av sykepengegrunnet. Men har man hatt lave inntekter disse månedene, får man lave utbetalinger av foreldrepenger. Siden kvinnelige kunstnere jevnt over har lavere inntekter enn mannlige (jf. Heian m. fl. 2008 og 2015), får de også lavere pensjon, sykepenger og foreldrepengeutbetalinger enn menn. Kunstnerundersøkelsen i 2008 viste at en del kunstnere velger å utsette – eller lar være – å få barn på grunn av dårlig økonomi (ibid.). Svenske studier har dessuten vist at en del kunstnere velger å avslutte kunstnerkarrieren når de får barn, til fordel for et yrke med mer forutsigbar inntekt og sikrere framtidsutsikter (Flisbäck 2006, 2012).

Til tross for at framtiden kanskje er enda mer usikker for kvinnelige kunstnere enn for mannlige, er tilstrømmingen av kvinner til kunstneryrkene særlig stor. De siste 20 årene har kvinneandelen økt i de aller fleste kunstnergrupper. Det betyr at kjønns sammensetningen har blitt jevnere i noen av de tradisjonelt sett mannsdominerte kunstneryrkene, mens kunstneryrker som fra før har hatt overvekt av kvinner, har fått en enda større kvinneandel. 52 % av kunstnerne i datamaterialet i den siste undersøkelsen er kvinner (Heian m. fl. 2015). Typiske kvinnekunstneryrker er billedkunstnere, kunsthåndverkere og dansere. Musikere og komponister, dramatikere og skjønnlitterære forfattere er grupper med overvekt av menn. Som i andre yrkesgrupper, ser det altså ut til at typiske kvinnekunstneryrker også er lavinntektsyrker. Nå som før, er kunstnergruppene lengst nede i inntekthierarkiet grupper med overvekt av kvinner. Men også når vi ser på inntektene innad i kunstnergruppene har kvinnelige kunstnere lavere inntekter enn mannlige. Det gjelder i samtlige kunstnergrupper – også der kvinner dominerer i antall.

I artikkelen «Why are artists getting poorer?» (Mangset m.fl. 2016) diskuterer vi hva som kan være årsakene til den svake inntektsutviklingen blant norske kunstnere. En mulig slutning kunne være at kunstnere har fått redusert sine kunstneriske inntekter fordi de jobber mindre med kunstnerisk arbeid enn før. For parallelt med nedgang i kunstneres inntekter har det også skjedd en endring i kunstnernes arbeidstid. Den gjennomsnittlige tiden brukt på kunstnerisk arbeid har sunket, mens tid brukt på kunstnerisk tilknyttet og ikke-kunstnerisk arbeid har økt

(Heian et al. 2015:10, 110).²⁸ I perioden fra 1994 til 2006 sank gjennomsnittlig tid brukt på kunstnerisk arbeid med 19 % og videre med 16 % i perioden fra 2006 til 2013. De som brukte mest tid på kunstnerisk arbeid i 2013 var skuespillerne, sceneinstruktørene, populærkomponistene og filmkunstnerne. Kunstnerisk tilknyttet arbeidstid økte med 32 % i perioden 2006 til 2013. Komponister, musikere innen klassisk/samtid/jazz, koreografer og fotografer hadde flest timer kunstnerisk tilknyttet arbeid (376 t pr år). Ikke-kunstnerisk arbeidstid økte også i perioden fra 2006 til 2013, med 14 %. Kunstkritikere, skjønnlitterære forfattere og populærmusikere hadde flest ikke-kunstneriske timer i 2013. Med andre ord kompenseres nedgangen i tid brukt på kunstnerisk arbeid primært ved å økt kunstnerisk tilknyttet arbeid, men også av ikke-kunstnerisk arbeid.

At antallet kunstneriske arbeidstimer har gått ned for de fleste kunstnere, med tilsvarende økning i kunstnerisk tilknyttet og ikke-kunstnerisk arbeidstid kan ses som en potensiell årsak til reduksjonen av kunstnerisk inntekt. Men denne endringen i arbeidstid kan også ses som en effekt av andre faktorer. På overordnet nivå kan misforholdet mellom det store antallet kunstnere uten tilsvarende etterspørsel etter kunstneriske produkter ha forårsaket overskudd av kunstnere i noen bestemte kunstnergrupper (jf. «excess supply disease»). En nedgang i spesifikke kunstnermarkeder og etterspørsel etter kunstneriske varer og tjenester kan ha tvunget kunstnere til å bruke mer arbeidstid til kunstnerisk tilknyttet og ikke-kunstnerisk arbeid. For eksempel for musikere kan digitaliseringen ha tvunget mange til å gjøre lignende endringer i arbeidstiden (Mangset m.fl. 2016).

Vi (Mangset m.fl. 2016) viser imidlertid at det er usikkert i hvilken grad kunstnernes svake inntektsutvikling kan forklares ut fra veksten i antall kunstnere, slik Mengers hypotese tilsier, blant annet fordi sammenheng mellom befolkningsvekst og utviklingen av kunstnerisk inntekt ikke er konsistent i alle kunstnergrupper. Samtidig poengterer vi at det kan hende at overskuddstilbudet kan påvirke inntektsutviklingen på et aggregert nivå. Det er rimelig å anta at samme faktorer kan påvirke inntektsutviklingen i ulike deler av kunstnerbefolkningen og ulike kunstneryrker ulikt, for eksempel avhengig av hvilke kunst- eller arbeidsmarkeder de er

²⁸ Kunstnerisk arbeid er definert som skapende og utøvende kunstnerisk arbeid, herunder den arbeidstid som går med til øving, innstudering, research og lignende. Kunstnerisk tilknyttet arbeid er arbeid som forutsetter en kunstnerisk kompetanse, uten å være direkte kunstnerisk. Eksempel på kunstnerisk tilknyttet arbeid kan være undervisning i kunsthøgskole, for eksempel i regi av kulturskoler, videregående skoler og høyere utdanning i kunsthøgskole. Et annet eksempel kan være kunstsakkyndig vurderingsarbeid for eksempel i forbindelse med utstillinger og i forbindelse med tildeling av priser, stipendier o.l. Tillitsverv i kunstnerorganisasjoner kan også være en form for kunstnerisk tilknyttet arbeid. Ikke-kunstnerisk arbeid er inntektsgivende arbeid utført i ordinære arbeidsmarkeder (Heian m.fl. 2008, Heian m.fl. 2015).

avhengig av. Et hovedfunn i denne artikkelen er at de kunstneriske inntektene ser ut til å synke på grunn av at markedsinntektene svikter. Men for å avdekke mer konkret hvilke mekanismer som spiller inn på kunstnerens inntektsutvikling, kreves mer spesifikke studier av ulike kunstnergrupper (ibid.).

Et annet spørsmål er om det er mulig eller ønskelig å gjøre noe med det permanente lavinntektsproblemet i kunstnerbefolkningen. Finnes det noen politiske løsninger? De neste avsnittene handler om kunstnerpolitikken rolle i norske kunstneres inntektssituasjon.

5.2 Norsk kunstnerpolitikk

Akkurat som det finnes brede og smale forståelser av hva kunst og kultur er, er det også brede og smale oppfatninger av hva kulturpolitikk kan omfatte (Mangset og Hylland 2017, Røyseng 2014). I avsnittene som følger er det hovedsakelig den offentlige politikken – eller mer spesifikt den statlige *kunstnerpolitikken* det skal handle om. Etableringen av en egen kunstnerpolitikk på 1970-tallet var blant annet begrunnet i at kunstneres økonomiske situasjon hadde forverret seg, samtidig som det skjedde en velferdsøkning i samfunnet for øvrig. Med andre ord var argumentene for kunstnerpolitikken de samme som i dag. Betyr det at kunstnerpolitikken ikke virker? Det spørsmålet skal jeg diskutere nærmere i dette kapitlet. Men først gir jeg en kort gjennomgang av norsk kunstnerpolitikk.

I dag bruker den norske staten mye penger på kunst og kultur sammenliknet med mange andre land. Kulturløftet I og II, som den rødgrønne regjeringen innførte i 2005, la opp til at 1 % av statsbudsjettet skulle brukes på kultur innen 2014. Dette målet ble nesten nådd før regjeringsskiftet i 2013²⁹, men både kunstnerorganisasjoner og offentlige utredninger har pekt på at kunstnerens levekår ikke har blitt prioritert (NOU 2013:4, Skarstein 2015). Noen vil kanskje mene at kunstnere bør kunne leve av kunsten de skaper eller utøver, uten offentlig støtte, slik mange andre yrkesgrupper gjør. Samtidig er det mange – både kunstnere, politikere, forskere og andre – som har ment at kunst er et viktig og støtteverdig samfunns gode som representerer en form for kollektiv verdi, og at det legitimerer offentlig inngripen, reguleringer og støtte. For svært mange kunstnere kan ikke livnære seg av kunstneriske inntekter alene – selv ikke de mest produktive og talentfulle. Derfor har offentlige myndigheter i Norge, og i

²⁹ De rødgrønne nådde bare nesten målet om 1%, så lenge de satt i regjeringen. Det var første i det alternative budsjettet etter at Solberg-regjeringen overtok i 2013, at det rødgrønne kulturbudsjettet kom opp i 1%.

mange andre land, innført kulturpolitiske ordninger for å sikre en viss kunstproduksjon og bidra til å bedre kunstneres levekår. Målene for kunstnerpolitikken i Norge er ifølge Kulturdepartementet (Prop. 1 S Prop. 1 S (2012-2013)):

1. Å legge forholdene til rette for at enkeltkunstnere skal kunne bidra til et mangfoldig og nyskapende kunstliv.
2. Å sikre opphavsmenn vederlag for offentlig bruk av åndsverk gjennom de kollektive kulturpolitiske baserte vederlagsordningene.
3. Å bedre levekårene for kunstnere.

De viktigste kunstnerpolitiske instrumentene for å nå disse målene er indirekte støtte som kommer enkeltkunstnere til gode i form av lønn og pensjon ved de offentlig subsidierte musikk- og scenekunstinstitusjonene og direkte støtte i form av individuelle stipender og vederlagsordninger.

Økonomisk støtte til enkeltkunstnere i form av individuelle stipender er et særtrekk i norsk og nordisk kunstnerpolitikk. De første kunstnerstipendene ble opprettet i Norge allerede på begynnelsen av 1800-tallet, og det første statlige kunstnerstipendet til billedkunstnere ble utdelt i 1836 (NOU 1973:2). Men selve kunstnerpolitikken ble først innført på 1960-70-tallet etter ulike kartlegginger av norske kunstneres inntekter som satte kunstneres levekår på den politiske dagsordenen (NOU Asbjørnsen 1974, NOU 1973:2, St.meld. nr. 41 (1975-1976)). Disse kartleggingene viste at særlig skapende kunstnere hadde dårlige levekår, og at deres situasjon hadde forverret seg i senere tid. Og det var på bakgrunn av dette dystre bildet og i forbindelse med forarbeidet med Stortingsmeldingen Kunstnerne og samfunnet (St.meld. nr. 41 (1975-1976)), at «Kunstneraksjonen -74» ble igangsatt. Kunstneraksjonen var tuftet på sosialdemokratiske og velferdsstatens prinsipper om at alle burde få godtgjørelse for arbeidet de utførte, og det ble fremmet tre hovedkrav – det såkalte «trepunksprogrammet» (Mangset og Hylland 2017):

- 1) Reelt vederlag for bruken av de skapende kunstneres arbeider for å sikre kunstnerne inntekter fra samfunnets bruk av kunst i offentlige sammenhenger (biblioteker, skoleverket, TV, m.m.).
- 2) Økt bruk av de skapende kunstneres arbeider for å sikre flest mulig kunstnere et næringsgrunnlag basert på inntektene fra vederlag.
- 3) Garantert minsteinntekt (GI) for alle yrkesaktive, skapende kunstnere der punkt 1 og 2 ikke ga rimelige arbeidsinntekter.

Kunstneraksjonens krav om trepunktsprogrammet ble, i hvert fall delvis, imøtekommet i «Kunstnermeldingen» (St.mld. nr. 41 (1975-76)), og i 1976 ble ordningen med garantert minsteinntekt (GI) og en rekke stipender innført. GI hadde som hensikt å bidra til å sikre en del skapende kunstnere, særlig billedkunstnere og kunsthåndverkere, en økonomisk trygghet. Dette kan beskrives som en typisk særnorsk støtteordning, fordi det var tuftet på velferdsstats- og fagforeningsretorikk, blant annet at det var så langvarig. Når man fikk stipend, beholdt man det kontinuerlig fram til pensjonsalder. Det hadde dessuten en innebygd mekanisme med 'avkortning' i forhold til hva kunstneren tjente fra andre kilder, og derfor ble det kritisert for å ikke å oppfordre til annen inntjening. Men forholdsvis få kunstnere, rundt 500, hadde tilgang til GI. Det var altså en type anerkjennelse og støtte til allerede godt etablerte kunstnere – ofte ganske sent i karrieren. Blant annet ut fra argumenter om at realveksten i GI var lav og at ordningen ikke bidro til positiv inntektsutvikling for mottakerne ble den faset ut i 2012 og erstattet med flerårige arbeidsstipend. Argumentet for å erstatte GI med flerårige arbeidsstipend var at de ville gi mer fleksibilitet og komme flere kunstnere til gode. Flere av kunstnerorganisasjonene ønsket imidlertid å beholde garantiinntekten med argumenter om at den sikrer forutsigbarhet og langsiktighet for mottakerne, særlig de eldste.

Det er særlig skapende kunstnere (billedkunstnerne, forfattere, komponister, kunsthåndverkere m.fl.) – grupper, som stort sett har dårlige økonomiske kår, som har fått offentlig støtte i form av stipender (Heian m.fl. 2008, Heian m.fl. 2015). Stipendene ses på som viktige, særlig for det visuelle feltet, fordi mulighetene for inntjening fra markedet er så små. Og det er også visuelle kunstnere – billedkunstnere, kunsthåndverkere og kunstneriske fotografer – som mottar mesteparten av de statlige stipendene (både i antall og sum). Utøvende kunstnere (bl.a. skuespillere, klassiske musikere og dansere) har derimot oftere vært fast ansatt i offentlig subsidierte institusjoner med tarifflønn og mindre behov for direkte offentlig støtte.³⁰ Men disse gruppene støttes altså *indirekte*, fordi mesteparten av institusjonenes driftsmidler går til lønn til de ansatte, både det administrative og det kunstnerisk ansatte.³¹

³⁰Det er også verdt å nevne at organisasjonene har jobbet og lobbet for et etablert arbeidsliv. På det utøvende feltet har organisasjonene blant annet vært en viktig for institusjonskunstnere i tariff- og pensjonsforhandlinger. Et annet eksempel er Norsk skuespillerforbund og Norske dansekunstners langvarige lobbyvirksomhet for å opprette en skuespiller- og danseallianse (SKUDA) som ansetter frilansere (<https://skuda.no/>).

³¹ Dagens statlige stipendordning fra Statens Kunstnerstipend består i dag av seks typer stipend: 1) Arbeidsstipend (ett til fem års varighet) som skal gi kunstnere mulighet til å arbeide med og fordype seg i et prosjekt for å videreutvikle kunsten sin. 2) Arbeidsstipend for yngre/nyetablerte kunstnere (ett til tre års varighet) skal gi yngre kunstnere i etableringsfasen mulighet til kunstnerisk utvikling og bedre sjansene til å leve av kunstnerisk virksomhet. 3) Diversestipend kan gis som støtte til etablering, kurs, reiser, studium, fordypning, materiell, utstyr, markedsføring, konsulentbistand osv. 4) Diversestipend for nyutdannede kunstnere som har

Et annet kunstnerpolitisk virkemiddel, som ofte ikke betraktes som del av kunstnerpolitikken, er vederlagsordninger, altså ordninger som skal gi kunstnerne vederlag for bruk av deres kunstneriske arbeid. For eksempel gis det vederlag for avspilling av musikk i radio, TV eller film; bruk av litterære tekster i undervisning eller bruk av reproduisert billedkunst i bøker osv. Grunnen til at vederlagsordninger ofte ikke betraktes som del av kunstnerpolitikken eller som offentlig støtte, er at det er private ordninger for betaling av kunstnernes arbeid, ofte innkrevet av kunstnernes rettighetshaverorganisasjoner (for eksempel TONO, Kopinor og GRAMO). Likevel kan man argumentere for at disse ordningene kan ses som en form for offentlig kunstnerstøtte fordi innkreving av vederlag reguleres gjennom offentlig lovgivning, først og fremst opphavsrettslovgivningen. Bibliotekvederlag og visningsvederlag er dessuten eksempler på rene kulturpolitiske vederlagsordninger som ikke er knyttet til opphavsretten, men som er opprettet og forvaltet av statlige myndigheter for å kompensere for samfunnets benyttelse av kunstneres arbeid (Simonsen 1999).

I tillegg til de kunstnerpolitiske stipendordningene ytes det direkte støtte til enkeltkunstnere over andre ordninger slik som Norsk kulturråd, Fond for lyd og bilde og Fond for utøvende kunstnere. Eksempler på andre former for offentlig, mer eller mindre direkte, kunstnerstøtte er prosjektstøtte til enkeltkunstnere eller kunstnergrupper (jf. for eksempel Kulturrådets støtte til fri scenekunst), offentlige kunstoppdrag eller innkjøp til kunst i offentlig rom. Dette er ordninger som kan bidra til å styrke kunstnerøkonomien til visuelle kunstnere, selv om det ikke er den primære målsettingen.

I tillegg finnes det ordninger av generell karakter som også kunstnere kan ha nytte av. For eksempel har kunstnere, som andre samfunnsborgere, mulighet til å få økonomisk bistand gjennom generelle velferdspolitiske ordninger og arbeidsmarkedsordninger, som sosialhjelp, uførepensjon, arbeidspenger og alderspensjon. Men som allerede beskrevet, har særlig selvstendig næringsdrivende kunstnere med lave og ustabile inntekter dårligere rettigheter i Folketrygden enn ansatte. Kunstnerundersøkelsen 2006 viste dessuten at norske kunstnere, til tross for sitt lave inntektsnivå, i liten grad mottar denne formen for støtte (Heian m.fl. 2008).

gjennomført kunstutdanning på bachelor- eller masternivå og som har som målsetting å etablere seg i yrket. 5) Stipend for etablerte kunstnere skal gi kunstnere mulighet til å utvikle sitt kunstneriske virke over en lengre periode og til å kunne ha kunstnerisk aktivitet som hovedyrke. 6) Stipend for seniorkunstnere skal sikre økonomisk trygghet og bidra til at mottakerne kan ha kunstnerisk aktivitet som hovedvirke for kunstnere over 56 år som gjennom mange års virksomhet har ytt en kvalitetsmessig verdfull innsats.
(<http://www.kulturradet.no/sks/om-statens-kunstnerstipend>)

I tillegg til den offentlige støtten mottar en del kunstnere økonomisk støtte til kunstnerisk arbeid fra private givere, i form av gaver, bytte eller sponing (Gran og Hofplass 2007). Prisutdelinger fra for eksempel forlag eller andre kulturinstitusjoner kan også være viktige økonomiske bidrag til de kunstnerne som mottar dem, men er ikke en del av den offentlige kunstnerpolitikken.

5.3 Men virker kunstnerpolitikken?

De økonomiske støtteordningene til enkeltkunstnere har blitt legitimert på ulikt vis – de kan være velferdsbegrunnet, kulturpolitisk begrunnet eller kunstfaglig begrunnet, og være del av kulturpolitiske, velferdspolitiske, arbeidsmarkedspolitiske og næringspolitiske virkemiddelapparatet. Kunstnerorganisasjonene veksler mellom ulike begrunnelser når de argumenterer for økte satser og utvidede støtteordninger. Men virker politikken?

Kunstnerundersøkelsene har vist at de statlige stipendytelsene er relativt treffsikre i den forstand at det særlig er kunstnergrupper med lave kunstneriske inntekter som nyter godt av dem (Heian m.fl. 2008, Heian m.fl. 2015). For den enkelte stipendmottakers kunstnerskap og karrierer vil stipendinntektene være viktige. Hun kan frigjøre tid til fordypning eller til fornying av det kunstneriske arbeidet uten at den økonomiske risikoen er for stor. En stipendtildeling kan slik gi kunstneren større trygghet og en mer forutsigbar økonomisk situasjon – så lenge stipendet varer. I tillegg kan stipendene bidra til å styrke mottakernes velferdspolitiske rettigheter. For eksempel at arbeidsstipendene utbetales som lønn, gir kunstnere, som ellers er selvstendig næringsdrivende kunstnere, sosiale rettigheter de ellers ikke ville hatt tilgang på. Kanskje kan stipendene også i noen tilfeller gi økonomisk trygghet nok for å stifte familie. For noen enkeltkunstnere kan altså denne typen kunstnerpolitiske støtte bidra til å kompensere for lave kunstneriske inntekter fra markedet. Bille m.fl. (2017) fant dessuten i sine analyser, basert på data fra 2006-kunstnerundersøkelsen, at stipendene har en betydelig positiv effekt på antall kunstneriske arbeidstimer. Det viser at denne formen for støtte til kunstnerisk arbeid øker kunstnerens muligheter til å jobbe med kunst – et funn som støtter opp under kunstpolitikken. Samtidig viser kunstnerundersøkelsene at stipendene ikke er den viktigste inntektskilden, selv ikke for dem som mottar mest. Andre typer inntekter, enten kunstnerisk tilknyttede eller ikke-kunstneriske inntekter er viktigere økonomisk. Med andre ord løser ikke stipender lavinntektsproblemet for kunstnere flest (Heian m.fl. 2008, 2015).

Til tross for innføringen – og videreføringen – av kunstnerpolitikken på 1970-tallet har kunstnere i Norge fortsatt dårlige inntekts- og levekår sammenlignet med andre grupper. I en

relativt lang periode med økonomisk oppgang i Norge og økte inntekter for folk flest har altså kunstneres inntektsutvikling vært svak. Og det i en periode hvor de offentlige bevilgningene til kultur har vært rekordhøye. Bare fra 2005 til 2013 ble de statlige bevilgningene til kulturformål doblet (NOU:2013:4). Denne økningen kom som følge av Kulturløftet I og II, som den rødgrønne regjeringen innførte i 2005.

Ett løfte under Kulturløftet I og II var å bedre levekårene for kunstnere (Prop. 1 S (2012-2014)).³² Men andelen av det samlede kulturbudsjettet som har gått til kunstnerformål, har vært liten. Riktignok dekket en vesentlig andel av bevilgningene til musikk- og scenekunstinstitusjonene både lønn og honorarer til kunstnere som er ansatt der. Men frilanskunstnere og kunstnere som er selvstendig næringsdrivende har i liten grad nytt godt av de store kulturbevilgningene. Særlig gjelder det kunstnere på det visuelle kunstfeltet fordi denne gruppen, som beskrevet over, ikke har samme tilknytning til institusjonene som en stor andel utøvende kunstnere har. Det visuelle kunstområdet er dessuten av områdene på det statlige kulturbudsjettet med svakest realvekst etter innføringen av Kulturløftet i 2005 (Meld. St. 10 (2011-2012) , NOU 2013:4 s. 172). Kunstnerorganisasjonene, særlig på det visuelle feltet, har argumentert med at det over mange år har vært en realnedgang i størrelsen på de statlige stipendene. Målet er at arbeidsstipend og langsiktige stipend kan tilsvare 50 % av et normalårsverk. De argumenterer også for at stipendene skal følge den generelle lønnsveksten.³³

Økningen i offentlige bevilgninger til kulturfeltet har heller ikke ført til utjevning mellom mannlige og kvinnelige kunstneres inntekter, til tross for at likestilling var en uttalt målsetting under den rødgrønne regjeringens kulturpolitikk, (så vel som på andre politikkområder). For eksempel var det en målsetting om at kvinneandelen i nøkkelposisjoner i filmbransjen (manuskript, regi og produsent) skulle være minst 40 % i produksjon av både kinofilm, kortfilm og dokumentarfilm, som førte til at Filmbransjen iverksatt konkrete tiltak for å

³² Kulturløftet I, punkt 3: «Bedre levekår for kunstnere Mange kunstnere har vanskelige arbeidsvilkår. Vi mener derfor at det må gjennomføres en levekårsundersøkelse blant kunstnere.» Kulturløftet II, punkt. 14: «Bedre kunstneres levekår. Vi vil bedre kunstneres levekår, med hovedvekt på inntektsvilkår og velferdsordninger. Forbedre stipendsystemet og støtte etableringen av en danse- og teaterallianse. Sikre kunstneres rettigheter til egne åndsverk. På basis av dette bruke mulighetene som ny teknologi gir.»

³³http://www.kunstnernetverket.no/pdf/20161017_budsjetthoring_kultur_Kunstnernetverket.pdf

fremme likestilling mellom kvinner og menn.³⁴ Men den første kulturministeren for den blå-blå regjeringen, Torhild Widvey, fjernet dette målet:

Vi synes ikke 40 prosent er et viktig mål, vi synes bransjen bør få fokusere på det de selv synes er viktig framover. I tildelingsbrevet til Norsk filminstitutt har vi gitt signaler om at likestilling ikke er et mål for oss å ha fokus på. Det er her vi kommer til å se den store endringen framover. Vi ønsker færre mål for at bransjen skal få en større frihet (Torhild Widvey, Dagsavisen)

Ønsket om å fjerne målsettingen, blåste nytt liv i likestillingsdebatten på filmfeltet. Blant annet kalte likestillingsombudet forslaget historieløst, og viste til at systematisk og målrettet arbeid er like nødvendig for å oppnå likestilling på filmfeltet som på andre områder. Jeg som forsker ønsker ikke å ta stilling i denne debatten, men *hvis* likestilling skal være et kulturpolitisk mål, og særlig hvis en ønsker å sette i verk tiltak som virker, er det nødvendig å se på hva som forårsaker ulikheten. Det er dette som er utgangspunktet for artikkel 2 hvor jeg leter etter forklaringer på den kjønnede inntektsulikheten blant norske kunstnere.

Blant annet på bakgrunn av kritikken av at Kulturløftet ikke kom enkeltkunstnerne til gode varslet den nye kulturministeren etter regjeringsskiftet i 2013, Thorild Widvey (H), at kunstnernes økonomi skulle styrkes. Men først skulle den utredes. Den offentlige utredningen Kunstens autonomi og kunstens økonomi (Skarstein 2015) hadde blant annet som sitt mandat å gi kunnskap om kunstnernes bruk av stipendordninger og «vurdere hvordan kunstnerpolitikken bør utvikles for å bidra til bredere økonomisk grunnlag for kunstnere; herunder stipendier, vederlag, nærings- og inntektsgrunnlag». Utvalget tok til orde for en styrking av kunstnerøkonomien gjennom en tydeligere definering av kunstpolitikk som et eget område, men som samtidig favner bredt (ibid.:179):

En kunstpolitikk må bidra til en helhetstenking for utvikling av et mangfold av kunstneriske ytringer og uttrykk. Den må se sammenhengen mellom offentlige stimuleringsstiltak og stimulering fra et privat marked. En slik sammenheng betyr å legge til rette for et bredere økonomisk grunnlag for kunstnere både gjennom å stimulere et privat og offentlig marked, og en direkte offentlig stimulering gjennom stipend, vederlag, prosjektmidler og finansielt grunnlag for de institusjoner som skal kjøpe og formidle kunst.

³⁴ Norsk filminstitutt (NFI) gikk inn for å øke andelen kvinnelige filmskapere, gjennom kurs, seminarer, rekrutteringsstipend, mentorordning m.m., samt drevet moderat kjønnskvoteing i ulike tilskudsordninger, og det resulterte i at målet om 40 % kvinner i nøkkelposisjoner delvis ble nådd.

Med dette tas det til orde for en videreføring av kjernen av norsk kunstnerpolitikk – den individuelle støtten. Samtidig vektlegges en ytterligere satsing på «stimuleringstiltak og stimulering fra et privat marked». Å trekke inn målsettingen om økte inntekter fra private aktører er imidlertid ikke nye toner fra myndighetene. De siste tiårene har det kulturpolitiske ordskiftet både i Norge og internasjonalt nemlig vært preget av en optimisme på kunstnerne vegne, gjennom troen på koblingen mellom kultur og næring og ønskede synergieffekter av samarbeidet mellom de to områdene.

5.4 Kunstnerpolitikk og kunstnerne næringspotensial

Allerede i 2001 ble kultur og næring definert som et eget område i norsk politikk, da Kulturdepartementet og Nærings- og handelsdepartementet utga temaheftet «Tango for to – Samspill mellom kulturliv og næringsliv». Der ble det tatt til orde for å legge til rette for et samarbeid mellom kulturlivet og næringslivet for å øke verdiskapingen. Noen år senere kom en stortingsmelding om kultur og næring (St.meld. nr. 22 (2004-2005)), som fortsatte vektleggingen av ”verdiskapende næringer i kulturlivet” og ”kultur som innsatsfaktor i andre næringer”. I handlingsplanen ”Kultur og næring” står det blant annet at:

Kulturnæringene og kulturbasert næringsutvikling er gode eksempler på områder i økonomien som kan bidra til mer kreativitet og innovasjon i hele samfunnet. [...] For å lykkes i å utvikle dette nye politikkområdet, er det viktig å integrere både kulturpolitiske og næringspolitiske aspekter. Det må tas hensyn til kunst- og kulturfaglige kvaliteter og til næringspolitiske krav om verdiskaping” [...] Regjeringen vil at slike etablerere får et godt grunnlag til å drive sitt kunstneriske arbeid, samtidig som de får bedre muligheter til å utløse verdiskapingspotensialet i virksomheten. [...] Regjeringens mål om å utløse verdiskapingspotensialet i kulturbedriftene er ikke uttrykk for at kulturlivet skal kommersialiseres eller at den offentlige støtten til et variert og rikt kulturliv skal reduseres (s.5).

I dokumentet vektlegges det videre at næringslivets mulighet til å bruke kultur i forbindelse med personal- og organisasjonsutvikling, samtidig som kulturlivet vil ha stort utbytte av et samarbeid med næringslivet ved at ”det kan gi kunstnere og kulturarbeidere tilgang til flere finansieringskilder, flere oppdrag og øke muligheten til å realisere nye prosjekter. I tillegg vil de få bedre kunnskap til det å drive egen bedrift, for eksempel utvikle forretningsplaner og markedsstrategier” (ibid.).

Denne troen blant politikerne på det økonomiske vekstpotensialet har ikke blitt mindre med årene. Å utvikle næringspotensialet i kulturnæringene er fortsatt et tverrpolitisk mål

(Stortingsmelding nr. 22 (2004-2005, Kultur og næring 2007, Fra gründer til kulturbedrift 2013, KRD m.fl. 2007), og særlig de siste 15 årene har begreper som kulturnæringer, kulturbasert næringsliv og kreative næringer stadig oftere dukket opp i kulturpolitisk sammenheng (NOU 2013:4, s 220). I 2016 var Kulturell og kreativ næringsutvikling en av tre hovedprioriteringer i budsjettforslaget for Kulturdepartementet (Prop. 1 S 2017). Der foreslo regjeringen å øke bevilgningene til ulike tiltak innenfor kulturell og kreativ næringsutvikling med vel 70 mill. kroner. Som del av denne satsingen ble det bevilget 7 millioner kroner til opprettelsen av et eget kontor, Kreativt Norge, under Kulturrådet, blant annet med mål om å styrke enkeltkunstneres muligheter for økte inntekter.³⁵

Myndighetene har med andre ord lenge ønsket å legge til rette for å utnytte av potensialet som angivelig ligger i møtet mellom kultur og næring, både for å øke verdiskapingen i kulturnæringene, og bringe kreativitet og omstillingsevne i næringslivet. Fra politisk hold kan det virke som det er en udelt optimistisk, og noen vil hevde ukritisk, holdning til og tro på koblingen mellom kultur og næring uttrykt med stadig hyppigere bruk av begreper som *kulturnæringer*, *kulturbasert næringsliv* og *kreativ næring* (Prop. 1 S Elton 2013, Gran m.fl. 2016, Haraldsen m.fl. 2008, KRD m.fl. 2007, NOU 2013:4 , Prop. 1 S (2016–2017) , Røyseng 2011, 2016, St.meld. nr. 22 (2004-2005)) Til tross for dette utgjør satsingene på området i praksis fortsatt en relativt liten del av den statlige kulturpolitikken når man sammenlikner med det som ellers bevilges til kulturformål. En årsak til det kan være at kulturpolitisk finansiering og støtteordninger i Norge tradisjonelt sett har vært preget av en ikke-kommersiell holdning til kunst og kultur (NOU 2013:4, s. 223).

Deler av forskningen på dette området har delt politikere og andres optimisme omkring koblingen mellom kunst og næring (Gran og De Paoli 2005, Gran og Hofplass 2007, Haraldsen m.fl. 2004, Haraldsen m.fl. 2008, Røyseng 2011). Andre har imidlertid vært mer kritiske (Bilton og Cummings 2014, Oakley 2014, Røyseng 2016). Norske studier peker dessuten på at kunstnerne ofte møter initiativer til samarbeid med næringslivet med skepsis, og at kunstnerne må endre sine holdninger for at et samarbeid med næringslivet skal være mulig. Ifølge Røyseng (Røyseng 2011, 2016) trengs mer kunnskap om hvordan kunstnere forholder seg til de kulturpolitiske uttalte forventningene om økonomisk vekst i kunstnæringer. Dette er blant annet noe av det jeg ønsker å bidra med i denne avhandlingen, og det er også utgangspunktet for artikkel nummer 4.

³⁵ <http://www.kulturradet.no/om-kulturradet/vis-artikkel/-/etablering-av-kreativt-norge-i-gang>

5.5 Kunstnere i grenseland

Den store interessen, både fra politisk hold og i forsknings- og utredningslitteraturen, for sammenhenger mellom kultur og økonomi, og kunst som kilde til økonomisk verdiskaping, ses gjerne i sammenheng med noen generelle trekk ved samfunnsutviklingen (Featherstone 1991, Hesmondhalgh 2012). Ett slikt trekk er utbredelsen av en globalisert økonomi ledsaget av vekst i den internasjonale underholdningsindustrien, som blant annet viser seg i produksjon og distribusjon av musikk, tv-programmer, filmer og dataspill. De siste årenes digitalisering har særlig preget produksjon og distribusjon av kunst og kultur. At ny digital teknologi er så lett tilgjengelig og lite kostbar som den er i dag, har gjort det enklere og billigere å både produsere og distribuere kunst. På den ene siden ses dette som positivt, fordi det har gjort det mulig for flere å produsere og formidle kunst (Håkonsen og Løyland 2009), men samtidig uttrykkes det bekymring for at digitale amatørkunstners inntog utfordrer kunstnernes profesjonalitet (jf. Keen 2007). Digitalisering av kulturprodukter kan dermed også ha bidratt til å gjøre kunstnernes usikre arbeidssituasjon enda mer usikker, fordi det er enda flere enn før som forsøker seg på de kunstneriske – og tilgrensende – markedene. Hvordan kunstnerne forholder seg til den digitale utviklingen, og hvordan deres arbeids- og inntektssituasjon påvirkes, har vi foreløpig liten kunnskap om.

Parallelt med denne utviklingen preget av globalisering og digitalisering har befolkningens forbruksmønstre endret seg, særlig i den vestlige verden. Flere har pekt på at folks forbruk ikke dreier seg om bare å tilfredsstille grunnleggende behov, men også om livsstil, identitet og en søken etter stadig nye opplevelser (Campbell 1987, Featherstone 1991, Slater 1997). Dette mer eller mindre nyutviklede området i skjæringspunktet mellom kultur og næring er forsøkt beskrevet med ulike begreper, som kreative næringer, opplevelsesnæringer og kulturturnæringer. Disse begrepene er ikke alltid lett å avgrense, de ilegges ofte ulike betydninger, samtidig som de delvis overlapper hverandre (Gran m.fl. 2016, Haraldsen m.fl. 2004, Haraldsen m.fl. 2008, Røyseng 2011, 2016).

Fra 1990-tallet har begrepet ”creative industries”, eller *kreative næringer*, blitt brukt om kulturell kommersiell og industriell virksomhet som har som mål å utnytte og utvikle kreative potensialer, som i neste omgang skal generere økonomisk vekst. De kreative næringene omfatter et bredt spekter av virksomheter: reklame, arkitektur, kunst, antikk, håndverk, design, mote, film, musikk, scenekunst, datateknologi, TV og radio (Barker 2012:407). Det overlapper delvis med begrepet *opplevelsesnæringer*, som er næringer som selger mer konkrete produkter, mat, overnatting, transport, design og underholdning. Begrepet kulturturnæring er det

begrepet som har blitt mest brukt de senere årene (Røyseng 2016), men nå kan det se ut til at kulturelle og kreative næringer er i ferd med å ta over, i hvert fall i den norske regjeringens retorikk. I en forstand kan alle typer kunstnerisk virksomhet være næringer, i hvert fall hvis den er inntektsgivende. Svært mange kunstnere, f. eks. så å si alle billedkunstnere er selvstendig næringsdrivende (Heian m.fl.2008). Men begrepet *kulturnæringer* går ifølge Gran m.fl. (2016) utover den kunstneriske kjernevirksomheten, ved at det fokuserer på kommersiell produksjon og salg av kulturprodukter (noe for øvrig en del kunstnere også gjør). Slik det er brukt i forskningslitteratur og ulike utredninger omfatter det gjerne følgende næringer: trykte medier; kunstnerisk virksomhet; film, foto og spill; tv og radio; arkitektur; annonse- og reklame; design; musikk og kulturarv (ibid.)

Sentralt i diskusjonen om kulturnæringer er troen på at de representerer et stort verdiskapingspotensial, men forskningen på området er også preget av uenighet rundt hvilken betydning slike næringer har hatt eller kommer til å ha i framtiden (Bilton og Cummings 2014, McRobbie 2016).

Koblingen mellom kultur og næring omfatter også næringslivets bruk av kunstnerisk eller kreativ kompetanse med innovasjon, organisasjonsutvikling og markedsføring m.m. som formål (Mangset og Røyseng 2009). I dette landskapet – mellom kunst, kultur, underholdning, design og næringsliv – arbeider mange med kunstnerisk og kulturfaglig bakgrunn: kunstnere, kulturarbeidere eller kulturentreprenører (Mangset og Røyseng 2009). Sistnevnte betegnelse, kulturentreprenør, er blitt brukt i ulike sammenhenger og kjennetegnes blant annet med at de driver såkalte mikrobedrifter innenfor kulturnæringer (se Mangset og Røyseng 2009 for nærmere beskrivelse). Kulturentreprenørene har ofte kunstfaglig utdanning, og er hybrider på den måten at de selv står som både designere, produsenter og selgere, og ifølge Oakley (se ibid.) er de ambivalente til markedet, og verdsetter selve arbeidet høyere enn inntekten. Mangset (2009) viser på sin side til at det som betegnes som kulturentreprenøren, befinner seg i spenningsfeltet mellom kunstner og entreprenør, og at han eller hun i ulik grad forholder seg både til det økonomiske og kulturelle feltets logikker. En kulturentreprenør som står nær kunstfeltet, vil ha en virksomhet som er preget av de hierarkier og skillelinjer som gjelder der. Ønsker om en næringsrettet kunst og kulturinnblandet næringsliv vil føre til mer velstående kunstnere gjenstår å se. Foreløpig er det lite som tyder på det (Heian m.fl. 2015)

Grensedragningene mellom kunst og næring, er paralleller til grensedragningene mellom kunstnerisk arbeid og kommersiell virksomhet. Som jeg har vært inne på, innebærer skillene mellom kunst og kommersiell virksomhet tradisjonelt sett et skille mellom legitime, høyverdig kunst på den ene siden og mindre verdsatt, salgbar kunst på den andre siden. Idealet for

høyverdig kunst, er den uforbeholdne, rene kunsten, som verken er besudlet med penger eller politikk. Så er det fortsatt kunst, hvis det er besudlet med penger eller politikk? I følge Solhjell (1995) er både det han kaller det kommersielle kretsløpet og det inklusive kretsløpet (kunstnerpolitiske støtteordninger) avhengig av at det eksklusive kretsløpet hegner om kunstens autonomi, fordi kunstnerisk anerkjennelse har høyere samfunnsverdi enn verdier skapt i de to andre kretsløpene. De tre kretsløpene utgjør ifølge Solhjell slik en egen dynamikk hvor det kommersielle og det inklusive kretsløpet trenger å legitimere henholdsvis egen kommersielle virksomhet og politiske beslutninger.

Den pågående kulturpolitiske utviklingen, kreativ næring-diskursen og vektleggingen av kunstnere som entreprenører er relevante perspektiver i denne analysen fordi dette er også en del av landskapet som må utforskes for å forstå og få mer kunnskap om kunstneres ulike tilganger til goder, ressurser og muligheter på kunstfeltet. Samtidig viser gjennomgangen foran at kunstneres situasjon er preget av ulikhet i arbeid og inntekt som ser ut til å være ganske stabil over tid.

6. Data og metodiske verktøy

Ulikhet kan måles og analyseres på forskjellige måter, avhengig av hvilken type ulikhet det er snakk om og hvilke data man har tilgjengelig. Noen sider ved ulikheten er mindre kvantitativt målbare, men kan analyseres på andre måter. I denne avhandlingen analyseres ulikhet ved hjelp av forskjellige kvantitative analyseteknikker med utgangspunkt i data fra to landsomfattende undersøkelser av norske kunstneres arbeids- og inntektssituasjon. Begge undersøkelser er gjennomført av Telemarksforskning på oppdrag fra Kulturdepartementet – i det følgende omtalt som Kunstnerundersøkelsen 2006 og Kunstnerundersøkelsen 2013. Dette kapitlet består av en gjennomgang av datagrunnlag, forskningsstrategi og beskrivelse av hvilke analyseverktøy som er benyttet i artiklene som inngår i ph.d.-arbeidet. Til sist følger beskrivelse av personvernmessige retningslinjer som er fulgt i arbeidet med avhandlingen.

6.1 Data fra Kunstnerundersøkelsen 2006

I 2006-undersøkelsen sto Statistisk sentralbyrå for den praktiske gjennomføringen av spørreundersøkelsen, samt kobling av spørreskjemadataene mot offentlige registre SSB har tilgang til og administrerer. Spørreskjemaet inneholdt spørsmål om kunstnerisk yrke, kunstutdanning, yrkesdeltakelse, lønnsinntekt og næringsinntekt, inntekter fra stipender, vederlag m.m., pensjons- og forsikringsordninger, sykefravær og fødselspermisjon, holdninger til kunstneryrket og bakgrunnsopplysninger. Utarbeidelsen av spørreskjemaet foregikk i tett dialog med kunstnerorganisasjonene. Det ble også lagt vekt på at dataene skulle være sammenliknbare med 1994-undersøkelsen (Elstad og Røsvik Pedersen 1996), men i 2006-undersøkelsen ble tema som pensjons- og forsikringsforhold, sykefravær, fødselspermisjon, samt kunstnerens etniske bakgrunn og kartlegging av samiske kunstnere, føyd til. Medlemsregistre fra kunstnerorganisasjonene, som bestod av navn, adresse og fødselsår ble koblet til Folkeregisteret. Ved å koble medlemslistene til SSBs registre fikk vi tilgang til en rekke opplysninger om kjønn, alder, antall barn, sivilstand, ytelser fra folketrygden, bosted inntekt, lønn, formue, mv. (Heian m.fl. 2008:51). Registerdataene omfattet hele populasjonen som det ble trukket utvalg fra, slik at representativiteten til de som besvarte undersøkelsen i prinsippet kunne evalueres. I 2006-undersøkelsen var 33 kunstnerorganisasjoner inkludert.

Disse organisasjonene ble den gang valgt ut i samarbeid med Kultur- og kirkedepartementet og Statens kunstnerstipend.³⁶

Den delen av utvalget fra 2006-undersøkelsen som er brukt i analysene i denne avhandlingen ble trukket fra medlemsregistrene fra 33 kunstnerorganisasjoner. Hva som ligger til grunn for denne avgrensningen av utvalget og hvilke konsekvenser avgrensningen kan ha, er beskrevet og diskutert flere steder i avhandlingen, særlig i kapittel 4, «Å forske på kunstneren». Uorganiserte kunstnere ble for øvrig inkludert i utvalget til undersøkelsen, men behandlet atskilt fra data om de organiserte kunstnerne.³⁷

Fra medlemsregistrene ble det trukket et stratifisert utvalg på 7 591 kunstnere. 40 % av medlemmene av kunstnerorganisasjoner som mottok spørreskjema svarte. Den yrkesaktive kunstnerbefolkningen ble avgrenset ytterligere ved å skille ut respondenter som oppga at de ikke var kunstnerisk aktive de siste fem årene. Ikke yrkesaktive studenter, det vil si de som hadde mindre enn 10 000 kroner i kunstnerisk inntekter i 2006, ble også tatt ut (ibid:51). Det samme gjaldt respondenter bosatt i utlandet. Av 2 985 medlemmer som svarte på undersøkelsen, var 585 ikke yrkesaktive etter vår definisjon, og det endelige materialet besto da av 2400, etter vår definisjon, yrkesaktive kunstnere.

At spørreskjemadataene i 2006-undersøkelsen ble koblet til offentlige registre, ga mulighet til å analysere utvalgsskjevheter. Ved å sammenlikne populasjon med nettoutvalget kunne vi korrigere for skjevheter i kunstneriske inntekter, basert på en antakelse om at skjevheten er den samme for begge inntektsbegreper. Vi hadde ikke mulighet til å vurdere representativiteten av inntektene fra kunstnerisk arbeid alene, men tok utgangspunkt i informasjon fra registrene om kunstnerens pensjonsgivende inntekt³⁸ (ibid.:193). Vi fant at pensjonsgivende inntekt var gjennomgående høyere blant de som hadde svart enn i populasjonen. Det tilsvarte et positivt avvik i inntekt på 8,5%. Det var imidlertid en tendens til at noen små kunstnerorganisasjoner var overrepresentert og de store var underrepresentert, og det ble derfor brukt

³⁶ For nærmere beskrivelse av hvilke organisasjoner som ble inkludert, se Heian m.fl. 2008 s. 40.

³⁷ I undersøkelsen ble det også trukket et utvalg av organiserte kunstnere som har mottatt stipend fra SKS og ett utvalg av personer fra Bedrifts- og foretaksregisteret (BoF) under koden for selvstendig kunstnerisk virksomhet. Utvalget fra SKS' register utgjorde 448 kunstnere, og fra BoF ble det trukket et tilfeldig utvalg på 1 457 kunstnere. Blant mottakerne i SKS-utvalget svarte i overkant av 25 %, og i underkant av 25 % i BoF-utvalget. Til sammen utgjorde utvalget fra de tre kildene da 9 496 kunstnere (jf. Heian m.fl. 2008:40-47.)

³⁸ Det vil si inntekt fra lønn, honorarer og overskudd i næring, sykepenger, foreldrepenger, og dagpenger. Inntekter fra pensjon, trygd, kapital er ikke inkludert.

populasjonsveide vektorer i beregninger av gjennomsnittet for hele kunstnerbefolkningen (ibid.:63). De positive avvikene var størst i organisasjonene med lavest antall svar, og særlig blant musikerne var avviket stort. Vi fant også negativt avvik i noen organisasjoner, som i Norsk filmkritikerlag, Forbundet frie fotografer og Den norske forfatterforeningen (ibid.:197)

Artikkel 1 baserer seg på nøyaktig det samme datasettet som er beskrevet her. Det samme gjelder artikkel 5, men den baserer seg i tillegg på data fra 2013-undersøkelsen (jf. beskrivelse nedenfor). Også artikkel 3 baserer seg på materialet fra 2006-undersøkelsen, men her ble flere uteliggere fjernet, herunder de med inntekt fra ikke-kunstnerisk arbeid på mer enn 1000 NOK per time og de som hadde oppgitt at færre enn 100 kunstneriske arbeidstimer, eller som følge av manglende informasjon om arbeidstid. I forberedelsene til de multiple korrespondanseanalysene (MCA) i denne artikkelen ble materialet ytterligere snevret inn ved at respondenter med manglende svar ble fjernet, og helt identiske svarprofiler ble definert som supplementære individer (se Le Roux & Rouanet 2010). Etter flere stabilitetstester besto det endelige datasettet for denne artikkelen av 1517 kunstnere.

6.2 Data fra Kunstnerundersøkelsen 2013

Artikkel 2, 3 og delvis artikkel 5 baserer seg på data fra 2013-materialet. I hovedsak er de samme organisasjonene som var med i 2006-undersøkelsen, inkludert i 2013-undersøkelsen. 2013-undersøkelsen ble gjennomført ved bruk av digitalt spørreskjema. Utformingen av spørreskjemaet tok utgangspunkt i spørreskjemaet for 2006-undersøkelsen, med temaene utdanning, tidsbruk, inntekter, forsikring og trygdeordninger, holdninger til kunstneryrket samt sosiodemografiske kjennetegn som bosted, kjønn, etnisitet og alder. På grunn av strammere økonomiske rammer og kortere tidsfrist inkluderte den nye undersøkelsen ikke registerdata.

I 2013-undersøkelsen ble det rekruttert respondenter fra to kilder: 1) Medlemslister i 30 kunstnerorganisasjoner og 2) tildelingslister fra Statens kunstnerstipend for 2013. Kunstnerorganisasjonenes registre samt oversikten over SKS-mottakere besto av totalt 27 740 medlemmer. Etter å ha fjernet personer med ugyldig e-postadresse og kontrollert dobbeltmedlemskap besto bruttoutvalget av 19 988 personer. Av disse besvarte 4 853 personer undersøkelsen, som ga en svarprosent på 24. Svarprosenten i undersøkelsen varierte imidlertid en god del mellom organisasjonene. Komponister, forfattere og billedkunstorganisasjonene hadde høyest svarprosent, populærmusikerne hadde lavest. Svarprosenten var dessuten lav blant organisasjoner hvor deler av medlemsmassen gjerne ikke oppfatter seg selv som kunstnere

(Heian m.fl. 2015:28). Av de 4 853 personene som besvarte undersøkelsen, tok vi ut respondenter som falt utenfor vår definisjon av aktive kunstnere (ibid.:26). For studenter ble det satt en nedre grense i kunstnerisk inntekt på 10 000 NOK. Antall aktive kunstnere i utvalget etter vår definisjon var da 4 022. Av disse hadde 1944 besvart spørsmålene om inntekt. Kriterier for yrkesaktivitet var for det første ut fra om de selv oppga at de hadde vært yrkesaktive innen kunstnerisk virksomhet i 2013.

For å undersøke årsaken til den lave svarprosenten sendte vi i etterkant ut en oppfølgingsundersøkelse til 15 135 respondenter som ikke besvarte den første undersøkelsen. 1931 personer besvarte den andre undersøkelsen. 32 % disse svarte at de ikke hadde tid til å svare, 26% svarte at de ikke var yrkesaktive kunstnere, 10 % mente at undersøkelsen var for komplisert, 7 % ønsket ikke svare, mens 23 % hadde andre svar. Tilsvarende tall i 2006-undersøkelsen var 17 %.

Til tross for den lave svarprosenten i 2013-undersøkelsen (23%) var antallet respondenter i undersøkelsen høyere enn i 2006-undersøkelsen (40 %). Dette skyldes at 2013-undersøkelsen ble sendt til hele populasjonen på nesten 20 000. At antallet og andelen som besvarte inntektsspørsmålene var lavere i 2013 enn i 2006 gjør at usikkerhet rundt representativiteten til den siste undersøkelsen er større enn i 2006-undersøkelsen. Fordi vi ikke hadde tilgang til registerdata i 2013-undersøkelsen, hadde vi ikke mulighet til å gjennomføre en tilsvarende analyse av utvalgsskjevhet.

Den lave svarprosenten og faren for utvalgsskjevheter skaper usikkerhet om representativiteten til materialet. En sammenlikning av egenskaper ved utvalget og egenskaper ved populasjonen viser at fordeling av alder, kjønn, kunstnergrupper og geografi er tilfredsstillende representert (se Heian m.fl. 2015:31). Det er imidlertid viktig å påpeke at selvseleksjon også her kan være et problem når det gjelder inntektsspørsmålene, særlig når svarprosenten er lav. Siden registerdata for inntekt ikke er inkludert i dette materialet, er det ikke mulig å undersøke eller justere eventuelle skjevheter som følge av at for eksempel lavinntektsgrupper er overrepresentert med den følge at gjennomsnittsinntektene undervurderes, eller omvendt at høyinntektsgrupper er overrepresentert og inntektene overvurderes.

I de fleste delene av både 2006-undersøkelsen og 2013-undersøkelsen var svarene basert på kunstnernes egne vurderinger. Dette gjaldt blant annet for tidsbruk, hvor vi ba respondentene anslå antall timer brukt på kunstnerisk arbeid, kunstnerisk tilknyttet arbeid samt ikke-kunstnerisk arbeid. Hva man inkluderer som arbeidstid, varierer, og henvendelser fra kunstnere til oss underveis i undersøkelsen tyder på at ulike respondenter la ulike vurderinger til grunn i

svarene de ga. Inntektsdelen av undersøkelsen baserte seg derimot på tall fra selvangivelse og næringsoppgave. Her ba vi respondentene referere særskilte poster i både selvangivelse og næringsoppgave. De fleste svarene som kom inn, inneholder summer på kronenivå. Vi tolker dette som at respondentene i slike tilfeller har oppgitt eksakte, og dermed korrekte summer for inntekt.

Artikkel 2 baserer seg på dette materialet. Her ble det gjort en ytterligere avgrensning slik at datasettet som brukes bare inkluderer kunstnere som har inntekt over 0 NOK.³⁹ I vårt materiale gjaldt dette 199 (20 %) menn og 226 (25 %) kvinner, og disse er følgelig ekskludert i analysene. I tillegg er noen utligger fjernet, herunder en kunstner med inntekt fra kunstnerisk arbeid på mer enn 5 millioner NOK, samt 6 kunstnere med mer enn 3000 kunstneriske arbeidstimer per år. Når alle de aktuelle observasjonene er fjernet, består det endelige datasettet som brukes i artikkelen av 1509 kunstnere.

I datamaterialet som ligger til grunn for artikkel 4 hadde 1861 respondenter svart på holdningsspørsmålene som er utgangspunktet for analysene. Også her må man være oppmerksom på at den lave svarprosenten kan bidra til å skape usikkerhet om representativiteten til materialet. Artikkel 5 baserer seg på det samme datasettet som var grunnlag for rapporten Kunstnerundersøkelsen 2013, i tillegg til 2006-undersøkelsen.

6.3 Analyseverktøy

Analysene i avhandlingen baserer seg på ulike metodiske tilnærminger. Nedenfor følger beskrivelser for hvilke metoder som er benyttet i de ulike artiklene.

Artikkel 1 er en oversiktsartikkel som består av deskriptive analyser av kunstnernes inntekts- og arbeidsforhold som ligger tett opp til analysene som ble gjort i rapporten til 2006-undersøkelsen (Heian m.fl. 2008). Her studeres inntektsulikhet, samt ulikhet i arbeidstid og andre arbeidsforholdsvariabler, først illustrert gjennom gjennomsnitts- og medianverdier i kunstnerbefolkningen og etter ulike inndelinger. Mer spesifikt analyseres inntektsulikhet ved hjelp av Lorenzdiagram (Lorenz 1905). Lorenzdiagrammet er en relativt vanlig metode for å vurdere hvordan inntektene er fordelt mellom personer i et utvalg, og kan gi ganske presise mål

³⁹ Grensen på >0 er satt fordi inntektsfordelingen i kunstnerbefolkningen er svært skjev. En logaritmisk transformasjon av avhengig variabel (kunstnerisk inntekt) gir en mer normalfordelt variabel. Men logaritmiske transformasjoner er bare mulig for positive tall, og siden mange kunstnere, blant annet på grunn av store materialutgifter har negative inntekter måtte disse tas ut.

på inntektsulikhet. Diagrammet viser en grafisk kurve – Lorenzkurven – som representerer hvordan inntekt eller formue fordeler seg kumulativt i en befolkning.⁴⁰ I denne sammenhengen er diagrammet altså brukt for å analysere hvor stor andel av kunstnerbefolkningen som tjener en gitt andel av de samlede inntektene. I en befolkning uten inntektsulikhet – altså hvor alle hadde samme inntekt – ville for eksempel den ene halvdel av befolkningen alltid ha 50 % av inntektene. Når det tilnærmet motsatte tilfellet, som det er i kunstnerbefolkningen, viser grafen at halvdel av kunstnerne bare mottar 25 % av samlet inntekt i kunstnerbefolkningen og den andre halvparten 75 % . En usikkerhet i våre Lorenz-diagrammer er at i grupper med stor andel selvstendig næringsdrivende kan gjøre at vi overvurderer inntektsulikheten fordi de kan ha negativ inntekt i ett år og relativt høye inntekter i et annet år. For å imøtekomme dette problemet har vi latt være å trekke underskudd i næring fra inntektene (jf. Heian m.fl. 2008:239-40).

I artikkel 2 undersøkes ulikhet mellom mannlige og kvinnelige kunstneres kunstneriske inntekter, kontrollert for en rekke bakgrunnsvariabler ved hjelp av en trinnavis, hierarkisk lineær regresjonsanalyse (OLS) (Lewis-Beck og Lewis-Beck 1980, Skog 1998). Analysen er lagt opp etter en semilogmaritmsk modell der avhengig variabel er den naturlige logaritmen av samlet kunstnerisk inntekt. Kunstnerisk inntekt ble logaritmisk transformert for å tilnærme kravet om en mer normalfordelt variabel (Skog 1998:231-232). Siden logaritmiske transformasjoner bare er mulig for positive tall og mange kunstnere har negative inntekter, måtte disse tas ut måtte respondenter med kunstnerisk med 0 NOK eller lavere i inntekt fjernes fra datasettet.

Artikkel 5 baserer seg både på data fra 2006 og 2013, i tillegg til deskriptive data om kulturkonsum fra SSB. På bakgrunn av disse dataene diskuterer vi, heller enn analyserer, noen hypoteser om hva inntektsnedgangen blant norske kunstnere kan skyldes.

Artikkel 3 og 4 baserer seg på analyseteknikkene multippel korrespondanseanalyse (MCA) og hierarkisk klyngeanalyse (AHC). Korrespondanseanalyse har blitt en ganske utbredt metodetilnærming på andre sosiologiske forskningsområder, både internasjonalt og i Norge. Men blant annet i kultursosiologien har konsum, preferanser og publikum, ikke kunst- og kulturproduksjon eller –produsenter, vært tema for denne forskningen. Det gjelder både i Norge (Danielsen 2013, Flemmen m.fl. 2017) og internasjonalt (se Hanquinet og Savage 2016). Siden dette er metoder som er lite brukt innenfor kulturpolitisk forskning, og det ikke tidligere

⁴⁰ Metoden ble utviklet i 1905 av Max O. Lorenz (1905) som studerte økonomisk ulikhet og fattigdom

er gjennomført tilsvarende analyser på norske kunstnere, vil jeg gi en kort oversikt over hva denne metodetilnærmingen består i.

6.3.1 MCA – konstruksjon av kunstnerens holdningsrom

MCA er en metodetilnærming som byr på andre deskriptive og teoretiske tolkningsmuligheter enn andre analyseteknikker. Korrespondanseanalysen har som egenskap å avdekke polariteter, likheter og tiltrekninger i et materiale. MCA ses på som et velegnet analyseverktøy til å utforske strukturer og relasjoner i store og komplekse datamatriser, med en framgangsmåte som kan ivareta helheten i materialet uten å miste individene av syne, gjennom konstruksjonen av et geometrisk rom (Le Roux og Rouanet 2004, Le Roux og Rouanet 2010). At multipel korrespondanseanalyse gjør det mulig å håndtere – og vise relasjonen mellom – mange variabler i en og samme analyse, gjør dette til en teknikk som er spesielt godt egnet til å behandle spørsmålsbatterier som vi har gjort i analysene som både artikkel 3 og 4 baserer seg på.

Utviklingen av korrespondanseanalyse som metode knyttes ofte til den franske statistiker Jean-Paul Benzécri. I opposisjon til utbredte deduktive metoder i matematisk lingvistiske studier på 1960-tallet, var han opptatt av å utvikle en metodeteknikk i analyse av lingvistiske data (Broady 1991:486). I årene som fulgte, ble metoden også benyttet innenfor en rekke andre samfunnsområder (Hjellbrekke 1999:11). Den sørafrikanske statistiker Michael J. Greenacre har også bidratt til å gjøre korrespondanseanalyse kjent i land utenfor Frankrike gjennom å presentere metoden på engelsk i boka «Theory and Applications of Correspondence Analysis» (1984). I ettertid har det blitt publisert en rekke bøker og artikler om metoden i engelskspråklige tidsskrift (Hjellbrekke 1999:12).

I dag er korrespondanseanalysen trolig mest kjent gjennom Bourdieus mye omtalte bok *Distinksjonen* (1995). Selv om denne metoden lenge har vært ganske utbredt i Frankrike, skiller måten Bourdieu har brukt korrespondanseanalyse på seg fra andre, fordi metoden knyttes tett opp mot hans vektlegging av relasjoner i hans mer overordnede teoribyggende prosjekt (Broady 1991:473-ff.). Bourdieu knytter denne metoden til sin beskrivelse av det sosiale rommet bestående av systemet av relasjoner mellom posisjoner, hvor aktørenes eller det sosiale fenomenets spesifikke egenskaper bare får verdi ut fra plasseringen i dette systemet, slik også et punkt i korrespondanseanalysen plasseres med utgangspunkt i relasjonen til de andre punktene som inngår i analysen.

De to artiklene (3 og 4) i denne avhandlingen hvor MCA er benyttet baserer seg på ulike datasett, men begge tar utgangspunkt i et batteri av påstander om egen arbeids- og inntektssituasjon som respondentene har tatt stilling til. Svaralternativene i påstandene er de *aktive* variablene i analysen, og det er disse som former aksene og de andre kategoriernes plassering i det konstruerte rommet. Med andre ord er det de aktive variablene som skaper rommet. Disse variablene settes sammen til en matrise med rader for alle individene som inngår i analysen og kolonner med alle kategoriene. Det er denne variabelmatrisen analysen tar utgangspunkt i. I tillegg legges supplementære variabler til analysen for å tilføre analysen mer informasjon, uten at de virker inn på aksene og plasseringen av punkt. De supplementære variablene påvirker altså ikke konstruksjonen av rommet, men blir projisert inn i etterkant (Le Roux og Rouanet 2004). De supplementære variablene i våre analyser gir informasjon om sosiodemografiske forhold (kjønn, alder, bosted, utdanning), og om kunstnernes inntekter, arbeidstid og tilknytningsforhold, samt type kunstneryrke.⁴¹ MCA baserer seg på kategoriske variabler, men man kan også kode om variabler som alder og inntekt (ibid.), slik det er gjort for å analysere datasettene som artikkel 3 og 4 baserer seg på. Selv om variabler i utgangspunktet har ulikt målenivå, har de til felles at de refererer til en den samme gruppen av respondenter.

Hensikten med MCA er altså å redusere kompleksiteten i store datamatriser og forenkle arbeidet med å tolke relasjonene mellom de ulike individene og kategoriene og slik oppsummere underliggende strukturer i datamaterialet. MCA omdanner dataene i matrisen til punkter ved hjelp av vektorer som plasserer individene langs en rekke dimensjoner. Slik dannes en sky av punkter i et mangedimensjonalt rom. Matematisk gjøres dette ved at informasjonen i matrisen med individrader og kategorikolonner blir transformert ved å beregne avviket mellom observerte og forventede verdier i cellene – med andre ord samme logikk som i kji-kvadratanalyse av krystabeller (Hjellbrekke 1999). Slik maksimeres avstandene mellom rekke-/kolonneprofilene. Denne framgangsmåten innebærer at det er de relative relasjoner mellom ulike variabler, mellom individer og mellom individer og variabler som kommer til syne, og resultatet av en korrespondanseanalyse må derfor alltid tolkes relasjonelt. Målet er å fange opp så mye av den samlede spredningen (inertia) i punktskyen, med så få akser som mulig. Aksene,

⁴¹ Informasjonen vi har om supplementærvariablene er faktorkoordinatene. Koordinatene viser hvor langt unna hverandre punktene ligger langs en gitt akse og hvor langt unna barysenter de befinner seg. Differansen i koordinatene tilsvarer ett standardavvik, og en avstand større enn 1 må anses som stor, mens en avstand under 0,5 anses som liten (Le Roux & Rouanet 2010:59). Med andre ord bør ikke avstander mellom to supplementærpunkt < 0,5 tillegges vekt. Avstander utover 1,0, det vil si koordinater utover -0,5 til + 0,5 vitner om en sterk sammenheng.

som er uttrykk for polaritetene i materialet, hierarkiseres etter hvor mye av den totale inertiaen de fanger opp. Dette uttrykkes gjennom aksens egenverdi. Egenverdien dividert på den totale variansen gir uttrykk for aksens forklarte varians i prosent. Hvor viktig en kategori eller variabel er for etableringen av en gitt opposisjon i materialet uttrykkes gjennom variabelens bidrag til den totale variansen. Variabler som bidrar over gjennomsnittet vektlegges i tolkningen av hva opposisjonene i en akse gir uttrykk for.

Til sammen danner aksene et flerdimensjonalt rom. Den første aksene oppsummerer de mest sentrale motsetningene i materialet, den andre aksene oppsummerer de nest viktigste motsetningene, akse tre de tredje viktigste motsetningene osv. Rommet kan ha et stort antall akser, men ofte gir det mening å begrense tolkningen til tre eller fire akser, fordi disse aksene oppsummerer det som er mest faglig interessant i materialet. Reduksjonen innebærer at den videre tolkningen tar utgangspunkt i et lavdimensjonalt rom, det vil si en romkonstruksjon med færre dimensjoner enn det som var utgangspunktet (Hjellbrekke 1999:34). Man må altså finne de aksene som er i stand til å summere opp mest mulig av informasjonen i materialet. Hvor mange akser som skal tas med i den videre analysen avgjøres blant annet på bakgrunn av det såkalte albuekriteriet, som tar utgangspunkt i at man tar ut akser fra det punktet der det skjer et fall i egenverdier. I tillegg må avgjørelsen av hvilke akser som skal tas med i den videre analysen tas på bakgrunn av hvilke akser som kan tolkes på en meningsfull måte ut fra de problemstillingene man arbeider med (Hjellbrekke 1999:38).

MCA-en resulterer egentlig i to geometriske rom – ett for variabelkategoriene og ett for individene. Resultatene presenteres grafisk ved at rekkene og kolonnene i tabellen, det vil si individ- og variabelkategoriene, visualiseres som punktskyer i det lavdimensjonale rommet i form av et korrespondansekart. Resultatene tolkes slik med utgangspunkt i en individsky og en kategorisky. Punktskyene kan presenteres i en grafisk framstilling der to akser legges oppå hverandre i et faktorplan. Kvalifiserer tre akser til tolkning, slik det gjorde i analysene som var grunnlaget for artikkel 3 og 4, kan den visuelle tolkningen ta utgangspunkt i tre faktorplan – 1-2, 1-3 og 2-3. Avstanden mellom hvert punkt i skyen tilsvare den vektete kjikvadratavstanden i tabellen. Verdiene individene har på de aktive variablene i analysen er det som karakteriserer individene. Individuer med svarprofiler som likner hverandre ved at de deler mange egenskaper, inntar posisjoner i nærheten av hverandre i analyserommet. Likeledes, plasseres individer med ulike svarprofiler langt fra hverandre i rommet, har de få felles egenskaper. Avstanden et individ- eller kategoripunkt har til aksens nullpunkt, altså aksenes barysenter, reflekterer punktets bidrag til aksene. Er punktet plassert i nærheten av barysenteret, er bidraget lite, og er punktet plassert lenger fra barysenteret, er bidraget større. Variabelkategoriernes plassering er i

tillegg avhengig av kategoriens masse, det vil si hvor mange individer den bestemte kategorien representerer. Et punkt som representerer mange individer, vil trekkes mot barysenteret, mens punkt som representerer færre individer trekkes bort fra barysenteret (Hjellbrekke 1999:71, Le Roux og Rouanet 2004).

En styrke ved korrespondanseanalysen er at den grafiske framstillingen av analysen er relativt lett tilgjengelig og intuitivt forståelig. Men av samme grunn må man være oppmerksom på å ikke feiltolke eller overfortolke det visuelle bildet som kommer ut av analysen. For eksempel er det viktig å passe på at distanser mellom kolonne- og rekkepunkt ikke tolkes direkte. Men distanser mellom kolonnepunkt kan tolkes. Og hver kategori kan tolkes som en representasjon for alle individer som deler en spesifikk egenskap. Likedan kan posisjonen til et individpunkt representere alle som har en viss kombinasjon av egenskaper (Hjellbrekke 1999:68).

En kritikk av bruken av geometriske metodetilnæringer, som MCA, i kultursosiologien har vært at polaritetene som kommer fram dels er en refleksjon av måten analysen konverterer kulturelle data til binære opposisjoner som ikke lar mer finmaskede distinksjoner komme til uttrykk (Bennett 2007). Videre er en kritikk at bruken av Likert-skala, som også er utgangspunktet for de aktive variablene i våre analyser, har en tendens til å danne såkalt hesteko-, eller Guttman-effekt. Dette er det imidlertid tatt hensyn til i våre analyser, jf. metodebeskrivelse i artikkel 3 og 4.

6.3.2 Klyngeanalyse (AHC) – forskjeller og likheter i kunstneres holdninger

Både i artikkel 3 og 4 er MCA-en av kunstneres holdningsrom fulgt opp med hierarkiske klyngeanalyser. På bakgrunn av aksene som kommer fram i MCA-en konstruerer klyngeanalysen en rekke undergrupper – eller klynger. Mens korrespondanseanalysen løfter fram noen underliggende dimensjoner, bidrar klyngeanalysen med ulike kombinasjoner av holdninger ved å konstruere klynger. Klyngene konstrueres på bakgrunn av avstandene mellom individer langs korrespondanseanalysens akser. Hver akse i det fulldimensjonale rommet vi får fra en MCA lagres som en variabel. Individenes faktorkoordinater på disse aksene tilsvarer verdiene på de nye variablene. Det er disse som brukes som grunnlaget for den hierarkiske klassifikasjonen.

Klyngene skal være så homogene som mulig, og eksternt er de så heterogene som mulig. Klyngene vi finner i de to artiklene danner slik idealtypiske klynger av kunstnere hvor kunstnerne innenfor en klynge likner hverandre mest mulig og skiller seg fra kunstnerne i de

andre klyngene i sine holdninger til arbeids- og inntektsforhold, det vil si de aktive variablene som MCA- en baserte seg på. Klyngene kan ytterligere beskrives med de samme bakgrunnsfaktorene som ble brukt som supplementære variabler i korrespondanseanalysen.

Fordelen med å kombinere MCA med klyngeanalyse er at den bidrar ytterligere med å finne mønstre og å redusere kompleksiteten i datamaterialet. MCA-en fanger opp de mest sentrale underliggende dimensjonene i kunstneres holdninger, men gjennom konstruksjonen av klynger kan en også analysere ulike kombinasjoner av holdninger. Klyngene settes sammen etter Wards kriterium, som innebærer at man skal minimere den interne variansen i klyngene og maksimere den eksterne variansen. Disse klyngeanalysene er hierarkiske, som innebærer at den er gjennomført trinnvis, hvor det for hvert trinn legges klynger sammen med mål om å minimere intern varians i klyngene. Individuer som samles i en klynge, skal med andre ord ligne hverandre når det gjelder holdninger til kunstneryrket. Målet om å minimere variansen internt i klyngene innebærer også at det dannes klynger som skiller seg mest mulig fra hverandre – vi vil maksimere den eksterne variansen. For hver gang individer eller klynger settes sammen, øker den interne variansen, samtidig som den eksterne variansen minkes. Den endelige beslutningen om hvor mange klynger man ender opp med, tas på bakgrunn av hvilken klyngesammensetning som gir mest meningsfull tolkning. Klyngene samler kunstnere med svarprofiler hvor visse kategorier er overrepresentert, sammenliknet med hyppigheten i de aktuelle kategoriene i utvalget for øvrig. Tolkningen av klyngene følger prinsippene om at kategorier med over- eller underrepresentasjon på minst 5 prosentpoeng, og som i tillegg får p-verdier $< .05$, skal vektlegges. For kategorier med relative frekvenser $< 5\%$, må forekomsten i klyngen være minst dobbelt så høy som i utvalget, og p-verdien også være $< .05$ (Denord m.fl. 2011). Når klyngene er konstruert, kan de beskrives ytterligere med de samme bakgrunnsvariablene som er brukt i korrespondanseanalysen. Klyngene kan slik representere noen idealtyper av kunstneres holdninger (ibid.)

6.4 Personvern

Dataene i denne studien baserer seg på personopplysninger om norske kunstnere, hvor også sensitive opplysninger (bl.a. etnisk bakgrunn, fagforeningsmedlemskap) og opplysninger om en tredjeperson (ektefelles inntekt, barns alder).⁴² Begge spørreundersøkelsene, inkludert registerundersøkelsen, samt selve ph.d.-prosjektet, er meldt til, og godkjent av, Norsk

⁴² Opplysninger om tredjeperson gjelder bare registerdataene i 2006-undersøkelsen.

samfunnsvitenskapelig datatjeneste (NSD) (jf. vedlegg). Kunstnerundersøkelsen 2006 fikk i tillegg til konsesjon fra nødvendige offentlige instanser til å få tilgang til offentlige registre som skulle kobles til respondenter på spørreskjemaet. I gjennomføringen ble NSDs retningslinjer for datainnsamling og personvern fulgt. Telemarksforskning har vært behandlingsansvarlig for personvernopplysningene i begge undersøkelsene, men gjennomføringen av 2006-undersøkelsen og koblingen mellom survey- og registerdata ble gjort av SSB. Telemarksforskning mottok så aidentifiserte datasett med individdata.⁴³ I 2013 sto Telemarksforskning selv for gjennomføringen, og spørreskjema ble sendt ut elektronisk til e-postadresser fra Kunstnerorganisasjonenes medlemslister, hvor e-postadressene ble erstattet med en koblingsnøkkel.

⁴³ Jf. http://www.nsd.uib.no/personvernombud/hjelp/sentrale_begreper.html

7. Presentasjon av artiklene

7.1 Artikkel 1: Stability and change. Work and income conditions for Norwegian artists

Denne artikkelen, som er basert på Kunstnerundersøkelsen 2006, er publisert i Nordisk kulturpolitisk tidsskrift (Heian m.fl. 2012). Artikkelen gir oversikt over noen sosiologiske, demografiske og økonomiske kjennetegn ved den norske kunstnerpopulasjonen. På grunnlag av en beskrivelse av hva som kjennetegner arbeids- og inntektssituasjonen til norske kunstnere, hvordan har disse forholdene endret seg i perioden fra 1994 til 2006 og hvordan disse endringene kan ses i lys av den nordiske kulturpolitiske modellen, diskuteres følgende spørsmål:

- 1) Hvordan påvirker tilstrømmingen av nye rekrutter til kunstneryrkene kunstnerne inntektssituasjon?
- 2) Er det mulig å kontrollere overskuddstilbudet (excess supply) av kunstnere for å sikre kunstnerne en rimelig inntekt, og unngå en situasjon hvor enda flere kunstnere utdannes til arbeidsløshet?
- 3) Hvilken betydning har offentlige stipender for kunstnernes risiko?

Resultatene av 2006-undersøkelsen som vi formidler i denne artikkelen viser at norske kunstneres arbeids- og inntektsforhold er preget av noen strukturer som er stabile over tid. Samtidig skjer det endringer som både kan bidra til å forandre og forsterke de stabile strukturene. Artikkelen viser for det første at antall kunstnere økte i perioden fra 1994 til 2006 med anslagsvis 30-40 %. Det er særlig kvinner som har søkt seg til kunstneryrkene, og særlig har andelen kvinner økt i lavinnteksgruppene, som også fra før var dominert av kvinner. Fra å være i mindretall blant kunstnerne innebar denne utviklingen at det totalt sett i 2006 var omtrent like mange kvinnelige som mannlige kunstnere. Men som ellers i arbeidslivet, er også kunstfeltet preget av typiske mannsdominerte og kvinnedominerte yrker. Musikere, dramatikere, faglitterære forfattere og filmkunstnere er oftest menn, mens dansere, kunsthåndverkere og interiørarkitekter oftere er kvinner. Kvinnelige kunstneres inntekter var gjennomgående lavere enn mennenes, både i de mannsdominerte og i de kvinnedominerte kunstneryrkene.

Veksten i kunstnerbefolkningen kan bidra ytterligere til det Menger (2006) betegner som *excess supply* – en ubalanse i de kunstneriske (arbeids-)markedene mellom tilbud og etterspørsel. Denne ubalansen innebærer at mange kunstnere ikke kan leve av kunstneriske inntekter alene, og for å opprettholde tilfredsstillende levekår må de bruke tid på annen type arbeid. Men selv om norske kunstners gjennomsnitt- og medianinntekter (fra kunstnerisk arbeid) ligger betydelig lavere enn inntektsnivået i befolkningen ellers, især når man sammenlikner med yrkesaktive med tilsvarende utdanningsnivå, betyr ikke det at alle kunstnere har lave kunstneriske inntekter. Inntektsnivået varierer, både mellom og innad i kunstnergruppene. Inntektsfordelingen er asymmetrisk – noen få har høy inntjening, mange har lav inntjening fra kunstnerisk arbeid. De ulike kunstnergruppenes plassering i inntektshierarkiet ser ut til å holde seg stabilt, med skuespillere og sceneinstruktører på toppen og visuelle kunstnere og dansere på bunn. Selv når inntekt fra all type arbeid er regnet med, havner danserne og de visuelle kunstnerne på bunnen av inntektshierarkiet.

Inntektsutviklingen blant kunstnerne varierer mellom kunstnergruppene, sannsynligvis på bakgrunn av økonomiske trender og ulike muligheter på markedet for ulike typer kunstnere. Men alle kunstnere sett under ett har inntektsutviklingen vært beskjeden, sammenliknet med yrkesbefolkningen for øvrig. Vi viser at kunstnerpolitisk støtte ikke har bidratt positivt til kunstners inntektsutvikling i særlig grad. Mens satsen for garantert minsteinntekt for kunstnere bare økte med 13 % i perioden fra 1994 til 2006, hadde andre norske yrkesaktive en inntektsøkning på 40 % i samme periode. Inntekt fra kunstnerisk tilknyttet og ikke-kunstnerisk arbeid er generelt sett viktigere for å kompensere for lav kunstnerisk markedsinntekt enn kunstnerpolitisk støtte til enkeltkunstnere er. Det er dermed ikke sagt at slik støtte ikke kan være viktig for enkeltkunstners muligheter til å drive med kunstnerisk arbeid. Men kunstnerpolitisk støtte til enkeltkunstnere har med andre ord liten betydning for det generelle lavinntektsproblemet blant kunstnere. Det er relativt få kunstnere som mottar slik støtte, og størrelsen på støtten har ikke økt i takt med den generelle inntektsutviklingen i andre yrker. Dermed fører heller ikke støtten til utjevning mellom kunstnergruppene, og den skjeve inntektsfordelingen består. Spørsmålet er om det i det hele tatt er mulig å gjøre noe med lavinntektsproblemet, eller om økt kunstnerpolitisk støtte bare vil føre til ytterligere tilstrømming og forsterking av lavinntektsproblemet. I teorien kan man tenke seg at en løsning på lavinntektsproblemet gjennom å øke kunstnerpolitisk støtte bare er mulig gjennom å kontrollere rekrutteringen til kunstneryrkene. Om det er ønskelig er et politisk spørsmål som vi ikke vil ta stilling til. Et annet spørsmål er om det er mulig å kontrollere rekrutteringen til kunstneryrkene – og det er det mye som tyder på at det ikke er.

7.2 Artikkel 2: Norske kunstnere og det doble likestillingsparadokset

Denne artikkelen er sendt inn til Tidsskrift for kjønnsforskning og tar for seg den kjønnede inntektsulikheten på kunstfeltet. Bakgrunnen for artikkelen er at norske mannlige kunstnere jevnt over har høyere inntekter enn kvinnelige kunstnere, men at det er lite dokumentert hva denne inntektsulikheten kan skyldes. At kvinner oftere enn menn arbeider deltid og at kvinner og menn rekrutteres til ulike utdanninger og yrker, er viktige årsaker til ulikhet i inntekt mellom norske menn og kvinner i befolkningen for øvrig (Barth m.fl. 2013, Kristoffersen 2017). I hvilken grad forklaringer som ofte brukes på kjønnnet inntektsulikhet på andre yrkesområder, også kan gjøre seg gjeldende på kunstfeltet i Norge, er i liten grad undersøkt. Analysene i artikkelen tar utgangspunkt i følgende problemstillinger:

- 1) Finner noen av de samme ulikhetsskapende mønstrene blant kunstnere som i den yrkesaktive befolkningen ellers?
- 2) Hvordan kan kunnskapen vi har om kjønnsulikhet på kunstfeltet og om kvinnelige kunstners arbeidssituasjon bidra til å forstå den kjønnede inntektsulikheten?

Den første problemstillingen analyseres ved hjelp av trinnvis regresjonsanalyse (OLS) basert på data fra Kunstnerundersøkelsen 2013. Analysen viser at, til forskjell fra yrkesaktive for øvrig i Norge, reduseres inntektsforskjellene mellom mannlige og kvinnelige kunstnere bare i liten grad når det kontrolleres for bakgrunnsvariabler som alder, utdanning, arbeidstid, arbeidserfaring og yrke. Riktignok ser en del av inntektsulikheten ut til å henge sammen med særlig arbeidstid og type kunstneryrke. At kvinnelige kunstnere befinner seg i typiske lavinntektskunstneryrker (som dansere og kunsthåndverkere) kan altså forklare en del. Med andre ord gjør det norske likestillingsparadokset seg også gjeldende blant norske kunstnere. Men inntektsulikheten mellom kjønnene synes å være enda tydeligere i kunstneryrkene enn i andre yrker. Kunstfeltet er i tillegg preget av noen motsetningsforhold som innebærer at det preges av det som kan betegnes som et *dobbelt* likestillingsparadoks: Troen på det medfødte talentet, uavhengig av sosiale strukturer, står fortsatt sterkt i forståelsen av hvem som lykkes og ikke som kunstnere. I tillegg går idealet om den autonome kunstneren drevet av kunstnerkallet dårlig overens med tradisjonelle idealer som fortsatt knytter kvinner til hjem og familie (Flisbäck 2012). Hva som ligger i dette og hva inntektsulikheten kan skyldes, diskuterer jeg nærmere i lys av ulike kvalitative studier som er gjort innenfor spesifikke kunstområder (jf. problemstilling 2) (Conradi Andersen 2009, Kvalbein og Lorentzen 2008, Røyseng 2007). Heller enn å forklare ulikheten i inntekt mellom mannlige og kvinnelige kunstnere med at

menn er mer risikovillige enn kvinner, slik blant annet Solhjell og Øien (2012) gjør, argumenterer jeg for at man kan undersøke hva kunstnerne risikerer – og hvilke konsekvenser det har for hhv. kvinner og menn å satse på en kunstnerkarriere. For å få mer kunnskap om kjønnsulikheten på kunstfeltet krever også undersøkelser som blant annet tar for seg hvordan kvinner og menn rekrutteres ulikt inn i kunstneryrkene, har ulike forventninger, gjør ulike valg, blir oppfattet og behandlet på ulikt vis, hva det er som gjør at ulike posisjoner på kunstfeltet avlønnes ulikt – og hvorfor kvinnelige og mannlige kunstnere havner i ulike posisjoner.

7.3 Artikkel 3: Trøstesløs asket eller suksessrik kunstner? Kunstneres holdninger til arbeid, penger og anerkjennelse

Denne artikkelen er publisert i Nordisk kulturpolitisk tidsskrift (Heian og Hjellbrekke 2017b). Formålet med artikkelen har vært å utforske kunstneres holdninger til sin egen arbeidssituasjon i lys av beskrivelsen av den karismatiske kunstnermyten (Kris og Kurz 1979 [1934]), idealet om kunstens autonomi og det som beskrives som kunstfeltets motsetningsforhold mellom økonomisk og kunstnerisk verdi (Bourdieu 1996, 1993, Abbing 2002, Menger 2006). Våre analyser ses også i lys av kunnskap fra kvalitative studier som peker på at selv om den karismatiske kunstnermyten fortsatt gjør seg gjeldende blant norske kunstnere, har det blitt utviklet nye måter å oppfatte og leve ut kunstnerrollen på der den omvendte økonomien ikke har like godt fotfeste (Mangset 2004, Røyseng m.fl. 2007, Aslaksen 2004, Gustavsson m.fl. 2012).

Artikkelen baserer seg på data fra 2006-undersøkelsen (Heian m.fl. 2008) og ved hjelp av multippel korrespondanseanalyse (MCA) og hierarkisk klyngeanalyse (AHC) har vi tatt for oss følgende problemstillinger:

- 1) I hvilken grad er norske kunstneres holdninger preget av et motsetningsforhold mellom kunstnerisk og økonomisk verdi?
- 2) Kan vi finne mønstre i kunstneres holdninger som kan skille ulike undergrupper av kunstnere fra hverandre mht. synet på kunstnerisk og økonomisk verdi og egen arbeidssituasjon?

MCA-en konstruerer et rom av kunstnerholdninger hvor vi for det første finner en opposisjon mellom kunstnere med hhv. gjennomgående positive og negative holdninger til egen økonomiske situasjon. Vi finner også en opposisjon som skiller dedikerte og/eller anerkjente kunstnere fra mindre dedikerte og/eller anerkjente kunstnere. Disse funnene stemmer i stor grad overens med tidligere studier av kunstneres arbeids- og inntektssituasjon som viser at

relativt få kunstnere har kunstnerisk og/eller økonomisk suksess, og en stor andel strever med å opprettholde inntekt og kunstnerisk anerkjennelse (Heian m.fl. 2008, Menger 2006).

Opposisjonen vi fant i MCA-en kommer også til uttrykk i klyngeanalysen som viser et mønster av motsetninger mellom positive og negative holdninger til både økonomi, dedikasjon og anerkjennelse. Omtrent like mange kunstnere har positive som negative holdninger til egen økonomi (hhv. 24 og 26 % av kunstnerne). Men klyngeanalysen viser også at halvparten av kunstnerne er kjennetegnet av nøytrale holdninger til både kunstnerisk anerkjennelse og egen økonomiske situasjon. I gruppen av nøytrale kunstnere er alle kunstnergrupper – visuelle kunstnere, scenekunstnere, forfattere, musikere, designere og illustratører – representert. Resultatene fra den hierarkiske klyngeanalysen kan dermed supplere faglitteraturen på dette området, som i stor grad har dreid seg om de få som lykkes og de mange som mislykkes – økonomisk og/eller kunstnerisk, og i liten grad om kunstnere som befinner seg i en mellomposisjon, slik som våre «nøytrale kunstnere». Dette funnet kan ses i lys av at Norge på mange måter skiller seg fra andre land med en god økonomi og godt arbeidsmarked for de fleste yrkesgrupper, en velutbygd velferdsstat, og en offensiv kunstnerpolitikk. Norske kunstnere kan dermed på linje med de aller fleste andre nordmenn opprettholde relativt gode levekår. Våre analyser tyder også på at en stor andel av kunstnerne selv mener de har noen lunde tilfredsstillende forutsetninger for å drive med kunstnerisk virksomhet uten alt for store levekårsforsakelser eller bekymringer for framtiden.

7.4 Artikkel 4: Kunstner og entreprenør? Norske kunstneres holdninger til egen økonomi, entreprenørskap og kommersiell suksess.

Denne artikkelen er publisert i Norsk sosiologisk tidsskrift (Heian og Hjellbrekke 2017a). Her utforsker vi om det er systematiske mønstre i norske kunstneres holdninger til egen kunstneriske virksomhet, økonomi og i synet på entreprenørskap og kommersielle målsettinger. Videre utforsker vi hva som kjennetegner kunstnere med ulike holdninger og hvordan disse holdningene kan forstås i lys av kunstnernes arbeids- og inntektssituasjon og politikken som føres på dette området.

Datasettet som analysene baserer seg på er fra Kunstnerundersøkelsen 2013 og artikkelen kan ses på som en oppfølging av artikkel 3, fordi analysene tar utgangspunkt i mange av de samme holdningsspørsmålene. Også den metodiske tilnærmingen (MCA og AHC) er den samme som i artikkel 3. Men i tillegg til spørsmålene som lå til grunn for analysene i artikkel 3, er det lagt til

spørsmål som dreier seg om kommersielle målsettinger for den kunstneriske virksomheten og om å bruke betegnelsen entreprenør om kunstnere. Dette er spørsmål ble tatt med i spørreskjemaet i 2013-undersøkelsen etter initiativ fra oppdragsgiveren – det regjeringsnedsatte utvalget for utredningen Kunstens autonomi og kunstens økonomi (Skarstein 2015). At disse spørsmålene skulle inkluderes, reflekterer den stadig sterkere vektleggingen av disse temaene i dagens kultur- og kunstnerpolitikk. Denne vektleggingen må også ses parallelt med generelle endringstendenser på kunst- og kulturfeltet, så vel som på andre områder (Bilton og Cummings 2014, Røyseng 2016). Også forskningen på kunstnere og tilgrensede yrkesgrupper har vært preget av en slik dreining (Mangset og Røyseng 2009, Røyseng 2011), noe også denne artikkelen er en del av.

Ved hjelp av analyseverktøyene MCA og AHC diskuteres tre problemstillinger:

- 1) Kan vi finne noen systematiske mønstre og skillelinjer i norske kunstners holdninger til kommersiell suksess og hvorvidt de ser på seg selv som entreprenører?
- 2) Hva kjennetegner kunstnere med ulike holdninger til kommersiell suksess og entreprenørskap?
- 3) Hvordan kan eventuelle holdningsmønstre forstås i lys av kunstnernes arbeids- og inntektssituasjon og politikken som føres på dette området?

MCA-en konstruerer et rom av kunstnerholdninger som særlig er preget av to opposisjoner: 1) mellom kunstnere som er hhv. bekymret og ubekymret for økonomien i framtiden og 2) mellom kunstnere som er hhv. positive og negative til entreprenørskapsrollen og til kommersiell suksess. Hvordan kunstnere med ulike egenskaper plasserer seg i holdningsrommet, gjenspeiler i stor grad det veldokumenterte inntektshierarkiet som finnes i kunstnerbefolkningen: Kunstnere med relativt høye kunstneriske inntekter, det vil si fast ansatte kunstnere og de eldste og etablerte kunstnerne, plasserer seg på den siden av aksene med positive holdninger til kommersiell suksess og entreprenørskap. Det samme gjør populærkomponister, designere og interiørarkitekter, som er kunstnergruppene med høyest kunstneriske inntekter. På den motsatte siden er aksene preget av negative holdninger til entreprenørskap og kommersiell suksess, og her finner vi typiske lavinntektsgrupper, som billedkunstnere og dansere. Dette er altså kunstnergrupper med økonomisk usikkert og ulønnsomt kunstnerisk arbeid, og det er nettopp denne typen kunstnere kulturpolitikkerne ber om å i større grad opptre som entreprenører. Det kan med andre ord se ut til at forventningene fra kulturpolitikkerne ikke imøtekommes av dem som tilsynelatende trenger det mest, i økonomisk forstand.

Selv om MCA-en viser en tydelig opposisjon i materialet, viser den hierarkiske klyngeanalysen (AHC) at det bare er en liten andel (7%) av kunstnerne som har uttalte positive holdninger til spørsmålene om kommersiell suksess og entreprenørskap. En større andel, 26 %, er uttalt negative. De som dominerer, er kunstnere med likegyldige holdninger (67 %). Det kan altså se ut til at de fleste kunstnerne, til tross for at lave kunstneriske inntekter, ikke er særlig opptatt av, eller forholder seg til, politiske forslag om at kunstnere skal være entreprenører og legge opp til verdiskaping og økonomisk vekst.

Vi finner også at kunstnerklyngene hvor nøytrale holdninger til kommersiell suksess og entreprenørskap dominerer, også er overrepresentert blant de eldste kunstnerne. Det kan tolkes i to retninger. At de ikke er overrepresentert i klyngene som er preget av enten negative eller positive holdninger til disse spørsmålene kan, inspirert av Bourdieus metafor om Kristusmystikken (Bourdieu 1993b), tolkes som at synet på forholdet mellom kunst og penger forandrer seg i løpet av karrieren. En kunstner oppnår gjerne anerkjennelse litt sent i karrieren, og først da har han kanskje mulighet til –og kan tillate seg å tjene penger på kunsten. At de eldste kunstnerne er underrepresentert i klyngene kjennetegnet av positive holdninger, kan støtte opp under hypotesen som blant annet Mangset (2004) har antydnet, om at de som rekrutteres inn i kunstneryrkene nå er åpnere for kommersielle målsettinger enn tidligere rekrutter.

Overvekten av nøytrale holdninger kan vi finne i våre analyser kan vi, i likhet med i artikkel 3, tolke på bakgrunn av at norske kunstnere, tross alt, har mulighet til å opprettholde tilfredsstillende levekår, gjennom å kombinere det kunstneriske arbeidet med annet type arbeid og kanskje også økonomisk støtte fra kunstnerpolitiske ordninger. Overvekten av kunstnere med likegyldige holdninger til entreprenørskapsrollen kan tolkes ut fra at entreprenørskapsbegrepet har mange ulike betydninger og at begrepet ikke er definert i spørreskjemaet. Dermed sier svarene kanskje mer om hvordan kunstnerne forholder seg til selve begrepet – og til retorikken i kulturpolitikken – enn til en bestemt forståelse av hva entreprenørskap er. Kanskje taler det for at kulturpolitikken bør bruke andre begreper, som kunstnerne i større grad kan kjenne seg igjen i.

7.5 Artikkel 5: Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists

Denne artikkelen er publisert i *International Journal of Cultural Policy* (Mangset m.fl. 2016). Artikkelen diskuterer ulike forklaringer på hvorfor norske kunstners reelle kunstneriske

inntekter har falt mellom 2006 og 2013, til tross for god økonomisk utvikling i Norge. Studien er basert på en sammenlikning av data fra kunstnerundersøkelsene fra 2006 og 2013, supplert med statistikk fra Statistisk sentralbyrå (SSB) på kulturkonsum og markedstrender. Vår analyse avdekker korrelasjoner, ikke noen årsakssammenhenger i en streng forstand, men vi tillater oss likevel å diskutere mer eller mindre sannsynlige årsakssammenhenger.

Vi diskuterer betydningen av:

1. Økningen i antall kunstnere og "excess supply disease"
2. Endringer av kunstnerisk arbeid (fra ansatt til frilanser/selvstendig næringsdrivende; fra tid brukt på kunstnerisk, kunstnerisk tilknyttet og ikke-kunstnerisk arbeid)
3. Utvikling av offentlige subsidier og tilskudd
4. Endringer i kunstneriske markeder og kulturforbruk

Vi finner ikke én generell forklaring, for eksempel at inntektsfallet primært er en følge av enten et økende antall kunstnere eller en nedgang i offentlige stipend til kunstnere. Det er heller sannsynlig at primære forklaringer varierer betydelig mellom kunstnergrupper, for eksempel kan fallende kunstnerisk inntekt blant visuelle kunstnere forklares med overskuddstilbudet og redusert inntekt fra stipendier. Det er imidlertid ikke noen gyldig forklaring på inntektsnedgangen for en del andre grupper, for eksempel for populærkomponister, hvor den digitale revolusjonen har hatt større betydning. Det er dessuten sannsynlig at nedgangen i kunstnerisk inntekt ofte skyldes at flere faktorer spiller sammen (f.eks. overskuddstilbud, stagnerende subsidier og markedskollaps).

Vi har to hovedfunn. For det første finner vi en betydelig nedgang i de fleste kunstners kunstneriske arbeidstid og en tilsvarende økning i kunstnerisk relatert og ikke-kunstnerisk arbeidstid. Dette gjelder for de fleste kunstnergruppene og kan ses som en potensiell årsak til fallende kunstneriske inntekter, men det er mer rimelig å se endringen i arbeidstid som en effekt av andre mer perifere faktorer: På aggregert nivå kan overskuddet av nye rekrutter til kunstneriske yrker ha forårsaket trengsel i bestemte kunstnergrupper, og en nedgang i bestemte kunstnermarkeder og etterspørsel etter kunstneriske varer og tjenester kan ha tvunget kunstnere til å bruke mer tid på kunstnerisk tilknyttet og ikke-kunstnerisk arbeid. En markedskollaps – på grunn av den digitale revolusjonen – kan ha tvunget mange musikere til å gjøre liknende endringer i arbeidstiden.

En annen faktor framstår imidlertid som den viktigste bak nedgangen i kunstnerisk inntekt (særlig 2007-2012): Vi finner at til tross for at nordmenns generelle reelle inntekter, og dermed

deres kjøpekraft, har økt betydelig i denne perioden, er det en tydelig nedgang i kulturforbruk blant nordmenn som synes å skyldes mer enn endringen mot digital etterspørsel. Parallelt med denne utviklingen har kunstnerne fått lavere andel inntekt fra markedet. Også dette gjelder for de fleste kunstnergruppene. En betydelig andel av markedsinntektene er indirekte støttet av offentlige myndigheter (for eksempel statsstøtte til utøvende kunstinstitusjoner eller indirekte subsidier via Den kulturelle skolesekken, DKS). Det er høyst sannsynlig at mange norske kunstnere har dratt økonomiske fordeler av den store generelle økningen i offentlige tilskudd til kultur mellom 2005 og 2013 (jf. Kulturløftet 1 og 2) som en del av deres "markedsinntekter" (permanent lønn, prosjektstøtte til kunstnergrupper fra DKS m.m.). Det er dermed sannsynlig at de reelle inntektene fra privatmarkedet har gått ned enda mer enn våre tall viser.

Det er fortsatt rimelig å anta at de samme faktorene kan påvirke inntektsutviklingen forskjellig, avhengig av den spesifikke gruppens bane i det profesjonelle kunstfeltet som helhet. Derfor er det behov for mer spesifikke studier av de enkelte kunstnergruppenes historie, status, og karrierebaner innenfor det generelle kunstfeltet, for å avdekke konkrete faktorer som påvirker inntektsutvikling i hver gruppe.

8. Sammenfatning og konklusjoner

Å tjene penger på kunstnerisk arbeid er vanskelig. De fleste kunstnere klarer ikke å leve av kunsten alene. Mange faller fra – de slutter og går over i andre yrker. Men forbausende mange tar til takke med lave inntekter og usikre framtidsutsikter, og blir værende i kunstneryrket. Og stadig flere strømmer til. Selv om mange kunstnere kanskje har en sterk tro på at nettopp de, med sitt unike talent, vil slå gjennom, er det ikke lett å forutsi hvem som vil lykkes – kunstnerisk og økonomisk. Men de få som virkelig lykkes, kan bli både rike og berømte. Noen blir imidlertid bare berømt, andre bare rike. Men de aller fleste blir ingen av delene. Kunstnernes inntekts- og arbeidsforhold er med andre ord preget av stor ulikhet.

I kunstsosiologien har arven etter Bourdieu stått sterkt og farget mye av de faglige bidragene som omhandler kunstfeltet. Selv om kunstsosiologer, i tråd med et bourdiuesk perspektiv, ofte har sett det som sin oppgave å bryte med tradisjonelle oppfatninger av kunstneren og avmystifisere kunstnerrollen, har betydningen av idealet om den frie kunsten og den autonome kunstneren som ikke bryr seg om gods og gull, men ofrer gode levekår for kunsten, blitt tillagt stor vekt. Det gjelder også denne avhandlingen. Også mine analyser tar utgangspunkt i, og støtter opp under, beskrivelsen av kunstneryrket som et særegent yrke, som bør forstås på andre måter enn andre yrker. Samtidig har jeg forsøkt å gi et nyansert bilde av hva som kjennetegner kunstnerne og deres arbeids- og inntektssituasjon. Det har jeg gjort ved å studere hvordan ulikhet kommer til uttrykk på forskjellig vis ved hjelp av fire dimensjoner, med tilhørende problemstillinger:

- I) *Ulikhet i inntektsfordeling:* Hva kjennetegner og påvirker norske kunstners arbeids- og inntektssituasjon?
- II) *Kjønnsulikhet og inntekt:* Hvordan er inntektsfordelingen mellom mannlige og kvinnelige kunstnere og kan vi finne forklaringer på kjønnet inntektsulikhet på kunstfeltet?
- III) *Ulikhet i holdninger til penger og anerkjennelse:* I hvilken grad er norske kunstners holdninger til egen arbeids- og inntektssituasjon preget av et motsetningsforhold mellom kunstnerisk og økonomisk verdi?

IV) *Ulikhet i holdninger til entreprenørskap og kommersiell suksess:* Er det systematiske mønstre i norske kunstneres holdninger til entreprenørskap og kommersielle målsettinger?

Disse dimensjonene og problemstillingene er fulgt opp med fem artikler hvor en rekke underproblemstillinger er analysert. Et grunnleggende fellestrekk i de fire dimensjonene, problemstillingene og i analysene som er gjort i artiklene, er diskusjoner om hvem kunstneren er – og i hvilken grad og på hvilke måter kunstnerne og kunstneryrket kan eller må ses på som noe substansielt annerledes enn andre yrker basert på kunstnerens mer eller mindre eksepsjonelle forhold til penger.

Artikkelen «Stability and change. Work and income situation for Norwegian artists» , som er en oversiktsartikkel basert på Kunstnerundersøkelsen 2006, følger opp den første dimensjonen/problemstillingen. Denne artikkelen dokumenterer en skjev og asymmetrisk inntektsfordeling blant kunstnerne. Bare noen få har høye inntekter og de fleste har moderate eller lave inntekter. Kunstneryrket er med andre ord økonomisk risikofylt – og mer risikofylt for noen kunstnergrupper enn andre. Kunstneryrkene som befinner seg nederst i inntekts-hierarkiene, er de mest risikofylte. Visuelle kunstnere plasserer seg aller nederst, og generelt har selvstendig næringsdrivende og frilanskunstnere lavere og mer ustabile inntekter enn kunstnere som er i et ansettelsesforhold. Kvinnelige kunstnere er også blant inntektstaperne innenfor alle kunstnergrupper.

I artikkelen konkluderer vi med at norske kunstneres arbeids- og inntektsforhold er preget av noen strukturer som er stabile over tid, samtidig som det skjer endringer som både kan bidra til å endre og forsterke de stabile strukturene. Ett stabilt trekk er at markedene kunstnere opererer på preges av en vedvarende ubalanse mellom tilbud og etterspørsel som følgelig gir et strukturelt lavinntektsproblem – «excess supply disease». Denne ubalansen antas å forsterkes ved stadig økende rekruttering, og det innebærer at konkurransen om oppdrag, stillinger og kunder stadig blir hardere. At kunstneryrket er relativt attraktivt til tross for lave inntekter forklarer vi, i tråd med sentrale forskningsbidrag, med at kunstneryrket gir andre gevinster enn penger: Selvrealisering, arbeidsglede, frihet og ikke minst – i hvert fall potensielt sett – anerkjennelse. Og både i forskningslitteraturen og ellers framstilles kunstnerens yrkesvalg ut fra at de har en sterk indre kreativ trang, i tråd med den karismatiske kunstnermyten. Tolkningen av den skjeve inntektsfordelingen baserer seg med andre ord på forestillingen om at kunstnere har en indre driv som gjør at mange klamrer seg fast i en kunstnerkarriere, samtidig som stadig nye strømmer til. Økningen i antall kunstnere skjer altså til tross for at de må forsake gode levekår, sikre framtidsutsikter og kanskje velger bort å stifte familie. Dermed vil det

kontinuerlig være mange om beinet. Slik vil konkurransen om stillinger, oppdrag, stipender, publikum og kunder forbli (minst) like hard, og ulikheten mellom de som lykkes og mislykkes – økonomisk og kunstnerisk – holdes stabil.

I hvilken grad det lave inntektsnivået faktisk kan forklares av den store rekrutteringen og hva som kan skyldes andre faktorer, er imidlertid krevende å undersøke empirisk. I artikkelen «Why are artists getting poorer» (Mangset m.fl. 2016) diskuterer vi blant annet Mengers begrep om «excess supply» ut fra spørsmålet om hva som kan være årsakene til den svake inntektsutviklingen blant norske kunstnere. Her viser vi at sammenheng mellom befolkningsvekst og utviklingen av kunstnerisk inntekt faktisk ikke er konsistent i alle kunstnergrupper og konkluderer derfor med at det er usikkert i hvilken grad kunstneres svake inntektsutvikling kan forklares primært ut fra veksten i antall kunstnere, slik Mengers hypotese tilsier. Det kan riktignok hende at overskuddstilbudet kan påvirke inntektsutviklingen på et aggregert nivå, men det er grunn til å tro at samme faktorer kan påvirke inntektsutviklingen i ulike bransjer og deler av kunstnerbefolkningen ulikt. Det vil blant annet henge sammen med hvilke kunst- eller arbeidsmarkeder de er avhengig av.

Et annet funn i denne artikkelen er at det er en tydelig nedgang i kulturforbruk blant nordmenn som synes å skyldes mer enn endringen mot digital etterspørsel. Og dette til tross for at nordmenns kjøpekraft har økt betydelig i denne perioden. Parallelt med denne utviklingen har kunstnerne altså fått lavere andel inntekt fra markedet, selv om mange norske kunstnere også har hatt økonomiske fordeler av økningen i offentlige tilskudd til kultur gjennom Kulturløftet 1 og 2. Trolig innebærer dette at inntektene fra privatmarkedet er enda lavere enn våre tall tilsier, noe som også vil innebære enda større økonomisk ulikhet. Hvilke mekanismer som spiller inn på kunstneres inntektsutvikling, krever mer spesifikke studier av ulike kunstnergrupper enn vi har hatt mulighet til å gjøre.

Mer spesifikke studier kreves også for å undersøke hvilke mekanismer som skaper, opprettholder og spiller inn på de mer eller mindre tydelige kjønnsstrukturene på kunstfeltet. Dette er en av konklusjonene i artikkelen «Norske kunstnere, kjønn og inntekt». Den tydelige inntektsulikheten mellom mannlige og kvinnelige kunstnere – i menns favør – er et tema som er stemoderlig behandlet, både i forskningen, i politikken og av kunstfeltet selv. Mannlige kunstnere kommer best ut i så og si alle kunstnergrupper. I tillegg er kunstfeltet, i likhet med andre samfunnsområder, kjønnsdelt – vi har typiske manns- og kvinnekunstneryrker, hvor inntektene er høyest i de mannsdominerte yrkene. Dette gjenspeiler det som ofte refereres til som det norske likestillingsparadokset, nemlig at Norge, som ses på som et av verdens mest kjønnslikestilte land, har et av verdens mest kjønnsdelte arbeidsmarkeder, med påfølgende

inntektsulikhet. Men at inntektsulikheten mellom mannlige og kvinnelige kunstnere ikke minker betraktelig når det kontrolleres for type kunstneryrke i tillegg til en rekke bakgrunnsvariabler, slik det gjør i tilsvarende analyser i yrkesbefolkningen for øvrig, kan tyde på at effekten av kjønn er større i kunstneryrkene enn i andre yrker. At vi finner så stor inntektsulikhet mellom kjønn i kunstneryrkene, hvor idealene om å være uavhengig og selvstendig, hvor troen på at det kunstneriske talentet i kombinasjon med hardt arbeid, og ikke sosiale strukturer som kjønn er utslagsgivende for om man lykkes som kunstner eller ikke, kan ses på som et *dobbelt likestillingsparadoks*. I dette paradokset ligger det også at idealet om kunstens autonomi kan innebære at forslag om likestillingstiltak møtes med motstand fra kunstfeltet selv. Hvis dette ikke erkjennes som et problem i feltet, kan det være vanskelig å bryte ned de kjønnete strukturene – de blir snarere opprettholdt og kanskje forsterket i troen på at suksess er avhengig av talent, uavhengig av kjønn. Den kjønnete inntektsulikheten er dessuten relativt stor både i mannsdominerte og i kvinnedominerte yrker, men det kan være grunn til å tro at denne ulikheten ikke skyldes de samme faktorene og mekanismene i alle kunstnergrupper. At symbolske gevinster, som kunstnerisk anerkjennelse, ofte verdsettes høyere enn økonomiske gevinster kan dessuten innebære at mekanismene bak kjønnets inntektsulikhet blant kunstnere mer komplekse enn på andre yrkesområder. Å få innsikt i hva som ligger i kjønnseffekten krever derfor flere studier innenfor kunstområdene, og kanskje først og fremst kvalitative tilnærminger.

Både den skjeve inntektsfordelingen i kunstnerbefolkningen for øvrig og inntektsulikheten mellom mannlige og kvinnelige kunstnere, kan på hver sine måter tolkes ut fra en vektlegging av kunstneryrkets særegenheter – kunstnernes indre motivasjon og avvisning av økonomiske gevinster. Også når vi studerer kunstnernes holdninger, finner vi mønstre som støtter opp under en slik forståelse av kunstneryrket. I begge artiklene hvor kunstnernes holdninger analyseres, finner vi holdninger som stemmer overens med at den karismatiske kunstnerrollen fortsatt gjør seg gjeldende i kunstnerbefolkningen. Og i tråd med beskrivelser av kunstfeltets omvendte økonomi finner vi klare motsetninger mellom kunstnerisk verdi og penger, en uttalt motstand mot kommersielle målsettinger og mot å bruke betegnelsen *entreprenør* om seg selv. Samtidig viser analysene i begge disse artiklene at det er de *nøytrale* holdningene til penger, anerkjennelse, kommersiell suksess og *entreprenørskap* som er mest dominerende. Vi tolker de utbredte nøytrale holdningene som et uttrykk for at mange norske kunstnere, til tross for lave kunstneriske inntekter, har evne og mulighet til å opprettholde tilfredsstillende levekår ved å skaffe seg andre inntekter, først og fremst gjennom annen type arbeid, og at velferdsstatens generelle rettigheter til alle gir en viss trygghet i tilværelsen. Om dette er et særnorsk fenomen, hadde vært en interessant problemstilling å undersøke nærmere. De nøytrale holdningene til

entreprenørskapsbegrepet kan imidlertid også ha en annen forklaring, nemlig at det er uklart hva selve begrepet rommer og at mange kunstnere ikke forbinder sin virksomhet med yrkesgrupper som tradisjonelt sett har blitt betegnet som entreprenører.

Analysene av kunstneres holdninger i disse to artiklene viser altså at det fortsatt er en viss motstand mot økonomiske målsettinger i kunstnerbefolkningen. Samtidig støtter funnene fra analysene av kunstneres holdninger opp under de kvalitative studiene som sier at også andre typer kunstnerroller enn den karismatiske gjør seg gjeldende i dag. Det som særlig er nytt med analysene i disse to artiklene, er at de viser hvordan fordelingen av kunstnere med holdninger som peker mot andre typer kunstnerroller er.

Denne avhandlingen baserer seg på et omfattende materiale og bringer fram ny kunnskap om ulikhet i norske kunstneres inntekts- og arbeidsforhold. I praksis kan funnene i avhandlingen ha noen politiske implikasjoner ved at de kan bidra til at politikken på området utformes på et mer treffsikkert grunnlag. Det kan både gjelde utfordringen med det permanente lavinntektsproblemet og den skjeve inntektsfordelingen i kunstnerbefolkningen, inkludert den kjønnete inntektsulikheten. Finnes det noen politiske løsninger?

Det er foreløpig liten grunn til å tro at kultur- og kunstnerpolitikken kan løse det generelle lavinntektsproblemet i kunstnerbefolkningen. De aller fleste kunstnere er selvstendig næringsdrivende og prisgitt de mekanismene og endringene som preger markedene de opererer på. Ubalansen mellom tilbud og etterspørsel, kombinert med kunstneres preferanser for arbeidet, gjør at bare noen få kunstnere vil få økonomisk uttelling som tilsvarer det arbeid de utfører.

Tradisjonene i Norge og Norden med fast ansatte kunstnere ved de utøvende kunstinstusjonene gir mange kunstnere tilsvarende arbeidsvilkår som andre offentlige ansatte. Dette innebærer også et skille mellom hvem som er innenfor og utenfor det kunstneriske arbeidsmarkedet – der fast ansatte skuespillere, dansekunstnere og musikere er innenfor og selvsysselsatte kunstnere, både utøvende og skapende, er utenfor. Funnene fra denne studien viser at en slik politikk, med faste ansettelser, gir økonomisk stabilitet til dem som er innenfor, men samtidig en økonomisk ustabilitet for dem som er utenfor. Et skarpere skille mellom de som er utenfor og innenfor, kunne også trekkes i stipendpolitikken ved å gjøre døren smalere, men rommet større. Større og færre statlige stipender kunne gi mulighet til at noen få utvalgte kunne vie all sin tid til det kunstneriske arbeidet. Men det ville samtidig gå på bekostning av de som ville fått stipend med dagens ordning, og kunstnerne flest ville fortsatt hatt lave kunstneriske inntekter. En av kunstnerorganisasjonenes hovedsaker er å jobbe for å både

beholde den statlige stipendordningen og å øke stipendene, og mener dette vil være viktig for å bedre kunstnernes kår. Men økt støtte vil også kunne føre til økt tilstrømming og trolig ikke heve inntektsnivået i kunstnerbefolkningen, hvis ikke rekrutteringen begrenses samtidig. Kunstnerorganisasjonene har imidlertid gitt sterkt uttrykk for at de er imot rekrutteringskontroll, og det er heller ikke et tema som flagges veldig høyt blant norske kulturpolitikere. Mye tyder dessuten på at det heller ikke er *mulig* å kontrollere rekrutteringen til kunstneryrkene.

Funnene i denne avhandlingen tyder også på at det er lite sannsynlig at kunstnernes inntekter vil økes gjennom en kulturpolitisk dreiningen mot næringsfeltet – eller ved å be kunstnerne opptre mer som entreprenører. Hvordan ulike kunstnere i *praksis* forholder seg til denne relativt nye kulturpolitikken med tilhørende tiltak og ordninger, kunne være interessant å utforske nærmere.

Når det gjelder kjønnsproblematikken kan det, i hvert fall ut fra dagens mediebilde, se ut til at det er en økt bevissthet rundt kvinnes relativt svake posisjon på kunstfeltet. Den mye omtalte #MeToo-kampanjen har skapt engasjement og rettet oppmerksomhet mot asymmetriske maktforhold mellom mannlige og kvinnelige kunstnere. Hvorvidt denne oppmerksomheten vil rokke ved kjønnsstrukturene og om det vil ha betydning for politikken på området, er for tidlig å si. Dessuten, selv om kjønnspolitiske tiltak har hatt effekt for likestillingen på en del andre samfunnsområder, er det ikke åpenbart at det vil virke på kunstfeltet. Særlig i den delen av kunstfeltet hvor kunstens autonomi (fortsatt) står sterkt kan man tenke seg at motstanden mot likestillingstiltak er for stor – blant kunstnerne selv – til at de er mulige å gjennomføre. Hvordan kunstnerne selv faktisk forholder seg til kjønnsulikhet og mulige tiltak vet vi imidlertid lite om.

For forskningsfeltet kan kunnskapen som avhandlingen bringer fram, gi grunnlag for nye studier av både de ulikhetsdimensjonene jeg har studert og andre ulikhetsdimensjoner på kunstfeltet. For eksempel er spørsmål om hvilken betydning kunstnernes økonomiske og kulturelle bakgrunn har for rekruttering til kunstneryrkene og for arbeids- og inntektsforhold, fortsatt uutforsket. Likeledes spørsmålet om hvordan kunstnerne knytter seg til, og bruker, ulike typer sosiale nettverk. Studier av kunstnernes klassebakgrunn, etniske bakgrunn og sosiale nettverk kunne med andre ord gitt utfyllende kunnskap om ulikhet mellom kunstnere. Den aktive norske kunstnerpolitikken med dertil prioritering av inntektsundersøkelser har muliggjort denne type studier av norske kunstnere basert på et rikt empirisk materiale. De norske studiene på dette feltet kan derfor også være av internasjonal interesse. Den

kompetansen og erfaringen som er opparbeidet gjennom denne og andre studier, kan dermed også videreføres i en internasjonal kontekst.

Litteratur

- Aaron, D. (1992). *The Making of Middlebrow Culture*, 207. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Abbing, H. (2004). The Autonomous Artist still Rules the World of Culture. A Portrait of the Artist in 2005. Artists Careers and Higher Arts Education in Europe. I: Janssen, I. (red.) *Boekmanstudies: 55 - 66*. Amsterdam.
- Alexander, J. C. (1995). *Fin de siècle social theory : relativism, reduction, and the problem of reason*. New York: Verso.
- Alper, N. O. og G. H. Wassall. (2006). Artists' Careers and Their Labour Markets. I: Throsby, D. og Ginsburgh, V. A. (red.) *Handbook of the economics of art and culture*. Amsterdam: Elsevier.
- Andersen, G. og M. Mangset. (2012). Er forestillingen om det egalitære Norge resultatet av en målefeil? ; om falske og ekte motsetninger mellom sosiologiske analyser av klasse og kultur. *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 53 2/2012.
- Asbjørnsen, B. (1974). *Forfatterundersøkelsen 1973*. Bergen: Norges Handelshøyskole.
- Bale, K. (2009). *Estetikk : en innføring*. Oslo: Pax.
- Barth, E., I. Hardoy, P. Schøne og K. M. Østbakken. (2013). *Lønnsforskjeller mellom kvinner og menn. Hva har skjedd på 2000-tallet?*
- Baumol, W. J. og W. G. Bowen. (1968). *Performing arts, the economic dilemma. A study of problems common to theatre, opera, music and dance*. London
- Becker, H. S. og A. Pessin. (2006). A Dialogue on the Ideas of "World" and "Field". *Sociological Forum*, 21 2/2006.
- Becker, H. S. (2008). *Art worlds : 25th anniversary edition updated and expanded*. Berkeley, Calif: University of California Press.
- Bennett, T., M. Savage, E. Silva, A. Warde, M. Gayo-Cal og D. Wright. (2009). *Culture, class, distinction*. Culture, economy and the social, b. 2. London: Routledge.
- Berge, O. K. (2017). *Look to Norway™. Current Norwegian foreign cultural policy*: University College of Southeast Norway.
- Bille Hansen, T. (1993). *Kulturens økonomiske betydning. "State of the art"*. København: AKF forlaget.
- Bille, T., K. Løyland og A. Holm. (2017). Work for Passion or Money? Variations in Artists' Labor Supply. *Kyklos International Journal of Social Sciences*, 70 3/2017.
- Bilton, C. og S. Cummings. (2014). *Handbook of management and creativity*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Birkelund, G. E. og T. Petersen. (2003). Det norske likestillingsparadokset : kjønn og arbeid i velferdssamfunnet. I, s. 126-153. Oslo: Gyldendal akademisk, 2005.
- Boltanski, L. og L. Thévenot. (1999). The Sociology of Critical Capacity. *European Journal of Social Theory*, 2 3/1999.
- Bourdieu, P., J.-C. Chamboredon, J.-C. Passeron og B. Krais. (1991). *The craft of sociology : epistemological preliminaries*. Le Métier de sociologue. Berlin: Walter de Gruyter.
- Bourdieu, P. og L. J. D. Wacquant. (1992). *An invitation to reflexive sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1993a). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1993b). The production of belief: contribution to an economy of symbolic goods I: Bourdieu, P. (red.) *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, s. VIII, 322 s. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1993c). *Sociology in question*. Questions de sociologie. London: Sage.
- Bourdieu, P. (1995). *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax.
- Bourdieu, P. og L. J. D. Wacquant. (1995). *Den kritiske etertanke. Grunnlag for samfunnsanalyse*. Oslo: Samlaget.
- Bourdieu, P. (1996a). De symbolske goders økonomi. I: Bourdieu, P. Symbolsk makt. I: Bourdieu, P. (red.) *Symbolsk makt*. Oslo: Pax.
- Bourdieu, P. (1996b). *The rules of art. Genesis and structure of the literary field*. Les règles de l'art. Cambridge: Polity Press.

- Bourdieu, P. (1999). *Meditasjoner*. Oslo: Pax.
- Bourdieu, P. (2000a). *Den maskuline dominans*. La domination masculine. Oslo: Pax.
- Bourdieu, P. (2000b). *Konstens regler: det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm: Symposion.
- Bourdieu, P. (2006). *Strukturer, habitus, praksiser*. *Agora*, 24 1/2006.
- Bourdieu, P., T. Slaatta og F. Collège de. (2007). *Viten om viten og refleksivitet : forelesninger holdt ved Collège de France 2000-2001*. Science de la science et réflexivité. Oslo: Pax.
- Bourdieu, P. (2011). The forms of capital. I, s. 81-93. Malden. Mass.: Wiley-Blackwell, 2011.
- Broady, D. (1991). *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. Stockholm: HLS förlag.
- Campbell, C. (1987). *The Romantic ethic and the spirit of modern consumerism*. Ideas. Oxford: Basil Blackwell.
- Candela, G., M. Castellani, P. Pattitoni og F. M. L. Di Lascio. (2016). On Rosen's and Adler's hypotheses in the modern and contemporary visual art market. *Empirical Economics*, 51 1/2016.
- Casacuberta, C. og N. Gandelman. (2012). Multiple job holding: the artist's labour supply approach. *Applied Economics*, 1/1/2012/2012.
- Caves, R. E. (2000). *Creative Industries: Contracts Between Art and Commerce*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Conradi Andersen, U. (2009). *Har vi henne nå? : kvinnelige forfatterskap & mediene*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Dahl, H. F. og T. Helseth. (2006). *To knurrende løver. Kulturpolitikens historie 1814-2014*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Oslo: Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.
- Danielsen, A. (2013). Stine Thidemann Faber, Annick Prieur, Lennart Rosenlund og Jakob Skjøtt-Larsen: Det skjulte klassesamfund. *Agora* 03-04/2013.
- Danko, D. (2008). Nathalie Heinich's Sociology of Art — and Sociology from Art. *Cultural Sociology*, 2 2/2008.
- Danto, A. C. (2009). *Andy Warhol*: Yale University Press.
- Dean, D. (2005). Recruiting a self: women performers and aesthetic labour. *Work, Employment & Society*, 19 4/2005.
- Denord, F., J. Hjelbrekke, O. Korsnes, F. Lebaron og B. Le Roux. (2011). Social Capital in the Field of Power: The Case of Norway. *The Sociological Review*, 59 1/2011.
- Dickie, G. (1997). *The art circle : a theory of art*. Evanston, Ill: Chicago Spectrum Press.
- Edling, M. (2012). *Att förbereda för rummet av möjligheter: om skolornas antagning, fria utbildning och starka fältberoende*
- Ellingsæter, A. L. og J. Solheim. (2002). *Makt, kjønn, arbeidsliv : teoretiske landskap* Anne Lise Ellingsæter og Jorun Solheim. I, s. 13-76. Oslo: Gyldendal akademisk, 2002.
- Ellmeier, A. (2003). Cultural entrepreneurialism: on the changing relationship between the arts, culture and employment. *International Journal of Cultural Policy*, 9 1/2003.
- Elstad, J. I. og K. Røsvik Pedersen. (1996). *Kunstneres økonomiske vilkår. Rapport fra Inntekts- og yrkesundersøkelsen blant kunstnere 1993-94*. Oslo: Institutt for sosialforskning.
- Elton, L. (2013). *Fra gründer til kulturbedrift*. Oslo: Kulturdepartementet Nærings- og handelsdepartementet Kommunal- og regionaldepartementet.
- Featherstone, M. (1991). *Consumer culture and postmodernism*. London: Sage.
- Filer, R. K. (1986). The 'Starving Artist' - Myth or Reality? Earnings of Artists in the United States. *Journal of Political Economy*, 94 1/1986.
- Flemmen, M., J. Hjelbrekke og V. Jarness. (2017). Class, Culture and Culinary Tastes: Cultural Distinctions and Social Class Divisions in Contemporary Norway. *Sociology*2017.
- Flisbäck, M. (2006). *Att lära sig konstens regler : en sociologisk studie av osäkra framtidsinvesteringar*. Göteborg: M. Flisbäck.
- Flisbäck, M. (2012). Creating a life: the role of symbolic and economic structures in the gender dynamics of Swedish artists. *International Journal of Cultural Policy*2012.
- Flisbäck, M. og S. Lindström. (2013). Work-family Conflict among Professional Visual Artists in Sweden: Gender Differences in the Influence of Parenting and Household Responsibilities. *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, 16 02/2013.

- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books.
- Frank, R. H. og P. J. Cook. (2013). Winner-Take-All Markets. *Studies in Microeconomics*, 1 2/2013.
- Gran, A.-B. og D. De Paoli. (2005). *Kunst og kapital. Nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv*. Oslo: Pax.
- Gran, A.-B. og S. Hofplass. (2007). *Kultursponsing*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Gran, A.-B., T. M. Gjems og Ø. Torp. (2016). The Creative Industries in Norway: 2008-2014. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 02/2016.
- Greenacre, M. J. (1984). *Theory and applications of correspondence analysis*. London: Academic Press.
- Gripsrud, J. (2002). *Mediekultur, mediesamfunn*. 2. utg. utg. Oslo: Universitetsforl.
- Gustavsson, M., M. Börjesson og M. Edling. (2012). *Konstens omvända ekonomi : tillgångar inom utbildningar och fält 1938-2008*. Göteborg: Daidalos.
- Hanquinet, L. og M. Savage. (2016). *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*. Cornwall: Taylor and Francis.
- Haraldsen, T., S. K. Flygind, K. Overvåg og D. Power. (2004). *Kartlegging av kulturnæringene i Norge. Økonomisk betydning, vekst og utviklingspotensial*. ØF-rapport, b. 2004:10. Hamar: Østlandsforskning.
- Haraldsen, T., S. E. Hagen og P. K. Alnes. (2008). *Kulturnæringene i Norge muligheter og utfordringer. En oppdatering av kartleggingen fra 2004*. ØF-rapport, b. nr. 12/2008. Hamar: Østlandsforskning.
- Haugsevje, Å. D., M. T. Heian og O. M. Hylland. (2015). *Resultater fra NM i kunstløft : evaluering av Kunstloftets andre periode 2012-2015*. Oslo: Kulturrådet.
- Heian, M. T., K. Løyland og P. Mangset. (2008). *Kunstnerens aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Heian, M. T., K. Løyland og P. Mangset. (2012). Stability and change. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 01/2012.
- Heian, M. T., K. Løyland og B. Kleppe. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstnerens inntekter TF - rapport nr. 350*. Bø: Telemarksforskning.
- Heian, M. T. og J. Hjellbrekke. (2017a). Kunstner eller entreprenør? Norske kunstneres holdninger til egen økonomi, entreprenørskap og kommersiell suksess. *Norsk sosiologisk tidsskrift* 16/2017a.
- Heian, M. T. og J. Hjellbrekke. (2017b). Trøstesløs asket eller suksessrik kunstner? Kunstneres holdninger til arbeid, penger og anerkjennelse. *Nordisk Kulturpolitisk tidsskrift* 1-2/2017b.
- Heinich, N. (1996). *The glory of van Gogh. An anthropology of admiration*. La gloire de Van Gogh. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Heinich, N. (2000). What is an artistic event? A new approach to the sociological discourse. *Boukman cahier*, 442000.
- Heinich, N. (2007). *Pourquoi Bourdieu*. Paris: Gallimard.
- Henningesen, E. og H. Stavrum. (2014). *Kulturpolitikkforskning i Norden. En kunnskapsoversikt*. Bø: Telemarksforskning.
- Hesmondhalgh, D. (2012). *The Cultural Industries*: SAGE Publications.
- Hjellbrekke, J. (1999). *Innføring i korrespondanseanalyse*. Bergen-Sandviken: Fagbokforl.
- Hjellbrekke, J. (2002). Om kritikken mot og relevansen av Bourdieu sin praksisteori i kulturpolitiske studier. *Nordisk Kulturpolitisk tidsskrift* 2/2002.
- Håkonsen, L. og K. Løyland. (2009). Ulovlig fildeling av musikk – hva bør gjøres når ny teknologi truer opphavsretten? *Samfunnsøkonomen*, 62009.
- Inglis, D. og J. Hughson. (2005). *The sociology of art : ways of seeing*. Basingtoke: Palgrave Macmillan.
- Kant, I. (1995 [1790]). *Kritikk av dømmekraften: (i utvalg)*. Oslo: Pax.
- Karttunen, S. (1998). How to identify artists? Defining the population for 'status-of-the-artist' studies. *Poetics*, 26 1/1998.
- Keen, A. (2007). *The cult of the amateur : how today's Internet is killing our culture*. New York: Doubleday/Currency.
- KRD, KUD og NHD *Handlingsplan. Kultur og næring*. Oslo.
- Kris, E. og O. Kurz. (1979 [1934]). *Legend, myth, and magic in the image of the artist. A historical experiment*. New Haven: Yale University Press.
- Kristoffersen, S. (2017). Lønnsforskjellene mellom kvinner og menn vedvarer. *Samfunnspeilet/Statistisk Sentralbyrå*, 4 4/2017.
- Kvalbein, A. og A. Lorentzen. (2008). *Musikk og kjønn - i utakt?* Bergen: Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforl.

- Lamont, M. (1992). *Money, morals and manners. The culture of the French and American upper-middle class*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press.
- Larsen, H. (2012). Kulturbegrepets historie i den nye kulturpolitikken. 2012.
- Larsen, H. (2013). *Den nye kultursosiologien. Kultur som perspektiv og forskningsobjekt*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Larsen, H. og P. Mangset. (2014). Kulturpolitikk og sosiologi. *Sosiologi i dag*, 44 1/2014.
- Larsen, H. (2015). *Kultursosiologisk forskning*. Oslo: Universitetsforl.
- Le Roux, B. og H. Rouanet. (2004). *Geometric data analysis : from correspondence analysis to structured data analysis*. Dordrecht: Kluwer.
- Le Roux, B. og H. Rouanet. (2010). *Multiple Correspondence Analysis*: SAGE Publications.
- Lewis-Beck, M. S. og M. S. Lewis-Beck. (1980). *Applied regression : an introduction*, b. no. 07-022. Beverly Hills, Calif.: Sage Publications.
- Lindeborg, L. og L. Lindkvist. (2013). *The value of arts and culture for regional development : a Scandinavian perspective*. Regions and cities, b. 64. London: Routledge.
- Ljunggren, J. (2016). Economic rewards in the cultural upper class: The impact of social origin on income within the Norwegian field of culture. *Poetics*, 572016.
- Lorentzen, A. H. (2009). *Fra "syngedame" til produsent : performativitet og musikalsk forfatterskap i det personlige prosjektstudioet*.
- Lorenz, M. O. (1905). Methods of Measuring the Concentration of Wealth. *Publications of the American Statistical Association*, 9 70/1905.
- Luhmann, N. (2000). *Art as a social system*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Mangset, P. (1992). *Kulturliv og forvaltning. Innføring i kulturpolitikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Mangset, P. (1998). *Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Mangset, P. (2004). 'Mange er kalt, men få er utvalgt'. *Kunstnerroller i endring*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Mangset, P. (2008). Profesjonell musikkutdanning og kjønn. I, s. 101-114. Bergen: Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforl., 2008.
- Mangset, P., A. Kangas, D. Skot-Hansen og G. Vestheim. (2008). Nordic cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 14 1/2008.
- Mangset, P. (2009). The arm's length principle and the art funding system. A comparative approach. I: Pyykkönen, M., Simanainen, N. og Sokka, S. (red.) *What about cultural policy. Interdisciplinary perspectives on culture and politics*, s. 273-298. Helsinki: Minerva.
- Mangset, P. og S. Røyseng. (2009). *Kulturelt entreprenørskap*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Mangset, P. (2010). Etablering av nye kulturstudier innenfor akademien. "Cultural Studies" og "cultural policy research" - dialog eller konflikt? *Tidsskrift for kulturforskning*, 42010.
- Mangset, P., M. T. Heian og K. Løyland. (2010). For mange fattige kunstnere? *Nytt Norsk Tidsskrift*, 04/2010.
- Mangset, P. (2013a). En armlengdes avstand eller statens forlengede arm? Om armlengdesprinsippet i norsk og internasjonal kulturpolitikk. 2013a.
- Mangset, P. (2013b). *Kunst og makt. En foreløpig kunnskapsoversikt. TF-rapport nr. 313*. Bø: Telemarksforskning.
- Mangset, P. (2015). Om den korporative tradisjonen i nordisk kulturpolitikk – med særlig vekt på den svenske kulturpolitikken historie. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 18 01/2015.
- Mangset, P., M. T. Heian, B. Kleppe og K. Løyland. (2016). Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists. *International Journal of Cultural Policy* 2016.
- Mangset, P. og O. M. Hylland. (2017). *Kulturpolitikk : organisering, legitimering og praksis*. Oslo: Universitetsforl.
- McRobbie, A. (1999). *In the Culture Society: Art, Fashion, and Popular Music*. London: Routledge.
- McRobbie, A. (2016). *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*: Wiley.
- Meld. St. 10 (2011-2012) *Kultur, inkludering og deltaking*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Melldahl, A. (2012). Att definiera konstnärer. Subjektiva och objektiva gränsdragningar. I: Gustavsson, M., Mikael, B. og Edling, M. (red.) *Konstens omvända ekonomi. Tillgångar inom utbildningar och fält 1938-2008*. Göteborg: Daidalos.
- Menger, P.-M. (2001). Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. *Poetics*, 28 4/2001.

- Menger, P.-M. (2006). Artistic Labor Markets. Contingent Works, Excess Supply and Occupational Risk Management. I: Ginsburgh, V. A. og Throsby, C. D. (red.) *Handbook of the economics of art and culture*. Amsterdam: Elsevier.
- Menger, P.-M., S. Rendall og A. Jacobs. (2014). *Economics of Creativity : Art and Achievement under Uncertainty*. Economics of Creativity. Cambridge: Harvard University Press.
- Mortensen, E. (2008). *Kjønnteori*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Moulin, R. (1992). *L'Artiste, l'Institution et le Marché*. Paris: Flammarion.
- NOU 1973:2 *Kunstnerstipend* Oslo: Universitetsforl.
- NOU 1981:28 *Inntektsforhold for kunstnere [Artists income]*. Oslo: Kulturdepartementet.
- NOU 1993:14 *Evaluering av Statens stipend- og garantiinntektsordninger for kunstnere*. .
- NOU 2013:4 *Kulturutredningen 2014*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Oakley, K. (red.). (2014). *Good work? Rethinking cultural entrepreneurship*. Handbook of Management and Creativity. Cheltenham: Edward Elgar Publishing
- Parker, R. og G. Pollock. (2013). *Old mistresses : women, art and ideology*. New ed. utg. London: I.B. Tauris.
- Parkin, F. (1979). *Marxism and class theory : a bourgeois critique*. New York: Columbia University Press.
- Petersen, T., L.-E. Becken og V. Snartland. (2010). Lønnsforskjeller mellom kvinner og menn i privat sektor. *Tidsskrift for samfunnsforskning*2010.
- Peterson, R. og R. Kern. (1996). Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61 5/1996.
- Peterson, R. A. (1992). Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*, 21 4/1992.
- Pollock, G. (2003). *Vision and difference : feminism, femininity and the histories of art*. Routledge classics. London: Routledge.
- Prop. 1 S (2012-2013) *Prop. 1 S (2012-2013) for budsjettåret 2013*.
- Prop. 1 S (2016-2017).
- Reisel, L. og M. Teigen. (2014). *Kjønnsdeling og etniske skiller på arbeidsmarkedet*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Ringstad, V. (2005). *Kulturøkonomi*. Oslo: Cappelen akademisk forl.
- Robinson, M. D. og S. S. Montgomery. (2000). The Time Allocation and Earnings of Artists. *Industrial Relations: A Journal of Economy and Society*, 39 3/2000.
- Rosen, S. (1981). The Economics of Superstars. *American Economic Review*, 71 5/1981.
- Rønning, A. B. og G. Uvsløkk. (2013). *Kjønnsforhandlinger : studier i kunst, film og litteratur*. Oslo: Pax.
- Røyseng, S. (2007). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Avhandling for dr.polit. graden. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Røyseng, S., P. Mangset og J. S. Borgen. (2007). Young artists and the charismatic myth. *International Journal of Cultural Policy*, 13 1/2007.
- Røyseng, S. (2011). *Kunstnere i kulturnæringenes tidsalder. En kunskapsgjennomgang*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Røyseng, S. (2014). Hva er kulturpolitikk og kulturpolitisk forskning? *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift [elektronisk ressurs]*2014.
- Røyseng, S. (2015). Sosiologiske studier av kunst. I, s. 97-107. Oslo: Universitetsforl., cop. 2015.
- Røyseng, S. (2016). The social contract of artists in the era of cultural industries. *International Journal of Cultural Policy*2016.
- Simonsen, M. B. (1999). *Kunstnere i Norge: en oversikt over politikk, økonomi, juss og organisering*. Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Skarpenes, O. (2007). Den "legitime kulturens" moralske forankring. *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 48 4/2007.
- Skarstein, V. M. *Kunstens autonomi og kunstens økonomi : rapport fra utredningen om kunstnerøkonomien*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Skog, O. (1998). *Å forklare sosiale fenomener : en regresjonsbasert tilnærming*. Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Slater, D. (1997). *Consumer culture and modernity*. Cambridge: Polity.
- Solhjell, D. (1995). *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Solhjell, D. (2000). Poor artists in a welfare state: A study in the politics and economics of symbolic rewards. *International Journal of Cultural Policy*, 7 2/2000.
- Solhjell, D. og J. Øien. (2012). *Det norske kunstfeltet : en sosiologisk innføring*. Oslo: Universitetsforl. St.meld. nr. 22 (2004-2005) *Kultur og næring*. Oslo: Kultur- og kirkedepartementet.
- St.meld. nr. 41 (1975-1976) *Kunstnerne og samfunnet*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.
- St.meld. nr. 48 (2002-2003) *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Oslo: Kultur- og kirkedepartementet.
- Stallabrass, J. (2004). *Art Incorporated : The Story of Contemporary Art*. Contemporary art. Oxford: Oxford University Press, UK.
- Stavrum, H. (2008). Kjønnede relasjoner innenfor rytmisk musikk : hva vet vi, og hva bør vi vite? I, s. 59-76. Bergen: Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforl., 2008.
- Stavrum, H. (2014). *Danseglede og hverdagsliv. Etikk, estetikk og politikk i det norske dansebandfeltet*. Bergen: Institutt for arkeologi, historie, kultur- og religionsvitenskap, Det humanistiske fakultetet, Universitetet i Bergen.
- Sveen, D. (1995). *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Oslo: Pax.
- Throsby, D. (1992). Artists as Workers. I: Peacock, A. og Rizzo, I. (red.) *Cultural Economics and Cultural Policies*, s. 69-80. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Throsby, D. (1994). A Work-Preference Model of Artist Behaviour. I: Peacock, A. og Rizzo, I. (red.) *Cultural Economics And Cultural Policies*. Dordrecht: Springer Netherlands.
- Throsby, D. (2001a). Defining the artistic workforce: The Australian experience. *Poetics*, 28 4/2001a.
- Throsby, D. (2001b). *Economics and Culture*. Economics & Culture: Cambridge University Press.
- Throsby, D. (2010). Economic analysis of artists' behaviour: some current issues. *Revue d'économie politique*, 120 1/2010.
- Throsby, D. og A. Zednik. (2010). *Do you really expect to get paid?:* Australia Council of the Arts.
- Throsby, D. og A. Zednik. (2011). Multiple job-holding and artistic careers: some empirical evidence. *Cultural Trends*, 20 1/2011.
- van Maanen, H. (2008). One hundred and fifty years after 'The Introduction': on the importance of being autonomous. *International Journal of Cultural Policy*, 14 3/2008.
- van Maanen, H. (2009). *How to Study Art Worlds : On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ytreberg, E. (2004). Norge : mektig middelkultur. *Samtiden (trykt utg.)*. 2004 : 32004.

Vedlegg

Godkjenninger fra NSD. Det gjøres oppmerksom på at NSD har registrert og tilrådet forlengelser i samsvar med prosjektenes varighet.



Knut Løyland
Telemarkforskning Bø
Postboks 4
3833 BØ I TELEMARK

Vår dato: 31.03.2008

Vår ref: 17820 / 3 / AM5

Deres dato:

Deres ref:

TILRÅDING AV BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 14.11.2007. Meldingen gjelder prosjektet:

17820	<i>Kunstnerens aktivitets-, arbeids- og inntektsforhold 2006 - surveyundersøkelsen</i>
Behandlingsansvarlig	<i>Telemarkforskning-Bø, ved institusjonens øverste leder</i>
Daglig ansvarlig	<i>Knut Løyland</i>

Personvernombudet har vurdert prosjektet, og finner at behandlingen av personopplysninger vil være regulert av § 7-27 i personopplysningsforskriften. Personvernombudet tilrår at prosjektet gjennomføres.

Personvernombudets tilråding forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, eventuelle kommentarer samt personopplysningsloven/-helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, http://www.nsd.uib.no/personvern/forsk_stud/skjema.html. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://www.nsd.uib.no/personvern/prosjektoversikt.jsp>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 31.12.2008, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen


Bjørn Henrichsen


Anne-Mette Somby

Kontaktperson: Anne-Mette Somby tlf: 55 58 24 10

Vedlegg: Prosjektvurdering

Avdelingskontorer / District Offices:

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uio.no

TROMSØ: NSD, Høgskolen teknisk/naturvitenskapelige universitet, 7491 Tromsøheim. Tel: +47 73 59 19 97. lync.sarna@tat.ntnu.no

TROMSØ: NSD, SIF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@uio.no



Knut Løyland
Telemarksforskning Bø
Postboks 4
3833 BØ I TELEMARK

Vår dato: 27.05.2008

Vår ref: 18761 / 2 / AMS

Deres dato:

Deres ref:

TILRÅDING AV BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 11.03.2008. Meldingen gjelder prosjektet:

18761 *Kunstnerens aktivitets-, arbeids- og inntektsforhold 2006 - registerundersøkelsen*
Behandlingsansvarlig *Telemarksforskning-Bø, ved institusjonens øverste leder*
Daglig ansvarlig *Knut Løyland*

Personvernombudet har vurdert prosjektet, og finner at behandlingen av personopplysninger vil være regulert av § 7-27 i personopplysningsforskriften. Personvernombudet tilrår at prosjektet gjennomføres.


Personvernombudets tilråding forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, eventuelle kommentarer samt personopplysningsloven/-helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, http://www.nsd.uib.no/personvern/forsk_stud/skjema.html. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://www.nsd.uib.no/personvern/prosjektoversikt.jsp>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 31.12.2008, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen


Vigdis Namvedt Kvalheim


Anne-Mette Somby

Kontaktperson: Anne-Mette Somby tlf: 55 58 33 48
Vedlegg: Prosjektvurdering

Avdelingskontorer / District Offices:

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uib.no
TRONDHEIM: NSD, Høgskolen i Agder, Postboks 105, 7191 Trondheim. Tel: +47-72 59 19 07. lyne.sara@vartnet.no
TROMSØ: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@v.uib.no

Mari Heian
Telemarksforskning-Bø
Postboks 4
3833 BØ I TELEMARK

JOURNAL NR.:	2549
PERSONNR/ ARKIVNR.:	2006080/ 20080150
DATE:	11. mars 09
ANSV.:	MTH
KOPI TIL:	



Harald Hørløges gate 29
N-5007 Bergen
Norway
Tel: +47-55 58 21 17
Fax: +47-55 58 96 50
nsd@nsd.uib.no
www.nsd.uib.no
Org.nr. 985 321 884

Vår dato: 05.03.2009

Vår ref: 20451 / 2 / AMS

Deres dato:

Deres ref:

F

TILRÅDING AV BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 12.11.2008. All nødvendig informasjon om prosjektet forelå i sin helhet 24.02.2009. Meldingen gjelder prosjektet:

20451 *Kunstneriske suksess og sosial ulikhet blant kunstnere i Norge*
Behandlingsansvarlig *Telemarksforskning-Bø, ved institusjonens øverste leder*
Daglig ansvarlig *Mari Heian*

Personvernombudet har vurdert prosjektet, og finner at behandlingen av personopplysninger vil være regulert av § 7-27 i personopplysningsforskriften. Personvernombudet tilrår at prosjektet gjennomføres.

Personvernombudets tilråding forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, eventuelle kommentarer samt personopplysningsloven/-helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, http://www.nsd.uib.no/personvern/forsk_stud/skjema.html. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://www.nsd.uib.no/personvern/prosjektoversikt.jsp>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 31.12.2012, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen


Bjørn Henriksen


Anne-Mette Somy

Kontaktperson: Anne-Mette Somy tlf: 55 58 33 48
Vedlegg: Prosjektvurdering

Avdelingskontorene / District Offices:

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uio.no
TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. nsd@ntnu.no
BIRMINGHAM: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsd@svf.uib.no



Mari Torvik Heian
Telemarksforskning-Bø
Postboks 4
3833 BØ I TELEMARK

Vår dato: 02.07.2015

Vår ref: 38782/IB

Deres dato:

Deres ref:

BEKREFTELSE PÅ ENDRING

Vi viser til endringsmelding mottatt 12.06.15 for prosjektet

38782

Kunstners inntektsituasjon

I følge endringsmeldingen utgår registerdelen. Det er behov for å forlenge behandlingen av personopplysninger innhentet ved survey for å ferdigstille analysene. Personvernombudet har registrert ny prosjektslutt 31.10.15.

Videre har personvernombudet registrert at Mari Torvik Heian har overtatt som daglig ansvarlig etter Knut Løyland, jf. bekrefteletter pr epost 29.06.15.

Det opplyses at professor Johannes Hjelbrekke fra UiB ønsker tilgang til data for å skrive vitenskapelig artikkel sammen med prosjektleder. Hjelbrekke skal kun ha tilgang til anonyme data, jf. epost 01.07.15. Bakgrunnen for dette er prosjektleders taushetsplikt og samtykkene som er innhentet. I skrevet til deltagerne var det oppgitt at «Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Det vil si at det kun er en forskergruppe bestående av tre forskere fra Telemarksforskning som vil ha tilgang til disse».

For at opplysninger skal være anonyme, må opplysninger ikke identifisere enkeltpersoner, verken:

- direkte via navn eller andre personentydige kjennetegn,
- indirekte via identifiserende bakgrunnsopplysninger,
- eller via kode og koblingsnøkkel.

Personvernombudet legger til grunn at prosjektopplegget for øvrig er uendret.

Personvernombudet vil ved prosjektslutt, 31.10.15, rette en henvendelse vedrørende status for behandling av personopplysninger.

Ta gjerne kontakt dersom noe er uklart.

Vennlig hilsen


Bjørn Henriksen


Inga Brautaset

Audfregskontore / District Offices

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@iio.no
TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. kym.svan@svt.ntnu.no
TROMSØ: NSD, HSL, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 61 53. sokr.andersen@uit.no

Artiklene

Stability and change

Work and income conditions for Norwegian artists

Mari T. Heian, Knut Løyland & Per Mangset

Mari T. Heian

Telemark Research Institute

Mari Torvik Heian, (Corresponding Author) (born 1978, degree in sociology at Bergen University in 2004). Heian has worked at Telemark Research Institute since 2005 and been involved in several research projects on cultural policy, including a survey about artists' activity, work and income conditions. Heian is now working on a Phd on social inequality among artists, which is based on data from the mentioned survey. E-mail: Heian@tmforsk.no

Knut Løyland

Telemark Research Institute

Knut Løyland (born 1961, degree in economics at University of Oslo in 1990). Løyland worked at Statistics Norway 1990-91 and has since then worked as a researcher at Telemark Research Institute. He has mainly been working on issues in local public finance, labour market and cultural economics and has published articles on these issues both nationally and internationally. He is also teaching cultural economics at Telemark University College. E-mail: Loyland@tmforsk.no

Per Mangset

Telemark Research Institute and Telemark University college

Per Mangset (born 1944) is a professor of cultural studies/cultural policy at Telemark University College, and a senior researcher at Telemark Research Institute. He is a sociologist of culture. Mangset has published several books, articles and reports about cultural policy, sociology of art and sports policy. He was also one of the initiators of the International Conference on Cultural Policy Research (ICCPR), the Scientific Committee of which he currently coordinates. E-mail: Per.Mangset@hit.no

English abstract

The purpose of the survey that this paper is based on is to obtain new information about the work and income conditions of working artists living and working in Norway. We have mapped the artists' gender, age, and place of residence, as well as general and professional artistic educational background. We have studied differences both between and within the different artistic groups. Furthermore we have looked into different aspects of the artists' income, including social security and pensionable income. The survey also shows that the development in real income from 1993 to 2006 among different artist groups is moderate compared with the income development of other occupational groups.

Keywords: Professional artists, work, income, Norway

1. Introduction¹

Pursuing an artistic career is risky. Many of those who wish to be artists fail to realise their dreams. And many of the artists who manage to establish themselves as professional artists must live with a low and unstable income. Yet still the number of artists increases. This applies not only to Norway; the artist population has increased considerably in most rich countries in recent decades. Nevertheless, many young people today still seek an artistic career, even if it is risky both economically and artistically. The level of demand in arts markets is not large enough for all those who want to pursue an artistic career and, consequently, there is a permanent 'reserve force', or excess supply of artists, in most artistic markets. And this fact seems to be a persistent structural feature of western arts markets. Thus many artists find it difficult to earn a decent income from artistic work only.

Certain features of artistic works make them subject to market failures: they can be considered as public goods or there are positive externalities related to the consumption of them, cf. for instance Towse (2010). Thus it is worthwhile supporting artists, directly or indirectly, in order to stimulate arts production that would otherwise not be provided by any arts markets. Public support to artists is an important feature of Norwegian arts policy and, according to Heikkinen (2003), public support is also better developed in Norway and other Nordic countries than in the rest of the world. In order to implement appropriate policy measures, the central government has in recent decades funded studies of Norwegian artists' work and income conditions (NOU 1981, Elstad & Pedersen 1996, Heian et al. 2008). These studies are used as a knowledge base and source of information when arts policy issues are on the agenda. Trade unions organising artists have also been a driving force behind the execution of such surveys and may have special interests in putting on the agenda issues related to artists' living conditions. In Norway most professional artists are members of national arts organisations of this kind. It is therefore easier to conduct such surveys in Norway than in many other countries.

This paper provides an overview of some of the sociological, demographic, and economic characteristics of the Norwegian artist population. The purpose of the paper is both descriptive and explanatory. By means of a descriptive overview of both work and income conditions in 2006, and changes in these conditions from 1994 to 2006, we offer a useful informational basis of the 'Nordic model' for international comparative analyses. The descriptive analysis also highlights some specific research problems of general interest: (i) How does the influx of new recruits to the arts affect the income situation of artists? (ii) Is it possible to control the 'excess supply' of artists in order to secure most artists a decent income, and avoid a situation where even more artists are being educated only to find themselves unemployed or underemployed? (iii) Finally, are most Norwegian artists pampered by central government grants, enabling them to avoid the economic risk of the arts markets?

The paper is organised as follows. In section 2 we present a brief overview of previous and related surveys. Sections 3 and 4 describe the methodology, population, and the samples used, including the representativeness of the respondents and the total number of artists, while section 5 describes some demographic characteristics of the Norwegian artist population, i.e. the number of active artists and their distribution in relation to gender, age, place of residence, and educational level. We also describe how these characteristics have changed in recent decades, particularly from 1994 to 2006. In section 6 we provide an overview of the artist's work hours, types of work, and connection to working life, including changes from 1993 to 2006. In sections 7 and 8 we describe several aspects

of the Norwegian artist's income situation, including how this is affected by public grants. In section 9 we describe how Norwegian artists' income has changed from 1993 to 2006. Finally, section 10 briefly describes some findings on income differences among artists, while section 11 offers some conclusions.

2. Previous studies

The first national survey in Norway that included most of the artist groups was carried out in 1979-80, cf. NOU (1981). This survey has been used as a basis for comparison with corresponding studies such as Elstad and Røsvik Pedersen (1996) and Heian et al. (2008). These surveys give a recurring impression of an increasing number of artists and that income among artists is low compared with other occupations. There are significant differences in income level between the various artistic groups as well, and income distribution among artists is asymmetrical. Thus a large proportion of artists have a relatively low income, while a few have very high incomes. To compensate for low income, many artists also have income from artistically related and/or non-artistic work in addition to that from artistic work.

A recent study of artists' income in Sweden suggests that the results of the Norwegian studies also apply to Sweden (Konstnärsnämnden/SCB 2009). Most artists have low incomes, even though they are highly educated, and there are income inequalities, both between and within the artist groups. The majority of Swedish artists also compensate for low artistic income with income from artistically related and/or non-artistic work. Furthermore, the main findings in the Norwegian and Swedish studies are closely related to the findings in corresponding studies in other western countries. The growth in the artist population is, for instance, documented in Menger (2006) and Alper and Wassall (2006) for France and the US respectively. Menger (2006) also provides an overview and an analysis of the excess supply issue as well as of the skewed income distribution. Using panel data over a period of 60 years (1940-1999), Alper and Wassall (2006) find that the average earnings of artists are consistently lower than those of other persons with a similar educational level.

Based on the findings in studies like those referred to above, one would expect an artistic career to be subject to high economic risk. While both the economic and symbolic rewards for those who succeed are enormous, the risk of failure is also very high. Thus, it seems reasonable to have alternative strategies in order to counteract low-income situations. Baumol and Bowen (1966) suggest that artists have three main strategies to reduce risk: 1) support from spouses, other family members, or friends; 2) subsidies, grants, etc. from the state or private organisations; 3) last but not least, multiple jobholding. This way of dividing artists' income sources demands a distinction between artistic, artistically related, and non-artistic work and income. Such a distinction was introduced by Throsby (1992, 1994) in order to capture possible differences in artists' work preferences.

Filer (1986), however, claims that artists are acting as any other employee or self-employed worker. Artists do not have to take more risks than others. Based on his findings, he states that 'there is no basis for concluding that artists earn any less on average than they would in other jobs' (p. 73). In other words, Filer argues that the image of the poor artist is a myth and it is not necessary to advance any extraordinary portrayal of the artists' working conditions. Filer has been criticised, however, for instance by Alper and Wassall (1997), for using data from the US Census, which report on the total labour income of artists. They claim that a relatively large variation in the earnings of artists is partially masked in data from such sources. Because many artists are multiple jobholders, their earnings and

working hours cannot be related to their artistic work only. Another problem is that many of those who mainly earn their income from non-artistic work, but consider themselves to be artists, are ignored because they are registered as employed in other labour markets.

Nevertheless, an increasing number of aspiring artists seek artistic occupations. One reason why artists accept the risk involved is their strong preference for artistic work, see for instance Throsby (1994), Bourdieu (1996) and Menger (2006). According to this literature artists derive satisfaction from their work. Thus, in contrast to other groups of workers, they accept lower and uncertain income because artistic work satisfies alternative needs. Menger (2006:777) calls attention to the non-monetary nature of artistic occupations, and argues that artists are receiving 'psychic income':

Artistic work can be considered as highly attractive along a set of measurable dimensions of job satisfaction that include the variety of the work, high level of personal autonomy, a low level of routine, and a high degree of social recognition for successful artists.

Similarly, Bourdieu (1996) claims that artists are more interested in artistic valuation and appreciation than in monetary income. Artists are, he continues, disposed to deny the economic aspects of life. Artistic work carried out in order to achieve monetary income is considered inconsistent with the artistic ideal and can even result in artistic devaluation. Thus, artistic success does not necessarily go hand-in-hand with economic success. This phenomenon is described as the double economy of the arts, cf. Bourdieu (1996) and Abbing (2002).

The terms 'psychic income' and the 'double economy' are helpful in explaining the existence of a persistent excess supply of artists: positive psychic income implies that artists are willing to accept a lower monetary reward for doing artistic work than they would have obtained in a regular job market. From a neo-classical economics point of view, such behaviour cannot be properly explained because work is assumed to be a disutility. From the perspective of an economic approach allowing for work preferences, however, the persistent nature of the excess supply is to be expected.

3. Methodology, definition of artists, and representativeness of the sample

The artist population in this survey is defined from an arts policy point of view, which includes artist groups that have access to, or in principle can receive grants from, the Norwegian Government Grants for Artists scheme (GGA). The objective of the grant and guaranteed income programme is to give creative and performing artists the opportunity to pursue their artistic career. The grants include: 1) Work grants (1-5 years) that provide artists with the opportunity to work with projects or in-depth artistic exploration to further develop their artistic work. 2) Work grants earmarked for younger and newly established artists (< 35 years) in order to offer them an opportunity to make a living out of their arts work. 3) Miscellaneous grant: Allotted to artists for specific purposes such as travel, studies (not basic education), or materials, marketing, consulting, etc relevant to the applicant's artistic work and development (<http://kunstnerstipend.no/english/>).

In practice this includes creative and performing artists from 27 genres who mainly live and work in Norway. The distribution of grants is provided by the Ministry of Culture, in agreement with expert committees representing each artist group. A large proportion of Norwegian artists are members of artist organisations, and this study, as the two former representative surveys of the artist population in Norway (NOU 1981:28, Elstad and Pedersen, 1996), is mainly based on membership directories from these organisations.

Of a total of 16,020 unique memberships (membership population),² we have drawn a disproportionately stratified (gross) sample of 7,592 artists from the membership directories in 33 artist organisations.³ Barely 40% responded to the survey, significantly fewer than in the 1994 survey (Elstad & Røsvik Pedersen 1996).⁴ However, the response rate for surveys like the present one has decreased generally over the last 20 years. For instance, the response rate for the national Norwegian household surveys carried out to obtain weightings to calculate the consumer price index has decreased from about 70% in 1986 to about 50% in 2002 (Løyland & Ringstad 2009).

Moreover, on the basis of information collected in the survey, the working artist population is censored according to some criteria for what is regarded as a working artist. The censoring is based on the definition used in the previous study on Norwegian artists' work and income conditions (cf. Elstad & Røsvik Pedersen 1996). Thus, we are able to compare many of the results of the two studies. The definition of a working artist is restricted to members of one of the 33 artist organisations that have been artistically active at least one of the last five years (from 2002 to 2006) and are not living abroad. Arts students who are not working, i.e. who had less than NOK 10,000 in artistic income in 2006,⁵ are excluded. Of the 2,985 members in 33 artists' organisations who responded to the survey, 585 were not active according to our definitions.⁶ Thus 2,400 artists (net sample) satisfying our definition, have responded. Low artistic income, education, and changing to a different occupation are important reasons why artists choose to end their artistic career.⁷

In the survey, we asked about artistic occupation, artistic education, work participation, artistic, artistic related and non-artistic income, grants and compensation, pension and insurance, absence due to sickness, and maternity/paternity leave. Additionally, we asked about attitudes towards artistic occupations and information about their parents' education and occupation, and ethnicity.

The membership directories include the entire population of 16,020 artists from which we drew the sample. By a personal identification number the directories are merged with administrative data of for instance pensionable income, salary, assets, gender and age. Thus we also have access to important information for those in the sample who did not respond to the survey as well as for those who were not drawn. This has been important in order to evaluate the representativeness of the net sample.

About 47 % of the 16 020 artists in the membership population are women, while working women make up 45 % of the 2,400 individuals in the sample. Thus women are slightly underrepresented in the sample. However, in some organisations and artist groups the discrepancy is larger. In terms of age distribution the representation in our sample is good, although the youngest age group is slightly underrepresented. The share of artists in the age group from 51 to 70 has increased since 1994, but this could be caused by differences in the sample rather than a change in the age structure. The representativeness of the sample is good when it comes to place of residence as well. Both in the sample and in the membership population 47 % live in the Oslo metropolitan area.

Since we have information about pensionable income for both the 2,400 who responded and anonymous information about the 16,020 in the artist population as a whole, we have also information about potential biases with respect to income. It turns out that persons with a high pensionable income are on average somewhat overrepresented in the net sample. However, there are both positive and negative biases among the individual arts organisations. The largest positive bias is for NOPA (the Norwegian Society of Composers and Lyricists), where there is a considerably

higher average pensionable income in the sample than in the population. There were also similar, positive biases for several other music organisations and some other organisations, while we found negative biases in the sample drawn from the Norwegian Film Critics' Association, the Norwegian Association of Fine Art Photographers, and, in part, the Norwegian Authors' Union.

4. The artist population and the number of active artists

Our estimate of the number of working artists is based on the three sources of information mentioned in note iii). The estimated number of artists based on the membership directories is presented in Table 1. In the questionnaire the respondents have identified themselves as artists according to 20 artistic groups predefined by us. Thus, an artist who is a member of NOPA might be found in the artistic group 'Musicians, singers and conductors' instead of 'Composers of popular music' if the respondent in question considers that more in line with his or her artistic career.

The most recent extensive survey (1994) based on membership directories estimated the number of artists in Norway to be about 6,800, cf. Elstad and Røsvik Pedersen (1996). We calculated the number of artists in 2006 to be approximately 14,200, which represents a 110 % increase since 1994. However, this increase is due to both a real increase in the number of artists and a broader definition of the artist population, the latter primarily because more musicians participated in the present survey. After correcting for this, we calculated the actual increase in the artist population from 1994 to 2006 to be 31 %. The increase arising from the expanded definition is calculated to be 60 %. An alternative procedure estimated the increase in membership in 20 organisations from 1994 to 2006 to be 38 %. This supports the finding of a real increase in the artist population of 30-40 % from 1994 to 2006.

Table 1. Estimates of the number of active artists who are members of an artists' organisation in Norway, 1994 and 2006

		<i>Population, 1994</i>	<i>Population, 2006</i>	<i>Growth (%)</i>
Visual artist categories	Visual artists	1580	1952	23.5
	Artisans	550	663	20.5
	Fine art photographers	90	148	64.7
	Designers/illustrators	350	787	124.9
	Interior architects	285	293	2.7
Writers	Fiction writers	410	497	21.3
	Dramatists	70	120	71.5
	Translators	95	155	63.0
	Non-fiction writers	-	251	-
	Art critics	-	120	-
Performers	Actors	450	942	109.3
	Stage directors	90	177	96.9
	Stage designers	75	96	27.7
	Film artists	235	489	108.3
	Dance artists	280	500	78.6
Musicians	Musicians, singers, and conductors	1800	4916	173.1
	Classical composers	115	376	227.0
	Composers of popular music	75	610	713.3
Rest category	Folk artists	-	117	-
	Artists from other art forms	250	1032	312.8
	Total	6800	14242	109.4

We also calculated the increase in each of the 20 artistic categories from 1994 to 2006 (after weighting). This shows there has been a strong increase within some categories, particularly among film workers, actors, and designers/illustrators, the number of whom has more than doubled since 1994. We also find big increases in the musician categories, but the growth in these will be influenced by the fact that the definition of this artistic category has been considerably extended since 1994. Thus one should be careful when interpreting these figures.

In the 1994 survey, no attempt was made to estimate the number of artists who were not organised in any artists' organisations (Elstad & Røsvik Pedersen 1996). This has been done in the present study, but we do not present the numbers in a separate table. We estimate the number of non-organised, active artists to be approximately 300, based on the GGA register. A moderate estimate

of non-organised artists in the Central register of establishments (CRE) is approximately 4,500. Consequently, we estimate the number of non-organised, active artists in Norway to be approximately 4,800 individuals. If we add this to the estimated number of 14,200 based on the membership directories of the artist organisations, we reach a total of about 19,000 artists in Norway in 2006.

5. Gender, age, education, and place of residence

Are women and men equally represented in the artist population? What is the age distribution? Do artists still live mostly in cities, or are they distributed more evenly across the country? How do their educational level compare with the population as a whole? Knowledge of such structural factors is important in understanding artists' work and income conditions.

In Table 2 we present some figures on the distribution of gender and place of residence for a selection of Norwegian artists' organisations. Unfortunately, we do not have sufficient information from the 1994 survey to present the figures for the full set of artist groups presented in Table 1. Based on available information on several organisations, Table 2 still gives a fair impression of the gender distribution and geographical centralisation of the Norwegian artist population.

In line with previous surveys, the survey indicates that there are some typical male and female artist occupations. Men predominate among musicians, dramatists, non-fiction freelancers, and film artists, while interior architects, artisans, and dance artists are typically women's occupations. The distribution of men and women is more even among actors, critics, and fine art photographers, with the share of female artists having increased significantly in the last-mentioned group since 1994. The share of women has increased in some other organisations as well; the share of male members, however, has not increased in organisations that had a female majority in 1994. All in all, our numbers indicate a clear feminisation of the artist population from 1994 to 2006: the share of female artists has increased in 13 of the 15 organisations we are able to compare.⁸ Whether such a feminisation is due to successful democratisation of access to some rare and prestigious occupations, or whether it represents a disturbing devaluation of such occupations, is open to discussion.

Table 2. Share of female artists and share of artists resident in the Oslo metropolitan area for selected artists' organisations, 1994 and 2006 (%)

<i>Organisation</i>	<i>Share of women</i>		<i>Share of artists resident in the Oslo metropolitan area</i>	
	<i>1994</i>	<i>2006</i>	<i>1994</i>	<i>2006</i>
Norwegian Authors' Union	23	39	42	55
Norwegian Association of Fine Art Photographers	15	45	65	52
Norwegian Filmworkers' Association	34	37	72	76
Norwegian Society of Composers	7	16	57	69
Norwegian Association of Literary Translators	44	51	73	74
Norwegian Union for Stage Directors	28	48	74	72
Norwegian Actors' Equity Association	52	55	62	64
National Federation of Norwegian Musical Artists	33	40	78	93
Norwegian Writers for Children	53	52	44	45
Association of Norwegian Visual Artists	51	65	45	44
Norwegian Dancers' Association	81	82	66	69
Writers' Guild of Norway	31	31	55	55
Norwegian architects and interior designers Association	62	81	48	52
Norwegian Association for Arts and Crafts	77	80	33	33
Norwegian Stage Designers Association	58	93	67	64
N	n.a.	1502	n.a.	1502

The centralisation of the artist population seems to be quite stable in the entire period between 1994 and 2006. In all, 47 % of the artists live in the Oslo metropolitan area. For comparison, approximately 20 % of the Norwegian population lives in the Oslo metropolitan area. In other words, the artist population is much more centrally located than the population as a whole. These findings correspond fairly well to findings in other studies; cf. Menger (1993) and Mangset (1998).

In table 3 we present some figures on the age distribution and share of artists with an artistic education in Norway or abroad⁹, art theoretical education¹⁰, and those without such education. This shows that 80 % of the working artists in the sample are between 31 and 70 years old, 16 % are under 30 and 4 % are over 70 years old.

		<i>Age distribution (N=2400)</i>				<i>Education (N=2288)</i>			
		<i>< 30</i>	<i>31-50</i>	<i>51-70</i>	<i>> 70</i>	<i>Artistic, Norway</i>	<i>Artistic, abroad</i>	<i>Theoretical</i>	<i>Non-artistic education</i>
Visual artist categories	Visual artists	7	48	39	6	82	10	3	6
	Artisans	3	43	49	5	71	7	5	17
	Fine art photographers	14	67	20	0	52	19	7	21
	Designers / illustrators	21	54	23	3	44	27	8	21
	Interior architects	12	49	32	7	79	16	2	4
Writers	Fiction writers	6	32	53	9	23	5	34	38
	Dramatists	8	58	30	5	39	3	29	29
	Translators	4	20	61	14	5	5	58	32
	Non-fiction writers	1	21	69	9	14	4	29	54
	Art critics	13	60	25	3	10	0	76	14
Performers	Actors	20	50	29	0	48	26	8	18
	Stage directors	6	60	33	0	55	27	6	12
	Stage designers	12	44	40	4	48	28	16	8
	Film artists	14	62	21	2	38	25	12	25
	Dance artists	45	50	6	0	67	24	2	7
Musicians	Musicians, singers, and conductors	20	54	23	4	63	9	10	18

	Classical composers	14	55	26	5	53	10	13	24
	Composers of popular music	3	52	38	6	24	3	24	48
Rest category	Folk artists	18	36	43	4	50	0	17	33
	Artists from various other art forms	17	47	34	2	29	9	21	42
	Total	16	50	30	4	56	12	12	20

Visual artists, interior architects, and classical composers have the highest educational levels. Very few writers have a professional arts education,¹¹ but many are likely to have a higher education in a non-artistic subject. 12 % of the artists received their education abroad; this applies especially to actors, stage designers, stage directors, film artists, dance artists, photographers, designers, and illustrators. We cannot discern a clear pattern regarding change in educational level among artists in the period from 1994 to 2006. Finally, we find that artists have a higher level of education than the population as a whole. While more than 30 % of the population as a whole has a higher education, about 80 % of the artists have a higher professional or theoretical education in an arts discipline.

6. The artists' work hours and types of work

According to Throsby (1994) the relationship between artistic, artistically related, and non-artistic work is hierarchically ranked: the artists' strongest preferences are for artistic work, which is ranked above artistically related work, which in turn is ranked above non-artistic work. Table 4 presents an overview of hours spent on artistic, artistically related, and non-artistic work in 2006. *Artistic work* is defined as time spent on creative and performing arts work, including practice, rehearsal, research, etc. *Artistic related work* is defined as work that requires an artistic competence, without being primary artistic work. Typical examples include teaching in arts, advising in various evaluation committees, and formal positions and other representation in arts organisations. *Non artistic work* includes working hours spent in ordinary labour markets outside the arts field. Those who have only worked with artistic related work in combination with non artistic work are not included.

On average, the working artists carried out about 1,230 hours of artistic work in 2006. This is about the same as in 1994.¹² Film artists, classical composers, and stage directors spend more time on artistic work, while dance artists and artists in the category 'artists from various other art forms' spend less time. Less than half of the artists carry out artistically related work and approximately 33 % carry out non-artistic work. The usual impression of the artist as a multiple jobholder who combines artistic and artistically related work on the one hand and non-artistic work on the other, is somewhat weakened by these findings. Our results indicate that about 2/3 of the Norwegian artists work full-time on artistic and artistic related work.

Table 4. Share (%) of artistic, artistically related, and non-artistic work for 20 different artist groups in Norway, 2006, N = 1706

	<i>Artistic categories</i>	<i>Hours of artistic work (%)</i>	<i>Hours of artistically related work (%)</i>	<i>Hours of non-artistic work (%)</i>	<i>Total hours</i>
Visual artist groups	Visual artists	74	13	13	1821
	Artisans	76	15	9	1831
	Fine art photographers	68	10	22	1570
	Designers/illustrators	80	12	8	1606
	Interior architects	79	11	10	1481
Writers	Fiction writers	76	10	14	1800
	Dramatists	87	4	10	1678
	Translators	67	5	28	1753
	Non-fiction writers	76	2	22	1646
	Art critics	58	18	23	1857
Performers	Actors	85	7	8	1704
	Stage directors	73	23	4	2018
	Stage designers	76	12	13	1791
	Film artists	84	6	10	1790
	Dance artists	62	24	14	1189
Musicians	Musicians, singers, and conductors	69	16	16	1706
	Classical composers	78	16	6	1939
	Composers of popular music	69	6	25	1840
Rest category	Folk artists	58	23	19	2091
	Artists from other art forms	38	13	49	1859
	Total	(1232)69	(231) 13	(291) 17	1754

The majority of the artists occupied in artistically related work are teaching an arts subject. The rest are mainly working as union representatives or serving as artistic advisors in various kinds of evaluation committees. The extent of artistically related work varies between the different categories. Except for the fiction writers, there is little such work in the literature field (dramatists, translators, non-fiction writers). On the other hand, dance artists, folk artists, and stage directors spend a relatively large amount of time on artistically related work. The reason why the artists in some

categories spend little time on artistically related work may be due to there being a good income potential in this category. It is, however, more likely that some categories do not experience the same market for artistically related work as others (e.g. stage directors). Dramatists, translators, and non-fiction writers, for instance, compensate for a low share of arts-related work by a considerably higher share of non-artistic work.

We find the highest share of non-artistic work among 'artists from other art forms', translators, composers of popular music, art critics, fine art photographers and artists in the category non-fiction writers' with a share of total working hours of 49 %, 28 %, 25 %, 23 %, 22 %, and 22 %, respectively (cf. Table 4). The lowest share is among the stage directors (4 %), classical composers (6 %), and actors (8 %).

There is an equal share of non-artistic work and artistically related work when we calculate the average number of hours worked. However, the median artist in 16 of the total of 20 categories has no artistically related work hours, i.e. fewer than half carry out non-artistic work, approximately one-third or fewer.¹³ Finally, more than half (52 %) of the youngest artists (below 30 years) carry out non-artistic work, while the share doing such work decreases by age.¹⁴ This suggests that (i) it takes time to establish oneself as an artist and (ii) there is a tendency to abandon the artistic career if you do not succeed before a certain age.

Table 5 shows that the share of full-time actors decreased from 70 % to 54 % between 1994 and 2006. This could be related to the fact that the number of actors increased considerably during that period, without a corresponding increase in demand, cf. Table 1. The increase in the number of actors is mainly due to an extension of the educational opportunities both in Norway and abroad for Norwegians to become an actor.

Fiction writers and translators have increased the number of artistic work hours in the period from 1994 to 2006. The artistic work hours for artisans have increased as well, while those for visual artists have decreased. This could be because the artisans are the group with the smallest increase in number of artists since 1994, compared with the other artist groups. Along with general economic growth and increased demand for art and cultural goods, this may have given the artisans a better opportunity to carry out artistic work than before.

Within the music field the share of full-time classical composers has increased. However, since the increase in the number of classical composers may be a result of the limited number of musicians' organisations taking part in the 1994 survey, it is hard to compare artistic work hours in 1994 and 2006 within these artist groups (musicians, singers, conductors, composers).

Table 5. Share of artists with more than 1,500 hours' artistic work a year (full-time artist), %.			
	<i>Artistic categories</i>	<i>Share of full-time artists, 1994</i>	<i>Share of full-time artists, 2006</i>
Visual artist categories	Visual artists	55	49
	Artisans	43	56
	Fine art photographers	16	31
	Designers/illustrators	52	53
	Interior architects	43	47
Writers	Fiction writers	39	59
	Dramatists	61	60
	Translators	25	42
Performers	Actors	70	54
	Stage directors	43	56
	Stage designers	62	50
	Film artists	43	55
	Dance artists	29	26
Musicians	Musicians, singers, and conductors	55	43
	Classical composers	48	64
	Composers of popular music	37	43
	N	n.a.	828

In the Nordic countries there are strong traditions of permanent employment in the performing arts. In the institutional (subsidised) theatres, for instance, the majority of actors have traditionally been employed on permanent contracts, more or less like civil servants and quite often for life. The performing arts are also characterised by a quite strong and uniform structure of subsidised institutions, while private institutions have been almost non-existent and the non-institutional sector quite weak. Over the last 15-20 years, however, profound transformations have taken place within the Norwegian arts field: more artists than before are now working together in temporary projects, more performing artists (actors, stage directors, stage designers, film artists and dance artists) have become freelancers, and recruitment for employment has become more open and competitive, wholly in accordance with international tendencies described by scholars like Boltanski and Chiapello (1999) and Menger (2002). These transformations are partly reflected in Table 6.

The table presents the share of permanently employed artists in 1994 and 2006. The share has increased in particular among film artists, interior architects, and composers of popular music. This is probably not because more jobs have been created in these fields, but rather because more artists are employed in their own company. Thus they may have changed their connection to working life during the period under review. The share of permanent employees has decreased drastically among musicians, singers, conductors, stage designers, dancers, and actors. In the last two groups at least, this is probably because there has been an increase in the number of artists due to an increased

number of students being educated at institutions both in Norway and abroad. At the same time, the number of permanent jobs is stagnant or has reduced.

Table 6. Share of artists permanently employed for more than 800 hours per year and for more than 1,200 artistic working hours in total, 1994 and 2006, %

	<i>Artistic categories</i>	<i>Permanently employed, 1994</i>	<i>Permanently employed, 2006</i>
Visual artist categories	Visual artists	3	2
	Artisans	3	7
	Fine art photographers	2	0
	Designers/illustrators	22	22
	Interior architects	20	33
Writers	Fiction writers	2	2
	Dramatists	8	9
	Translators	0	6
Performers	Actors	43	19
	Stage directors	23	22
	Stage designers	28	8
	Film artists	6	18
	Dance artists	16	5
Musicians	Musicians, singers, and conductors	34	18
	Classical composers	0	5
	Composers of popular music	0	23
	Total	18	13

Many artists are therefore loosely connected to the labour market, and this could lead to a high degree of economic uncertainty. Our study also shows that many artists have several temporary employers/agents (the numbers are not presented here). On average, fiction writers, non-fiction writers, musicians/composers, and actors have three to four employers. Some artists have numerous employers, while others have only a few, implying a distribution skewed upwards.

7. Artistic and other income

How do artistic income and other income vary between artist groups and between gender within the respective artist groups? In the following we present some figures on Norwegian artists' income in 2006. Again, in accordance with Throsby (1994), who distinguishes between artistic, artistically related, and non-artistic income, we divide occupational income into three sources.

First of all, the figures in Table 7 indicate quite strongly that visual artists, artisans, fine art photographers, art critics, dance artists, and 'artists from other art forms' have considerably lower

artistic income than the remaining categories. The average income from artistic work increases when we calculate full-time artists only, but this does not change the fairly clear structures that place these artist groups as low-income occupations. For comparison, employed persons in ordinary full-time jobs with a college or university degree, which corresponds fairly well to artists' educational level, had a wage income of about NOK 450,000 in 2006.

Table 7. Average and median artistic income for all artists and full-time artists (NOK 1000)*, N=2,272

		<i>All artists</i>			<i>Full-time artists</i>	
	<i>Artistic categories</i>	<i>Average artistic income</i>	<i>Average artistic income women only</i>	<i>Median artistic income</i>	<i>Average artistic income</i>	<i>Median artistic income</i>
Visual artist categories	Visual artists	86.4	73.7	38.3	114.9	89.7
	Artisans	109.4	105.4	82.7	139.4	127.6
	Fine art photographers	61.9	34.8	7.0	110.5	49.5
	Designers/illustrators	235.2	221.1	196.0	400.6	384.5
	Interior architects	274.9	287.2	306.3	341.6	341.4
Writers	Fiction writers	216.6	144.8	164.1	294.3	194.9
	Dramatists	225.5	156.5	161.6	313.1	229.8
	Translators	233.1	206.9	233.9	309.1	341.0
	Non-fiction writers	196.4	203.7	126.9	267.7	302.3
	Art critics	146.6	97.0	81.2	183.5	147.7
Performers	Actors	263.3	217.3	265.7	292.0	294.2
	Stage directors	250.3	143.0	276.7	358.5	355.4
	Stage designers	240.3	227.8	262.7	329.3	330.1
	Film artists	227.0	185.0	211.1	289.7	237.8
	Dance artists	140.1	129.1	116.5	108.5	97.1
Musicians	Musicians, singers, and conductors	209.5	202.6	193.0	249.1	278.2
	Classical composers	168.2	150.2	158.5	192.0	179.6
	Composers of popular music	329.6	184.0	134.9	399.8	175.4
Rest category	Folk artists	197.3	129.5	171.1	293.8	236.9
	Artists from other art forms	149.9	133.1	48.0	299.4	232.7
	N	2272	1137	2272	828	828
	Total	191.1	167.6	154.5	247.1	230.8

*NOK 1000 = EUR 124.2 (2006 average).

The low-income groups are dominated by women. This goes for artisans, visual artists, and dance artists. It is not quite clear whether female artists in particular seek low-income occupations, or

whether occupations dominated by women become low-income occupations just because they are dominated by women. Women also have lower artistic income than men within the same artistic groups, and this goes for the typical low-income occupations as well. This would be reasonable if the difference was due to fewer artistic working hours for women than men. If so, the difference would be eliminated, or become less significant, if we looked at full-time artists alone. However, the opposite happens: the difference in artistic income between men and women within the same artist group increases when we look at full-time artists only.

In general, the artistic occupations with the lowest income have the highest share of income from artistically related and non-artistic work, cf. Table 8. However, this does not mean that these artists earn the highest income in an absolute sense. On average, the income from such work is on the low side of NOK 50,000, i.e. on the low side of NOK 100,000 for both types of work taken together. However, visual artists, artisans, fine art photographers and dance artists - all low-income occupations with regard to artistic income - have lower income from artistically related work and non-artistic work than the average for all artists. The poor pay-off from artistic work seems to influence the pay-off for other types of work as well.

Table 8. Share of income (%) from different income sources. Average overall income (NOK)N=2,283

	<i>Artistic categories</i>	<i>Average artistic income</i> %	<i>Average artistically related income</i> %	<i>Average non-artistic income</i> %	<i>Average non-work income</i> %	<i>Average overall income, NOK (100%)</i>
Visual artist categories	Visual artists group	40	24	16	20	217.4
	Artisans	50	14	16	20	219.4
	Fine art photographers	31	7	27	35	202.4
	Designers/illustrators	63	11	9	17	375.1
	Interior architects	74	7	8	12	371.5
Writers	Fiction writers	60	9	11	19	359.7
	Dramatists	67	10	12	12	337.6
	Translators	56	7	13	24	418.6
	Non-fiction writers	50	8	15	27	389.1
	Art critics	40	18	27	15	362.9
Performers	Actors	78	6	6	10	339.5
	Stage directors	65	20	6	9	384.9
	Stage designers	73	12	8	8	330.8
	Film artists	65	19	8	8	349.1
	Dance artists	57	21	11	11	247.1
Musicians	Musicians, singers, and conductors	61	14	12	13	345.0
	Classical composers	56	21	12	11	302.5
	Composers of popular music	61	6	19	14	541.5
Rest category	Folk artists	65	6	15	14	305.4
	Artists from other art forms	37	15	36	12	406.5
	Total	59	14	15	12	323.8

*NOK 1000 = EUR 124.2 (2006 average).

Several artist groups with low artistic income also have low overall income. This applies particularly to the three groups in the visual field and the dance artists. The art critics, who also have low artistic

income, are better off when we look at overall income. The income distribution is significantly more symmetrical when we look at total rather than artistic income alone. Once again, the three groups in the visual field stand out as having a rather skewed income distribution, i.e. a few earn much while the majority has a fairly low income. The median overall income for fine art photographers was NOK 130,000 in 2006 (not presented here), while the average income according to Table 8 was approximately NOK 200,000. Thus it seems quite economically risky to start a career as a fine art photographer.

Total or overall income also includes non-work income in addition to income from artistic, artistically related, and non-artistic work (occupational income), cf. Table 8. The most important sources of non-work income are retirement pension, social security income, unemployment benefits, and capital income. Retirement pension and social security income make up an average of 5.8 % of overall income in the artist population. Translators, fiction writers, non-fiction freelancers, and visual artists in particular obtain a relatively high proportion of their income from these sources, with the average amount for translators being about NOK 100,000. Most artists receive returns on capital assets of different kinds. In some cases this source of income is very high, making the average much higher than the median. However, our sources of information cannot tell whether these assets have been inherited or are invested income from previous artistic success.

Spouse's income can also have a substantial influence on artists' living conditions. We find that the average overall income of the spouse/partner is about NOK 360,000 in 2006. This is well above the average gross income for the population as a whole. Thus the 50-60 % of the artists who are married or registered partners have reduced their economic risk by means of civil status. The results do not indicate that artists in low-income artistic occupations are more frequently married to people with a high income. The exception is dancers, who tend to have low income and be married to/partners of persons with quite high income. However, barely 30 % of dancers are married or have a partner. For the average artist overall income is higher for the married than for the non-married, NOK 365 000 and 265 000, respectively. In addition we see that average overall spouse's income is about the same as for married artists'. Thus there is some evidence that the economic situation for married artists is better than for the non-married ones.

8. The composition of artistic income

Central government grants are distributed to individual artists according to certain sets of quality criteria. The two most important grants schemes are the so-called 'Working grants' (WG), which are time limited to either three or five years, and 'Guaranteed income for artists' (GI), which is granted until retirement age at 67. In 2006 slightly more than 500 artists received GI, while about 400 received a WG. In addition, artists also receive other grants administered and distributed by their artists' organisations. Finally, artists may also receive compensation for use of copyright material.

Table 9 shows that visual artists and artisans in particular are receiving more GI than other artist groups. Altogether these artist groups received approximately two-thirds of all GI allocations in 2006 and it is mainly artists between the ages of 51 and 70 who receive GI.

Table 9. Composition of artistic income, %. Row sum = 100. N=2272

	<i>Artistic categories</i>	<i>Market income</i>	<i>Guaranteed income for artists</i>	<i>Work grants</i>	<i>Other grants</i>	<i>Compensation for use of copyright material</i>
Visual artist categories	Visual artists	50.5	19.3	12.1	16.9	1.2
	Artisans	67.7	19.8	6.9	5.1	0.5
	Fine art photographers	52.8	6.0	17.7	23.0	0.4
	Designers/illustrators	98.7	0.0	0.1	1.0	0.2
	Interior architects	100.0	0.0	0.0	0.0	0.0
Writers	Fiction writers	65.7	7.0	11.8	12.0	3.5
	Dramatists	75.4	3.8	6.9	11.1	2.8
	Translators	83.3	0.3	2.8	12.8	0.7
	Non-fiction writers	89.6	0.0	1.1	8.6	0.7
	Art critics	92.3	4.3	1.0	2.4	0.0
Performers	Actors	96.7	1.1	1.6	0.3	0.3
	Stage directors	88.8	4.1	4.4	2.6	0.0
	Stage designers	85.7	2.0	2.2	3.8	6.2
	Film artists	93.7	0.7	2.6	1.2	1.8
	Dance artists	87.2	4.2	7.9	0.5	0.2
Musicians	Musicians, singers, and conductors	91.7	0.5	1.3	1.0	5.5
	Classical composers	41.1	8.7	7.5	19.2	23.4
	Composers of popular music	79.9	0.0	1.4	2.2	16.6
Rest category	Folk artists	91.9	3.3	3.5	0.0	1.3
	Artists from other art forms	96.6	0.0	1.0	0.6	1.9
	Total	82.6	4.7	4.0	4.8	3.9

Artists from the same categories that receive a large share of GI also benefit, relatively speaking, when it comes to distribution of the working grants. The categories that receive substantial contributions from the GGA (Government Grants for Artists) scheme are at the same time among the groups that have the lowest artistic income and the lowest overall income. The exception is the dance artists, a typical low-income group within the arts field. Despite this, they do not receive much when it comes to distribution of grants and guaranteed income. Nevertheless, it seems that the

GGA grants contribute quite well to achieving their aims, since artists within art forms with low artistic income are the ones that are most likely to benefit from them. However, there should be a continuous evaluation of how well the grants contribute to fulfilling political goals in the artistic field.

It appears that the same artist groups that receive GI and grants from the GGA also receive the largest share of other grants (including miscellaneous grants from the GGA and collective grants administered and distributed by artists' organisations). Such grants constitute a considerable share of the artistic income for visual artists and photographers. As expected, the composers (both classical and popular music composers) receive the largest share of individual compensation funding, both relatively and absolutely.

With the exception of the category of designers/interior architects, female artists have lower artistic income than their male colleagues, cf. Table 7. However, this does not mean that they receive higher grants from the GGA. It is only in the musical field that we find that women are favoured over men. This is mainly because a larger share of women receives grants but also, to some degree, because the amounts distributed to women are larger. It is fair to see this in relation to the very low share of female musicians. Despite the fact that there is no explicitly expressed political objective to prioritise female musicians, this seems implicitly to be the case since women are given higher priority. We have, however, not sufficient information to investigate this issue further.

Artists in the performing arts have a higher share of market income than, for instance, visual artists, while the latter have the largest share of income from central government and other grants, cf. Table 9. However, a high share of market income does not necessarily mean that artists in the performing arts are subject to a correspondingly low level of public subsidies. The theatres, the opera, and the orchestras, where many of these artists are employed, are heavily subsidised, mainly by the central government but also by local governments. On average 80-90% of total revenues in Norwegian performing arts institutions are subsidies, cf. Løyland and Ringstad (2007). Thus a large share of the performing arts artists are indirectly subsidised by receiving their wage income from these institutions.

9. Changes in income from 1993 to 2006

Artists have increased the share of artistic income from 1993 to 2006. However, the increase is not very large, only from 64 % to 67 %. The change has primarily come at the expense of income from artistically related work, which has been reduced from 20 % in 1993 to 16 % in 2006.

Table 10. Ranking of artist categories by artistic income, 1993 and 2006

<i>Artistic groups</i>	<i>2006</i> (N=2272) <i>Average</i>	<i>1993</i> (N=2141) <i>Average</i>	<i>Ranked by median income, 2006</i> (N=2272)	<i>Percentage change in artistic income, 1993-2006.</i>
Actors	1	1	3	-8.2
Stage directors	2	2	2	-1.1
Composers of popular music	3	6	12	25.7
Interior architects	4	7	1	33.7
Fiction writers	5	11	9	29.8
Translators	6	10	5	54.0
Stage designers	7	3	4	-1.4
Film artists	8	8	6	43.5
Designers/illustrators	9	4	7	5.8
Dramatists	10	9	10	33.3
Musicians, singers, and conductors	11	5	8	2.2
Classical composers	12	12	11	20.7
Dance artists	13	13	13	11.2
Artisans	14	16	14	76.7
Visual artists	15	14	15	3.0
Fine art photographers	16	15	16	14.6
Artist average				18.7

In Table 10 we present a ranking of artistic income for 16 artistic groups. Number 1 has the highest income, while number 16 has the lowest. The ranking is basically the same in 2006 as in 1993. When we use income figures that are corrected for sample selection bias, it turns out that actors and stage directors are the top two – as they were in 1993. The bottom three in 2006 comprises visual artists, artisans, and fine art photographers – also as they were in 1993. However, the artisans, who were at the bottom in 1993, were the best of the three in 2006. There are some bigger changes between top and bottom. The non-fiction writers have advanced from eighth to fifth place, while the musicians have fallen from sixth to eleventh place. The latter could be because the artist population is considerably broader for musicians in 2006 compared with 1993.

On average, there is a weaker increase in artistic income in real terms than the average wage increase in the working population as a whole. While the real wage increased by approximately 40 % for the working population as a whole, the average increase in real artistic income for artists has been around 18 %.¹⁵ In other words, artists have become relatively poorer in this period. The artisans have experienced a significant increase in real income. However, since the income level for this artist

group was very low in 1993, it does not take much to make a sizeable relative increase. This artist group is still at the bottom of the income hierarchy, along with visual artists and fine art photographers.

There is nothing to indicate that the strong increase for artisans is a result of increases in the governmental grants that artisans and visual artists benefit from in particular. In 1993 the guaranteed income (GI) was NOK 119,000, while it was approximately NOK 175,000 in 2006. This shows a nominal increase of nearly 50%, but the increase in real terms is only 13%. This is far below the actual wage growth in the working population as a whole (40%) within the same period. Our findings do not support the rather usual image of the Nordic artist pampered by public subsidies. The obvious explanation of the artisans' increase in real income is that the arts market has experienced a distinct increase since 1993. This is not unlikely, since we were in a macroeconomic recession in 1993, while in 2006 we were at the top of the business cycle. At the same time we see that this progress does not apply to the visual artists to the same degree. This is partly because there has been a larger nominal increase in the number of visual artists since 1993 compared to artisans, cf. Table 1. Partly it is also reasonable to expect artisan to be more market oriented in their artistic production than many visual artist are.

Authors and writers have also experienced a favourable development in their artistic income, so favourable that the increase in absolute value is larger than the corresponding increase for the artisans. This is, of course, due to the income basis in 1993, which was better for writers than for artisans.

Despite the fact that actors come out highest when we compare artistic income among artist groups, they have experienced negative growth in artistic income in real terms since 1993. They fall behind compared both with the population as a whole and other artist groups. The main reason is probably the strong increase in the number of actors. Where this increase has not yet led to a larger fall in income, this could be because the market for actors has expanded significantly since 1993. This is especially apparent in the media field, with the establishment of commercial TV channels. However, the real income development for permanently employed actors with 12 years' seniority has been good - between 50% and 60% from 1993 to 2006. This means that the income development in the same period has been correspondingly bad for those without permanent employment. Thus, since 1994, the labour market for actors seems to have been divided into outsiders and insiders, i.e. *insiders* who are strongly connected to the labour market as permanently or temporarily employed by government-subsidised institutions and *outsiders* who are more loosely connected, mainly as self-employed or freelance actors.

10. Differences in income

A symmetrical income distribution, where average income equals median income, does not imply that income is distributed evenly; it only implies that the number of persons earning less than average income equals the number of persons earning more than average. It is therefore interesting to study the difference in income between artists according to measurements made to measure income differences. We have used Lorenz curves to study the income differences, taking the overall income (gross income) and artistic income as a basis. The Lorenz curve is a graph showing the bottom X % of artists what Y % of the total income they earn.

Figure 1 illustrates the income distribution in the sample of Norwegian artists for two different income measures. First, we have calculated the distribution of artistic income and we find that artistic income is distributed very unevenly. The 50 % with the lowest artistic income earn only about 10 % of total artistic income. The 10 % which earn the highest income earn about 35 % of total income in the sample. When we calculate the distribution based on overall income, income is distributed slightly more evenly. The 50 % with the lowest overall income earn about 25 % of total overall income. It is likely that the main source for this compensating force is higher income from artistically related and non-artistic work among the artists with the lowest levels of artistic income.

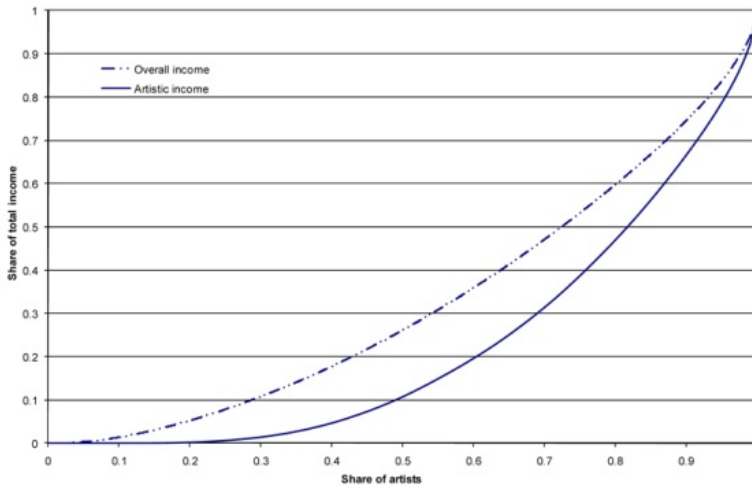


Figure 1. Lorenz curves for artistic and overall income for a sample of Norwegian artists, N=2272

When we compare the income difference for both artistic income and overall income according to six different artist categories for all who responded to the survey, we also find the largest income differences for artistic income. In some artist categories we find that the 50 % of the group with the lowest income do not receive more than 5-10 % of the total income and the differences even out when we consider overall income.

We have also analysed the income differences for the entire population of artists who are members of artist organisations (16,020 members). We only had access to the overall income, and the results show that the 50 % of the population with the lowest income receive 25 % of the total income. It is hard to find a relevant basis for a comparison with the working population as a whole. The little evidence we find, however, indicates that the income differences are somewhat larger among artists than among the working population as a whole. The reason for this, we believe, is firstly that among artists, more often than among other occupational groups, there are superstars with very high incomes. At the other end of the income scale there are many aspiring artists who find it difficult to earn a decent reward for their artistic work. Secondly, many artists are self-employed, with irregularly low or even negative income in ‘production years’ and irregularly high income in ‘sales years’. When we only have access to income for one year, the magnitude of the income differences is bigger than if we could base the figures on ‘normal’ income years.

11. Stability and change – main conclusions and discussion

Our survey confirms many of the features of artists' work and income conditions known from earlier surveys. Many of these turn out to be fairly stable over time. One stable feature is that recruitment to artistic occupations is much higher than the artistic markets can absorb (excess supply), and the excess supply is increasing in rich countries. Although many artists combine artistic and artistically related and/or non-artistic work, the average artist spends close to three-quarters of a normal person-year (1,700 hours) on artistic work. The artists' artistic income is, however, considerably lower than the income for the employed population in general. The income also varies both among and within artist groups: the income imbalance between the few who earn a lot of money and the many who earn little remains. The hierarchy among artist categories with low and high average and median income is relatively stable. The visual artists and dancers are now, as earlier, at the bottom of the hierarchy, while actors and stage directors are still the artist groups with a relatively high income level. The low-income groups are dominated by women.

Arts policy grants will to some degree compensate for low artistic income from the market. This however, does not eliminate the low-income problem. Other income whether artistically related, non-artistic, or non-labour income, is far more important than public support in compensating for low artistic income. However, we find the low-income artist groups at the bottom of the income hierarchy when we look at the overall income as well. Thus, the level of income is better adjusted to a decent standard of living, but the skewed distribution of income remains.

So, what are the most important changes? One is that the share of women has increased in most artistic groups. It is particularly the low-income groups that recruit women. Regarding general changes in income, the average increase in real artistic income from 1993 to 2006 has been poorer than the wage development in the working population as a whole. However, this tendency varies among the artist groups, probably due to economic trends/better market opportunities for some of the groups. We have also shown that the real increase in guaranteed income has been only 13 % from 1993 to 2006, much lower than the real wage increase in the working population as a whole (40 %) within the same period.

The current structures and changes in the artistic markets indicate that general social processes and features of the development in the arts markets have a much larger impact on artists' income development than specific arts policies for artists.

Despite the increase in the number of artists, the artist population does not constitute a large occupational group compared with many other occupational groups in Norway. From a cultural economics perspective, arts goods are not only private in consumption - they also represent public good advantages. So why can't an affluent society like Norway provide scope for even more artists? It is not our primary task as researchers to give normative considerations to questions like this. It is, however, interesting to discuss the following question: is the government able, by providing more public support, to compensate for the lack of market income, so that anyone with sufficient expertise and interest can achieve a reasonable income and good working conditions? Would the low-income problem then disappear? Probably not. Abbing (2002) is most likely right when he argues that increased public support for artists would lead to an increased influx of new recruits to the artistic occupations, while the low-income problem would persist. Instead of raising the income level of all working artists to a reasonable level, there might be more, even poorer artists.

The effects of increased public support on artistic work depend, however, on the ability to control recruitment and on the design of the political measures in question: if the government manages to maintain relatively tight control of recruitment, it should be possible to raise the income level among aspiring and established artists in the professional arts field. To achieve this, it is necessary to limit the number of students domestically (which is already done), avoid generous support for studies abroad (which is also partly done), and maintain strict quality control at the entrance to the professional arts world in other respects (such as trials, auditions, publishers' releases of works by debut writers, etc.).

However, basic features of the structure of the arts field give little support to policies that aim to eliminate or reduce the low-income problem. The excess supply seems to be a fairly common structural feature of the professional arts field, at least in western countries. Many young people are attracted to the artistic professions and it seems as if this attraction has increased in recent decades. They have a strong belief in their talent and are seeking an artistic education and career, although they are aware of the risks involved. The existence of a 'reserve force' may also be beneficial for the arts field and the society as a whole. Because it is difficult to predict who will succeed as an artist, the arts field needs a large pool of recruits in order to select the greatest talents. From a cultural policy point of view, it may be advantageous to maintain a large pool, which, in turn, increases the probabilities for talented artists to break through. The cost, however, is that most artists have to live with rather poor work and income conditions.

References:

Abbing, H., 2002. *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam University Press.

Alper, N.O. and Wassall, G.H., 1997. Toward a Unified Theory of the Determinants of the Earnings of Artists, In: Towse, R., eds. *Cultural Economics: The Arts, The Heritage and The Media Industries*, Volume 2. Cheltenham: An Elgar Reference Collection, 247-260.

Alper, N.O. and Wassall, G.H., 2006. Artists' careers and their labor markets, In: V.A. Ginsburgh and D. Throsby, eds. *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Volume 1. Amsterdam: North-Holland, 813-861.

Baumol, W. J. and Bowen, W.G., 1966. *Performing Arts. The Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*. The Twentieth Century Fund: New York.

Boltanski, L. and Chiapello, È., 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Gallimard.

Bourdieu, P., 1993. The Market of Symbolic Goods. In: P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production*. Cambridge/Oxford: Polity Press.

Bourdieu, P., 1996. The rules of art. genesis and structure of the literary field. Cambridge. Policy Press.

Elstad, J.I. and Røsvik Pedersen, K., 1996. *Kunstnernes økonomiske vilkår* [The economic conditions of artists]. *Rapport fra Inntekts- og yrkesundersøkelsen 1993-94* [Report on the survey of incomes and occupations 1993-94], INAS report 96:1.

Filer, R.K., 1986. The “Starving Artist” – Myth or Reality? Earnings of Artists in the United States, *Journal of Political Economy* 94, 56-75.

Heian, M.T., Løyland, K., and Mangset, P., 2008. *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006* [Activities, working and income conditions of artists]. Telemarkforskning, report no. 241.

Heikkinen, M., 2003. *The Nordic Model for Supporting Artists. Public Support for Artists in Denmark, Finland, Norway and Sweden*. Research Reports of the Arts Council of Finland, No. 26.

Konstnärsnämnden/Statistiska Centralbyrån [The Swedish Arts Grants Committee/Statistics Sweden], 2009. *Konstnärernas inkomster – en statistisk undersökning av SCB inom alla konstområden 2004-2005* [Artists’ incomes – a statistical survey by Statistics Sweden within all areas of the arts 2004-2005].

Løyland, K. and Ringstad V., 2007. Norwegian subsidised theatres – Failure or future?, *International Journal of Cultural Policy*, 13(4), 407-417.

Løyland, K. and Ringstad V., 2009. On the price and income sensitivity of the demand for sports: Has Linder’s disease become more serious?, *Journal of Sports Economics*, 10(6), 601-618.

Mangset, P., 1998. The Artist in Metropolis. Centralisation Processes and Decentralisation in the Artistic Field, *The International of Cultural Policy*, Vol. 5, No 1.

Menger, P.M., 1989. Rationalité et incertitude de la vie d’artiste *In: l’Année sociologique*, 1989, 39, 111-151.

Menger, P. M., 1993. L’Hégémonie parisienne. Economie et politique de la gravitation artistique, *Annales ESC* 6, 1565-1600.

Menger, P.M., 1997. *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Documentation Française, Paris.

Menger, P.M., 2002. *Portrait de l’artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Seuil.

Menger, P. M., 2006. Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management, *In: V.A. Ginsburgh and D. Throsby, eds. Handbook of the Economics of Art and Culture*, Volume 1. Amsterdam: North-Holland, 765-806.

NOU 1981:28, 1981. *Inntektsforhold for kunstnarar* [Income conditions for artists].

Throsby, D. (1992), Artists as workers. R. Towse and A. Khakee, eds., *Cultural Economics*. Springer, Berlin: Reprinted in R. Towse (1997) 261-268.

Throsby, D., 1994. A work-preference model of artist behaviour, A. Peacock, I. Rizzo, eds., *Cultural Economics and Cultural Policies*, Dordrecht: Kluwer Academic, 69-80.

Throsby, D. (2001), *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Towse, R. (2010), *A textbook of cultural economics*. Cambridge: Cambridge University Press

- 1 This paper is based on a study substantially documented in Heian, Løyland, and Mangset (2008).
- 2 The total number of memberships was 22,218. However, 2,339 held more than one membership. They were therefore excluded. In addition, 3,859 memberships were excluded due to missing information on the artists' identity.
- 3 In addition, to capturing unorganised artists (meaning artists who are not members of one of the 33 artist organisations), we have used two different sources. These sources are: 1) Unorganised artists who have received grants from the GGA. 2) Individuals registered as self-employed artists in the Central Register of Establishments and Enterprises (CRE), Statistics Norway. The GGA sample includes all 448 non-organized artists who have received grants from the GGA, and from the CRE we have drawn a random sample of 1,457 artists. Altogether, the three samples give a gross sample of 9,497 artists. With the exception of parts of section 4, the artists from these two samples of non-organised artists are omitted in the following.
- 4 For the other samples the response rate was even lower: just over 25 % of the GGA recipients and just under 20 % of the Central register of establishments (CRE) sample responded.
- 5 NOK 1 000 = EUR 112.2 (2006 average).
- 6 182 of these were students, while 403 were not active due to other circumstances. The largest share of non-active artists comprised members of the Norwegian Society of Composers and Lyricists, GramArt (the Norwegian Association of Recording Artists), Grafill (the Norwegian Organisation for Visual Communication), the Norwegian Film Critics' Association, the Norwegian Dancers' Association, the Norwegian Organisation of Interior Architects and Furniture Designers, and the Sami Arts Council. 53 % of the non-active artists are women. Both the average age and median age for those who are not artistically active is 49 years, independent of which organisation they belong to.
- 7 In the tables in the following sections an average of all artistic groups is presented in addition to averages for each artistic group. These are weighted by each artistic group's share of the population, not their share of the sample.
- 8 One interesting finding that indirectly relates to gender issues is that about 300 of 2,400 artists answered that they became parents during the period between 2002 and 2006. The majority of these are men, and the share of female artists between 25 and 35 years who have children is considerably lower than among women in the same age group in the population as a whole, cf. similar findings in other studies, e.g. among French actors (Menger 1997). This implies that economic uncertainty makes many female artists avoid or postpone having children. However, since from 1 July 2008 the self-employed in general have the same rights to benefits as the employed when they have children, this could well result in more female artists having children at a younger age.
- 9 Artistic education at the university college level.
- 10 Theoretical education means education in languages, literature, art history, theater studies, music studies, etc. at university or university college level.
- 11 Three institutions in Norway are offering education in writing at university or university college level (Telemark University College (Bo), Skrivekunstakademiet (Bergen) and Writing Studies (University of Tromsø)).
- 12 A normal work year in an 'ordinary' work life in Norway is about 1,700 hours. There are reasons to be cautious in using the hours worked as reported by the artists themselves. There are many potential sources of measurement error and there might also be a positive bias due to artists' incentives to over-report hours worked. For comparisons over time this is not a problem because corresponding sources of error and bias may apply to the 1994 survey as well.
- 13 Table not presented in this article, cf. Heian et al. (2008), Table 5-6.
- 14 Table not presented in this article, cf. Heian et al. (2008), Table 5-8.
- 15 The development in pensionable income (wage income, income from self employment, sickness absence and unemployment benefits) in real terms for artists in the same period corresponds fairly well to the development in artistic income (slightly above

20 %). Out of 15 artist categories, only film artists are subject to a development in real pensionable income corresponding to the working population as a whole.

Norske kunstnere og det doble likestillingsparadokset

av Mari Torvik Heian (heian@tmforsk.no), Telemarksforskning

Abstract

Norwegian male artists have generally higher incomes than female artists. There is little evidence of what causes this income gap. Studies on other occupations reveal that the gender income inequality is, among other things, related to unequal working hours, and the fact that men and women work in different sectors. However, the analyses in this article indicate that income differences between male and female artists can only partly be explained by background variables such as working hours and artistic occupation. The ideal of freedom and self-realization seems to be stronger in the artists' careers than most other professions. However, it appears that gender inequality is even greater in other professions. The art field is therefore affected by a double equality paradox. To gain more knowledge about gender inequality in the field of art requires additional studies. Questions such as how men and women are recruited to art educations and artistic occupations, and what kind of expectations, processes and mechanisms influence how different positions in the field of art are valued, will be central.

Key words: artists, gender, income, income inequality, double gender equality paradox

Sammendrag

Norske mannlige kunstnere har jevnt over høyere inntekter enn kvinnelige kunstnere, men hva denne inntektsulikheten kan skyldes er lite dokumentert. Studier på andre yrkesområder viser at kjønnet inntektsulikhet blant annet henger sammen med at det norske arbeidsmarkedet er kjønnsdelt, samt med ulikhet i arbeidstid og arbeidserfaring. Analysene i denne artikkelen viser at inntektsforskjellene mellom mannlige og kvinnelige kunstnere bare i relativt liten grad når det kontrolleres for tilsvarende bakgrunnsvariabler. Gjennom å diskutere dette funnet i lys av studier som er gjort innenfor spesifikke kunstområder, kan kunstfeltet sies å være preget av et dobbelt likestillingsparadoks: Norske kunstneres arbeidsmarkeder er, som andre arbeidsmarkeder, kjønnsdelt, og inntektsulikheten mellom menn og kvinner i kunstneryrkene synes å være enda tydeligere enn i andre yrker, samtidig som idealet om frihet

og selvrealisering står sterkere i kunstneryrkene enn i de fleste andre yrker. For å få mer kunnskap om kjønnsulikheten på kunstfeltet kreves flere studier. Spørsmål som hvordan menn og kvinner rekrutteres til kunstutdanninger og kunstneryrkene, og hvilke forventninger, prosesser og mekanismer som har betydning for hvordan ulike posisjoner på kunstfeltet verdsettes vil da være sentrale.

Nøkkelord: kunstnere, kjønn, inntekter, inntektsulikhet, det doble likestillingsparadokset

Introduksjon

«Why Have There Been No Great Women Artists?» er tittelen på kunsthistoriker Linda Nochlins (2002 [1972]) bok som handler om kvinnelige kunstneres posisjon i kunsthistorien. I følge henne bør oppmerksomheten rettes mot hvordan strukturelle skillelinjer – sosiale og økonomiske forhold – er avgjørende for hva som ses på som kunst og hvem som oppfattes som kunstnere. Å tillegge slike forhold betydning for kunsten strider mot idealet som har vært rådende i kunsthistorisk sammenheng – den frie kunsten og den talentfulle, autonome kunstneren (Bale, 2009; Kris & Kurz, 1979 [1934]). I tråd med dette idealet har kunstfeltet vært preget av en forestilling om at kunstneren ikke skal drives av noen form for ytre motivasjon og at kunsten ikke skal ha andre formål enn de rent kunstneriske (Bourdieu, 2000b). Man skal for eksempel ikke skape kunst for å tjene penger.

Både kulturøkonomer og kunstsosiologer har forklart kunstneres lave inntektsnivå ut fra deres indre motivasjon og preferanser for arbeidet (Bourdieu, 1996b; Menger, 2006; Throsby, 1994). At kunstnere flest har lave inntekter fra kunstnerisk arbeid er godt dokumentert i mange land. Samtidig er det noen få kunstnere som har høye inntekter – og spennet mellom de høyeste og laveste inntektene er stort. Det innebærer at inntektsfordelingen er mye skjevere i kunstneryrkene enn i befolkningen ellers. Kunstnernes levekår preges således av en skjevfordeling i inntekt, både mellom kunstnergruppene og innenfor den enkelte kunstnergruppe (Heian, Løyland, & Kleppe, 2015; Heian, Løyland, & Mangset, 2008). Nederst på inntektsstigen i så å si alle kunstnergrupper finner vi kvinnene (Dean, 2005; Flisbäck, 2012; Heian et al., 2015; Heian et al., 2008; Robinson & Montgomery, 2000; Throsby & Zednik, 2010).ⁱ Disse tendensene gjelder kunstnere også i andre vestlige land (Abbing, 2002; Alper & Wassall, 2006; Heian et al., 2015; Heian et al., 2008; Menger, 2006). Men til tross for lave inntekter, høy økonomisk risiko og usikre framtidsutsikter, særlig for

kvinner (Mangset, 2004b; Menger, 2006), har andelen kvinnelige kunstnere økt i takt med en voksende kunstnerbefolkning. Og særlig har andelen kvinner i typiske lavinntektskunstneryrker, som dansere og visuelle visuelle kunstnereⁱⁱ, økt (Heian et al., 2015; Heian et al., 2008).

I internasjonal sammenheng regnes Norge for å være på likestillingstoppen, og sammenliknet med andre vestlige land er det generelt liten inntektsulikhet i Norge og ellers i Skandinavia (Esping-Andersen, 1999:56). Samtidig er andelen kvinner som ligger på bunn inntektsmessig høyere i Skandinavia enn i andre land (Petersen, 2002). Det innebærer at inntektsnivået blant norske kvinner jevnt over er lavere enn mennenes: I gjennomsnitt tjener norske kvinner som er lønsmottakere bare 86 % av det menn gjør (Kristoffersen, 2017).ⁱⁱⁱ Det er gjort omfattende studier av hva som kan forklare denne inntektsulikheten mellom norske yrkesaktive menn og kvinner (Barth, Hardoy, Schøne, & Østbakken, 2013; Ellingsæter & Solheim, 2002; Petersen, 2002; Petersen, Becken, & Snartland, 2010). Ulikhet i arbeidstid, yrkesavbrudd, utdanning og et kjønnsdelt arbeidsmarked har vært sentrale forklaringer på hva som skaper slik ulikhet i inntekt (Kristoffersen, 2017; Petersen, 2002).^{iv} For eksempel viser studier at lønnsforskjellene mellom offentlig ansatte norske menn og kvinner er på 15 %, i menns favør, men når det kontrolleres for utdanning, yrkeserfaring og arbeidstid reduseres forskjellen til omtrent 12 %. Da er det ikke korrigeret for lønnsforskjellene mellom bransjer og sektorer. Men når det i tillegg kontrolleres for menn og kvinner med samme yrke og som arbeider i samme bransje og stillingstype er lønnsforskjellen redusert til mellom 0 og 4 % (NOU, 2008). Andre analyser av lønnsforskjeller i privat sektor viser det samme bildet (Kristoffersen, 2017). Med andre ord, når kvinner og menn arbeider i samme stilling og ellers har like personlige ressurser, reduseres forskjellen betydelig og blir til dels borte. Kvalitative studier som har tatt for seg hva som kan forårsake strukturell ulikhet i utdanning, yrkesvalg og arbeidstid har lansert en rekke ulike forklaringer som indirekte kan ha betydning for inntektsulikhet mellom menn og kvinner – fra brede perspektiver om ulik sosialisering i oppvekst og skolegang til mer spesifikke mekanismer som foregår i arbeidslivet og i rekruttering til ulike posisjoner, for eksempel på bestemte stereotyper og interaksjonsmønstre som gir menn fortrinn (Kvande, 2002; Kvande & Rasmussen, 1993; Reisel & Teigen, 2014).

I hvilken grad forklaringer som ofte brukes på kjønnnet inntektsulikhet på andre yrkesområder, også kan gjøre seg gjeldende på kunstfeltet i Norge er i liten grad undersøkt. Selv om det er vel dokumentert at kvinnelige kunstneres inntekter gjennomgående er lavere enn mannlige

kunstneres inntekter (Heian m.fl. 2008:229 og Heian m.fl. 2015), er det lite systematisk kunnskap om hva det kjønnete inntektsgapet på kunstfeltet skyldes. I denne artikkelen undersøker jeg i hvilken grad faktorer som ulik utdanningslengde, arbeidserfaring, tid brukt på kunstnerisk arbeid, om en er fast ansatt eller selvstendig næringsdrivende, samt type kunstneryrke, kan redusere inntektsulikheten mellom kvinnelige og mannlige kunstnere. Dernest diskuterer jeg resultatene i lys av kunnskap om hva som gjør kunstneryrket særegent og hvilken posisjon kvinnelige kunstnere har hatt – og har – på kunstfeltet. Spørsmålene jeg ønsker å undersøke er:

- 1) Finner vi noen av de samme ulikhetsskapende mønstrene blant kunstnere som i den yrkesaktive befolkningen ellers?
- 2) Hvordan kan kunnskapen vi har om kjønnsulikhet på kunstfeltet og om kvinnelige kunstneres arbeidssituasjon bidra til å forstå den kjønnete inntektsulikheten?

Det første spørsmålet studeres med utgangspunkt i data fra Kunstnerundersøkelsen 2013 (Heian et al., 2015). Ved hjelp av trinnvis regresjon (OLS) analyseres inntektsulikhet mellom mannlige og kvinnelige kunstnere kontrollert for en rekke relevante variabler. Det gjøres én analyse hvor alle kunstnerne i utvalget er inkludert, og deretter en analyse av hvorvidt ulike variabler har ulik effekt på inntektsdannelsen for kvinnelige og mannlige kunstnere. Det andre spørsmålet diskuteres i lys av, hovedsakelig kvalitative, studier som omhandler kjønnsulikhet på kunstfeltet.

Mulige forklaringer på kjønnet inntektsulikhet

En grunn til at Norge ses på som foregangsland i likestillingssammenheng, er den høye andelen sysselsatte kvinner. Men samtidig er Norge på topp når det gjelder deltidsarbeid. I tråd med det, har en vanlig innvending når det er snakk om inntektsulikhet mellom kjønnene vært at kvinner ofte arbeider mindre enn menn. Imidlertid viser studier at ulikhet i stor grad eksisterer, også når en kontrollerer for arbeidstid (Kristoffersen, 2017; NOU, 2008). En annen årsak til kjønnet inntektsulikhet i Norge er at kvinner i større grad enn menn har hatt perioder med yrkesavbrudd, blant annet i forbindelse med familieførøkelse og småbarnstilværelse. Dermed har de også hatt dårligere muligheter enn menn til karriereutvikling. Mange yrkeskarrierer krever kontinuerlig arbeidsinnsats for å oppnå og opprettholde en karriere. Med

andre ord har kvinner mindre arbeidserfaring enn menn, som følge av *både* mer deltidsarbeid og flere yrkesavbrudd enn menn. Dette gir seg i neste omgang ofte gir seg utslag i lavere inntekt (Petersen, 2002; Reisel & Teigen, 2014).

Videre har en forklaring på kjønnet inntektsulikhet tidligere vært at kvinner i mindre grad enn menn har hatt høyere utdanning, og at det har gitt seg utslag i lavere inntekt (Mincer & Polachek, 1974:77).^v Ut fra den høye andelen kvinner med høyere utdanning i Norge, skulle en altså med utgangspunkt i antakelsen om at lik utdanning gir lik inntekt anta at inntektsforskjellene mellom kvinner og menn ble betraktelig mindre enn før. Men studier viser at det fortsatt er betydelige inntektsforskjeller mellom kjønnene, når en kontrollerer for utdanning (Barth et al., 2013). En hovedforklaring på at inntektsulikheten fortsatt eksisterer når en kontrollerer for arbeidstid og utdanning, er at arbeidsmarkedet er kjønnsdelt (Birkelund & Petersen, 2003; Ellingsæter & Solheim, 2002; Reisel & Teigen, 2014). Nå er det imidlertid i ferd med å skje en utjevning mellom kjønnene i en del typiske mannsyrker, mens de typiske kvinneyrkene forblir kvinnedominerte (Reisel & Teigen, 2014). Tilsvarende utvikling finner vi også i kunstneryrkene. De siste årene har andelen kvinner kunstnere økt i de fleste kunstneryrker, også i kunstneryrker som tradisjonelt sett har vært dominert av menn. Men det har ikke vært tilsvarende økning i andelen menn i kvinnedominerte kunstneryrker (Heian m.fl. 2008 og 2015). Dessuten har mannlige kunstnere høyest inntekter i kvinnedominerte lavinntektsyrker. Tilsvarende gjelder som for øvrig også i andre yrkesgrupper. Kvalitative studier peker på at dette ofte kan være resultat av uformelle, sosiale mekanismer og interaksjonsmønstre på arbeidsmarkedet og i arbeidslivet som har betydning for rekruttering, ansettelser, arbeidstid og inntekt (Aagoth Elise, 2003; Ellingsæter & Solheim, 2002; Storvik, 2002). Det har også blitt pekt på at psykologiske faktorer (som redsel for avslag, tro på egen faglighet m.m.) kan gi utslag i ulikhet i inntekt mellom kjønnene (Petersen 2002).

Selv om det er lite systematisk kunnskap om hva som forårsaker den kjønnede inntektsulikheten blant kunstnere, er det gjort noen kvalitative studier på spesifikke kunstområder som berører denne tematikken, hvor ulike forklaringer er lansert. For eksempel peker kvalitative studier blant musikere og scenekunstnere på at menns og kvinners ulike muligheter på arbeidsmarkedet og ulikhet i inntekt blant annet handler om hvilke faktorer som avgjør hvordan kvinners og menns kunst blir verdsatt, både som uttrykksform og som område (Conradi Andersen, 2009; Kvalbein & Lorentzen, 2008; Røyseng, 2007). I boka *Det norske kunstfeltet* konkluderer Solhjell og Øien (2012) på sin side med at inntektsforskjellene mellom

mannlige og kvinnelige billedkunstnere skyldes at ”unge menn ser ut til å ta større økonomisk risiko enn unge kvinner” (s.st.:296-297). Mangset (2008:113) peker også i sin studie om musikkutdanning og kjønn på at ulikhet i risikovilje kan være viktig, men antyder at andre forklaringer på kjønnsulikheten, som ulike sosiale nettverk, livssituasjon og arbeidsdeling i hjemmet kan være viktig. Dette siste bekreftes i en svensk studie av visuelle kunstnere som viser at kvinnelige kunstnere oftere opplever konflikter mellom arbeid og familieliv (work-family conflict) enn mannlige kunstnere. Kvinnelige kunstnere har fortsatt ofte hovedansvaret for husarbeid, og konflikten oppleves som enda sterkere for kvinnelige enn for mannlige kunstnere når de får barn (Flisbäck & Lindström, 2013).

Kjønnsulikhet henger også ofte sammen med en klassesdimensjon. En nylig gjennomført studie av norsk kulturelite (Ljunggren, 2016), som for øvrig også dokumenterer et betydelig inntektsgap mellom kjønnene, viser at klassebakgrunn har betydning for inntektsnivået blant kvinner på kunstfeltet, men mindre betydning for menn. Videre viser studien at utdanning ser ut til å være viktigere for mannlige kunstners inntektsnivå enn for kvinnelige. Denne studien omfatter imidlertid personer i kunstlivet med relativt høye inntekter, og sier lite om kunstnerne i resten av inntektshierarkiet.^{vi} I Kunstnerundersøkelsen 2013 (Heian et al., 2015)(som analysene her baserer seg på) inngår ikke klassevariabler. Det er derfor ikke mulig å undersøke betydningen av klassebakgrunn nærmere i denne artikkelen.

En annen viktig faktor som er vel dokumentert i studier på mange yrkesområder (Reisel & Teigen, 2014), som også kan tenkes å gjelde for kunstneryrkene, er at menn ofte besitter høyere posisjoner enn kvinner innenfor samme yrke, også i kvinnedominerte yrker. I tråd med en slik antakelse viser Solhjell og Øien (2012) at mannlige billedkunstnere er overrepresentert både i utstillinger og innkjøp til institusjonene, og at mannsandelen stiger jo mer anerkjent institusjonen er. Kvinnelige billedkunstners karrierebaner ser altså ut til å stoppe tidligere i anerkjenneshierarkiet enn de mannlige billedkunstnerne. Også på musikkfeltet er det en tendens til at de mest anerkjente og privilegerte posisjonene oftest besittes av menn (Stavrum, 2008). De mest anerkjente kunstnerne på feltet er dermed de mektigste aktørene og det er også disse som får tilgang til de mest prestisjetunge kunstneriske arenaene og som får de beste kritikkene, nyter mest respekt fra publikum, oppnår de mest høyhengende prisene og får de anerkjente oppdragene (Mangset, 2013:11).

Men på kunstfeltet er det ikke nødvendigvis åpenbare forbindelser mellom grad av anerkjennelse og inntektsnivå. De mest anerkjente kunstnerne er gjerne de som setter kunstens

egenverdi høyt – idealet er den *autonome* kunstneren som ikke primært har inntjening som mål. Dette betegner den franske sosiologen Pierre Bourdieu som kunstfeltets omvendte økonomi (Bourdieu, 1993, 1996b). Nyere studier viser at idealet om kunstens autonomi, og med det tendensen til å avvise økonomien, fortsatt gjør seg gjeldene blant mange kunstnere. Samtidig er det også relativt mange som ikke er så opptatt av å skille kunstneriske fra økonomiske målsettinger (Abbing, 2002; Heian & Hjellbrekke, 2017a, 2017b; Mangset, 2004a). Hvorvidt kvinnelige og mannlige kunstnere forholder seg til kunstfeltets økonomiske logikk på ulike måter vet vi lite om. Men kunstnere – både mannlige og kvinnelige – er som andre avhengig av en viss økonomisk inntjening for å brødfø seg og sine, og for å kunne fortsette å arbeide som kunstner. Selv om kunstnerisk suksess gjerne ikke automatisk gir økonomisk suksess, er dette to former for suksess som heller ikke er uavhengige av hverandre. Kunstnerisk suksess, det vil si kunstnerisk anerkjennelse (som med Bourdieus begreper beskrives som symbolsk kapital), kan ifølge Bourdieu omdannes til økonomisk kapital (Bourdieu, 1996a). Og så langt ser det ut til at mannlige kunstnere har bedre forutsetninger for det enn kvinnelige kunstnere (Heian et al., 2015; Heian et al., 2008). Hva denne inntektsulikheten kan skyldes er det altså foreløpig lite kunnskap om, og det skal analysene i denne artikkelen å undersøke nærmere.

Data og metode

Data

Datasettet som benyttes er hentet fra Kunstnerundersøkelsen 2013 (Heian et al., 2015), hvor det ble det sendt ut spørreskjema til medlemmer av 30 norske kunstnerorganisasjoner samt mottakere av Statens kunstnerstipend, til sammen ca. 20 000 kunstnere. Utvalget omfatter visuelle kunstnere (billedkunstnere, kunsthåndverkere, kunstneriske fotografer), scenekunstnere (skuespillere, regissører og andre scene og -filmarbeidere), forfattere (skjønnlitterære, faglitterære, dramatikere, kunstkritikere), musikere (sangere, instrumentalister og komponister i ulike sjangre), designere og illustratører. Definisjonen av en aktiv kunstner, som lå til grunn for undersøkelsen, tilsvarer det som kan betegnes som en kunstnerpolitisk definisjon av kunstner: Kunstnergrupper som har tilgang til – eller i prinsippet kan motta – stipend og garantiinntekter fra Statens kunstnerstipend. (For nærmere beskrivelse, se Heian m.fl. 2008 og 2015).

Svarprosenten i undersøkelsen var på 24 %, og det endelige datamaterialet besto av 4022 kunstnere. Av disse hadde bare 1944 respondenter svart på inntektsspørsmålene som er utgangspunktet for analysene i denne artikkelen. Videre er det gjort en avgrensning slik at datasettet som brukes bare inkluderer kunstnere som har inntekt over 0 NOK.^{vii} På grunn av store materialutgifter er det ikke uvanlig at kunstnere har negative inntekter. I vårt materiale har 199 (20 %) menn og 226 (25 %) kvinner 0 lavere i inntekt fra kunstnerisk arbeid, og disse er følgelig ekskludert i analysene. I tillegg er noen utligger fjernet, herunder en kunstner med inntekt fra kunstnerisk arbeid på mer enn 5 millioner NOK, samt 6 kunstnere med mer enn 3000 kunstneriske arbeidstimer per år. Når alle de aktuelle observasjonene er fjernet, består det endelige datasettet som brukes her av 1509 kunstnere. Datamaterialet omfatter informasjon om inntekt og arbeidsforhold, samt bakgrunnsvariabler som alder, kjønn og utdanning.

Den lave svarprosenten kan bidra til å skape usikkerhet om representativiteten til materialet, men en sammenlikning av egenskaper ved utvalget og egenskaper ved populasjonen viser at fordeling av alder, kjønn, kunstnergrupper og geografi er tilfredsstillende representert (se Heian et al., 2015 s. 31). Det er imidlertid viktig å nevne at selvseleksjon kan være et problem når det gjelder inntektsspørsmålene, særlig når svarprosenten er lav. Siden registerdata for inntekt ikke er inkludert i materialet er det ikke mulig å undersøke eller justere eventuelle skjevheter som følge av at for eksempel lavinntektsgrupper er overrepresentert med den følge at gjennomsnittsinntektene undervurderes, eller omvendt at høyinntektsgrupper er overrepresentert og inntektene overvurderes.

Variabler

Tabell 1 viser en oversikt over minimums- og maksimumsverdier, gjennomsnitt, median og standardavvik på de numeriske variablene som er inkludert i analysen for hhv. mannlige og kvinnelige kunstnere. Vi ser at det er relativt store forskjeller mellom kunstnerisk inntektsnivå mellom kjønnene. I definisjonen av kunstnerisk inntekt inngår lønn og næringsinntekter fra kunstnerisk arbeid, samt fra vederlagsinntekter og stipender. Videre ser vi av forholdet mellom gjennomsnitts- og medianverdi at inntektsfordelingen er skjev, noe som også bidrar til et stort standardavvik. Dette gjelder for både menn og kvinner. Aldersfordelingen er relativt lik blant menn og kvinner. Det samme gjelder arbeidstid, og her ser vi at gjennomsnitts- og medianverdiene ligger nær hverandre og at standardavviket er lavt.^{viii} At inntektsforskjellene mellom mannlige og kvinnelige kunstnere er så stor, samtidig som forskjellen i antall timer brukt til kunstnerisk arbeid er relativt liten, tyder på at den kjønnede inntektsforskjellen

henger sammen med flere forhold enn kunstnerisk arbeidstid. Blant annet dette skal analysen nedenfor undersøke.

Tabell 1 Numeriske variabler etter kjønn. Antall, minimums- og maksimumsverdier, gjennomsnitt, median og standardavvik.

Descriptive Statistics							
		N	Min.	Max.	Mean	Median	Std.Dev.
Kvinner	Kunstnerisk inntekt (NOK)	699	13	1 135 463	203 767	159 461	182 896
	Alder (år)	699	21	89	45	43	12
	Erfaring (år)	699	0	57	17	15	11
	Kunstneriske arbeidstimer	689	12	3 000	1 125	1 000	613
Menn	Kunstnerisk inntekt (NOK)	810	6	2 279 604	274 062	219 306	251 273
	Alder (år)	697	18	77	46	44	12
	Erfaring (år)	810	1	54	20	17	12
	Kunstneriske arbeidstimer	795	15	3 000	1 201	1 200	660

Tabell 2 viser en oversikt over andel av hhv. menn og kvinner i hver kategoriske variabel. I datasettet som er grunnlag for disse analysene er menn noe overrepresentert (54 %). Det skyldes at analysene som gjøres her, bare omfatter kunstnere med inntekt over 0 NOK og at en del kunstnere med negative inntekter er fjernet. Særlig gjelder dette visuelle kunstnere, hvor kvinner er overrepresentert. Videre i tabell 2 ser vi at de fleste kunstnere er høyt utdannet, og at andelen mannlige kunstnere *uten* utdanning er større enn andelen kvinnelige kunstnere uten utdanning. Nesten en tredjedel av de mannlige kunstnerne (31 %) er uten høyere kunstfaglig utdanning, mens andelen blant kvinnene er 17 %. Andelen med mer enn 5 års kunstfaglig utdanning er også større blant kvinner (43 %) enn blant menn (33 %).

Neste rad i tabellen viser andelen selvstendig næringsdrivende (til forskjell fra fast og midlertidig ansatt og frilanser). Både blant kvinnelige og mannlige kunstnere er de fleste selvstendig næringsdrivende, men andelen er størst blant kvinnene (84 mot 78 %).

Selvstendig næringsdrivende har ofte en mer usikker og ustabil arbeidssituasjon og lavere inntekter enn kunstnere med andre tilknytningsformer. Denne variabelen om tilknytning er derfor en sentral kontrollvariabel i de påfølgende analysene. En litt større andel kvinner enn menn har hatt yrkesavbrudd på 12 måneder eller mer. Årsakene til yrkesavbruddene kan være dårlig økonomi, familieårsaker, sykdom, lav motivasjon og annet (Heian et al., 2015; Heian et al., 2008). I realiteten vil yrkesavbrudd ofte være kortere enn ett år, og det kan tenkes at avbrudd som gjerne bare varer få måneder, hvor man kanskje arbeider i perioder, også kan ha

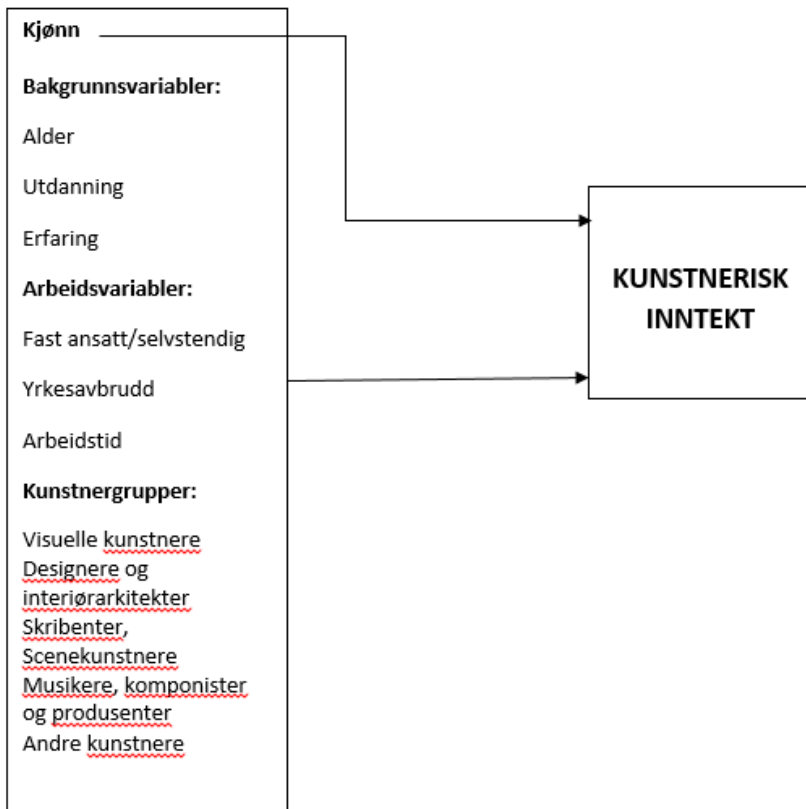
innvirkning på inntekten. I våre data har vi ikke spurt om yrkesavbrudd kortere enn ett år, og eventuell effekt av slike kortere yrkesavbrudd, får vi altså ikke tak i i den påfølgende analysen.

Selv om kjønnsfordelingen i den norske kunstnerbefolkningen sett under ett er ganske balansert, er kunstneres arbeidsmarkeder, som det norske arbeidsmarkedet for øvrig, delt i typiske kvinne- og mannskunstneryrker (Heian et al., 2015). Nesten halvparten av de mannlige kunstnerne i utvalget (45%) er musikere, komponister eller produsenter, mens bare 18 % av kvinnene er plassert i denne kategorien. Derimot er en stor andel av kvinnene (37%) i materialet visuelle kunstnere, mot 16 % av mennene.

Tabell 2 Prosentandeler i variabelkategorier etter kjønn.

Variabler	Menn	Kvinner
Ingen kunstnerisk utdanning (0-1)	31	17
<3 års kunstnerisk utdanning (0-1)	5	5
3-5 års kunstnerisk utdanning (0-1)	31	35
> 5 års kunstnerisk utdanning (0-1)	33	43
Selvstendig næringsdrivende (0-1)	78	84
Yrkesavbrudd (0-1)	8	11
Visuelle kunstnere (0-1)	16	37
Designere og interiørarkitekter (0-1)	3	6
Skribenter (0-1)	17	15
Scenekunstnere (0-1)	16	21
Musikere, komponister og produsenter (0-1)	45	18
Andre kunstnere (0-1)	3	2
N	810	699

Modellen nedenfor viser utgangspunktet for analysen med en hypotese om at inntektsulikheten mellom mannlige og kvinnelige kunstnere minker når vi kontrollerer for alder, utdanning, erfaring, tilknytning (fast ansatt, frilans eller selvstendig), hvorvidt en har hatt yrkesavbrudd eller ikke og arbeidstid og type kunstneryrke.



Figur 1 Effekt av kjønn på inntektsulikhet blant kunstnere, kontrollert for bakgrunnsvariabler, arbeidsvariabler og kunstneryrker.

I analysen undersøkes effekten av kjønn på kunstnerisk inntekt, kontrollert for de utvalgte variablene ved hjelp av en trinnvis, hierarkisk lineær regresjonsanalyse (Lewis-Beck & Lewis-Beck, 1980; Skog, 1998:203-212).^{ix} Analysen er lagt opp etter en semilogmaritmisk modell der avhengig variabel er den naturlige logaritmen av samlet kunstnerisk inntekt. Hensikten med metoden er å tilstrebe en rendyrking av effekten kjønn har på inntekt, ved å holde andre forklaringsvariabler konstant. Regresjonsmodellen beregnes etter minste kvadraters metode, hvor summen av de kvadrerte avvikene minimeres. Den multivariate modellen er formulert slik:

$$Y = b_0 + b_1 x_1 + b_2 x_2 + b_3 x_3 + \dots + b_K x_K + e$$

der Y er konstantleddet (a) er forventet Y-verdi for alle X = 0. Parameter b1 er uttrykk for økningen i Y (log. kunstnerisk inntekt) når variabel x1 øker med én enhet (fra mann = 0 til

kvinne = 1), og de andre uavhengige variablene er uforandret, b_2 er uttrykk for hvor mye Y øker når variabel x_2 (alder) øker med én enhet (1 år), og så videre. e er restleddet og representerer det som ikke er forklart, og som ikke fanges opp i modellen, med andre ord effekten av ikke-observerbare variabler (jf. Skog, 1998).

Resultater – reduseres ulikheten?

I tråd med den første problemstillingen som denne artikkelen baserer seg på skal jeg undersøke om vi kan finne noen av de samme ulikhetsskapende mønstrene blant kunstnere som i den yrkesaktive befolkningen ellers: I hvilken grad minimeres inntektsulikheten mellom kjønnene når vi ser på mannlige og kvinnelige kunstnere mht. alder, utdanningslengde, arbeidserfaring, arbeidstilknytning (fast ansatt/frilans/selvstendig), hvorvidt de har hatt yrkesavbrudd og hvilket kunstneryrke de har?

Modell 1 i Tabell 3 viser korrelasjonen mellom kunstnerisk inntekt og kjønn, og vi ser at kvinnelige kunstneres inntekt beregnes til å være 31,5 % lavere enn mannlige kunstneres kunstneriske inntekter.^x Modell 2 viser at effekten av alder (som er kurvlineær) bidrar til å minke forklaringskraften av kjønnsvariabelen marginalt. I modell 3 er utdanningsnivå og arbeidserfaring lagt til. Ingen av utdanningsvariablene er signifikante, men erfaring har signifikant effekt på inntekten og bidrar til å minke inntektsforskjellene mellom kjønnene ytterligere. At utdanningsnivå har liten betydning for inntektsnivået blant kunstnerne er imidlertid også dokumentert i tidligere studier (Menger, 2006). Når variablene selvstendig næringsdrivende (som forskjellig fra fast og midlertidig ansatt og frilanser), yrkesavbrudd og kunstneriske arbeidstimer legges til i neste modell (4), blir effekten av kjønn mindre signifikant, forskjellen blir tydelig mindre og den forklarte variansen stiger betraktelig (Adj.R-Squared = 0,23). Alle de tre variablene som introduseres i modell 4 er signifikante, men separate analyser (ikke vist her) viser at det er arbeidstid som reduserer kjønnsvariabelens forklaringskraft. Ulikhet i tid brukt på kunstnerisk arbeid er med andre ord en viktig faktor for den kjønnede ulikheten i inntekt. Det er imidlertid ikke nødvendigvis slik at et økt antall arbeidstimer gir økte kunstneriske inntekter. Kausaliteten kan like gjerne gå andre veien – at jo høyere inntekt man har, jo mer tid har man anledning til å bruke i sitt kunstneriske virke. Det samme kan gjelde for yrkesavbrudd: Har man gode inntekter fra

kunstnerisk arbeid, er sjansene for å bryte av kunstnerkarrieren kanskje mindre enn om man har vanskeligheter med å opprettholde tilfredsstillende levekår gjennom kunstneryrket.

I modell 5 legges kunstnergruppene til, og at inntektsulikheten mellom kjønnene minkes ytterligere, er som forventet, på bakgrunn av at det kunstneriske arbeidsmarkedet er relativt kjønnsdelt og der typiske kvinnekunstneryrker er lavinntektsyrker. Til tross for at effekten av kjønn er halvert etter at alle variablene er inkludert i analysen, ser vi at inntekten blant kvinnelige kunstnere beregnes til omtrent 16 % lavere enn de mannlige kunstnernes kunstneriske inntekter.

Tabell 3 Trinnsvis regresjonsanalyse (OLS) av effekten av kjønn på log. kunstnerisk inntekt.

	Modell 1	Modell 2	Modell 3	Modell 4	Modell 5
Kjønn	-0,315***	-0,309***	-0,277***	-0,194*	-0,162*
Alder		0,159***	0,152***	0,133***	0,148***
Alder (kvadrert)		-0,002***	-0,002***	-0,002***	-0,002***
< 3 års kunstnerisk utdanning			-0,135	-0,01	-0,028
3-5 års kunstnerisk utdanning			0,045	-0,004	0,01
> 5 års kunstnerisk utdanning			-0,046	-0,027	0,08
Erfaring			0,018**	0,013*	0,009
Selvstendig næringsdrivende				-0,554***	-0,406***
Yrkesavbrudd				-0,685***	-0,696***
Kunstneriske arbeidstimer				0,001***	0,001***
Designere og interiørarkitekter					0,767***
Skribenter					0,321**
Scenekunstnere					0,539***
Musikere, komponister og produsenter					0,318*
Andre kunstnere					0,447*
Constant	11,954***	8,497***	8,663***	8,694***	7,798***
R-squared	0,012	0,047	0,052	0,238	0,254
Adj. R-squared	0,011	0,044	0,048	0,232	0,246

Visuelle kunstnere er referansekategori for kunstnergruppene. * $p < 0.05$, ** $p < 0.01$, *** $p < 0.001$.

Forskjellen ser altså i stor grad ut til å bestå etter å ha kontrollert for variabler som har vist seg å være sentrale for den kjønnede inntektsulikheten i andre yrker. Man kan tenke seg at ulike forhold har ulik betydning for menns og kvinners inntektsdannelse. Men Tabell 4 viser at det er de samme variablene som ut til å virke inn på mannlige og kvinneliges kunstneriske inntekter. Unntaket er erfaring, som ser ut til å ha en viss effekt for kvinnenes inntektsnivå, men ikke for mennenes.

Tabell 4 Effekt av uavhengige variabler på log. kunstnerisk inntekt.

	Menn	Kvinner
Alder	0,187***	0,100***
Alder kvadrert	-0,002***	-0,001***
< 3 års kunstnerisk utdanning	0,069	-0,104
3-5 års kunstnerisk utdanning	0,056	-0,092
> 5 års kunstnerisk utdanning	0,158	-0,057
Erfaring	-0,001	0,028*
Selvstendig næringsdrivende	-0,351*	-0,477***
Yrkesavbrudd	-0,79***	-0,6***
Kunstneriske arbeidstimer	0,001***	0,001***
Designere og interiørarkitekter	0,792**	0,702*
Skribenter	0,282	0,314
Scenekunstnere	0,68***	0,366**
Musikere, komponister og produsenter	0,285	0,354**
Andre kunstnere	0,681*	-0,076
Constant	6,76***	8,932***
R-squared	0,255	0,252
Adj. R-squared	0,239	0,237
N	687	688

Visuelle kunstnere er referansekategori for kunstnergruppene. * $p < 0.05$, ** $p < 0.01$, *** $p < 0.001$.

Disse analysene tyder altså på at inntektsforskjellene mellom kjønnene minker noe når vi kontrollerer for demografiske variabler, arbeids- og yrkesvariabler. Men fortsatt er ulikheten betydelig. Det ser også ut til at det er de samme forholdene som har effekt på inntektsdannelsen for mannlige og kvinnelige kunstnere. Dermed er svaret på om vi kan vi finne noen av de samme ulikhetsskapende mønstrene blant kunstnere som i den yrkesaktive befolkningen ellers – at det kan vi bare i liten grad. Med andre ord må inntektsulikheten forklares med andre variabler i tillegg til de som er inkludert i analysen her.

Analysens begrensninger

Som beskrevet i metodeavsnittene er svarprosenten i dette datamaterialet lav, og vi har ikke informasjon om representativiteten i inntektsfordelingen. Resultatene bør derfor brukes med forbehold om det. Noe som imidlertid kan bidra til å støtte opp under funnene som er gjort her, er at analyser av datamaterialet fra undersøkelsen Kunstneres aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006 (Heian et al., 2008), hvor det er justert for utvalgsskjevhet i inntekt i tillegg til en rekke andre forhold, viser tilsvarende resultat. Det kan styrke troverdigheten til datamaterialet som er brukt her, og selv om det ikke med sikkerhet kan sies å være representative for kunstnerbefolkningen, kan analysene bidra inn i den faglige diskusjonen om kunstneres arbeids- og inntektsforhold generelt og kjønnsulikhet spesielt.

Det kjønnsdelte arbeidsmarkedet i Norge har også et klasseaspekt ved seg. Det samme gjelder etnisitet (jf. Reisel & Teigen, 2014). I mangel på data om kunstneres etniske bakgrunn og klassebakgrunn kan det ikke kontrolleres for dette i analysen.

En annen begrensning ved analysen kan som nevnt innledningsvis være at den ikke tar hensyn til noe som tilsvarer stillingstype (for eksempel noe som tilsvarer leder, mellomleder, funksjonær osv.). Dette er en variabel som har vist seg å være en viktig årsak til inntektsulikhet mellom kjønnene i andre yrker. Siden bare en liten andel kunstnere er ansatt, er det imidlertid mer relevant å snakke om at det kan tenkes at mer uformelle posisjoner kan gi ulik inntektsmessig uttelling. For eksempel at mannlige skuespillere oftere er hovedrolleinnhavere enn kvinnelige skuespillere (Røyseng, 2007), eller at mannlige billedkunstnere oftere kjøpes opp av anerkjente gallerier enn kvinnelige (Solhjell & Øien, 2012). Blant annet slike forhold diskuteres nærmere i diskusjonen nedenfor, hvor jeg åpner for å lete etter andre årsaker enn de det er kontrollert for i denne analysen (jf. problemstilling 2).

Diskusjon – hva kan den kjønnede inntektsulikheten på kunstfeltet skyldes?

Inntektsulikheten mellom mannlige og kvinnelige kunstnere henger delvis sammen med at kunstfeltets arbeidsmarkeder, som arbeidsmarkedet ellers i Norge, er kjønnsdelt. Og den

kjønnede ulikheten synes å være enda tydeligere i kunstneryrkene enn i andre yrker. Dette funnet står i et motsetningsforhold til forestillinger om kunstens autonomi der kunstnerisk kvalitet skal vurderes uavhengig av sosiale strukturer, som kjønn: Er man talentfull nok, vil man lage god og verdsatt kunst, uavhengig om man er mann eller kvinne. Dette motsetningsforholdet danner et *dobbelt likestillingsparadoks*: Samtidig som kunstfeltet er preget av en forestilling om autonomi og idealet om likestilling står sterkt, er kunstfeltets (arbeids-)markeder tydelig kjønnsdelt, og inntektsulikheten mellom kjønnene i kunstneryrkene synes enda større enn på andre yrkesområder.

At inntektsulikheten mellom kjønnene fortsatt ser ut til å bestå når det kontrolleres for kunstneryrker kan tyde på at kunstneryrkene er preget av noen strukturer som vanskelig lar seg fange opp av kvantitative analyser. I avsnittene som følger vil jeg derfor diskutere den andre problemstillingen for denne artikkelen: Hvordan kan kunnskapen vi har om kjønnsulikhet på kunstfeltet og om kvinnelige kunstneres arbeidssituasjon bidra til å forstå den kjønnede inntektsulikheten?

Flere kvalitative studier i ulike deler av kunstfeltet har utforsket slike strukturelle forhold. For eksempel at arbeidsdelingen ofte er kjønnsdelt, ikke bare *mellom*, men også *innenfor* kunstneryrkene – det som gjerne omtales som horisontal og vertikal segregering (Reisel & Teigen, 2014). Dette viste Anne Lorentzen (2009) i sin studie av populærmusikkfeltet hvor kvinnelige musikeres musikk og kompetanse brukes på andre måter enn menns – den er mindre etterspurt og verdsatt og genererer i mindre grad penger enn menns musikk og kompetanse (ibid.). Lorentzen identifiserer mønstre i hvordan kvinner og menn innehar ulike posisjoner i populærmusikkfeltet. Hun viser at kvinnelige og mannlige musikere rekrutteres til ulike posisjoner, som i neste omgang gir ulike karriereveier, som igjen har konsekvenser for inntekter og videre muligheter på arbeidsmarkedet (ibid.). Lorentzen skriver at

[...]norske kvinnelige artister i mindre grad spilles på radio, at kvinnelige utøvere i mindre grad opererer som medvirkende utøvere og musikalske mangesyslere (slik menn gjør), at kvinnelige utøvere ikke nyter den samme kunstneriske tilliten, at både menn og kvinner foretrekker menn som samarbeidspartnere, samt at det å være artist i seg selv er en særlig utsatt posisjon i populærmusikk. Kort sagt at kvinnelige utøvere befinner seg i en «artistfelle», mens de mannlige utøverne finner sine plasser innenfor hele registeret av instrumenter og posisjoner. Kvinnelige utøvers lavere inntekter ses også i sammenheng med den kjønnede instrumentfordelingen i pop og rock, som i all hovedsak ser ut til å være uendret [...]. Hovedregelen er fortsatt at menn sprer seg og er i flertall innenfor alle

instrumentgrupper, også som sangere, mens de kvinnelige utøverne i hovedsak figurerer som vokalister (ibid.:33).

Vi kan finne eksempler på liknende systematiske skjevfordelinger i arbeidsoppgaver etter kjønn innenfor andre kunstneryrker også. For eksempel viser en internasjonal kartlegging av skuespillere (Dean, 2005) at kvinnelige skuespillere ser på sitt eget kjønn som et hinder, både når det gjelder lønn og roller, og mange flere kvinnelige enn mannlige skuespillere ser på det å bli eldre som negativt for karrieren. Mannlige skuespillere mener selv at de enten har en fordel, eller at kjønn er uten betydning. Videre viser kartleggingen at langt flere kvinner enn menn er negative til måten deres eget kjønn blir presentert på scenen, i film, på TV eller i andre medier. At kvinnelige skuespillere får andre typer roller og færre hovedroller enn mannlige skuespillere, vil igjen ha betydning for både inntekt og potensielt nye roller og oppdrag.

Flere kvalitative studier om kjønn og kunstnere handler i tråd med slike funn om mannlige og kvinnelige kunstners ulike status, ulik tilgang til viktige kunstneriske arenaer, ulike muligheter på arbeidsmarkedet og ulikhet i inntekt. Disse studiene har blant annet fokusert på hvilke faktorer som avgjør hvordan kvinners og menns kunst blir verdsatt, både som uttrykksform og som område (se feks. Conradi Andersen, 2009; Kvalbein & Lorentzen, 2008; Lorentzen, 2009; Røyseng, 2007). Det er dermed grunn til å tro at manglende anerkjennelse blant kvinnelige kunstnere og lavere etterspørsel etter kunst laget av kvinner nødvendigvis innebærer at kvinnelige kunstnere ofte får lavere inntekter enn mannlige kunstnere.

Hva kan forklare mannlige og kvinnelige kunstners ulike plassering i kunstfeltets inntekts- og anerkjenneshierarkier? Bourdieus (2000a) perspektiv på kvinner og menns ulike posisjoner i samfunnet kan bidra til en forståelse av hvorfor kvinnelige kunstnere vurderes på andre måter enn mannlige kunstnere. Han viser til at forskjeller mellom kjønnene får ulik status, der det kvinnelige framstår som minst viktig. Kulturelle forestillinger om kjønnene framstår som noe naturgitt – en forestilling som reproduseres og opprettholdes i arbeidsdelingen, i hverdagsliv og i ritualer. I følge Bourdieu gir dette seg blant annet utslag i at menn dominerer det offentlige rom og maktens felt, mens kvinnene oftere assosieres med hjemlige og omsorgsfulle verdier og sysler.

Kanskje er det også slike stereotypiske forestillingen om kjønn som ligger til grunn når Solhjell og Øien (2012) tolker inntektsulikhet mellom kvinnelige og mannlige billedkunstnere som resultat av at kvinner er mer risikoaverse enn menn. At kvinnelige visuelle kunstnere

kanskje er mindre risikovillige enn mannlige, slik Solhjell og Øien (2011) hevder, er ikke nødvendigvis i seg selv en forklaring på inntektsulikheten. For å forstå det, må en i så fall undersøke hva denne – i hvert fall tilsynelatende – ulikheten i risikovilje skyldes. Man kan også tenke seg at kvinnelige billedkunstneres relative korte karrierebaner som Solhjell beskriver slett ikke skyldes risikoaversjon, men at hvem som sosialiseres inn i, og rekrutteres til, ulike posisjoner på kunstfeltet av spesifikke bestemmes av kjønnsstereotyper og interaksjonsmønstre. Og at dette også har betydning for inntekten blant kunstnere, som det ofte kan ha i andre yrker (jf. Gustafson, 1998).

Slike kjønnede sosialiseringmekanismer og interaksjonsmønstre har også den svenske sosiologen Marita Flisbäck (2012) vært opptatt av, når hun peker på at kvinneidealer knyttet til hjem og familie går dårlig overens med idealet om den autonome kunstneren som er drevet av et kall. Idealet om frihet i levesett og i det kunstneriske virke, at arbeidet skal gi selvutvikling og oppfylle individuelle drømmer, står i et diametralt forhold til husholdningsarbeid og de konkrete oppgavene som kvinner tradisjonelt har vært tilknyttet. For eksempel er svangerskap og familieliv hyppigere årsaker til yrkesavbrudd blant kvinnelige enn mannlige kunstnere (Flisbäck, 2012; Heian et al., 2008), noe som kan skyldes at kvinner og menn har ulik omsorgsbyrde (Flisbäck & Lindström, 2013). Samtidig viser studier at kvinnelige kunstnere både er eldre når de får barn og får færre barn enn sine medsøstre ellers i befolkningen. Om det er slik at kvinnelige kunstnere lar være å få barn eller om de slutter som kunstnere når de får barn, vet vi ikke. Mannlige kunstnere får på sin side flere barn enn menn ellers i befolkningen (Flisbäck, 2012; Heian et al., 2008). En årsak til det kan være at selv om også menn utsetter å få barn, kan de ha mulighet til å få det senere i livet enn kvinner kan. Kanskje oppleves det heller ikke like risikofylt for dem å fortsette som kunstnere etter at de får barn, både fordi mulighetene for levelige inntekter er bedre enn for kvinnelige kunstnere, og fordi forpliktelser knyttet til hjem og familie ofte er mindre enn hos kvinnelige kunstnere.

Hvis forestillingene om kunstens autonomi innebærer at inntektsulikhet mellom mannlige og kvinnelige kunstnere ikke erkjennes som et problem, kan det være ekstra vanskelig å bryte ned de kjønnede strukturene – de blir snarere opprettholdt og kanskje forsterket i troen på at suksess er avhengig av talent, uavhengig av kjønn. Dermed vil det doble likestillingsparadokset på kunstfeltet fortsette å gjøre seg gjeldende.

Oppsummering og konklusjon

Analysene i denne artikkelen tyder på at en del av de ulikhetsskapende mekanismene som bidrar til inntektsulikhet mellom menn og kvinner i befolkningen ellers, bare i relativt liten grad gjelder for kunstnerne. På andre yrkesområder er det kjønnsdelte arbeidsmarkedet og kvinners deltidsarbeid viktige årsaker til inntektsulikhet mellom mannlige og kvinnelige kunstnere, og det er også dokumentert at inntektsulikheten mellom kvinner og menn er betydelig mindre, og til dels borte, når utdanning, erfaring, arbeidstid, yrke og sektor er lik (Petersen, 2002). Analysene i denne artikkelen viser imidlertid at inntektsulikheten mellom kjønnene ikke i like stor grad reduseres når tilsvarende variabler er kontrollert for. Selv om flere kvinner enn menn tar høyere kunstfaglig utdanning, finner vi fortsatt en relativt stor kjønnet ulikhet i inntekt, og bare en liten del av inntektsulikheten mellom kjønnene kan forklares med at det fortsatt tas kjønnsstradisjonelle utdannings- og yrkesvalg, at kvinnedominerte yrker er lavinntektsyrker og at kvinnelige kunstnere arbeider noe mindre enn sine mannlige kolleger. Samtidig ser det ut til at inntektsdannelsen er ganske lik for kjønnene – i hvert fall når det gjelder variablene som er benyttet i denne analysen.

Den overbevisende troen på det medfødte talentet som alltid vil klare seg, uansett omstendigheter, står fortsatt sterkt i manges forståelse av hvem som lykkes og ikke som kunstnere (Abbing, 2002; Mangset, 2004a). Samtidig ser det altså ut som at kjønnsulikheten er enda større på kunstfeltet enn på mange andre yrkesområder. Dette motsetningsforholdet kan tyde på at det eksisterer et *dobbelt likestillingspradoks* på kunstfeltet. Men spørsmålet om *hvorfor* mannlige kunstnere gjennomgående har høyere inntekter enn sine kvinnelige kunstnerkolleger står fortsatt ubesvart. Jeg har likevel i diskusjonen over argumentert for at inntektsulikhet må ses på resultat av et sammensatt system som virker på ulike nivåer og gjennom ulike mekanismer i markedet, gjennom ulike former for forhandlinger og i ulike vurderinger av arbeid, i tillegg til normative og tradisjonelle føringer. Skal en få mer kunnskap om kjønnsulikheten på kunstfeltet må en se på hvordan kvinner og menn rekrutteres ulikt inn i kunstneryrkene, har ulike forventinger, gjør ulike valg, blir oppfattet og behandlet på ulikt vis, hva det er som gjør at ulike posisjoner på kunstfeltet avlønnes ulikt – og hvorfor kvinnelige og mannlige kunstnere havner i ulike posisjoner. Det vil da også være sentralt å få mer systematisk kunnskap om hvem det er som forvalter kvalitetsbegrepet i de ulike delfeltene, for eksempel hva slags litterære uttrykk er det som gir status, eller hva som innfrir kravene til medlemskap i kunstnerorganisasjonene, hvem som for eksempel definerer hva

slags musikk som er av god nok kvalitet til å bli spilt på radio, eller til at et band får store spillejobber. Likeledes å få mer systematisk kunnskap om hvilken type kompetanse som verdsettes hos kvinnelige versus mannlige kunstnere, i hvilken grad kompetansen brukes forskjellig, og hvilke mekanismer som gjør seg gjeldende for den kjønnede rekrutteringen til ulike stilarter, sjangre og posisjoner på kunstfeltet. Kunnskap om årsaker til kjønnet ulikhet i kunstnerbefolkningen vil også være viktig i et bredere perspektiv, fordi lave inntekter betyr lavere utbetalinger av dagpenger, sykepenger, foreldrepenger, trygdeutbetalinger og på sikt også lavere pensjonsutbetalinger. Kvinnelige kunstnere kommer følgelig (enda) dårligere ut på mange områder, enn sine mannlige kolleger. Men forventningene om likestilling mellom norske kunstnere bør ikke være for store – både kjønnsstrukturer og de kunstfeltspesifikke strukturene er seige og vil trolig ikke endre seg særlig raskt.

Litteratur

- Aagoth Elise, Storvik. (2003). Likestilling i arbeidslivet – hva betyr det, og hvordan skal det studeres? En kommentar til Trond Petersens artikkel «Likestilling i arbeidsmarkedet». *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 44(03), 417-425.
- Abbing, Hans. (2002). *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Alper, Neil O., & Wassall, Gregory H. (2006). Artists' Careers and Their Labour Markets. In David Throsby & Victor A. Ginsburgh (Eds.), *Handbook of the economics of art and culture*. Amsterdam: Elsevier.
- Bale, Kjersti. (2009). *Eстетikk : en innføring*. Oslo: Pax.
- Barth, Erling, Hardoy, Ines, Schøne, Pål, & Østbakken, Kjersti Misje. (2013). Lønnsforskjeller mellom kvinner og menn. Hva har skjedd på 2000-tallet? In.
- Birkelund, Gunn Elisabeth, & Petersen, Trond. (2003). Det norske likestillingsparadokset : kjønn og arbeid i velferdssamfunnet. In (pp. 126-153). Oslo: Gyldendal akademisk, 2005.
- Bourdieu, Pierre. (1993). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre. (1996a). De symbolske goders økonomi. I: Bourdieu, P. Symbolsk makt. In Pierre Bourdieu (Ed.), *Symbolsk makt*. Oslo: Pax.
- Bourdieu, Pierre. (1996b). *The rules of art. Genesis and structure of the literary field*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre. (2000a). *Den maskuline dominans*. Oslo: Pax.
- Bourdieu, Pierre. (2000b). *Konstens regler: det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm: Symposion.
- Conradi Andersen, Unn (2009). *Har vi henne nå? : kvinnelige forfatterskap & mediene*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Dean, Deborah. (2005). Recruiting a self: women performers and aesthetic labour. *Work, Employment & Society*, 19(4), 761-774. doi:10.1177/0950017005058061
- Ellingsæter, Anne Lise, & Solheim, Jorun. (2002). Makt, kjønn, arbeidsliv : teoretiske landskap Anne Lise Ellingsæter og Jorun Solheim. In (pp. 13-76). Oslo: Gyldendal akademisk, 2002.
- Esping-Andersen, Gösta. (1999). *Social foundations of postindustrial economies*. Oxford: Oxford University Press.
- Flisbäck, Marita. (2012). Creating a life: the role of symbolic and economic structures in the gender dynamics of Swedish artists. *International Journal of Cultural Policy*, 1, 1-19. doi:10.1080/10286632.2012.658046
- Flisbäck, Marita, & Lindström, Sofia. (2013). Work-family Conflict among Professional Visual Artists in Sweden: Gender Differences in the Influence of Parenting and Household Responsibilities. *Nordisk Kulturpolitisk tidsskrift*, 16(02), 239-268.
- Gustafson, Per. (1998). Gender Differences in Risk Perception: Theoretical and Methodological Perspectives. *Risk Analysis*, 18(6), 805-811. doi:10.1023/B:RIAN.0000005926.03250.c0
- Heian, Mari Torvik, & Hjellbrekke, Johs. (2017a). Kunstner eller entreprenør? Norske kunstneres holdninger til egen økonomi, entreprenørskap og kommersiell suksess. *Norsk sosiologisk tidsskrift*, 1(6), 415-435. doi: 10.18261/issn.2535-2512-2017-06-01
- Heian, Mari Torvik, & Hjellbrekke, Johs. (2017b). Trøstesløs asket eller suksessrik kunstner? Kunstneres holdninger til arbeid, penger og anerkjennelse. *Nordisk Kulturpolitisk tidsskrift*(1-2).
- Heian, Mari Torvik, Løyland, Knut, & Kleppe, Bård. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstneres inntekter* Bø: Telemarksforskning.

- Heian, Mari Torvik, Løyland, Knut, & Mangset, Per. (2008). *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Kris, Ernst, & Kurz, Otto. (1979 [1934]). *Legend, myth, and magic in the image of the artist. A historical experiment*. New Haven: Yale University Press.
- Kristoffersen, Sigrun. (2017). Lønnsforskjellene mellom kvinner og menn vedvarer. *Samfunnsspeilet/Statistisk Sentralbyrå*, 4(4).
- Kvalbein, Astrid, & Lorentzen, Anne. (2008). *Musikk og kjønn - i utakt?* Retrieved from Bergen: Kvalbein, Astrid, & Lorentzen, Anne. (2008). *Musikk og kjønn - i utakt?* Retrieved from Bergen: Gyldendal akademisk, 2002.
- Kvande, Elin. (2002). Kvinnelige mellomledere i grådige organisasjoner. In (pp. 315-332). Oslo: Gyldendal akademisk, 2002.
- Kvande, Elin, & Rasmussen, Bente. (1993). *Nye kvinneliv : kvinner i menns organisasjoner* (3. oppl. ed.). Oslo: Ad notam.
- Lewis-Beck, Michael S., & Lewis-Beck, Michael S. (1980). *Applied regression : an introduction*. In Sage university papers series, Vol. no. 07-022.
- Ljunggren, Jørn. (2016). Economic rewards in the cultural upper class: The impact of social origin on income within the Norwegian field of culture. *Poetics*, 57, 14-26. doi:10.1016/j.poetic.2016.05.003
- Lorentzen, Anne H. (2009). Fra "syngedame" til produsent : performativitet og musikalsk forfatterskap i det personlige prosjektstudioet. In.
- Mangset, Per. (2004a). *'Mange er kalt, men få er utvalgt'*. *Kunstnerroller i endring*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Mangset, Per. (2004b). *Unge skuespillere på et kunstfelt i endring*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Mangset, Per. (2008). Profesjonell musikkutdanning og kjønn. In (pp. 101-114). Bergen: Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforl., 2008.
- Mangset, Per. (2013). *Kunst og makt. En foreløpig kunnskapsoversikt*. Retrieved from Bø: Menger, Pierre-Michel. (2006). Artistic Labor Markets. Contingent Works, Excess Supply and Occupational Risk Management. In Victor A. Ginsburgh & C. D. Throsby (Eds.), *Handbook of the economics of art and culture*. Amsterdam: Elsevier.
- Mincer, Jacob, & Polachek, Solomon. (1974). Family Investments in Human Capital: Earnings of Women. *Journal of political economy*, 82(2, Part 2), S76-S108. doi:10.1086/260293
- Nochlin, Linda, Wichstrøm, Anne, & Hanssen, Toril. (2002). *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?* (Vol. nr. 8). Oslo: Pax.
- NOU. (2008). *Kjønn og lønn : fakta, analyser og virkemidler for likelønn : utredning fra en kommisjon oppnevnt ved kongelig resolusjon 16. juni 2006 : avgitt til Barne- og likestillingsdepartementet 21. februar 2008*. (9788258309595). Oslo: Departementenes servicesenter, Informasjonsforvaltning.
- Petersen, Trond. (2002). Likestilling i arbeidsmarkedet. *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 43(04), 443-478.
- Petersen, Trond, Becken, Lars-Erik, & Snartland, Vemund. (2010). Lønnsforskjeller mellom kvinner og menn i privat sektor. *Tidsskrift for samfunnsforskning*.
- Reisel, Liza, & Teigen, Mari. (2014). *Kjønnsdeling og etniske skiller på arbeidsmarkedet*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Robinson, Michael D., & Montgomery, Sarah S. (2000). The Time Allocation and Earnings of Artists. *Industrial Relations: A Journal of Economy and Society*, 39(3), 525-534. doi:10.1111/0019-8676.00179
- Røyseng, Sigrid. (2007). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. (nr. 237 Avhandling for dr.polit. graden), Telemarksforskning-Bø, Bø.
- Skog, Ole. (1998). *Å forklare sosiale fenomener : en regresjonsbasert tilnærming*. Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Solhjell, Dag, & Øien, Jon. (2012). *Det norske kunstfeltet : en sosiologisk innføring*. Oslo: Universitetsforl.

- Stavrum, Heidi. (2008). Kjønnede relasjoner innenfor rytmisk musikk : hva vet vi, og hva bør vi vite? In (pp. 59-76). Bergen: Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforl., 2008.
- Storvik, Aagoth Elise. (2002). Maskulinitet og makt i utakt. In (pp. 266-290). Oslo: Gyldendal akademisk, 2002.
- Throsby, David. (1994). A Work-Preference Model of Artist Behaviour. In Alan Peacock & Ilde Rizzo (Eds.), *Cultural Economics And Cultural Policies*. Dordrecht: Springer Netherlands.
- Throsby, David, & Zednik, Anita. (2010). *Do you really expect to get paid?* Retrieved from

ⁱ Kvinneandelen har økt i de aller fleste kunstnerorganisasjoner fra midten av 1990-tallet, og nå er litt under halvparten (44 %) av kunstnerbefolkningen kvinner (Heian m. fl 2008).

ⁱⁱ Visuelle kunstnere er i denne sammenhenger kunstneriske fotografer, billedkunstnere og kunsthåndverkere.

ⁱⁱⁱ Denne inntektsulikheten er for øvrig avhengig av næring, utdanning og alder (<http://www.ssb.no/likestilling>).

^{iv} I hvilken grad disse forklaringene er tilstrekkelig, har imidlertid sentrale forskere på feltet vært uenige om (se f eks Storvik 2005, Nilsen 2005, Petersen 2005 a og b). Debatten har blant annet dreid seg om kjønnsulikhet i arbeidslivet kan skyldes ulike former for diskriminering, blant annet i form av mindre målbare faktorer i kvantitativ forstand, eller om, som Petersen (2005) hevder, at diskriminering så å si er ikke-eksisterende når det gjelder rekruttering, stillingsopprykk og lønnsfastsettelse.

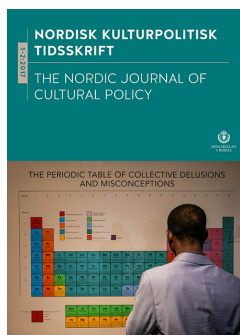
^v– Norske kvinner tar nå oftere enn menn høyere utdanning, og i 2012 var 60 % av alle studenter kvinner. Også når hele befolkningen ses under ett, er det nå flere kvinner enn menn med høyere utdanning. SSB utdanningsstatistikk, se <http://www.ssb.no/utuvh/> og <http://www.ssb.no/utdanning/statistikker/utniv/aar/2013-06-18#content>.

^{vi} Operasjonaliseringen av kultureliten i denne studien innebærer at bare personer i kunstlivet med faste stillinger eller inntekter fra selvstendig virksomhet >300 000 NOK og utelukker dermed store deler av kunstnerbefolkningen.

^{vii} Inntektsfordelingen i kunstnerbefolkningen er svært skjev og en logaritmisk transformasjon av avhengig variabel (kunstnerisk inntekt) gir en mer normalfordelt variabel. Grensen på >0 er satt fordi logaritmiske transformasjoner bare er mulig for positive tall.

^{viii} For å opprettholde et tilfredsstillende inntektsnivå sjonglerer mange kunstnere mellom kunstnerisk arbeid og annet type arbeid, og de kunstneriske inntektene kan komme i et annet år enn arbeidet er utført (Heian m.fl. 2008 og 2015). Med andre ord kan man ha hatt kunstnerisk inntekt ett år uten å ha jobbet med kunstnerisk arbeid - og motsatt arbeidet med kunstnerisk arbeid uten å ha hatt inntekter fra kunstnerisk arbeid.

^x Små effekter kan tolkes som prosentvis endring i forhold til referanse kategorien. Ved større effekter regnes prosentvis endring ved hjelp av $Y=100[\exp(B-1)]$.



© Centrum för kulturpolitisk forskning
Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift,
vol. 20, Nr. 1-2-2017 s. 29–50
ISSN Online: 2000-8325

PEER REVIEWED ARTICLE

Trøstesløs asket eller suksessrik kunstner?

Kunstneres holdninger til arbeid, penger og anerkjennelse

Mari Torvik Heian

Mari Torvik Heian, Telemarksforskning er sosiolog og tilknyttet UiBs phd-program. Heian har siden 2007 hatt kulturpolitikk som sitt forskningsområde og skriver nå PhD om ulikhet og skillelinjer blant norske kunstnere. E-post: heian@tmforsk.no

Johs. Hjellbrekke

Johs. Hjellbrekke er professor i sosiologi ved Universitetet i Bergen, Norge, og direktør for Det norske universitetscenter i Paris, DNUP. Hans forskningsinteresser er innen historisk sosiologi, sosial mobilitet, klasseanalyse, elitesosiologi og kvantitative metoder. Han har publisert artikler, bøker og bokkapitler på norsk, engelsk og fransk. E-post: johs.hjellbrekke@uib.no

ABSTRACT

In this article, the aim is to explore Norwegian artists' attitudes towards their income- and working situation by using multiple correspondence analysis (MCA) and cluster analysis (AHC). Our main question is: To what extent are Norwegian artists' attitudes marked by a dichotomy between artistic and economic value? The MCA shows that there are distinct oppositions present in what we call the room of artists' attitudes: First, we find a systematic opposition between consistently positive and negative attitudes towards the artists' own financial situation. We also find an opposition that separates dedicated and/or recognized artists from less dedicated and/or recognized artists. These findings are largely in line with earlier studies of artists' work- and income situation saying that relatively few artists have artistic and/or financial success and a big share are struggling to maintain income and artistic recognition. However, the results from the hierarchical cluster analysis can nuance this picture. We find three different segments of artists, where about 1/4 of the artists have positive attitudes, and a little less than 1/4 have negative attitudes towards their own financial situation, while more than 50 % of the artists are characterized by neutral attitudes towards both artistic recognition and their own financial situation. In other words, our analysis reveals a pattern of oppositions between positive and negative attitudes towards both economy, dedication and recognition. At the same time, the identification of the large group of artists with "neutral" attitudes contribute to nuance the image of artists as either financially successful and commercially oriented or poor and sacrificing. We therefore argue that our findings is a supplement to previous studies and contribute to a more nuanced knowledge of current artistic roles.

Keywords

kunstnere | arbeid | inntekt | holdninger | kunstnerrollen | mca | klyngeanalyse | artists | work | income | attitudes | artist role | mca | cluster analysis | AHC

INNLEDNING

De fleste norske kunstnere kan ikke leve av kunsten alene. Riktignok tjener noen få kunstnere riktig godt, men flertallet har moderate inntekter fra kunstnerisk arbeid. Inntektsnivået varierer mye mellom ulike kunstnergrupper. Visuelle kunstnere, det vil si billedkunstnere, kunsthåndverkere og fotografer plasserer seg nederst på inntektsstigen. Designere og interiørarkitekter plasserer seg øverst. Mange scenekunstnere, som skuespillerne, har også relativt gode inntekter, men det gjelder hovedsakelig de som er fast ansatt. Fast ansatte kunstnere har jevnt over høyere inntekter enn kunstnere som sysselsetter seg selv som selvstendig næringsdrivende eller frilansere. Forskjellene i inntekt er med andre ord store, og det gjelder både mellom kunstnergruppene og innenfor de enkelte kunstnergruppene (Heian m.fl. 2008 og 2015). Den skjeve inntektsfordelingen innebærer at kunstneryrket er økonomisk risikofyllt (Menger 2006). Sjansen for å måtte leve med lave inntekter, ustabile arbeidsforhold og usikre framtidsutsikter er stor. En del gir opp kunstnerkarrieren, kanskje før den har begynt, men mange klamrer seg fast – og stadig flere strømmer til kunstneryrkene (Heian m.fl. 2008 og 2015).

Kunstneres – for mange uforståelige – yrkesvalg forklares ofte med utgangspunkt i forestillingen om den karismatiske kunstnermyten. I følge denne myten er kunstneren nærmest en magisk skikkelse, et kunstnerisk geni med et gudgitt talent. Den karismatiske kunstneren har ikke noe annet valg enn å følge kunstnerkallet og ofrer seg derfor for kunsten, uten øye for jordisk gods og gull (Kris og Kurz 1934/1979, Heinich 1996).¹ I tråd med denne myten forklares ofte kunstnerens lave inntekter med et ideal om kunstens egenverdi: Kunstens skal være autonom, og kunstnerisk arbeid skal ikke primært ha økonomisk fortjeneste som formål. Kunstens verdi er kunsten selv. Kunstneren er derfor villig til å ofre seg for kunsten, selv om det kan bety et liv med lave og usikre inntekter (Bourdieu 1996). På bakgrunn av forestillingen om kunstens autonomi og avvisningen av økonomisk vinning er kunstfeltet ifølge Bourdieu (ibid:96) preget en omvendt økonomi – en speilvendning av den økonomiske logikken som preger andre samfunnsfelt.

Kvalitative studier viser at avvisningen av økonomien og den karismatiske kunstnermyten fortsatt gjør seg gjeldende blant norske kunstnere, men at det parallelt med den, har blitt utviklet nye måter å oppfatte og leve ut kunstnerrollen på der den omvendte økonomien ikke har like godt feste (Mangset 2004, Røyseng m.fl. 2007, Aslaksen 2004, Gustavsson m.fl. 2012). Det er imidlertid gjennomført få *kvantitative* studier som tar for seg dagens kunstnerroller. Vi vet derfor lite om hvor utbredt den klassiske karismatiske kunstnerrollen og andre typer kunstnerroller faktisk er.

1. På hvilket tidspunkt denne kunstnerrollen vokste fram og hvilke andre kunstnerroller som har eksistert til ulike tider, er det delte oppfatninger om. Det tas blant annet til orde for at ulike kunstnerroller både har overlappet hverandre og eksistert parallelt i ulike epoker (jf. Mangset 2004:39ff.).

Formålet med denne artikkelen er derfor å undersøke i hvilken grad norske kunstnere besitter holdninger som er preget av avvisningen av økonomisk fortjeneste, og i hvilken grad holdningene peker i retning av andre typer kunstnerroller enn den karismatiske. Mer spesifikt uttrykt vil vi ved hjelp av analyseteknikkene multipel korrespondanseanalyse (MCA) og klyngeanalyse (AHC) analysere kunstners holdninger til egen arbeidssituasjon ut fra følgende spørsmål:

- I hvilken grad er norske kunstners holdninger preget av et motsetningsforhold mellom kunstnerisk og økonomisk verdi?
- Kan vi finne mønstre i kunstners holdninger som kan skille ulike undergrupper av kunstnere fra hverandre mht. synet på kunstnerisk og økonomisk verdi og egen arbeidssituasjon?

Datasettet som benyttes er basert på Kunstnerundersøkelsen som ble gjennomført i 2007 og inneholder data om kunstners holdninger til egen arbeidssituasjon, i tillegg til informasjon om økonomi og arbeidsforhold, samt bakgrunnsvariabler som utdanningsnivå, kjønn og alder (Heian m.fl. 2008). Kunstnerbegrepet tilsvarer definisjonen som brukes i den offentlige kunstnerpolitikken. Det innebærer at analysene omfatter et bredt spekter av kunstnere: Visuelle kunstnere, scenekunstnere, forfattere, musikere, designere og illustratører (jf. Heian m.fl. 2008:37).

KUNSTNER – ET ATTRAKTIVT OG USIKKERT LAVINNTEKTSYRKE

Både norske og internasjonale studier dokumenterer at kunstnere flest har lave inntekter, sammenliknet med andre yrkesgrupper med tilsvarende utdanningsnivå. Til tross for det er kunstneryrket attraktivt og rekrutteringen stor. Antallet kunstnere i Norge, så vel som i andre vestlige land, er stadig økende, uten at etterspørselen etter kunst har økt tilsvarende (Menger 2006, Elstad og Røsvik Pedersen 1996, Heian m.fl. 2008, 2012 og 2015, Mangset m.fl. 2010). Den franske kunstsosiologen Menger (2006) betegner ubalansen mellom for lav etterspørsel og det store antall kunstnere som "excess supply disease". Som følge av det er konkurransen og seleksjonen mellom kunstnerne stor og dermed preget av usikkerhet og risiko (Menger 1989, Moulin 1992, se Mangset 2004:169, Adler 2006). Menger (2006) beskriver kunstnerkarrierer som lotterispill, med høy risiko for å tape. Men for de få som lykkes kan utbyttet være stort i form av penger og ikke minst anerkjennelse. I følge Menger (2006) overvurderer mange vinnerlykken – de miskalkulerer sin sjanse, fordi de har stor tro på sitt eget talent. Det kan kanskje se ut som kunstnerne opptrer lite rasjonelt når de satser på en så usikker karriere. Men blant annet ifølge Baumol og Bowen (1966) har kunstnere ofte strategier for å redusere risikoen. Den kanskje viktigste strategien er at de har andre jobber i tillegg til det kunstneriske arbeidet (multiple jobholding) (Casacuberta og Gandelman 2008). Fra de norske studiene ser vi at særlig inntekt fra ikke-kunstnerisk arbeid er en viktig årsak til at kunstnerne kan opprettholde et visst inntektsnivå (Heian m.fl. 2008 og 2015).

At kunstneryrket er risikofylt innebærer også at framtida kan være mer uforutsigbar enn i andre yrker. Selv om noen kunstnere er fast ansatte² med trygge inntekter og rettigheter i Folketrygden, slik ansatte i andre yrkesgrupper har, er de aller fleste kunstnere ikke i noe fast ansettelsesforhold. De fleste er midlertidig ansatte, frilansere eller selvstendig næringsdrivende med en arbeidssituasjon som ofte er preget av tilfeldige og midlertidige oppdrag, hvor en går fra prosjekt til prosjekt, gjerne med kortere eller lengre opphold og uten langvarig sikkerhet for framtidige inntekter (Heian m.fl. 2008 og 2015). Lave inntekter er dessuten en årsak til at en stor andel kunstnere i mindre grad enn andre yrkesaktive er dekket av pensjons- og forsikringsordninger. Det ser dessuten ut til at en del kunstnere velger å utsette – eller lar være – å få barn på grunn av dårlig økonomi (ibid.). En del kvinnelige kunstnere velger også å avslutte kunstnerkarrieren når de får barn, til fordel for et yrke med mer forutsigbar inntekt og sikrere framtidsutsikter (Flisbäck 2013).

Et sentralt spørsmål i faglitteraturen om kunstners arbeids- og inntektsvilkår er hvorfor stadig flere søker seg til kunstneryrkene, til tross for lave inntekter, høy risiko og usikre framtidsutsikter. Forskingen på kunstnerens arbeid, inntekt og levestandard har i stor grad dreid seg om i hvilken grad – og på hvilke måter – kunstneryrket bør betraktes annerledes enn andre yrker (Bourdieu 1996, Menger 2006, Throsby 1992 og 1994, Baumol og Bowen 1966, Adler 2006, Filer 1986), og både kulturøkonomiske og sosiologiske studier av kunstnere er preget av forestillingen om den karismatiske kunstneren (se for eksempel Menger 2006, Abbing 2002, Mangset 2004). Den karismatiske kunstnermyten handler om den unike og absolutt frie og uavhengige kunstneren, med det medfødte talentet. I følge myten er dette talentet er en nådegave til kunstneren som gir en sterk inspirasjon og som ikke bare gjør det mulig, men nødvendig å skape kunst. På grunn av sitt kall og talent setter kunstneren kunsten foran alt annet (Kris og Kurz 1979, Heinich 1996).

Da er det ikke først og fremst muligheten til å tjene penger som frister, men andre typer gevinster som gjør seg gjeldende. Ifølge Throsby (1994) er en grunn til at kunstnere aksepterer risikoen som følger med yrket, at de faktisk godtar lavere inntekter fra kunstnerisk arbeid, nettopp fordi de verdsetter andre verdier knyttet til arbeidet høyere. I følge hans arbeidspreferansmodell vil kunstnere – når de oppnår en viss mengde inntekter fra ikke-kunstnerisk arbeid – bruke mer tid på kunstnerisk aktivitet. Med denne modellen argumenterer han for at konvensjonell økonomisk teori ikke er tilstrekkelig for å forklare kunstnerens arbeidsmarked, der pengeverdi til en viss grad har lavere prioritet enn kunstnerisk verdi. Nyere analyser av norske kunstners arbeidspreferanser gjennomført av kulturøkonome Bille et al. (2017) støtter Throsbys modell.³

At økonomisk profitt ofte ikke er hovedmotivasjonen for kunstnerisk virksomhet støtter opp under Bourdieus (1996) beskrivelse av kunstfeltet, hvor økonomiske

2. For eksempel som orkesttermusikere eller skuespillere ved institusjonsteatre.

3. Analysene baserer seg på samme datagrunnlag som analysene i denne artikkelen.

verdier er mindre viktig enn symbolske verdier. Også Bourdieu er opptatt av at kunstfeltet er preget av den karismatiske kunstnermyten, som gjør at symbolske gevinster er viktigere enn økonomiske belønninger. I følge han er kunstfeltet strukturert etter sitt eget grunnleggende prinsipp, nemlig at kunsten ikke skal ha andre formål enn det kunstneriske. Ja, faktisk kan økonomiske gevinster ha motsatt virkning på anerkjennelse. Men er man først anerkjent i kunstverdenen, er det ingenting i veien for å tjene penger på kunsten. Med andre ord gir ikke penger i seg selv anerkjennelse – det er det kunstnerisk verdi som gjør. Kunstfeltet preges dermed av en omvendt økonomi (Bourdieu 1996:99, 1993:49, 1992:202).

Men ifølge Bourdieu blir idealet om at kunsten skal produseres uten tanke på økonomisk fortjeneste, stadig utfordret av at deler av kunstfeltet også er preget av en kommersiell logikk.⁴ I tråd med det viser studier at selv om forestillingen om den frie, autonome kunstneren som er opptatt av kunstens egenverdi står sterkt også på 2000-tallet (Bourdieu 2000, Mangset 2004, Røyseng m.fl. 2007), er kanskje skillet mellom kunstnerisk og økonomisk verdi ikke lenger er like tydelig som det har vært. For eksempel viser Mangset (2004) at kunststudenter er ambivalente i sine holdninger til kommersielle gevinster og ikke avviser økonomien på noen entydig måte, slik begrepet om kunstfeltets omvendte økonomi tilsier. Med rollebetegnelser som «strategiske aktører», «risikotakere» og «kulturentreprenører» viser han til at noen kunstnere ikke ser det som motsetningsfylt å søke både kunstnerisk og økonomisk suksess (samme sted:253). I følge Mangset var noen av kunststudentene skeptisk til en karismatisk forståelse av kunstneryrket; for eksempel oppfattet de ikke sitt talent som medfødt (samme sted:252). Tilsvarende konkluderer Røyseng m.fl. (2007) i sin oppfølgingsstudie av Mangset (2004) med at selv om noen trekk ved den karismatiske kunstnermyten står sentralt for unge kunstnere, bør den karismatiske kunstnerollen ses på som noe kontekstuellet som stadig refortolkes og reformuleres i tråd med ideologiske strømninger i tiden. Den samme tendensen viser den nederlandske kulturøkonomen Hans Abbing (2002) til i sin bok «Why are artists Poor?». Parallelt til Bourdieus begrep om kunstfeltets omvendte økonomi, betegner Abbing (s.st.:48) kunstnerens økonomi som ”a dual economy” når han beskriver kunstnerens eksepsjonelle holdning til penger. Samtidig som han poengterer at den karismatiske kunstnermyten fortsatt står sterkt på billedkunstfeltet, ser han for seg at nye teknikker, massekonsum og utviklingen av massemedia vil føre til en «demystifisering av kunstneren» (s.st.:306). Han lanserer ideen om at det er i ferd med å vokse fram nye kunstnerroller, og mener kunstneres holdninger hovedsakelig beveger seg i fire ret-

4. Bourdieu deler på bakgrunn av dette kunstfeltet i to: Delfeltet for begrenset produksjon og delfeltet for storskalaproduksjon. Feltet for begrenset produksjon omfatter de anerkjente kunstnerne og avantgardekunsten, og det er her verdien om kunstens autonomi råder. På feltet for storskalaproduksjon finner vi den mer folkelige og populære kunsten (Bourdieu 1993a). Her er det i større grad det økonomiske feltets spilleregler som gjelder: Penger er viktigste verdi. Feltet for storskalaproduksjon overlapper slik i større grad med det økonomiske feltet. Dette skaper et skille mellom autonom, høyverdig og god kunst på den ene siden og kommersiell, dårlig og lav kunst på den andre siden. Med andre ord er den viktigste verdien på kunstfeltet kunstnerisk verdi, men samtidig er det deler av kunstfeltet som i større grad omfavner mer kommersielle verdier.

ninger som kan representeres ved fire (framtidige) kunstnertyper (Ibid:298–301): 1) *Kunstnerforskeren*, 2) *Den postmoderne kunstneren*, 3) *Kunstnerhåndverkeren* og 4) *Kunstnerentertaineren*. Videre stiller han spørsmål om en slik utvikling bidrar til å gjøre kunstnernes syn på økonomien mindre eksepsjonell (s.st. s. 298–301), men antyder en konklusjon om at aversjonen mot å tjene penger fortsatt vil gjøre seg gjeldende blant alle disse kunstnertypene.

Disse kvalitative studiene av kunstnerrollen peker med andre ord i to retninger i spørsmålet om kunstnernes forhold til den karismatiske kunstnermyten og kunstfeltets omvendte økonomi. Samtidig som den karismatiske kunstnerrollen er tydelig til stede, søker noen åpenlyst økonomisk suksess, i tillegg til kunstnerisk suksess, og ser ikke noe motsetningsforhold mellom det.

DATA OG METODE

Data

Datasettet som benyttes her er basert på Kunstnerundersøkelsen som ble gjennomført i 2007 (Heian m.fl. 2008). Utvalget i undersøkelsen er trukket fra tre ulike registre: 1) Medlemsregistrene til 33 kunstnerorganisasjoner, 2) Bedrifts- og foretaksregisteret, i kategorien kunstnerisk aktivitet og 3) Statens kunstnerstipends (SKS) register over de som mottok støtte i 2006. Til sammen 16 020 medlemmer var registrert i kunstnerorganisasjonenes registre. Omtrent 1500 kunstnere mottok støtte fra SKS dette året, hvorav 489 ikke var oppført i medlemsregisteret. Til sammen besto utvalget fra disse kildene av omtrent 7500 kunstnere. Rundt 3000 svarte på spørreskjemaet, det vil si en svarprosent på ca 40 %. Noen av disse er pensjonert eller har av andre grunner avsluttet sin kunstneriske virksomhet. Videre er det gjort en avgrensning slik at datasettet som brukes bare inkluderer kunstnere som har vært aktive i løpet av perioden fra 2001 til 2005. I tillegg er noen utligger fjernet, herunder de med inntekt fra ikke-kunstnerisk arbeid på mer enn 1000 NOK per time og de som har oppgitt at de arbeider mindre enn 100 timer med kunstnerisk arbeid per år. Videre er 14 observasjoner fjernet som følge av manglende informasjon om arbeidstid. Av de som da gjestod hadde 1634 svart på holdningssspørsmålene som utgjør de aktive variablene i analysene til denne artikkelen. Materialet ble ytterligere snevret inn ved at respondenter med svært mange manglende svar, og som følge av det også helt identiske svarprofiler, ble definert som supplementære individer (se Le Roux & Rouanet 2010). Etter flere stabilitetstester består derfor endelige datasettet av 1517 kunstnere innenfor gruppene 1) visuelle kunstnere (billedkunst, kunsthåndverkere, kunstneriske fotografer), 2) andre skapende kunstnere (skjønnlitterære forfattere, dramatikere, oversettere, faglitterære forfattere, kritikere, komponister og populærmusikk-komponister), 3) utøvende kunstnere (dirigenter, scenografer, filmkunstnere, skuespillere, dansere, musikere, sangere, regissører), 4) designere og illustratører og 5) andre kunstnere (revyforfattere, rollespillskapere, folkekunstnere, ”annet kunstnerisk yrke”). Disse kunstnerne er å oppfatte som aktive kunstnere, og derfor også de som et holdningsrom bør bygges opp på grunnlag av.

Spørreskjemadataene inneholder blant annet informasjon om kunstnerisk yrke, utdanning, yrkesdeltakelse, arbeidstilknytning (fast ansatt, frilans/selvstendig næringsdrivende) arbeidstid, lønn og andre inntekter, samt spørsmål om kunstneres holdninger til sin egen arbeids- og inntektssituasjon. I tillegg er det koblet på registerdata fra Statistisk Sentralbyrå som blant annet inneholder sosiodemografiske variabler som kjønn, alder og utdanning.

Aktive variabler: rommet av kunstnerholdninger.

Til analysen av kunstneres holdningsrom har vi tatt utgangspunkt i de svarene respondentene har gitt på 9 variabler om ulike sider ved kunstnertilværelsen, både i fortid, samtid og en forestilt framtid. I tabell 1 er disse gruppert i tre blokker: økonomiske variabler om fortid og nåtid, variabler om økonomiske framtidssikter og det vi har kalt kunstneriske variabler:

TABELL 1. ROMMET AV KUNSTNERHOLDNINGER. AKTIVE VARIABLER (Q) OG ANTALL KATEGORIER (K), ORGANISERT I TRE GRUPPER. Q=9, K=42. PROSENTER.

Type variabel	Variabelnavn	Hvor enig eller uenig er du i at følgende påstander passer for deg?	Helt enig	Ganske enig	Verken eller	Ganske uenig	Helt uenig
Økonomisk situasjon, fortid og nåtid Q=4, K=18	Forsake levekår (Forsake)	Det har vært nødvendig å forsake økonomiske levekår for å kunne fortsette å virke som kunstner.	51,2	22,1	11,9	6,3	8,5
	Økonomisk risiko (Risiko)	Jeg valgte kunstneryrket vel vitende om den økonomiske risikoen.	69,2	15,3	9,4	6,1	
	Ventet med barn (Barnløs)	Jeg har ventet med å få barn på grunn av dårlig økonomi.	12,3	10,0	17,1	10,4	20,2
	Lav inntekt (LavInntekt)	Jeg mener at inntekten fra min kunstneriske virksomhet er lav i forhold til min innsats.	59,8	21,3	11,1	7,6	
Økonomiske framtidssikter Q=2, K=10	Økonomi i framtida (ØkUtsikter)	Om ti år har jeg en bedre økonomi enn i dag.	17,9	18,5	40,2	11,3	12,1
	Bekymring for sykdom (SykdomBekym)	Jeg bekymrer meg for hva som skjer med økonomien hvis jeg blir syk/arbeidsufør.	42,7	27,5	14,0	9,1	6,7
Kunstneriske variabler Q=3, K=14	Anerkjennelse (Anerkjennelse)	Samfunnet anerkjenner min kunstneriske virksomhet som yrkesprofesjon.	25,2	25,8	19,4	19,2	10,4
	Bare være kunstner (Dedikasjon)	Hvis jeg kunne, ville jeg bare arbeide med kunstnerisk virksomhet.	46,4	28,0	17,7	7,8	
	Ønske om karriere-slutt (Slutt)	Jeg har mange ganger vurdert å slutte som kunstner.	10,9	17,1	11,1	20,8	40,1

Som vi ser av tabell 1, er flere av variablene sterkt skjevfordelte, og det selv etter en omkodning. Å bruke statistiske teknikker som forutsetter en multivariat normalfordeling og at sammenhengen mellom de aktive variablene er lineær, for eksempel prinsippal komponent-analyse, er derfor lite hensiktsmessig. Som vi klargjør nedenfor, har vi i stedet valgt å gjennomføre en multipl korrespondanseanalyse (heretter MCA) for å avdekke de latente strukturene i materialet.

Grupperingen i de tre samlekategoriene illustrerer at variablene som inkluderes i analysen belyser kunstneres holdninger til arbeid og økonomi fra ulike sider. Oversikten viser også at det er flere variabler om rent økonomiske forhold enn variabler om kunstneriske forhold, noe som dels skyldes at data stammer fra en inntektsundersøkelse. Samtidig, og ikke uventet, er økonomiske problemstillinger oppfattet som sentrale av en stor andel av kunstnerne selv. At kunstneres yrkesvalg er økonomisk risikofyllt er blant de mest omtalte temaene i forskningen på kunstnerøkonomi (se for eksempel Menger 2006). At en stor andel kunstnere har lave inntekter er godt dokumentert (jf. Heian m.fl. 2008 og 2015). Men i hvilken grad kunstnerne selv oppfatter inntektene som lave og hvilke konsekvenser det har eller har hatt, for eksempel i hvilken grad det går på bekostning av levekår eller muligheten til familieførøkelse, vet vi lite om.

Det samme gjelder hvordan ulike kunstnere forholder seg til økonomiske framtidsutsikter, som vi vet er usikre for mange kunstnere, selv om noen kunstnere er fast ansatte og har trygge inntekter og rettigheter i Folketrygden. Som beskrevet innledningsvis har de fleste kunstnere en arbeidssituasjon som ofte er preget av tilfeldige og midlertidige oppdrag, hvor en går fra prosjekt til prosjekt, gjerne med kortere eller lengre opphold og uten langvarig sikkerhet for framtidige inntekter hvor det er vanskelig å ta høyde for uforutsette utgifter (Heian m.fl. 2008 og 2015). Variablene «Bekymring for sykdom» og «Økonomi i framtida» i samlekategorien «Økonomiske framtidsutsikter» kan gi inn-sikt i ulike kunstneres holdninger til sin potensielle usikre framtid.

Videre kan de tre variablene i samlekategorien «Kunstneriske variabler» bidra til å besvare spørsmålet om i hvilken grad dagens kunstnere kjenner seg igjen i den karismatiske kunstnerrollen (jf. Kris og Kurz 1979) og primært verdsetter symbolske verdier, som kunstnerisk anerkjennelse (jf. Bourdieu 2000). En kombinasjon av de økonomiske variablene og framtidsvariablene med variabelen om anerkjennelse og variablene som gir informasjon om i hvilken grad kunstnerne er dedikert til kunstneryrket og om man har vurdert å slutte, kan bidra til å beskrive i hvilken grad kunstnerne ofrer seg for kunsten – i tråd med myten om den karismatiske kunstneren.

Multipl korrespondanseanalyse (MCA)

En multipl korrespondanseanalyse (MCA) søker å summere opp informasjonen i en individ x variabel-matrise, og er en av flere geometriske analyse-teknikker (Hjellbrekke 1999, Le Roux & Rouanet 2010). Målet med analysen

er å avdekke latente strukturer, eller akser, som kan beskrive de sentrale opposisjonene i datamatriksen på best mulig måte, og på måter som en enklere krystabellanalyse ikke er i stand til å gjøre. Strukturene eller aksene utgjør dimensjoner i et flerdimensjonalt rom, og hvert individ og hver kategori kan lokaliseres som punkter i dette rommet. Samlet danner individene eller rekene en individsky av punkter, og kategoriene eller kolonnene en kategorisky av punkter. Aksene er et uttrykk for de sammenhengene som finnes mellom de aktive variablene i analysen og også mellom de to punktskyene. I motsetning til en rekke andre dimensjonsanalytiske teknikker, som PCA og klassisk faktoranalyse, er det altså ikke en forutsetning av variablene skal være metriske, multivariat normalfordelte og at sammenhengene skal være lineære. Teknikken er derfor særlig godt egne til å analysere ikke-lineære sammenhenger mellom kategoriske variable.

Målet er å tolke så få akser som mulig, men så mange som nødvendig for at all vesentlig informasjon er tatt vare på. En aksens egenverdi forteller hvor mye av den totale variansen i skyen aksene fanger opp, og kan også uttrykkes som en prosentverdi. Akse 1 er den viktigste, akse 2 den nest viktigste etc. I analyser av binære indikatormatriser er det vanlig å regne ut *Benzécri's modifiserte egenverdi* (Le Roux & Rouanet 2004: 200–201), da denne gir et mer korrekt bilde av den relative betydningen av en gitt akse. Prosentene forklart varians for de modifiserte egenverdiene summerer seg til 100 for alle akser med opprinnelig egenverdi $>1/Q$, dvs. den gjennomsnittlige egenverdien i analysen.

Det *absolutte bidraget* forteller hvor viktig en kategori er for en gitt akse sin orientering gjennom rommet. Kategorier med bidrag over gjennomsnittet vektlegges i tolkingen av aksene. Den kvaderte cosinus forteller hvor godt en akse er i stand til å beskrive en gitt kategori sin plassering i det samme rommet. Jo høyre verdi, desto bedre beskriver aksene kategorien sin posisjon.

Krysser man aksene til et faktorplan, f.eks. faktorplan 1–2, 1–3, 2–3 etc., kan man gi et geometrisk uttrykk for sammenhengene mellom variablene og variabelkategoriene. En kategoris plassering i et faktorplan er et uttrykk for en gjennomsnittsprofil, dvs. den *gjennomsnittlige plasseringen* til alle individer med akkurat dette kjennetegnet. To kategorier som «deler» mange av de samme individene vil være lokalisert nær hverandre i rommet og i faktorplanet. Jo færre individer de «deler», jo mer ulike og fjernt fra hverandre er de plassert. På samme måte vil to individer som har like svarprofiler eller som har mange felles kjennetegn være plassert nær hverandre, og individer med svært ulike svarprofiler og kjennetegn være plassert fjernt fra hverandre. Tolkingen av individene og kategoriene sine plasseringer er derfor relasjonell: plasseringen er et uttrykk for relasjonene de har til de øvrige individene eller kategoriene.

Aktive variabler og kategorier er med på å definere kji kvadrat-distansene mellom kategoriene og mellom individene. Disse avgjør aksene sin retning i det flerdimensjonale rommet. *Supplementære* variabler og kategorier kan lokaliseres i

dette rommet ved hjelp av sine profiler på tvers av de aktive kategoriene og variablene, og kan brukes til en videre utforsking av sammenhenger i datamaterialet. Dersom avstanden mellom to supplementære kategorier er >0.5 standardavvik i individskyen (SD), tolkes det som at det finnes en statistisk sammenheng som bør vektlegges. Avstander >1.0 SD tolkes som store, mens avstander <0.5 SD ikke kan tillegges særlig vekt (Le Roux & Rouanet 2010: 59).

Som det går fram av tabell 2, dominerer akse 1 helt klart analysen:

TABELL 2. EGENVERDIER, BENZÉCRIS MODIFISERTE EGENVERDI OG MODIFISERTE PROSENTER.

Akse	Egenverdi	Prosent	Benzécris modifiserte egenverdi	Modifisert prosent	Kumulativ modifisert prosent
Akse 1	.2759	7.53	.0344	65.0	65.0
Akse 2	.2128	5.80	.0131	24.7	89.7
Akse 3	.1571	4.28	.0027	5.1	94.8
Akse 4	.1380	3.76	.0009	1.7	96.5
Akse 5	.1340	3.65	.0007	1.3	97.8

De modifiserte egenverdiene viser at hele 65% av variansen summeres opp av denne aksene alene. Akse 2 summerer opp 24.7% av variansen, mens akse 3, som er den siste aksene vi tar med videre i tolkingen, 5.1%. Til sammen summerer disse aksene opp hele 94.8% av variansen i punktskyen. Selv om akse 3 også tas med videre i tolkingen, utgjør den helt klart en andreordensakse. Den beskriver en opposisjon som kan være analytisk betydningsfull, men som statistisk ikke er like sterk som de polaritetene som fanges opp av aksene 1 og 2.

I tabell 3 er de absolutte bidragene fra variabeltypene til aksene 1–3 oppsummert. Fordelingene gir oss et første inntrykk av hva aksene beskriver:

TABELL 3. BIDRAG FRA VARIABELBLOKKER TIL AKSENE 1–3.

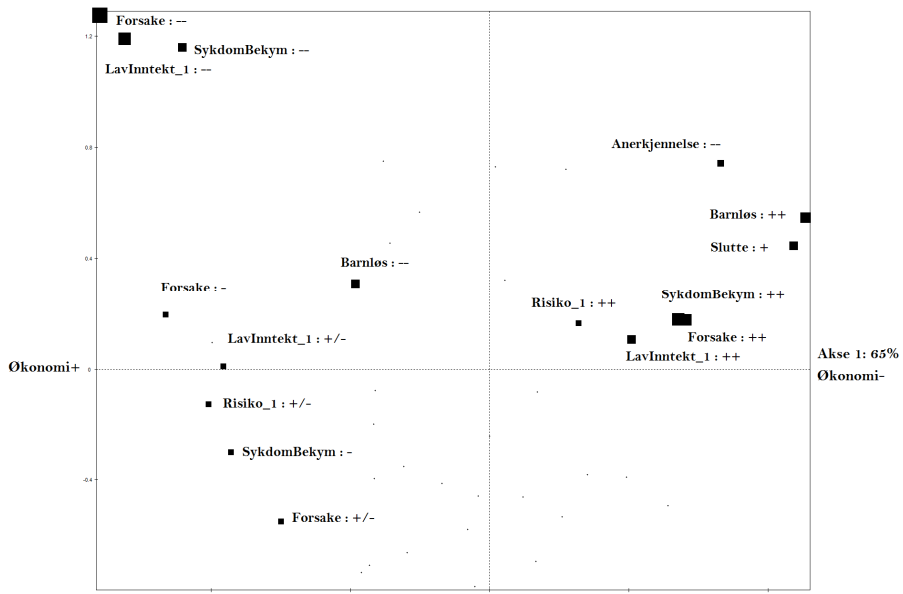
	Bidrag til total varians	Bidrag til Akse 1	Bidrag til Akse 2	Bidrag til Akse 3
Økonomi	51.4	64.0	43.3	26.7
Framtid	24.3	18.0	17.5	13.1
Kunst	33.3	18.0	39.2	60.2
Total	100	100	100	100

Som vi ser, bidrar økonomivariablene med halvparten av den samlede variansen av materialet, og de har også høye absolutte bidrag til akse 1. Denne opposisjonen beskriver følgelig ulike oppfatninger av de økonomiske forholdene til de enkelte kunstnerne: Positive og negative oppfatninger av egen økonomi. Til

de to neste aksene er bidragene klart lavere, og lavere enn bidraget variablene har til den samlede variansen.

Akse 2 framstår som langt mer balansert, både ved at bidragene fra de ulike blokkene er jevnere fordelt, og også med høyere bidrag fra kunst-variablene. I første omgang kan dette indikere at aksene er mer generell enn akse 1; ingen enkelt variabelblokk dominerer. For akse 3 arter det seg annerledes. 60% av bidraget til akse 3 stammer fra en enkelt variabelblokk – «Kunst». Akse 3 beskriver følgelig en opposisjon som mer spesifikt handler om ulike oppfatninger av det vi har kalt kunstneriske variabler: variabler som omhandler opplevd kunstnerisk anerkjennelse og grad av dedikasjon til kunstneryrket.

For å få et mer presist inntrykk av hvilke motsetninger de enkelte aksene avdekker, må kategorisken inspiseres mer inngående. Dette gjøres på grunnlag av figurene 1–3, som viser kategorier med absolutte bidrag > gjennomsnittsbidraget, eller >1/K, til hver enkelt akse. Figur 1 viser kategoriene med de høyeste bidragene til akse 1:

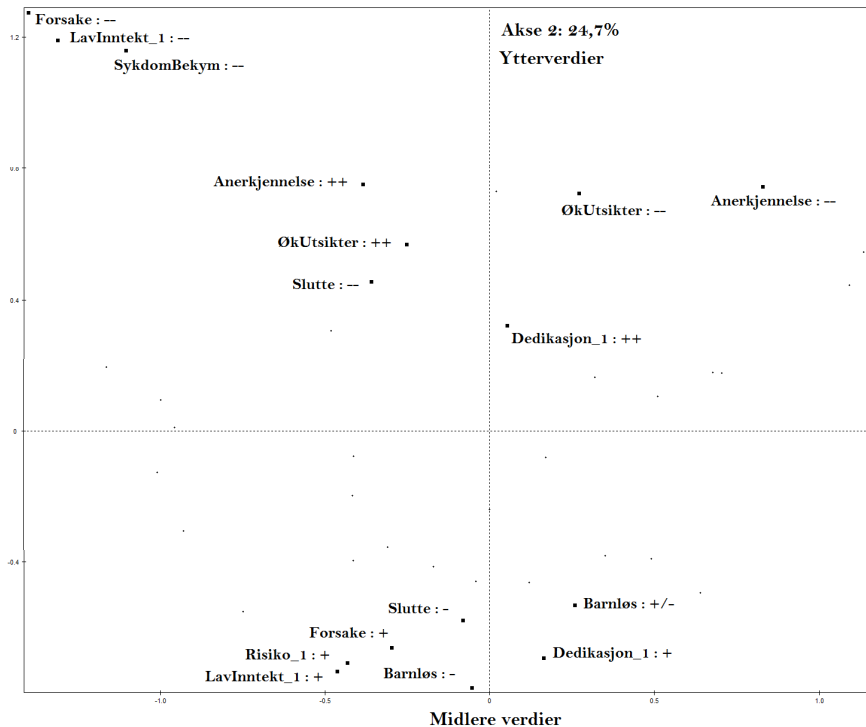


Figur 1. Kategorier med absolutte bidrag >1/K til akse 1.

Som vi ser av figuren, finner vi en helt systematisk opposisjon mellom gjennomgående positive og negative oppfatninger av respondentens egen økonomiske situasjon. Gjennomsnittsposisjonen for respondenter som stort sett er sterkt uenige eller uenige i påstandene om en vanskelig økonomisk situasjon er systematisk å finne til venstre i faktorplanet. Disse kunstnerne opplever følgelig situasjonen som langt mer positiv enn det som hevdes i de ulike påstandene. På motsatt side finner vi gjennomsnittspunktene som så å si uten unntak

indikerer sterk enighet med de samme påstandene, som for eksempel at «Det har vært nødvendig å forsake økonomiske levekår for å kunne fortsette å virke som kunstner». På denne siden finner vi følgelig de respondentene som opplever – og som over tid har opplevd – den økonomiske situasjonen som krevende.

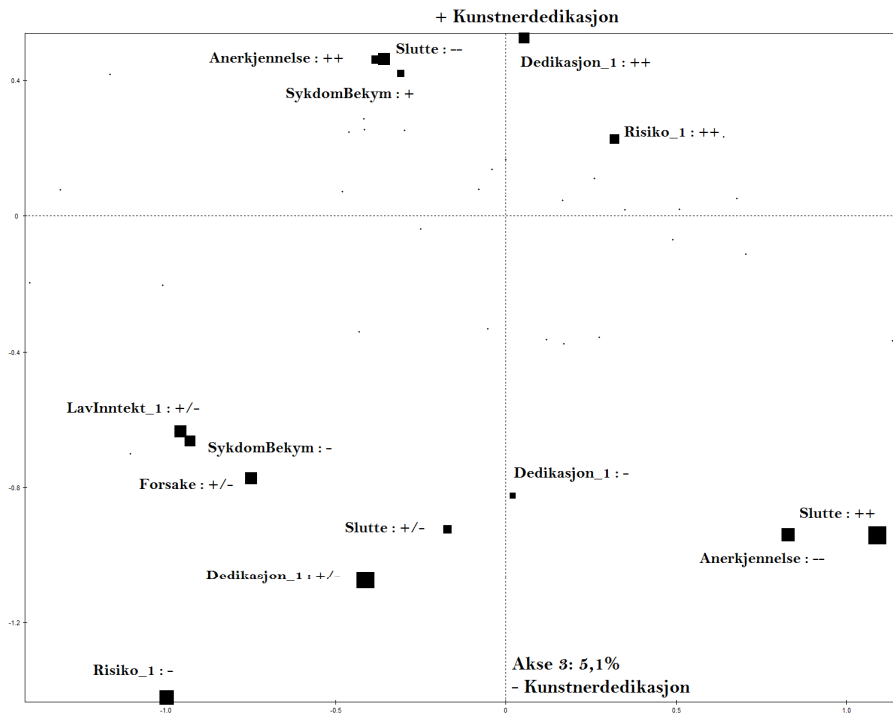
Figur 2 viser kategoriene med absolutte bidrag $>1/K$ til akse 2:



Figur 2. Kategoriene med absolutte bidrag $>1/K$ til akse 2.

I første omgang kan denne aksene virke vanskeligere å tolke, men ved nærmere ettersyn står ytterverdiene sterkt enig – sterkt uenig i systematisk opposisjon til mer midlere kategorier. Ved en nærmere inspeksjon av individskyen (ikke vist) finner vi også en klar tendens til det man kaller en Guttman- eller hestekoeffekt i faktorplan 1-2, også etter flere rekodinger av variablene, bl.a. «doubling» (Greenacre 2007: 178–180). Resultatet er derfor robust, og indikerer at aksene 1 og 2 må tolkes samlet, og ikke enkeltvis. Det faktorplanet de to aksene danner, beskriver til sammen en rangorden fra høye til lave verdier (se Le Roux & Rouanet 2010). Det indikerer også at andre polariteter er sekundære, eller andreordensopposisjoner. I den mer detaljerte utforskningen av rommet vektlegger vi derfor akse 1, som gir uttrykk for mye av den samme rangeringen som man finner faktorplan 1-2, mens akse 2 utelates.

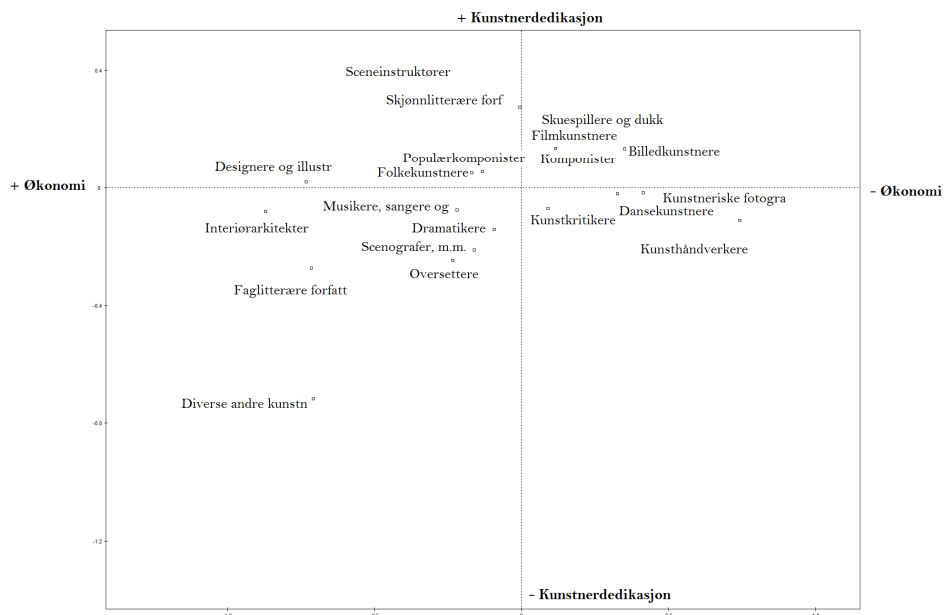
Figur 3 viser kategoriene med absolutte bidrag >1/K til akse 3:



Figur 3. Kategorier med absolutte bidrag > 1/K til akse 3.

Akse 3 beskriver en opposisjon som primært er knyttet til den subjektive oppfatningen av samfunnets anerkjennelse av kunstnerprofesjonen, ønsket om kun å arbeide med kunstnerisk virksomhet, om man har vurdert å slutte som kunstner og aksept for økonomisk risiko. Som vi ser fra punktene i de to øvre kvadrantene, henger oppfatninger av anerkjennelse klart sammen med om man har vurdert å slutte eller ikke: de som opplever høy anerkjennelse har sjeldnere vurdert å slutte i yrket. Samtidig finner vi gjennomsnittspunktene som indikerer høy aksept for økonomisk risiko og en viss bekymring for økonomiske konsekvenser av sykdom i de samme to øvre kvadrantene. Med andre ord, føler man seg anerkjent, ønsker man å fortsette, selv om økonomien er dårlig. Og man aksepterer den økonomiske risikoen, men er bekymret for framtida. De motsatte synspunktene er plassert i de to nedre kvadrantene. Aksen skiller derfor mellom en gruppering av «dedikerte» respondenter, som er å finne i de to øvre kvadrantene, og de øvrige respondentene.

Projiserer vi de ulike kunstnerprofesjonene inn i dette faktorplanet som supplementære punkter, finner vi en tydelig opposisjon langs akse 1, økonomiaksen, og en mindre entydig sammenheng langs akse 3:



Figur 4. Supplementære kategorier i faktorplan 1-3.

Strukturene som kommer fram i plasseringen av kunstnergruppene i rommet av holdninger følger inntekthierarkiet som er dokumentert i kunstnerundersøkelsene. Designere og illustratører, interiørarkitekter og faglitterære forfattere, som er blant kunstnerne med relativt gode inntekter og en stabil situasjon plasserer seg på venstre side av akse 1, som er karakterisert ved positive holdninger til egen økonomiske situasjon. På motsatt side finner vi danseskunstnere og visuelle kunstnere, og dette er grupper som ligger på bunn av inntekthierarkiet og ofte lever i en usikker og økonomisk risikofylt arbeidssituasjon (Elstad og Røsvik Pedersen 1996, Heian m.fl. 2008 og 2015). Forrige figur viste et skille mellom dedikerte og øvrige, og her ser vi at kunstnergrupper som sceneinstruktører, skjønnlitterære forfattere og filmkunstnere opplever at de har høy grad av anerkjennelse og dedikerthet. Skuespillere og komponister er mindre fornøyd med den økonomiske situasjonen, men ser likefullt ut til å være dedikerte kunstnere. Oversettere, faglitterære forfattere og kunstkritikere, samt gruppen av diverse andre kunstnere, er blant kunstnere som er mindre dedikerte – de er plassert i nedre del av diagrammet. Dette er det vi kan kalle typiske gråsoneyrker (jf. Heian m.fl. 2008) – og det at de ikke er så dedikert til det kunstneriske arbeidet kan ha sammenheng med at de ikke nødvendigvis ser på seg selv som kunstnere.

Oppsummert viser den multiple korrespondanseanalysen for det første en systematisk opposisjon mellom gjennomgående positive og negative holdninger blant kunstnerne til egen økonomiske situasjon. For det andre viser analysen en opposisjon i materialet som skiller mellom dedikerte og/eller anerkjente

kunstnere på den ene siden og mindre dedikerte og/eller anerkjente kunstnere på den andre siden. Med andre ord tyder analysen på et skille mellom kunstnerisk og økonomisk verdi i norske kunstneres holdninger som også gjenspeiler kunstneres skjeve inntektsfordeling og konkurransepregede arbeidsmarkeder (Elstad og Røsvik Pedersen 1996, Heian m.fl. 2008 og 2015, Menger 2006).

Kunstnerklynger: en hierarkisk klyngeanalyse.

Så langt har analysen avdekket et motsetningsforhold mellom kunstnerisk og økonomisk verdi i norske kunstneres holdninger (jf. spørsmål 1 s. 1). I det følgende skal vi vise resultatet av analysen som har hatt til formål å skille ut ulike undergrupper av kunstnere fra hverandre mht. synet på kunstnerisk og økonomisk verdi og egen arbeidssituasjon (jf. spørsmål 2).

For å identifisere ulike undergrupper av kunstnere i rommet av holdninger, har vi gjort en hierarkisk klyngeanalyse etter Wards metode (Romesburg 2004). Rent praktisk er dette gjort ved at alle dimensjonene eller aksene i det fulldimensjonale rommet vi får fra en MCA, 33 dimensjoner totalt, lagres som nye variabler. Individene sine faktorkoordinater på disse 33 aksene blir deres verdier på de 33 nye variablene. På samme måte som i en hierarkisk klyngeanalyse på prinsipale komponenter (eller «HCPC»), gjøres det så en hierarkisk klyngeanalyse på aksene fra en MCA.

Tolkingen er basert på de prinsippene som er formulert i Denord & al. 2011: kategorier med en over- eller underrepresentasjon på minst 5 prosentpoeng, og som i tillegg får p-verdier $<.05$, skal vektlegges. For kategorier med relative frekvenser $<5\%$, må forekomsten i klyngen være minst dobbelt så høy som i utvalget, og p-verdien også være $<.05$.

5-klyngeløsningen er den vi vurderer som den som best er i stand til å ivareta homogenitet og heterogenitet i datamaterialet, uten at noen av klyngene blir svært små eller analytisk uinteressante. Internt skal klyngene være så homogene som mulig, og individer med like faktorkoordinater blir derfor gruppert sammen. Mellom klyngene er målsettingen derimot å maksimere forskjellene mellom klyngene. Eller sagt med statistisk terminologi: man ønsker å minimere intraklassevariansen og maksimere interklassevariansen.

De fem klyngene har ulik størrelse. Vi har en klynge som er klart størst og utgjør mer enn halvparten (54 %) av alle respondentene, den nest største utgjør 21 %, vi har en klynge som utgjør oppunder 13 % og to mindre som er omtrent jevnstore (5,5 og 6 %). Disse klyngene har fått navnene *de nøytrale*, *trøsteløse asketer*, *de tilfredse*, *de bekymringsløse* og *optimistisk suksessrike*, ut fra egenskapene som er mest fremtredende i den enkelte klyngen og basert på noe av det som har stått sentralt i tidligere studier.

Klynge #1 (n= 827) summerer opp hele 54.5% av respondentene, og kan tolkes som en generell kunstnerklynge. Ingen kunstnergrupper eller profesjoner utmerker seg med sterk over- eller underrepresentasjon, men de midlere hold-

ningene (verken/eller, litt enig/uenig er noe overrepresentert, og da særlig problemstillinger knyttet til forsakelse for å utøve kunstnergjeringen (noe enig), økonomi ved sykdom (litt enig), å vente med å få barn (noe uenig). Oppsummert kan vi kalle klyngen en klynge av «nøytrale», fordi verken avvisningen av økonomien (jf. Bourdieu 1993) eller positive holdninger til økonomisk vinning ser ut til å stå sterkt, jf. Bourdieus (2000) begrep om kunstfeltets heteronome pol og hypoteser om at en del kunstnere omfavner kommersielle målsetninger (Abbing 2002, Mangset 2004, Røyseng m.fl. 2007).

Klynge #2 (n=322) fanger opp 21.2% av respondentene, og er en klynge av «trøstesløse asketer». Dette navnet viser til en kunstners asketiske liv, og hvordan hun holder ut dårlige levekår i sin mer eller mindre selvpålagte fattigdom i håp om en gang å bli anerkjent og berømt. En slik asketisk livsførsel kan både knyttes til forestillingen om den karismatiske kunstneren (Kris og Kurz 1934/1979, Heinich 1996) og til det som Bourdieu beskriver som *kristusmystikken* (Bourdieu 2000:139). Den trøstesløse kunstneren ofrer seg for kunsten – og har ikke tro på en bedre økonomi i framtiden. Framtiden ser mørk ut og asketen kan i dette tilfellet derfor beskrives som trøstesløs. Kategorier som indikerer sterk bekymring for den økonomiske situasjonen, at man har måtte forsake mye for å virke som kunstner, at man opplever anerkjennelsen som svært liten, inntekten som lav, at man var fullt ut klar over den økonomiske risikoen yrket ville medføre, og det at man ofte har vurdert å slutte som kunstner, er overrepresenterte. Det samme er kunsthåndverkere og i noen grad også heltidskunstnere.

De to neste klyngene, #3 og #4, har begge likhetstrekk med klyngen av nøytrale kunstnere (Klynge #1), men skiller seg ut fra denne med mer positive holdninger til egen situasjon.

Klynge #3 (n=91), omfatter 6% av utvalget, og er en klynge av «tilfredse». Opplevelsen av å ha forsaket mye er svært liten, man har ikke utsatt å få barn, og ikke vurdert å slutte som kunstner. Anerkjennelsen oppleves som høy, og den økonomiske risikoen som relativt lav. Klyngen kjennetegnes også av at dansekunstnere, kunsthåndverkere og billedkunstnere alle er underrepresenterte. At denne klyngen består av prosentvis færre kunstnere i visuelle kunstnere og dansere enn i resten av utvalget er ikke overraskende lavinntektsgruppene med tanke på at dette er kunstnere nederst i inntektshierarkiet (jf. Heian m.fl. 2008).

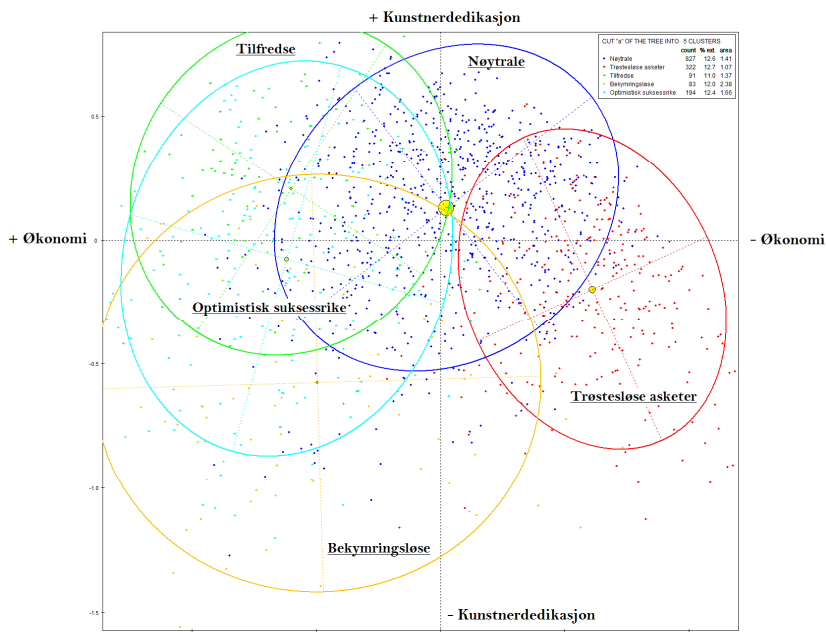
Klynge #4 (n=83), utgjør 5.5% av de spurte, og er en klynge av «bekymringsløse». Kategorier som indikerer midlere oppfatninger av ulike sider ved kunstneryrket er overrepresentert, men det samme er kategorier som indikerer få eller ingen bekymringer for økonomien, nå eller i framtiden, for eksempel ved sykdom. De opplever heller ikke å ha forsaket noe for å utøve sin gjerning, og har ikke utsatt å få barn. Den typiske bekymringsløse kunstneren skiller seg, som navnet beskriver, ut ved ubekymrede holdninger til framtida, selv om holdningene til egen økonomi ikke er spesielt positive.

Klynge #3 og Klynge #4 skiller seg dessuten fra hverandre ved at den typiske kunstneren i klynge #3 i større grad opplever anerkjennelse, kombinert med

lav opplevd risiko. Oppsummert kan vi si at den typiske nøytrale kunstneren, den tilfredse og bekymringsløse kan se ut til å representere holdninger som verken passer inn i den karismatiske kunstnerrollen eller en kunstnerrolle drevet av kommersielle målsettinger – snarere noe midt imellom.

Endelig fanger klynge #5 (n=194) opp 12.8% av utvalget. Denne kan karakteriseres som «de optimistiske suksessrike». Som beskrevet defineres suksess på kunstfeltet ut fra kunstnerisk anerkjennelse, men ifølge Bourdieu (1996) kan også høye inntekter være et tegn på suksess, hvis man først har oppnådd kunstneriske anerkjennelse. Og i denne klyngen er høye inntekter klart overrepresentert, og det samme er kategorier som indikerer sterkt positive vurderinger av egen situasjon og av samfunnets anerkjennelse. Bekymringene er få, og forhåpningene til en bedre økonomisk framtid sterke. Designere og illustratører, interiørarkitekter, musikere og sangere og faglitterære forfattere er overrepresenterte, mens dansere, billedkunstnere og kunsthåndverkere er underrepresenterte. Gruppene av over- og underrepresenterte kategorier kan sies å gjenspeile plasseringen av høy- og lavinntektsgrupper i kunstfeltets hierarki (Heian m.fl. 2008). Noen av gruppene som er overrepresentert i denne klyngen er dessuten yrker vi har betegnet som «gråsoneryrker» – altså yrker som befinner seg i randsone til kunstneryrket (ibid.), som kan bety at den opplevde anerkjennelsen ikke nødvendigvis kommer fra kunstfeltet.

Dersom vi projiserer disse fem klyngene inn i faktorplan 1–3, finner vi en tydelig differensiering mellom de ulike undergruppene:



Figur 5 Kunstnerklynger i faktorplan 1–3

Overlappingen mellom «Trøstesløse asketer» og de tre klyngene av fornøyde kunstnere er enten svært liten eller ingen i det hele tatt. Dette skyldes primært det at akse 1, tilfredshetsaksen, skiller svært klart mellom disse hovedgruppene av respondenter.

Langs akse 3 er bildet et noe annet. Der finner vi en tydelig rangering av de fornøyde kunstnerne, med en rangering fra de tilfredse, som oftere er å finne blant de «dedikerte», til de bekymringsløse. Samlet sett validerer derfor resultatene fra klyngeanalysen det vi har funnet i den multiple korrespondanseanalysen. Selv om akse 3 er klart svakere enn akse 1 og 2, skiller den tydelig mellom undergrupper av kunstnerne.

OPPSUMMERENDE DISKUSJON

Formålet med denne artikkelen har vært å utforske kunstneres holdninger til sin egen arbeidssituasjon. For det første har vi, ved hjelp av multipel korrespondanseanalyse (MCA), utforsket i hvilken grad norske kunstneres holdninger er preget av det som faglitteraturen beskriver som kunstfeltets motsetningsforhold mellom økonomisk og kunstnerisk verdi (Bourdieu 1996, 1993, Abbing 2002, Menger 2006). For det andre har vi, ved hjelp av en hierarkisk klyngeanalyse (AHC) utforsket om det er mønstre i kunstneres holdninger som kan skille ulike undergrupper av kunstnere fra hverandre mht. synet på kunstnerisk og økonomisk verdi og egen arbeidssituasjon.

Resultatene av MCA-en viser at det eksisterer noen tydelige opposisjoner i kunstneres holdningsrom. Vi finner en systematisk opposisjon mellom gjennomsnittlige positive og negative holdninger til egen økonomiske situasjon. Vi finner også en opposisjon som skiller dedikerte og/eller anerkjente kunstnere fra mindre dedikerte og/eller anerkjente kunstnere. Disse opposisjonene tyder på at motsetningsforholdet mellom kunstnerisk og økonomisk verdi fortsatt gjør seg gjeldende blant mange kunstnere. Mønstrene som kommer fram gjenspeiler dessuten bildet av kunstnerbefolkningen vi har fra en rekke nasjonale og internasjonale studier av kunstneres inntekter og arbeidsmarkeder: Noen relativt få kunstnere opplever suksess, mens en stor andel strever med å opprettholde både inntekt og anerkjennelse. Med andre ord stemmer våre funn i stor grad overens med kunnskapen vi har om kunstnerbefolkningen fra andre studier om kunstneres arbeid og inntekter (Elstad og Røsvik Pedersen 1996, Heian m.fl. 2008 og 2015, Menger 2006).

Resultatene fra den hierarkiske klyngeanalysen bidrar imidlertid til å nyansere dette bildet av norske kunstnere som enten økonomisk suksessrike eller mislykkede. Grovt sett kan vi si at vi finner en tredeling i materialet, hvor omtrent $\frac{1}{4}$ av kunstnerne har positive holdninger til egen økonomiske situasjon og i underkant av $\frac{1}{4}$ har negative holdninger til sin egen økonomiske situasjon. Vi kan altså si at det er omtrent like mange som stiller seg gjennomgående positive og negative til sin egen økonomiske situasjon. De resterende – over halv-

parten av kunstnerne i materialet – er kjennetegnet av holdninger som verken stiller seg spesielt positive eller negative til verken egen kunstnerisk anerkjennelse eller egen økonomiske situasjon.

De med positive holdninger til egen økonomi, utgjør 24 % av alle kunstnerne som inngår i analysen og deler seg videre i tre klynger: «Tilfredse», «bekymringsløse» og «optimistisk suksessrike». Selv om alle disse gruppene er kjennetegnet av kunstnere som er positive til sin egen økonomiske situasjon, er de i ulik grad dedikert til kunstneryrket og opplever anerkjennelse i ulik grad. Analysen gjør oss med andre ord i stand til å differensiere mellom ulike typer av tilfredse kunstnere. Selv om kunstnerne i disse tre gruppene har likeartede holdninger til sin egen økonomiske situasjon, skiller de seg altså fra hverandre ved ulik plassering på dedikasjons-/anerkjennelsesaksen: «Den tilfredse kunstneren» er særlig kjennetegnet av en sterk opplevelse av anerkjennelse. Som figur 2 viste, overlapper klyngen av «optimistiske suksessrike» store deler av klyngen av «tilfredse», men den strekker seg samtidig mot nedre del av anerkjennelses/dedikasjonsaksen. Hos «den bekymringsløse» står ikke dedikasjonen og anerkjennelsen like sterkt, men som navnet beskriver, kjennetegnes denne kunstneren av få eller ingen økonomiske bekymringer.

I en mellomposisjon finner vi den store klyngen av «nøytrale kunstnere» som utgjør over halvparten av kunstnerne i vårt materiale. Den gjennomsnittlige nøytrale kunstneren opplever verken spesiell suksess eller forsaker levekår, kjenner seg ikke igjen i påstandene om begredelig økonomi og usikre framtidsutsikter, men er heller ikke fullstendig avvisende til slike holdninger. Denne klyngen skiller seg ikke særlig ut fra utvalget ellers når det gjelder kunstneryrke, alder, kjønn, utdanningslengde, inntekt eller andre variabler vi har inkludert i analysen.

Den siste fjerdedelen (21 %) av kunstnere utgjør klyngen vi har kalt «de trøstesløse asketene». Her finner vi kunstnerne med gjennomgående negative holdninger til egen økonomi. Den typiske kunstneren i klyngen av «trøstesløse asketer» har lave kunstneriske inntekter og må forsake levekår for å kunne arbeide som kunstner. Selv om hun mange ganger har vurdert å slutte i sitt kunstneriske virke, blir hun værende. Dette kan vi tolke som at avvisningen av økonomien står sterkt i denne klyngen. Den idealtypiske trøstesløse asketen har slik sett også trekk som passer med beskrivelser av den tradisjonelle, klassiske kunstnerrollen som bygger opp under den karismatiske kunstnermyten (Kris og Kurz 1979, Bourdieu, Abbing 2002, Mangset 2004, Røyseng 2007). Den idealtypiske trøstesløse asketen er med andre ord den kunstneren i våre analyser som nærmest fyller kriterier for en karismatisk kunstnerrolle – dedikert og oppofrende, og en som setter kunst framfor penger – hun blir faktisk værende i yrket trass i begredelig økonomisk situasjon. Det kan tyde på at avvisningen til økonomien – verdsettelsen av kunstnerisk, framfor økonomisk verdi – fortsatt gjør seg gjeldende i en relativt stor del av kunstnerbefolkningen.

Samtidig kan analysene tyde på at kunstfeltets omvendte økonomi og forestillingen om den klassiske kunstnerrollen ikke er like dominerende som man kan få inntrykk av i faglitteraturen. Våre funn støtter følgelig opp under blant annet Mangsets (2004) hypotese om at det, parallelt med kunstnere som avviser økonomien, finnes grupper – eller kunstnerroller – som i større grad søker mot å tjene penger på kunstnerisk virksomhet. «Den optimistisk suksessrike», som er kjennetegnet ved både økonomisk og kunstnerisk suksess, ser ut til å omfavne økonomisk vinning, og også «den tilfredse» og «den bekymringsløse» ser ut til å være ganske opptatt av kommersiell suksess. Dessuten, den gjennomsnittlige «nøytrale kunstneren» ser ikke ut til å være særlig opptatt av verken penger eller anerkjennelse. Det er imidlertid verdt å nevne at siden vi ikke har noe kunnskap om hvor utbredt ulike kunstnerroller har vært tidligere, kan vi ikke gi noe svar på hvorvidt det, som Abbing (2002) og Mangset (2004) antyder, skjer en endring i kunstnerroller mot en forvitring av den karismatiske kunstnerrollen. Følgelig kan vi heller ikke vite i hvilken grad klyngene vi har funnet representerer nye kunstnerroller.

I faglitteraturen har mye av oppmerksomheten vært rettet mot de få som lykkes og de mange som mislykkes – økonomisk og/eller kunstnerisk. Langt mindre er imidlertid skrevet om kunstnere som befinner seg i en mellomposisjon, slik som våre «nøytrale kunstnere». At denne gruppen er så stor, og at den representerer alle kunstnergrupper – kunstnere med nøytrale holdninger finnes både blant visuelle kunstnere, scenekunstnere, forfattere, musikere, designere og illustratører – er i seg selv et interessant funn som gir grunnlag for nye forskningsspørsmål. Man kan blant annet stille spørsmål om denne store gruppen av kunstnere med mer eller mindre likegyldige holdninger er et særnorsk fenomen. Norge skiller seg på mange måter fra andre land, ikke bare med en god økonomi og velutbygd velferdsstat, men også med en offensiv kunstnerpolitikk. Selv om det er veldokumentert at norske kunstnere har lave kunstneriske inntekter, har det ordinære arbeidsmarkedet de siste tiårene vært godt, og vi vet at de fleste kunstnere supplerer med inntekter fra annen type arbeid som bidrar til en inntekt på nivå med andre yrkesaktive. Norske kunstnere kan dermed på linje med de aller fleste andre nordmenn opprettholde relativt gode levekår. Sammenliknet med kunstnere fra de aller fleste andre land er det med andre ord grunn til å tro at norske kunstnere har gode forutsetninger for å drive med kunstnerisk virksomhet, og kanskje kan det være en forklaring på hvorfor så mange kunstnere, til tross for manglende kunstnerisk og økonomisk suksess, i liten grad forsaker levekår og ikke er spesielt bekymret for framtida.

APPENDIKS

Tabellen på side 9 i omarbeidet versjon (kun bidrag)

Akse 1	
<i>Positive koordinater</i>	<i>Negative koordinater</i>
Barnløs ++: 6,4%	Barnløs --: 4,7%
Forsake ++: 9,5%	Forsake +/-: 2,7%
Slutte ++: 5,3%	Forsake -: 3,4%
SykdomBekym++: 8,6%	SykdomBekym -: 3,2%
Anerkjennelse --: 2,9%	SykdomBekym --: 3,3%
Risiko ++: 2,9%	Risiko -: 3,9%
LavInntekt ++: 6,3%	Risiko --: 2,4%
	LavInntekt -: 4,1%
	LavInntekt --: 5,3%
Akse 2	
Barnløs --: 2,5%	Barnløs +/-: 2,5%
Forsake --: 7,2%	Barnløs -: 3,3%
ØkUtsikter ++: 2,0%	Forsake +: 5,0%
ØkUtsikter ++: 3,3%	ØkUtsikter ++: 3,0%
Slutte --: 4,3%	Slutte -: 3,6%
Anerkjennelse ++: 7,4%	SykdomBekym --: 4,7%
Anerkjennelse --: 3,0%	Dedikasjon +: 6,9%
Dedikasjon ++: 2,5%	Risiko +: 3,9%
LavInntekt ++: 5,9%	LavInntekt --: 5,7%
Akse 3	
Slutte --: 6,0%	Forsake +/-: 5,0%
SykdomBekym +: 3,4%	Slutte ++: 6,8%
Anerkjennelse ++: 3,8%	Slutte +/-: 6,7%
Dedikasjon ++: 8,9%	SykdomBekym -: 2,8%
Risiko ++: 2,5%	SykdomBekym -: 3,4%
	Anerkjennelse --: 6,5%
	Dedikasjon +/-: 14,5%
	Dedikasjon: --: 3,8%
	Risiko --: 8,6%
	LavInntekt +/-: 3,2%

LITTERATUR

- Abbing, H., 2002. *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam University Press.
- Adler, M. 2006: Stardom and talent. In: V.A. Ginsburgh and D. Throsby, eds. *Handbook of the Economics of Art and Culture, Volume 1*. Amsterdam: North-Holland, 895–905.
- Alper, N.O. og Wasall, G.H. (2006): "Artists' Careers and Their Labor Markets", s. 813–864 i Baumol, William J. and William G. Bowen (1966), *Performing Arts: The Economic Dilemma*, New York: The Twentieth Century Fund.
- Beck, U. (2001): *The Brave New World of Work*. Cambridge: Polity Press.
- Bille, T., K. Løyland og A. Holm. (2017). Work for Passion or Money? Variations in Artists' Labor Supply. *Kyklos International Journal of Social Sciences*, 70 3/2017.

- Bourdieu, P. (1992): *Texter om de intellektuelle*. Stockholm/Stein: Brutus Östlings Bokförlag.
- Bourdieu, P. (1993): *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P., 1996. *The rules of art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: University Press.
- Casacuberta, C. og N. Gandelman (2008). *Multiple job holding: The artist's labor supply approach*. Manuscript. Universidad de la República, Uruguay.
- Denord, F., Hjellbrekke, O., Lebaron & B. Le Roux (2011). *Social capital in the field of power: The case of Norway*. *Sociological Review*, 59. S. 86–108.
- Elstad, J. I og K. Røsvik Pedersen (1996): *Kunstnernes økonomiske vilkår. Rapport fra Inntekts- og yrkesundersøkelsen blant kunstnere 1993–94*. INAS-rapport 96:1.
- Filer, R. K. (1986). «The 'starving artist' – myth or reality? Earnings of artists in the United States». *Journal of Political Economy*, 94: 56–75.
- Flisbäck, M. (2012): *Creating a life: the role of symbolic and economic structures in the gender dynamics of Swedish artists*. *International Journal of Cultural Policy*, 01/2012, p.1–19
- Greenacre, Michael J. (2007). *Correspondence Analysis in Practice*. Boca Raton: Chapman & Hall.
- Gustavsson, M., M. Börjesson og M. Edling. (2012). *Konstens omvända ekonomi : tillgångar inom utbildningar och fält 1938–2008*. Göteborg: Daidalos.
- Hjellbrekke, J. (1999): *Innføring i korrespondanseanalyse*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Heian, M. T., K. Løyland og P. Mangset (2008): *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold 2006*. Telemarkforskning. Rapport nr. 241. Revidert utgave.
- Heian, M.T., Mangset, P. og Løyland, K. (2012): *Stability and change. Work and income conditions for Norwegian artists*
- Heian, M.T., Løyland, K. og Kleppe, B. (2015): *Kunstnerundersøkelsen 2015. Kunstnernes inntekter*. Bø: TF-rapport nr. 350.
- Heinich, Nathalie (1996): *The Glory of Van Gogh. An Anthropology of Admiration*. Princeton: Princeton University Press
- Kris, E. og O. Kurz (1979): *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*. London: Yale University Press
- Le Roux, B. og H. Rouanet (2004): *Geometric Data Analysis: From Correspondence Analysis to Structured Data Analysis*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Le Roux, B. og H. Rouanet (2010): *Multiple Correspondence Analysis*. LA: SAGE
- Mangset, P. (2004): «Mange er kalt, men få er utvalgt». *Kunstnerroller i endring*. Telemarkforskning-Bø, Rapport nr 215, 2004.
- Mangset, P., Heian, M.T. og Løyland, K. (2010): *For mange fattige kunstnere? i Nytt Norsk Tidsskrift 04/10*.el
- Menger, P.-M. (1989): *Rationalité et incertitude de la vie d'artiste, i L'Année sociologique, 1989, 39, Paris*.
- Menger, P. M., 2006. *Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management*, In: V.A. Ginsburgh and D. Throsby, eds. *Handbook of the Economics of Art and Culture, Volume 1*. Amsterdam: North-Holland, 765–806.
- Moulin, R. (1992). *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Flammarion, Paris.
- Romesburg, C. (2004): *Cluster Analysis for Researchers*. Morrisville, NC: Lulu Press
- Røyseng, S., P. Mangset og J.S. Borgen (2007): "Young artists and the charismatic myth", 1–16 i *The International Journal of Cultural Policy, Volume 13, Number 1*.
- Sennett, R. (2001): *Det fleksible mennesket. Personlige konsekvenser av å arbeide i den nye kapitalismen*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Throsby, D., 1992, *Artists as workers*, In: R. Towse and A. Khakee, eds., *Cultural Economics* Springer, Berlin: Reprinted in R. Towse (1997), 261–268.
- Throsby, D., 1994. *A work-preference model of artist behaviour*, In: A. Peacock, I. Rizzo, eds., *Cultural Economics and Cultural Policies*, Dordrecht: Kluwer Academic, 69–80.

IV

Kunstner og entreprenør?

Norske kunstneres holdninger til egen økonomi, entreprenørskap og kommersiell suksess

Artist and Entrepreneur? Norwegian Artists' Attitudes to Their Own Economy, Entrepreneurship and Commercial Success

Mari Torvik Heian

Forsker

Telemarksforskning

heian@tmforsk.no

Johs. Hjellbrekke

Professor

Universitetet i Bergen

johs.hjellbrekke@uib.no

SAMMENDRAG

I denne artikkelen utforsker vi om det er systematiske mønstre i norske kunstneres holdninger til egen kunstnerisk virksomhet, økonomi og deres syn på entreprenørskap og kommersielle målsettinger. Videre utforsker vi hva som kjennetegner kunstnere med ulike holdninger og hvordan disse holdningene kan forstås i lys av kunstnerens arbeids- og inntektssituasjon og politikken som føres på dette området. Vi bruker analyseteknikkene multipl korrespondanseanalyse (MCA) og klyngeanalyse (AHC). Våre analyser viser at det er en tydelig opposisjon mellom markedspositive og -negative kunstnere i datamaterialet. Bare et fåtall har positive holdninger til disse spørsmålene, en del er uttalt negative, men det er kunstnere med likegyldige holdninger som dominerer i antall. Til tross for at store deler av kunstnerbefolkningen har lave inntekter, kan det altså se ut til at politiske forslag om at kunstnere skal være entreprenører og legge opp til verdiskaping og økonomisk vekst er noe kunstnerne ikke er særlig opptatt av.

Nøkkelord:

kunstneres inntekter, entreprenørskap, holdninger, MCA, hierarkisk klyngeanalyse (AHC)

ABSTRACT

In this article, we explore whether there are systematic patterns in Norwegian artists' attitudes to their own artistic work, income, entrepreneurship and economic profit. Furthermore, we explore what characterizes artists with different attitudes to these issues and how these attitude patterns can be understood in light of Norwegian artists' work and income situation and the implemented politics. We use multiple correspondence analysis (MCA) and cluster analysis (AHC). Our MCA analysis reveals that there is a distinct opposition between market-positive and -negative artists. On the other hand, the AHC shows that only a few artists have positive attitudes to this topic, a somewhat larger proportion is described as negative, but neutral attitudes dominate. In other words, despite the fact that the majority of the artist population have low artistic income, it appears that political suggestions that artists should be entrepreneurs with the aim of economic gain, is something in which Norwegian artists are not very interested.

Keywords:

artists' income, entrepreneurship, attitudes, MCA, AHC

INTRODUKSJON

Den sterke veksten i norsk økonomi de siste tiårene har gitt de fleste yrkesaktive i Norge stadig høyere inntekter. Men norske kunstneres inntekter har ikke økt i samme takt. Tvert imot har realinntektene fra kunstnerisk arbeid i gjennomsnitt gått ned de siste årene – og det i en periode med økte offentlige bevilgninger til kultur (Heian, Løyland og Kleppe, 2015; Heian, Løyland og Mangset, 2008; NOU 2013:4). Samtidig har deler av det kulturpolitiske ordskiftet både i Norge og internasjonalt de siste tiårene vært preget av en optimisme på vegne av kunstnerne og deres næringspotensial, gjennom troen på koblingen mellom kultur og næring og ønskede synergieffekter av samarbeidet mellom de to områdene.

Å utvikle kunstneres næringspotensial har vært et uttalt og tverrpolitisk mål. De siste 15 årene har begreper som *kulturnæringer*, *kulturbasert næringsliv* og *kreativ næring* stadig oftere dukket opp i kulturpolitiske sammenhenger (St.meld. nr. 22 (2004-2005); NOU 2013:4; KRD, KUD og NHD, 2007; Prop. 1 S (2016-2017), 2016; Gran, Gjems og Torp, 2016; Elton, 2013; Røyseng, 2011, 2016; Haraldsen, Hagen og Alnes, 2008). Likevel utgjør satsingene på området i praksis fortsatt en relativt liten del av den statlige kulturpolitikken når man sammenlikner med det som ellers bevilges til kultur. En årsak til det kan være at kulturpolitisk finansiering og støtteordninger i Norge tradisjonelt sett har vært preget av en ikke-kommersiell holdning til kunst og kultur (NOU 2013:4, s. 223). Den nåværende regjeringens egne målformuleringer tyder imidlertid på at kommersielle målsettinger nå har blitt enda tydeligere i den kulturpolitiske retorikken:

Regjeringen har som mål å vektlegge kultur som næring i større grad og styrke mulighetene for entreprenørskap i kultursektoren. For å muliggjøre dette vil man, samtidig som man verner om kunstens egenverdi, bidra til å forløse det kommersielle potensialet og at kunsten når sitt marked. Det vil styrke den økonomiske bærekraften, for den enkelte utøver og for bransjene innen kulturell og kreativ næring. (Regjeringen, 2017)

Den samme regjeringen har bevilget 70 millioner kroner over statsbudsjettet for 2017 til ulike tiltak knyttet til kulturell og kreativ næring, herunder opprettelsen av et eget kontor, Kreativt Norge, med det formål at «økt forretningskompetanse, entreprenørskap og nytenkning vil bedre kunstnerøkonomien og at flere kan livnære seg av kunstnerisk virksomhet». (Dahl, 2017, Regjeringen, 2016) Kunstnerorganisasjoner har rettet kritikk mot denne typen satsinger begrunnet med at det truer idealet om kunstens autonomi, og at for mye av kulturpolitikken er blitt «etterspørsel, sysselsetting og entreprenørskap, mens kunstpolitikken nedprioriteres». (Regjeringen, 2015)

Også deler av forskningen om forholdet mellom kunst og næring er preget av troen på at kulturnæringene har et stort økonomisk potensial, og kunstneres roller i samfunnet som bidragsytere til økonomisk utvikling (Røyseng, 2016; Bilton og Cummings, 2014). Forskningen har i mindre grad sett dette temaet i lys av kunstneres mer eller mindre marginaliserte inntektsforhold og hvordan politikken relativt nye retorikk imøtekommes av de som arbeider i kreative næringer (Røyseng, 2016; McRobbie, 2016). Norske studier peker imidlertid på at kunstnerne ofte møter initiativer til samarbeid med næringslivet med skepsis, og at det må holdningsendringer til for at kunstnerne vil inngå slikt samarbeid. Men det etterlyses mer kunnskap om hvordan kunstnere forholder seg til de kulturpolitiske uttalte forventningene om økonomisk vekst i kunstnæringer (Røyseng, 2011, 2016).

I denne artikkelen vil vi utforske om det er noen systematiske mønstre i norske kunstneres holdninger til entreprenørskap og kommersielle målsettinger, økonomi og egen kunstneriske virksomhet. Ved hjelp av analyseteknikkene multiplert korrespondanseanalyse (MCA) og hierarkisk klyngeanalyse (AHC) skal vi utforske følgende spørsmål:

- Kan vi finne noen systematiske mønstre og skillelinjer i norske kunstneres holdninger til kommersiell suksess, og hvorvidt de ser på seg selv som entreprenører?
- Hva kjennetegner kunstnere med ulike holdninger til kommersiell suksess og entreprenørskap?
- Hvordan kan eventuelle holdningsmønstre forstås i lys av kunstneres arbeids- og inntektssituasjon og politikken som føres på dette området?

Dataene som brukes er hentet fra Kunstnerundersøkelsen 2013 (Heian et al., 2015), som i tillegg til en rekke holdningsvariabler omfatter detaljert informasjon om inntekter og arbeidstid samt bakgrunnsvariabler som utdanning, kjønn og alder. Alle kunstnergrupper som inngår i den offentlige kunstnerpolitikken (visuelle kunstnere, scenekunstnere, forfattere, musikere, designere og illustratører) er inkludert.

KUNSTNERES INNTEKTSFORHOLD, ENTREPRENØRSKAP OG KUNSTSOSIOLOGISKE PERSPEKTIV

De fleste norske kunstnere har relativt lave inntekter fra kunstnerisk arbeid, og det har vært en laber utvikling i kunstneriske inntekter de siste tiårene (Heian et al., 2008; Heian et al., 2015; Mangset, Heian, Kleppe og Løyland, 2016). Kunstnerpopulasjonen er i sterk vekst, og markedet er for mange kunstnere enda mer konkurransepreget enn før. Det gjelder i størst grad kunstnere som er selvstendig næringsdrivende. I perioden fra 2006 til 2013 har kunstnerisk inntekt for denne gruppen sunket med omtrent 12 %, mens den for fast ansatte var uendret. Til sammenlikning har inntektene for den yrkesaktive befolkningen for øvrig økt med 23 % i samme periode. Fast ansatte kunstnere har dessuten jevnt over høyere inntekter enn selvstendig næringsdrivende kunstnere og frilanskunstnere. I 2013 var den kunstneriske inntekten mer enn dobbelt så høy for fast ansatte kunstnere enn for kunstnere som var selvstendig næringsdrivende (Heian et al., 2015; Mangset et al., 2016).

I likhet med de andre nordiske landene, står Norge i en særstilling med sterke tradisjoner for fast ansettelse ved utøvende kulturinstitusjoner (teatre, orkestre, opera, osv.). For dem det gjelder, gir det stabile arbeids- og inntektsforhold og gode framtidsutsikter. Selvstendig næringsdrivende og frilansere lever på sin side ofte med økonomisk risiko og usikre framtidsutsikter, fordi de er prisgitt stipender og mer eller mindre tilfeldige og midlertidige prosjekter og oppdrag som i tillegg kan være dårlig betalt (Heian et al., 2008). Selv om norske kunstnere oftere enn kunstnere i andre land er fast ansatt,¹ er andelen utøvende kunstnere uten institusjonstilknytning større nå enn den var for 20–30 år siden (NOU 1993:14).

Vi har med andre ord langt flere selvsysselede kunstnere som lever med uforutsigbare arbeidsforhold og økonomisk risiko i dag enn for bare få tiår tilbake (jf. Heian et al., 2015). Fra politisk hold er denne utviklingen møtt med uttalte mål om i større grad enn for å fokusere på kultur som næring og kunstnere som entreprenører (Regjeringen, 2017). I utredningen «Kunstens autonomi og kunstens økonomi»² er temaet entreprenørskap viet et eget kapittel der det blant annet anbefales at «kunstnerne selv bør bevisstgjøres til å tenke entreprenørskap som del av sin kunstneriske utvikling» (Skarstein, 2015 s. 139). I flere av kunstnerorganisasjonenes hørings svar til denne utredningen kommer det til syne en grunnleggende skepsis til vektleggingen av kunstnere som entreprenører (Regjeringen, 2015). For eksempel står det i hørings svaret fra en av kunstnerorganisasjonene på det visuelle feltet at de vil «[...] understreke at entreprenørskapsbegrepet, som bør være knyttet til forretningsutvikling og kommersialisering, ikke automatisk kan overføres til visuelle kunstnere.» Likeledes, i uttalelsen fra en annen av kunstnerorganisasjonene, på musikkfeltet, står det blant annet: «noen kunstnere har ingen problemer med å se seg selv som entreprenører, men mange opplever dette som en ny og skremmende tilnærming til kunstneryrket. Og enkelte mener at kunstnerskap og entreprenørskap er uforenlige størrelser.»

1. I 2013 var nesten 60 % av kunstnerne hovedsakelig selvstendig næringsdrivende, 10 % var hovedsakelig frilansere, og 17 % var hovedsakelig fast ansatte. De resterende var enten hovedsakelig midlertidig ansatt, ansatt i eget selskap eller kombinerte ulike tilknytningsformer (Heian et al., 2015).
2. Det meste av tallmaterialet i utredningen er hentet fra Kunstnerundersøkelsen 2013 (Heian et al., 2015).

Sitatene over illustrerer et skille mellom kunst og økonomi som står sentralt i både i kultursosiologien og i kulturøkonomien (Throsby, 1994; Menger, 2006; Abbing, 2002; Bourdieu, 1996b). Den franske sosiologen Pierre Bourdieu (1996b) betegner dette fenomenet som kunstfeltets symbolske økonomi, som innebærer at kunstnerisk verdsettelse og anerkjennelse er viktigere enn pengemessig inntekt. Kunstnerisk arbeid utført i den hensikt å oppnå økonomisk inntekt anses som uforenlig med det kunstneriske idealet, og kan faktisk gi mindre anerkjennelse. Et ideal på kunstfeltet er altså at kunsten skal være upåvirket av andre forhold; kunsten – og kunstneren – skal være *autonom*. Samtidig er det et viktig poeng hos Bourdieu at det alltid vil være snakk om grader av autonomi i et felt – autonomien er relativ og kan bare forstås i relasjon til andre posisjoner i et sosialt rom (Bourdieu og Wacquant, 1995). På kunstfeltet innebærer det blant annet at idealet om kunstens autonomi stadig blir brynt mot argumenter om at det er den salgbare kunsten som bør ha høy status; god kunst er det folk kjøper, og det er det en bør satse på. Kunstfeltet kan slik ses på som en kamparena der det strides om hva som er av kunstnerisk verdi og hvor skillene går mellom kunst og ikke-kunst og hva som gir makt, prestisje og anerkjennelse. Forsvarerne for den autonome kunsten avviser kommersielle mål og kunstnere eller kunstnerisk produksjon som innordner seg en etterspørsel i markedet. Forestillingen om den autonome kunsten konstituerer seg slik ut fra en grunnleggende norm om benektelse av økonomien, hvor ingen med kommersielle mål i kikkerten har adgang. Dermed må en skille økonomiske målsettinger fra kunstfeltets egen målsetting (Bourdieu, 1993a).

At kunstfeltet utfordres av ikke-kunstneriske forhold innebærer at grensene til kunstfeltet er i bevegelse over tid, og at skillene mellom kunst og ikke-kunst, mellom kunstner og ikke-kunstner, kunst og kommersielle uttrykk osv. kanskje ikke lenger like tydelige som de har vært. Stadig nye kunstnergrupper inkluderes i kunstnerbegrepet, og skillene mellom begrepene kunstnere, kulturentreprenører, mediearbeidere, designere og underholdere har blitt mer uklare enn før (Mangset og Røyseng, 2009; Røyseng, 2011; Abbing, 2002; Mangset, 2004; Heian et al., 2008). Et sentralt spørsmål, som for øvrig også har blitt mye diskutert i kulturpolitisk forskning, er om denne utviklingen bidrar til å true kunstens autonomi (Røyseng, 2007, 2016). Og i forlengelsen av det – om man fortsatt kan snakke om et eget kunstfelt hvis kunst og kunstnerisk kreativitet ikke lenger ses på som kontrast til økonomi og effektivitet, men hvor kunst, næring, kreativitet og produktivitet snarere er noe som går over i hverandre. Hvilken betydning en slik utvikling har for dagens kunstnerroller, har også vært del av den faglige diskusjonen (Abbing, 2002; Mangset, 2004; Røyseng, 2016). Mangset (2004) fant i sin studie blant norske kunststudenter på begynnelsen av 2000-tallet at en del av studentene virket mindre motvillige til kommersiell tankegang enn etablerte kunstnere, samtidig som forestillingen om den karismatiske kunstneren fortsatt sto sterkt. Heian og Hjellbrekke (2017) har imidlertid funnet at svært mange kunstnere har nøytrale holdninger til egen økonomiske situasjon og anerkjennelse, noe som kan tyde på at kunstfeltets omvendte økonomi ikke er like dominerende som man kan få inntrykk av i faglitteraturen.

Hvis det er slik at flere kunstnere enn før er økonomisk motivert, skulle man kanskje tro at de ville omfavnet de kulturpolitiske målsettingene om økt inntjening. Men den siste store kartleggingen av norske kunstneres inntekter – Kunstnerundersøkelsen 2013 (Heian et al., 2015 s. 92) – viste at bare et mindretall hadde hatt samarbeid med andre næringer, og

de fleste som hadde hatt slikt samarbeid mente det ikke har hatt spesielt stor betydning for den kunstneriske virksomheten (ibid., s. 97). Den samme undersøkelsen viste at de færreste av kunstnerne som deltok så på seg selv som entreprenører som del av sitt kunstneryrke. Avstandtaket til entreprenørskapsbetegnelsen ser ut til å gå på tvers av kunstnergrupper, men kunstnergrupper kjennetegnet ved lavest inntekt og en ustabil arbeidssituasjon er de som er mest negative.

Selv om vi vet at en relativt liten andel norske kunstnerne ser på seg selv som entreprenører, har vi lite kjennskap til hva som egentlig ligger i dette. For selv om dette begrepet stadig oftere dukker opp, både i politikken, næringslivet, kulturlivet og i academia, er det ikke konsensus rundt hvordan begrepet skal forstås. Definisjonen avhenger gjerne av bransje, samfunnsområde og kontekst, og ofte vil definisjonen også være et spørsmål om begrepet tjener eksempelvis økonomiske, politiske eller akademiske interesser. Det samme gjelder begrepet *kulturelt entreprenørskap*, som heller ikke har noen entydig definisjon (Ellmeier, 2003; Mangset og Røyseng, 2009; Oakley, 2014). Mangset og Røyseng stiller spørsmål ved om «kulturentreprenør» i det hele tatt er et fruktbart analytisk begrep, eller om det snarere dreier seg om en «flyktig og uklar språklig konstruksjon» (ibid., s. 12, 223–224).³

Retorikken som føres i kulturpolitikken skaper, som beskrevet, forventninger rettet mot kunstnere om at de skal ha en motivasjon og kompetanse som gjør dem i stand til å øke inntektene fra markedet, blant annet gjennom å opptre som entreprenører. Ifølge Røyseng (2016) er noen av forskningsbidragene, som kulturpolitikken, preget av en overdreven tro på at kunstneres holdninger kan endres for å realisere det såkalte næringspotensialet. Basert på forståelsen av kunstfeltets doble økonomi og forestillingen om den karismatiske kunstneren, innebærer slike holdningsendringer at de må innlemme et ønske om profit i selve kunstnerrollen. Det er med andre ord ikke nok å tilegne seg bedriftskompetanse, men også å endre sine tenke- og handlemåter drastisk. Hvorvidt og eventuelt hvordan kunstneres holdninger har endret seg i tråd med nye typer forventninger, har vi lite kunnskap om, og Røyseng (2011, 2016) etterlyser studier om hvordan kunstnerne selv responderer på disse forventningene.

DATA

Datasettet som benyttes er hentet fra Kunstnerundersøkelsen 2013 (Heian et al., 2015). Definisjonen av en aktiv kunstner, som lå til grunn for undersøkelsen, tilsvarer det som kan betegnes som en kunstnerpolitisk definisjon av kunstner. Det vil i praksis si kunstnergrupper som har tilgang til – eller i prinsippet kan motta – stipend og garantiinntekter fra Statens kunstnerstipend. Basert på denne definisjonen ble det sendt ut spørreskjema til medlemmer av 30 norske kunstnerorganisasjoner samt mottakere av Statens kunstnerstipend, til sammen ca. 20 000 kunstnere. Utvalget dekker dermed et bredt spekter av

3. Tilsvarende mener Haraldsen et al. (2008) at begrepene «kreative næringer» og «opplevelsesøkonomi» har begrenset analytisk verdi fordi de ikke er spesifikke nok til å identifisere spesifikke karakteristika ved disse næringene.

kunstneryrker: visuelle kunstnere, scenekunstnere, forfattere, musikere, designere og illustratører.

24 % av mottakerne av spørreskjemaet svarte, og det endelige datamaterialet i Kunstnerundersøkelsen 2013 besto av 4022 kunstnere. Av disse hadde bare 1861 respondenter svart på holdningsspørsmålene som er utgangspunktet for analysene i denne artikkelen. Den lave svarprosenten kan bidra til å skape usikkerhet om representativiteten til materialet, men en sammenlikning av egenskaper ved utvalget og egenskaper ved populasjonen viser at fordeling av alder, kjønn, kunstnergrupper og geografi er tilfredsstillende representert (se Heian et al., 2015 s. 31). Datamaterialet omfatter informasjon om inntekt og arbeidsforhold, samt bakgrunnsvariabler som blant annet alder, kjønn og utdanning.

Multipel korrespondanseanalyse (MCA) – kunstnernes holdningsrom

For å utforske kunstnernes holdninger, benytter vi analyseteknikken multipel korrespondanseanalyse (MCA). Til konstruksjonen av et rom av kunstnerholdninger har vi valgt ut 16 variabler som omhandler ulike sider ved kunstnernes livssituasjon (jf. tabell 1).

Tabell 1 Aktive variabler

Type variabel	Hvor enig eller uenig er du i at følgende påstander passer for deg? (svært enig/ganske/verken eller/ganske uenig/helt svært uenig)
Økonomiske variabler	Det har vært nødvendig å forsake økonomiske levekår for å kunne fortsette å virke som kunstner
	Om ti år har jeg en bedre økonomi enn i dag
	Jeg valgte kunstneryrket vel vitende om den økonomiske risikoen
	Jeg har ventet med å få barn på grunn av dårlig økonomi
	Jeg opplever mine fysiske arbeidsomgivelser som for dårlige/utilstrekkelige
	Jeg mener at inntekten fra min kunstneriske virksomhet er lav i forhold til min innsats
Framtidsutsikter	Jeg bekymrer meg for å få dårlig økonomi som pensjonist
	Jeg bekymrer meg for hva som skjer med økonomien hvis jeg blir syk/arbeidsufør
Kunstneriske variabler	Hvis jeg kunne, ville jeg bare arbeide med kunstnerisk virksomhet
	Jeg har mange ganger vurdert å slutte som kunstner
	Samfunnet anerkjenner min kunstneriske virksomhet som yrkesprofesjon
Kommersiell suksess og entreprenørskap	Jeg liker best når inntektene mine kommer fra markedet (salg osv.)
	Kommersiell/økonomisk suksess er viktig for meg
	Jeg anser meg selv som en entreprenør
Utdanningsvariabler	Min kunstneriske kompetanse har vært relevant for å søke andre jobber/andre oppdrag enn kunstneriske.
	Min utdanning har vært avgjørende for min kunstneriske karriere

Opprinnelig ble svarene registrert på en 5-punkts Likert-skala, men på grunn av til dels sterk skjevfordeling, noe som ofte kan destabilisere analysen, er denne kodet om til en 3-punkts skala med verdiene «Enig», «Verken/eller» og «Uenig».⁴ Samlet gir dette 16 aktive variabler – Q – og 48 aktive kategorier – K.

Sammenhengene mellom variablene blir analysert ved hjelp av multipel korrespondanseanalyse (MCA). En multipel korrespondanseanalyse (MCA) søker å summere opp informasjonen i en individ x variabel-matrise (Hjellbrekke, 1999; Le Roux og Rouanet, 2010). Målet er å dekke latente strukturer, eller akser, som kan beskrive de sentrale opposisjonene i datamatriksen på best mulig måte. Strukturene eller aksene utgjør dimensjoner i et flerdimensjonalt rom, og hvert individ og hver kategori kan lokaliseres som punkter i dette rommet. Samlet danner individene eller rekkene en individsky av punkter, og kategoriene eller kolonnene en kategorisky av punkter. Aksene er et uttrykk for de sammenhengene som finnes mellom de aktive variablene i analysen og også mellom de to punktskyene.

Målet er å tolke så få akser som mulig, men så mange som nødvendig for at den sentrale informasjonen i matrisen er tatt vare på. Akser som fanger opp helt spesielle særtrekk ved enkeltgrupperinger er det vanlig å utelate. En aksens egenverdi er et uttrykk for hvor mye av den totale variansen i skyen aksene fanger opp, og kan også uttrykkes som en prosentverdi. Akse 1 er den viktigste, akse 2 den nest viktigste etc. Det absolutte bidraget forteller hvor viktig en kategori er for en gitt aksens orientering gjennom rommet. Kategorier med bidrag over gjennomsnittet vektlegges i tolkingen av aksene. Den kvadrerte cosinus forteller hvor godt en akse er i stand til å beskrive en gitt kategoris plassering i det samme rommet. Jo høyere verdi, desto bedre beskriver aksene kategoriens posisjon.

Ved å krysse aksene til et faktorplan, f.eks. faktorplan 1-2, 1-3, 2-3 etc., kan man gi et geometrisk uttrykk for sammenhengene mellom variablene og variabelkategoriene. En kategoris plassering i et faktorplan er et uttrykk for en gjennomsnittsprøfil, dvs. den *gjennomsnittlige plasseringen* til alle individer med akkurat dette kjennetegnet. To kategorier som «deler» mange av de samme individene, vil være lokalisert nær hverandre i rommet og i faktorplanet. Jo færre individer de «deler», desto mer ulike og fjernt fra hverandre er de plassert. På samme måte vil to individer som har like svarprofiler eller som har mange felles kjennetegn være plassert nær hverandre, og individer med svært ulike svarprofiler og kjennetegn være plassert fjernt fra hverandre. Tolkingen av individene og kategoriens plasseringer er derfor relasjonell: Plasseringen er et uttrykk for relasjonene de har til de øvrige individene eller kategoriene.

Aktive variabler og kategorier er med på å definere kjikvadrat-distansene mellom kategoriene og mellom individene. Disse avgjør aksenes retning i det flerdimensjonale rommet. *Supplementære* variabler og kategorier kan projiseres inn i dette, og kan brukes til en videre utforskning av sammenhenger i datamaterialet. Dersom avstanden mellom to supplementære kategorier er >0.5 standardavvik i individskyen (SD), tolkes det som at det finnes en statistisk sammenheng som bør vektlegges. Avstander >1.0 SD tolkes som store, mens avstander <0.5 SD ikke kan tillegges særlig vekt (Le Roux og Rouanet, 2010, s. 59).

4. Dette er en vanlig framgangsmåte når mange kategorier har relative frekvenser <5 %. Se Le Roux og Rouanet, 2010, kap. 6.

Det er ikke en forutsetning at variablene skal være metriske eller multivariat normalfordelte, eller at sammenhengene skal være lineære. Teknikken er derfor særlig egnet til å analysere ikke-lineære sammenhenger. Filosofien som ligger til grunn for MCA skiller seg også fra den som dominerer i den regresjonsbaserte tradisjonen Andrew Abbott (2004) har omtalt som «Standard Causal Analysis» (SCA). I SCA er ambisjonen å kunne isolere effektene av de ulike «uavhengige» variablene. I denne varianten av geometrisk dataanalyse (GDA) er målsettingen altså å fokusere på relasjoner mellom variable og mellom kategorier. Samtidig er det mulig å analysere respondentenes konsentrasjon og spredning rundt gjennomsnittsverdiene i stor detalj. Også modelleringsfilosofien i MCA skiller seg fra den som dominerer i SCA. For selv om det er et ideal at modeller skal være så enkle som mulig, bør de også være mest mulig uttømmende for det området de er ment å dekke. Disse to grunnprinsippene lar seg ikke alltid forene, og i GDA har det siste prinsippet forrang over det første.

RESULTATER

Den multiple korrespondanseanalysen gir oss tre akser å tolke. Etter utregning av Benzécris modifiserte egenverdi,⁵ summerer *Akse 1* opp 69 % av variansen, *akse 2* 18 % og *akse 3* 6 %. Til sammen summerer de opp 93 % av Benzécris modifiserte egenverdi.

Tabell 2 Egenverdier

Akse	Egenverdi	Prosent	Benzécris modifiserte egenverdi	Modifisert rate, prosent	Kumulativ modifisert rate, prosent
Akse 1	,1865	9,32	,0175	69,0	69,0
Akse 2	,1260	6,30	,0016	18,1	87,1
Akse 3	,1000	5,00	,0007	6,3	93,4
Akse 4	,0880	4,40	,0005	2,9	96,4
Akse 5	,0845	4,22	,0002	2,1	98,5

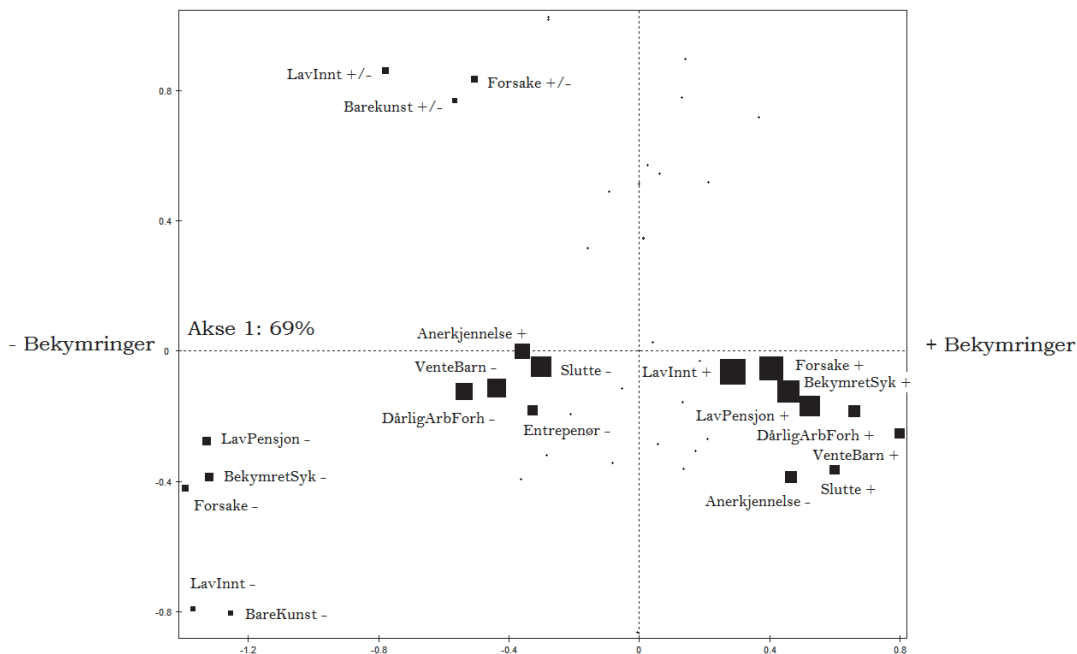
Akse 1 er følgelig den klart viktigste aksene, og både akse 2 og 3 framstår som andreordens-akser som beskriver sekundære opposisjoner i datamaterialet.

Etter nærmere inspeksjon finner vi også en Guttman- eller hestekoeffekt i faktorplan 1-2 (Le Roux og Rouanet, op.cit.). Dette er en indikasjon på kurvilinearitet, men også på det at faktorplan 1–2 *til sammen* beskriver et hierarki fra lave til høye verdier; der akse 1 skiller mellom de høyeste og de laveste verdiene, skiller akse 2 mellom de midlere og de ekstreme

5. I analyser av binære indikatormatriser er det vanlig å regne ut modifiserte egenverdier for alle akser med egenverdi $>1/Q$, da disse gir et mer korrekt uttrykk for hvor mye av variansen aksene fanger opp (se Le Roux og Rouanet, 2010, s. 39).

verdiene. I det etterfølgende har vi derfor utelatt akse 2 fra den videre tolkningen, og fokuserer på akse 1 og 3.

Figur 1 viser kategoriene med bidrag $> 1/48$ til akse 1:⁶

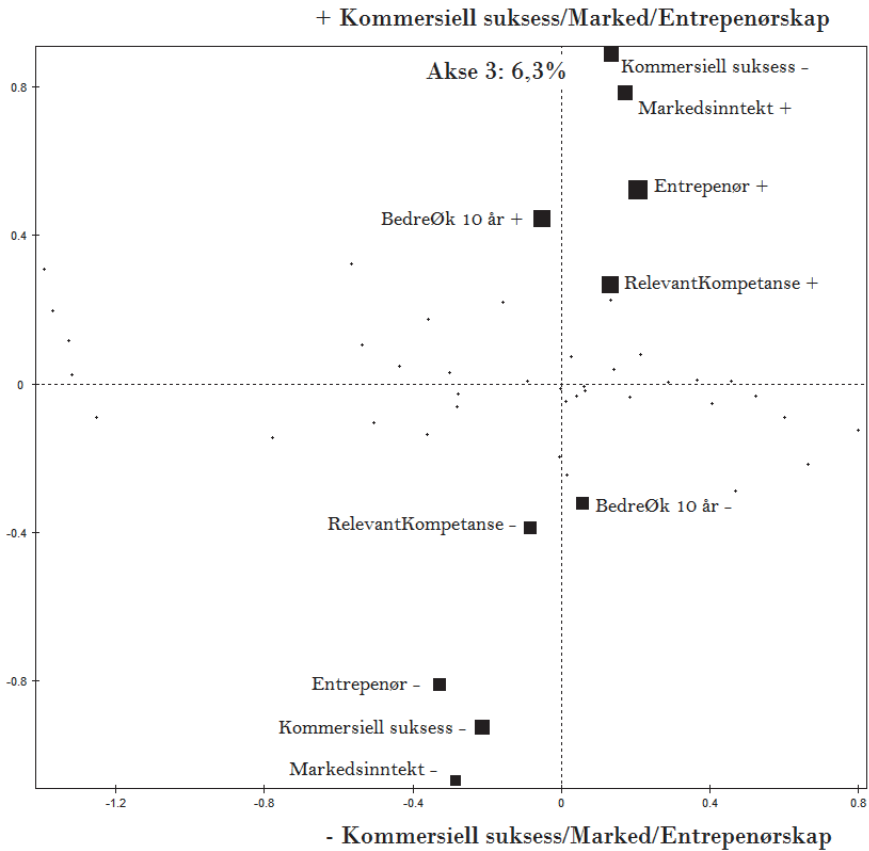


Figur 1. Kategorier med bidrag $> 1/48$ til akse 1.

Som vi ser av figur 1, beskriver Akse 1 en klar opposisjon mellom de ulike kunstneres syn på framtida. Til venstre finner vi systematisk de kategoriene som indikerer liten eller ingen bekymring for ulike framtidige utsikter, enten dette gjelder økonomi, om man vil fortsette som kunstner, om man har måttet forsake mye, måttet vente med å få barn o.l. På aksens høyre side finner man dem med stikk motsatte opplevelser og med til dels omfattende bekymringer for hva framtida vil bringe, enten det gjelder konsekvenser av eventuell sykdom, pensjonsøkonomi, økonomiske forsakelser og arbeidsforhold. Kort oppsummert fanger akse 1 med det opp hovedopposisjonen mellom de bekymrede og misfornøyde på den ene siden og de tilfredse og bekymringsløse på den andre.

Akse 3 beskriver derimot en opposisjon mellom henholdsvis positive og negative holdninger til kommersiell suksess og entreprenørskap.

6. Se tabell A for en fullstendig matrise over bidrag til aksene 1-3.



Figur 2. Kategorier med bidrag 1/48.

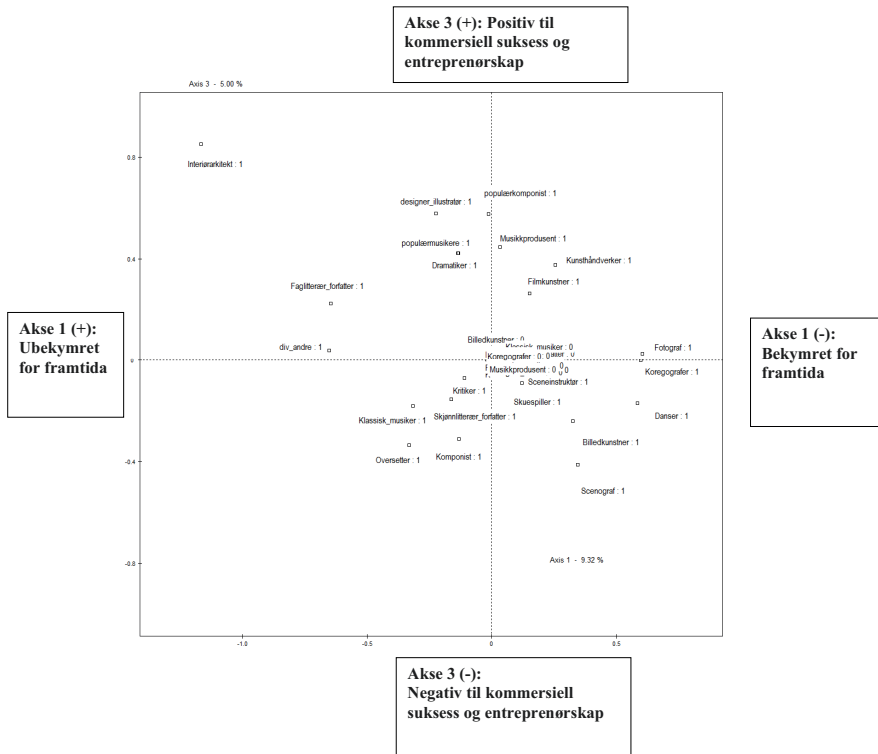
Kategorier som indikerer en positiv innstilling til kunstnerisk yrke som entreprenørskap, til kommersiell suksess og til markedssuksess, er plassert i de øvre kvadrantene. Kategorier som indikerer de motsatte holdningene og preferansene er lokalisert i de to nedre kvadrantene. Opposisjonen faller også sammen med to ulike oppfatninger av framtida. De som tror på bedre økonomi om ti år er de mest «markedspositive», og også de som oppfatter sin kunstneriske kompetanse som konvertibel til annen virksomhet. De som ikke tror økonomien vil bedre seg i framtida er oftere mer skeptiske til at kunst også kan være kommersiell virksomhet, og oppfatter også sin egen kompetanse som vanskelig å konvertere.

Kort oppsummert finner vi to opposisjoner i vårt utvalg av norske kunstnere: et faktorplan mellom akse 1 og 2 som samlet skiller mellom «Bekymrede» og «Ubekymrede», og en akse som skiller mellom positive og negative holdninger til det kommersielle og til entreprenørrollen.

Etter å ha inkludert en rekke bakgrunnsvariabler som supplementære variabler, finner vi videre at lavtlønnede, visuelle kunstnere og midlertidig ansatte plasserer seg i delen av akse 1 som er preget av bekymring for framtida. På motsatt side av denne aksen finner vi, ikke overraskende, kunstnere med høyt inntektsnivå, og de eldste aldersgruppene, som ofte er mer etablert og med mer stabile arbeidsforhold enn de yngre (jf. Heian et al., 2015; Heian et al., 2008). Fast ansatte og høytlønte kunstneryrker plasserer seg her. Akse 3, som viser positive vs. negative holdninger til kommersiell suksess og entreprenørskap, skiller mellom kunstnere med høyt inntektsnivå og kunstnere med de høyeste inntektsnivåene og som er ansatt i eget selskap på den siden med positive holdninger – mens mot polen av negative holdninger, finner vi kunstnere med lavere inntektsnivå og løsere tilknytning til arbeidslivet.

Figur 3 viser plasseringen av alle kunstnergruppene i faktorplan 1-3. Vi ser at posisjoneringsen av kunstnergruppene i stor grad gjenspeiler det veldokumenterte inntekthierarkiet på kunstfeltet (ibid). Interiørarkitekter, designere og illustratører, populærmusikere og musikkprodusenter er positive til entreprenørskap og kommersiell suksess. Dette er grupper som er kjennetegnet med relativt høye inntekter fra kunstnerisk arbeid. Dette er også grupper som vi tidligere har beskrevet som «gråsonekunstneryrker» og som oftere retter seg mot et mer kommersielt marked enn tradisjonelle kunstnergrupper som for eksempel billedkunstnere og forfattere, som i større grad er preget av den karismatiske kunstnermyten (Bourdieu, 1993a, 1996a; Mangset, 2004; Heian og Hjellbrekke, 2017). Plasseringen av disse gruppene i denne delen av faktorplanen er med andre ord ikke spesielt overraskende. En gruppe som imidlertid skiller seg ut i øvre del av faktorplanet, er kunsthåndverkerne. Dette er en typisk lavinntektskunstnergruppe, noe som også kommer til uttrykk i plasseringen på bekymringsaksen. Men til forskjell fra de andre lavinntektskunstnergruppene, som for eksempel billedkunstnere som de har mange andre likhetstrekk med, ser altså kunsthåndverkerne ut til å være ganske positive til kommersiell suksess og entreprenørskap. En nærliggende tolkning kan være knyttet til at denne gruppens historiske utvikling skiller seg fra billedkunstnerne, blant annet med sitt utspring i brukskunst (se Thorbjørnsen, 2005). Kanskje betyr det at mange kunsthåndverkere forholder seg mer pragmatisk til det de skaper og til ulike inntektskilder enn for eksempel billedkunstnere.

I nedre del av faktorplanet finner vi lavinntektsgruppene scenografer, billedkunstnere, dansere og koreografer. Plasseringen på bekymringsaksen gjenspeiler inntektsnivået – og de er gjennomgående skeptiske til kommersiell suksess og entreprenørskap. Med andre ord tyder dette på at avvisningen av økonomien står sterkt i disse gruppene. Plasseringen av klassiske musikere, komponister, oversettere og skjønnlitterære forfattere i nedre venstre kvadrant viser at også de er «markedsskeptiske», men mindre bekymret for framtida, sannsynligvis på grunn av bedre økonomi (jf. Heian et al., 2015).



Figur 3. Plassering av kunstnergrupper i faktorplan 1-3

KUNSTNERKLYNGER: EN HIERARKISK KLYNGEANALYSE

For å identifisere ulike undergrupper av kunstnere i dette rommet av holdninger, har vi gjort en hierarkisk klyngeanalyse etter Wards metode (Romesburg, 2004). Hver akse i det fulldimensjonale rommet vi får fra en MCA, 32 dimensjoner totalt, lagres som en variabel. Individenes faktorkoordinater på disse aksene blir verdiene på de nye variablene, og disse brukes som grunnlag for den hierarkiske klassifikasjonen. Internt skal de klyngene man finner være så homogene som mulig, og individer med like faktorkoordinater blir derfor gruppert sammen. Mellom klyngene er målsettingen derimot å maksimere forskjellene. Eller sagt med statistisk terminologi: Man ønsker å minimere intraklassevariansen og maksimere interklassevariansen. Hvor mange klynger man skal tolke, er avhengig av verdien for Ward's nivåindeks («Level Index») og tolkbarheten av klyngene. Kuttpunktet for hvor mange klynger man skal tolke, settes der verdiene for nivåindeksen flater ut. Over denne verdien øker intraklassevariansen uforholdsmessig mye på bekostning av interklassevariansen.

Klyngetolkningen er basert på prinsippene som er formulert i Denord et al. (2011): kategorier med en over- eller underrepresentasjon på minst 5 prosentpoeng i en gitt klynge, sammenlignet med kategoriens forekomst i det samlede utvalget, og som i tillegg får p-verdier $<.05$, skal vektlegges. For kategorier med relative frekvenser $<5\%$, må forekomsten i klyngen være minst dobbelt så høy som i utvalget, og p-verdien også være $<.05$.

7-klyngeløsningen er den som best er i stand til å beskrive homogeniteten og heterogeniteten i datamaterialet.

Sju klynger

I klynge #1 ($n=125$, 7%) har samtlige svart at de ikke var bevisst den økonomiske risikoen da de gikk inn i kunstneryrket, mot 9% i utvalget ellers. Samtidig preges klyngen av negativt syn på egen økonomi i nåtid og framtid, og de som har vurdert å slutte er overrepresentert. På bakgrunn av misforholdet mellom synet på risiko og økonomiske forsakelser og bekymringer, har vi kalt denne klyngen «*ubevisste risikotakere*». Dette er den eneste klyngen med overrepresentasjon av positive holdninger til entreprenørskap og kommersiell suksess. Kvinner, de med kunstutdanning over fem år og kunsthåndverkere er også overrepresentert.

Klynge #2 ($n=803$, 43%) er den største klyngen. Denne klyngen overlapper med klynge#1 ved at mange av de samme kategoriene som gjelder økonomi og framtidsutsikter er overrepresentert. Det som særlig skiller de to klyngene fra hverandre, er synet på risiko – i motsetning til klynge #2, finner vi her en overrepresentasjon av de som har vært klar over den økonomiske risikoen, derav klyngenavnet «*risikotakere*». Ingen av kategoriene som omhandler synet på entreprenørskap og kommersiell suksess er overrepresentert her, og dette skiller også klynge#1 og #2 fra hverandre. Overrepresenterte supplementære variabler i denne klyngen er kvinner, midlertidig ansatte, frilansere og gruppen av billedkunstnere.

Klynge #3 ($n=163$, 9%) er preget av middelverdier. Klyngen har overrepresentasjon av nøytrale holdninger både til inntektssituasjonen, risiko, framtidige bekymringer, verdsetting av det kunstneriske arbeidet og anerkjennelse, samt til kommersiell suksess, inntekter fra markedet og entreprenørskap. Men én ytterpunkt-kategori er overrepresentert – uenighet i at fysiske arbeidsomgivelser er dårlige. Med andre ord er denne klyngen preget av kunstnere som er ganske fornøyde, derav navnet «*de tilfredse*». Menn, kunstnere over 70 år og klassiske musikere er overrepresentert.

Klynge #4 ($n=297$, 16%) er, som klynge #3, preget av en overrepresentasjon av midlere verdier av holdning til inntekt, og framtidsbekymringer, synet på entreprenørskap og kommersiell suksess. Det som skiller de to klyngene fra hverandre, er at en relativt større andel i denne klyngen ser ut til å være dedikert i kunstneryrket og bevisst den økonomiske risikoen. Oppsummert kan vi kalle denne klyngen «*moderat dedikerte*». Menn og kunstnere mellom 61 og 70 år er overrepresentert.

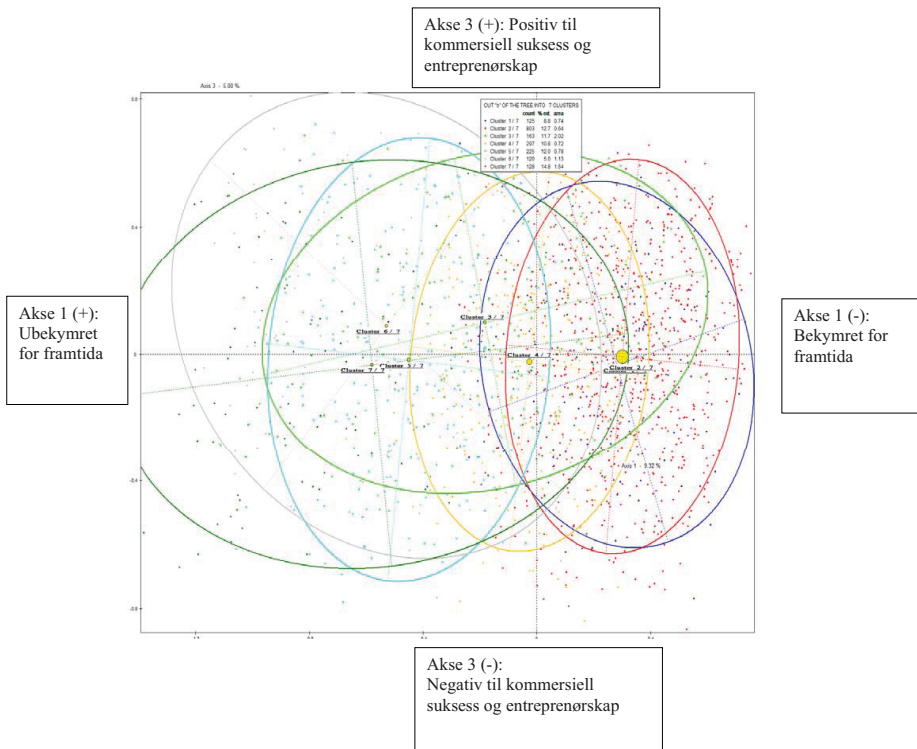
Klynge #5 ($n=225$, 12%) preges av økonomisk tilfredse og ubekymrede kunstnere som er optimistiske med tanke på økonomien i framtida, trass i bevissthet rundt økonomisk risiko. Klyngen er også preget av kunstnere som er dedikerte og anerkjente, men med negative holdninger til kommersiell suksess og entreprenørskap. Den typiske kunstneren i denne klyngen har lyktes både økonomisk og kunstnerisk, derav navnet «*de suksessrike*».

Mannlige kunstnere, kunstnere med høyest inntektsnivå, uten høyere kunstutdanning, mellom 61 og 70 år og fast ansatte er overrepresentert.

Klyngen er dessuten preget av dem som ikke forsaker eller er bekymret for levekår, men har tro på bedre økonomi i framtida. De fysiske arbeidsomgivelser er gode og de har ikke vurdert å slutte. Oppsummert kan vi kalle denne klyngen «*de ubekymrede*». Ser vi på hvilket inntektsnivå som karakteriserer denne klyngen, nemlig det høyeste kunstneriske inntektsnivå (over 1 million kroner), ser vi at flere av kunstnerne i denne klyngen har grunn til å være økonomisk ubekymret enn blant respondentene ellers.

Klynge #7 (n=128, 7 %) er karakterisert av dem som ikke er spesielt dedikert til kunstneryrket, og ikke bekymret for økonomien verken i nåtid e framtid, derav klyngenavnet «*de trygge*». De ser ikke på seg selv som entreprenører og er uenige i at inntekter fra markedet er best. Menn og fast ansatte kunstnere er overrepresentert, det samme er faglitterære forfattere, klassiske musikere, de med det nest høyeste inntektsnivået, aldersgruppen 51–60 år og de med tre til fem års kunstutdanning.

Dersom vi projiserer alle klyngene inn i faktorplan 1–3, ser bildet av de sju undergruppene slik ut:



Figur 4. 7 klynger i faktorplan 1-3

Oppsummert kan vi si at klyngeanalysen støtter opp under hovedmønsteret som kommer fram i MCA-en. Men samtidig som vi finner en klar opposisjon i materialet, slik vi så i MCA-en, er det altså bare en relativt liten gruppe som utmerker seg som spesielt positive til spørsmålene om entreprenørskap, kommersiell suksess og inntekter fra markedet. Bare én klynge, «*de ubevisste risikotakerne*», av totalt sju har overrepresentasjon av kunstnere som ser på seg selv som entreprenører og som synes kommersiell suksess er viktig. Denne utgjør oppunder 7 % av materialet. To av klyngene, «*risikotakere*» og «*suksessrike*», er overrepresentert av kunstnere som stiller seg negativt til entreprenørskapsrollen, kommersiell suksess og/eller inntekter fra markedet. Til sammen utgjør disse 19 % av utvalget. I to av klyngene (henholdsvis 9 og 16 % av alle kunstnerne) er kunstnere med likegyldige holdninger til disse spørsmålene overrepresentert. I disse klyngene er menn og de eldste kunstnerne (henholdsvis over 60 og 70 år) overrepresentert. At klyngene i liten grad er preget av overrepresentasjon av enkelte kunstneryrker, tyder på at de ulike holdningene ikke er mer vanlig i noen kunstneryrker enn i andre. I to av klyngene, som til sammen utgjør oppunder halvparten av alle respondentene (henholdsvis 43 og 6 %), er ingen av kategoriene fra variablene om kommersiell suksess, inntekter fra markedet eller entreprenørskap overrepresentert. Det vil si at disse klyngene ikke skiller seg ut på noen måte sammenliknet med resten av kunstnerne når det gjelder disse spørsmålene.

Resultatene av analysene viser med andre ord at den uttalte motstanden mot kommersiell tankegang og entreprenørskap fortsatt ser ut til å gjøre seg gjeldende blant en del norske kunstnere, og bare et fåtall stiller seg positive til disse holdningene. Samtidig er det de nøytrale eller likegyldige holdningene som er de mest dominerende i antall. Til tross for at store deler av kunstnerbefolkningen har lave kunstneriske inntekter, kan det altså se ut til at forslagene om at kunstnere skal være entreprenører og legge opp til verdiskaping og vekst er noe kunstnerne selv ikke er særlig opptatt av.

AVSLUTNING OG DISKUSJON

Forholdet mellom kunst og penger har vært et av de mest sentrale temaene i kunstsosiologien, og fornektelse av pengeøkonomi ses som et grunnleggende trekk ved kunstfeltet. Kunstneren – og kunsten hun skaper – skal være uavhengig og fristilt fra økonomi og produktivitetskrav, men samtidig trenger også kunstnere penger for å opprettholde en viss levestandard. Ut fra dette perspektivet kan man anta at kunstnere imøtekommer forventninger fra kulturpolitisk hold om økonomisk utvikling og vekst med negative holdninger, noe den offentlige debatten også har vært preget av. Formålet med denne artikkelen har vært å utforske norske kunstneres holdninger til kommersielle målsettinger og i hvilken grad kunstnerne ser på seg selv som entreprenører. Det har vi gjort ved hjelp av analyse-teknikkene multipel korrespondanseanalyse (MCA) og hierarkisk klyngeanalyse (AHC).

MCA-en viser at det vi kan kalle rommet av kunstnerholdninger er preget av to opposisjoner som gir seg uttrykk i to akser: en opposisjon mellom bekymrede og ubekymrede kunstnere med tanke på økonomien i framtida, og en opposisjon mellom kunstnere som er henholdsvis positive og negative til entreprenørskapsrollen og til kommersiell suksess.

Det er nærliggende å anta at holdninger til kommersiell virksomhet varierer mellom

kunstnergruppene, mellom ulike ansettelsesforhold og hvor i kunstfeltet de hører hjemme, og hvilke (arbeids)markeder de retter seg mot. Det gis det også et bilde av i MCA-en. Når vi krysser de to aksene, ser vi at plasseringen av kunstnergrupper i rommet av kunstneres holdninger i stor grad gjenspeiler det veldokumenterte inntekthierarkiet som finnes i kunstnerbefolkningen: Populærkomponister, designere og interiørarkitekter, som alle er grupper med relativt høye kunstneriske inntekter, plasserer seg på den siden av akse med positive holdninger til kommersiell suksess og entreprenørskap. Fast ansatte kunstnere, med høye inntekter, og de eldste, etablerte kunstnerne plasserer seg også her. På den motsatte siden av akse finner vi typiske lavinntektsgrupper, som billedkunstnere og dansere. Disse er preget av negative holdninger til entreprenørskap og kommersiell suksess.

Den motstanden som blant annet er kommet til uttrykk i høringsuttalelser fra kunstnerorganisasjoner og medieoppslag av enkeltkunstnere, finner vi altså også igjen i vårt materiale. Men at det gjennomgående er de kunstnergruppene med lavest inntekter og usikre arbeidsforhold som er mest negative til kommersiell tenkning og entreprenørskap, kan ses på som et kulturpolitisk paradoks, fordi det særlig er disse gruppene kulturpolitikere oppfordrer til å «utnytte sitt næringspotensial». Med andre ord kan det se ut til at forventningene fra kulturpolitikere ikke imøtekommes av dem som tilsynelatende trenger det mest, i økonomisk forstand.

Motstanden mot kommersielle målsettinger og entreprenørskap er imidlertid mindre utbredt i vårt materiale enn man kan få inntrykk av fra kulturøkonomiske og kultursosiologiske bidrag (Bourdieu, 1993a, 1996a, 1996b; Menger, 2006; Abbing, 2002). Selv om korrespondanseanalysen viste noen tydelige motsetninger blant kunstnerne mellom kommersiell verdsettelse og motstand mot markeds- og entreprenørskapstankegang, bidrar klyngeanalysen til å nansere dette bildet. Blant kun 7 % av kunstnerne finner vi en overrepresentasjon av positive holdninger til målsettinger om kommersiell suksess og entreprenørskapsrollen, og blant 26 % er det overrepresentasjon av negative holdninger til disse spørsmålene. De resterende klyngene er preget av verken positive eller negative holdninger til disse spørsmålene. Det er med andre ord *nøytrale* holdninger til disse spørsmålene som er mest utbredt blant dagens kunstnere.

At klyngene med overrepresentasjon av nøytrale holdninger til entreprenørskap og kommersiell suksess også er preget av en overrepresentasjon av de eldste kunstnerne, har to nærliggende og konkurrerende tolkningsmuligheter. En antakelse kan baseres på det Bourdieu (1993b) beskriver som Kristusmystikken, som en måte å forklare at forholdet til økonomi kan endre seg i løpet av en karriere. Kristus ofret sitt liv på jorden for å bli en helgen med evig liv. Slik må også kunstneren, ifølge Bourdieu, i starten av karrieren ofre alt for kunsten. Men når anerkjennelsen er på plass, kan denne symbolske kapitalen omsettes til økonomisk kapital uten at kunstneren diskrediteres. Dermed kan eldre kunstnere – hvis de har oppnådd en viss anerkjennelse – tenkes å ha mindre motstand mot det kommersielle enn yngre (se også Røyseng, 2007). En alternativ tolkning kan være at utviklingen har gått i retning av mindre klare skillelinjer mellom kunst og ikke-kunst, og at yngre kunstnere kan tenkes å ha et mer åpent eller positivt forhold til penger enn eldre (jf. Mangset, 2004).

En måte å tolke de relativt utbredte likegyldige holdningene på, er at norske kunstnere har det ganske bra. Gode kulturpolitiske støtteordninger, gode muligheter for inntekt fra arbeid i det ordinære arbeidsmarked og gode generelle velferdsgoder sikrer opprettholdelse

av tilfredsstillende levekår (jf. Heian et al., 2015; Heian et al., 2008). At kunstnerne tross alt klarer seg greit økonomisk totalt sett, gjennom en kombinasjon av økonomisk støtte fra kunstnerpolitiske ordninger og gjennom annen type arbeid, gjør kanskje at de ikke uten videre aksepterer betegnelsen *entreprenør*.⁷

En annen tolkning av kunstnerens likegyldige holdninger til *entreprenørskapsrollen* kan være at *entreprenørskapsbegrepet* brukes på svært ulike måter, blant annet avhengig av type bransje og hvilke markeder man forholder seg til. Det er heller ikke nødvendigvis samsvar mellom den politiske bruken av begrepet og en akademisk forståelse av det.⁸ Dermed forteller svarene mer om hvordan kunstnerne forholder seg til selve begrepet *entreprenør* – og som respons på retorikken i kulturpolitikken – enn til en bestemt forståelse av hva *entreprenørskap* er. Dersom det er ønskelig at kunstnere i større grad skal opptre som *entreprenører*, trengs en klargjøring av begrepet. Alternativt kan man finne anvendbare begreper som kunstnerne i større grad kan kjenne seg igjen i.

LITTERATUR

- Abbing, H. (2002) *Why are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Abbott, A. (2004) *Methods of Discovery: Heuristics for the Social Sciences*. New York: W.W. Norton & Co.
- Bilton, C. og Cummings, S. (2014) *Handbook of Management and Creativity*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Bourdieu, P. (1993a) *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1993b) The production of belief: Contribution to an economy of symbolic goods. I P. Bourdieu (red.), *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature* (pp. VIII, 322 s.). Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1996a) De symbolske goders økonomi. I P. Bourdieu (red.), *Symbolisk makt*. Oslo: Pax.
- Bourdieu, P. (1996b) *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. og Wacquant, L. J. D. (1995) *Den kritiske ettertanke. Grunnlag for samfunnsanalyse*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Dahl, J. S. (2017, 30.01): Etablering av Kreativt Norge i gang. Hentet fra <http://www.kulturradet.no/om-kulturradet/vis-artikkel/-/etablering-av-kreativt-norge-i-gang>
- Denord, F., Hjellbrekke, J., Korsnes, O., Lebaron, F. og Le Roux, B. (2011) Social Capital in the Field of Power: The Case of Norway. *The Sociological Review*, 59(1), 86-108. doi:10.1111/j.1467-954X.2010.01994.x

7. Heian og Hjellbrekke (2017) har også vist at nøytrale holdninger preger kunstnerens holdningsrom, da i spørsmål om egen økonomi og kunstnerisk anerkjennelse.
8. Det gjelder også andre begreper som brukes for å beskrive skjæringspunktet mellom kultur og næring – kulturnæringer, kulturbaserte næringer, kreative næringer og opplevelsesøkonomi er begreper som ofte beskriver mer eller mindre samme fenomen og som gjerne brukes om hverandre.

- Ellmeier, A. (2003) Cultural entrepreneurialism: on the changing relationship between the arts, culture and employment. *International Journal of Cultural Policy*, 9(1), 3-16. doi:10.1080/1028663032000069158a
- Elton, L. (2013) *Fra gründer til kulturbedrift*. Kultur- og næringsdepartementet, Nærings- og handelsdepartementet, Kommunal- og regionaldepartementet.
- Gran, A.-B., Gjems, T. M. og Torp, Ø. (2016) The creative industries in Norway: 2008–2014. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* (02), 273–296.
- Haraldsen, T., Hagen, S. E. og Alnes, P. K. (2008) *Kulturnæringene i Norge. Muligheter og utfordringer. En oppdatering av kartleggingen fra 2004* (ØF-rapport nr. 12/2008). Hamar: Østlandsforskning.
- Heian, M. T. og Hjellbrekke, J. (2017) Trøstesløs asket eller suksessrik kunstner? Kunstneres holdninger til arbeid, penger og anerkjennelse. *Nordisk Kulturpolitisk tidsskrift*, 1-2/2017.
- Heian, M. T., Løyland, K. og Kleppe, B. (2015) *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstnerens inntekter*. Bø: Telemarksforskning.
- Heian, M. T., Løyland, K. og Mangset, P. (2008) *Kunstnerens aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Hjellbrekke, J. (1999) *Innføring i korrespondanseanalyse*. Bergen-Sandviken: Fagbokforlaget.
- KRD, KUD og NHD (2007) *Handlingsplan. Kultur og næring*. Oslo.
- Le Roux, B. og Rouanet, H. (2010) *Multiple Correspondence Analysis*. SAGE Publications.
- Mangset, P. (2004) 'Mange er kalt, men få er utvalgt'. *Kunstnerroller i endring*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Mangset, P., Heian, M. T., Kleppe, B. og Løyland, K. (2016) Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists. *International Journal of Cultural Policy*, 1-20. doi:10.1080/10286632.2016.1218860
- Mangset, P. og Røyseng, S. (2009) *Kulturelt entreprenørskap*. Bergen: Fagbokforlaget.
- McRobbie, A. (2016) *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge: Polity Press.
- Menger, P.-M. (2006) Artistic Labor Markets. Contingent Works, Excess Supply and Occupational Risk Management. I V. A. Ginsburgh og C. D. Throsby (red.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Amsterdam: Elsevier.
- NOU 1993:14 *Evaluering av Statens stipend- og garantiinntektsordninger for kunstnere*.
- NOU 2013:4 *Kulturutredningen 2014* Oslo: Kulturdepartementet.
- Oakley, K. (red.) (2014) *Good work? Rethinking Cultural Entrepreneurship*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing
- Prop. 1 S (2016–2017) (2016) *Prop. 1 S (2016–2017) for budsjettåret 2017*.
- Regjeringen (2015, 09.02) Høring – utredning om kunstnerøkonomi – Kunstens autonomi og kunstens økonomi. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/contentassets/9d606f0c121647058de84244974d08a4/102nto.pdf>
- Regjeringen (2016, 06.10): 70 millioner kroner til kulturell og kreativ næring. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/70-millioner-kroner-til-kulturell-og-kreativ-naring/id2514480/>
- Regjeringen (2017 (30.01): Kultur og næring. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/innsiktsartikler/kultur-og-naring/id2409002/>
- Romesburg, C. (2004) *Cluster Analysis for Researchers*. Lulu.com.

- Røyseng, S. (2007). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Nr. 237. Avhandling for dr.polit.-graden. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Røyseng, S. (2011) *Kunstnere i kulturnæringenes tidsalder. En kunnskaps gjennomgang*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Røyseng, S. (2016) The social contract of artists in the era of cultural industries. *International Journal of Cultural Policy*, 1-17. doi:10.1080/10286632.2016.1229313
- Skarstein, V. M. (2015) *Kunstens autonomi og kunstens økonomi : Rapport fra utredningen om kunstnerøkonomien*. Oslo: Kulturdepartementet.
- St.meld. nr. 22 (2004-2005) *Kultur og næring*. Oslo: Kultur- og kirke departementet.
- Thorbjørnsen, T. (2005) *Kunsthåndverket – et fag i drift? Fornyelse eller krise?* Bø: T. E. Thorbjørnsen.
- Throsby, D. (1994) A Work-Preference Model of Artist Behaviour. I A. Peacock og I. Rizzo (red.), *Cultural Economics and Cultural Policies*. Dordrecht: Springer Netherlands.

APPENDIKS

Kategorier med bidrag >1/K. Prosent.

Akse 1			
Positive koordinater		Negative koordinater	
Bekymrpensj+	5,8	Bekymrpensj-	12,6
Bekymretufør+	4,6	Bekymretufør-	11,3
Slutte +	3,2	Forsake -	10,5
Anerkjennelse -	2,4	Lavnint-	5,3
Lavinnt+	2,1	Fys.arb -	4,5
Ventebarn+	0,8	Bare kunst -	3,8
		Ventebarn-	3,7
		Lavinnt+/-	2,8
Akse 2			
Positive koordinater		Negative koordinater	
Bekymrpensj+/-	8,4	Risiko-	3,4
Bekymrufør+/-	7,9	Lavinnt-	2,6
Slutte+/-	5,6	Anerkj-	2,4
Lavinnt+/-	5,0	Barekunst-	2,3
Kommersiell+/-	5,0	Kommersiell+	2,2
Ventebarn+/-	4,5		
Forsake+/-	4,4		
Entreprenør+/-	4,1		
Kunstkomp+/-	3,8		
Anerkj+/-	3,6		
Utdviktig+/-	3,6		
Barekunst+/-	3,1		
Fysarbomg+/-	3,0		
Markinnt+/-	2,8		
Omtiår+/-	2,1		
Akse 3			
Positive koordinater		Negative koordinater	
Kommersiell+	16,7	Kommersiell-	17,1
Markedsinntekt+	12,2	Markedsinntekt-	15,1
Entreprenør+	7,2	Entreprenør-	10,9
Omtiår+	4,7	Kunstkomp-	2,6

V




Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists


Per Mangset, Mari Torvik Heian, Bård Kleppe & Knut Løyland


To cite this article: Per Mangset, Mari Torvik Heian, Bård Kleppe & Knut Løyland (2016): Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists, International Journal of Cultural Policy, DOI: [10.1080/10286632.2016.1218860](https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1218860)

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2016.1218860>

 Published online: 16 Aug 2016.

 Submit your article to this journal [↗](#)

 Article views: 285

 View related articles [↗](#)

 View Crossmark data [↗](#)

Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists

Per Mangset*, Mari Torvik Heian, Bård Kleppe and Knut Løyland

Telemark Research Institute, Bø, Norway

(Received 5 February 2016; accepted 22 July 2016)

In the period 2006 to 2013, Norway has experienced a substantial increase in public subsidies to culture as well as a substantial increase in real income growth in general. This paper discusses different explanations for why Norwegian artists' real artistic income has declined between 2006 and 2013, despite the positive economic development in Norway. We have based the study in particular on two comparable studies on the income and work situation of Norwegian artists in 2006 and 2013. We analyse and discuss why the artists' real artistic income has declined during this period. We do not find a single, general, explanation for this, but the income decline does not primarily seem to be due to either an increasing number of artists or a decline in public scholarships to artists. Our two most striking findings are: (i) A substantial decline in most artists' artistic working hours and a corresponding increase in artistically related and non-artistic working hours, and (ii) a tendency for artists to derive less of their income from the market, together with an apparent decrease in cultural consumption (spending) among Norwegians. These two factors – especially the latter – seem to be the major factors behind the decline in artistic income.

Keywords: artists income; labour market; access supply; creative workers; survey

Introduction and research problems

Dutch economist and visual artist Hans Abbing's influential book about the social and economic situation of visual artists asks: 'Why Are Artists Poor?' (2002). Here we go slightly further and ask why Norwegian artists have become *poorer* – even in our rich welfare society – over the last decade?

In common with artists elsewhere, most Norwegian artists have to endure low artistic income, uncertain career prospects, skewed income distribution and excess supply of recruits to their professions. Norwegian artists, however, benefit from a more generous government policy towards artists than artists in most other countries: Between 2005 and 2013 the government's cultural budget has even increased substantially, i.e. by 48% in real terms (NOU 2013:4 2013, p. 106). Union membership is also very high among Norwegian artists. Artists' unions are, in fact, gatekeepers to the status as professional artist and traditionally have quite strong corporate influence on the government's artist policy (Heikkinen 2003, Heian *et al.* 2008, Mangset *et al.* 2008, Mangset 2015). These characteristics reflect a more

*Corresponding author. Email: Mangset@hit.no

generally ‘socio-democratic’ welfare state with a strong economy that has helped Norway avoid serious economic setbacks despite the recent international economic turmoil. Nevertheless, artists in general have lagged behind the rest of Norway’s working population economically in recent decades: From 1993 to 2006, the real artistic income of Norwegian artists increased by only 18%, while the real income of the workforce as a whole increased by 40% (Heian *et al.* 2008, p. 288).¹ From 2006 to 2013, artists’ real artistic income has in fact declined by 15%, while the workforce as a whole experienced real income growth of 23% (Heian *et al.* 2015, pp. 118, 119). Why is this so?

Norway is among the countries that have carried out the most research-based studies into the income situation of their artist populations. General surveys that sought to cover the ‘entire’ professional artist population were conducted in 1979–1980, 1987–1988, 1993–1994, 2006 and 2013–2014 (NOU 1981:28 1981, Søybe and Nergaard 1989, Elstad and Pedersen 1996, Heian *et al.* 2008, 2015). In a Norwegian context, the artist population includes several – quite different – artistic categories, e.g. visual artists, actors, artistic photographers, designers/illustrators, fiction writers, musicians, translators, art critics, dancers and composers. However, it only includes those whom the unions and the public authorities consider to be professional artists. The above-mentioned surveys show a relatively stable income hierarchy among artistic categories, despite some significant and interesting shifts in position: Visual artists were at the bottom of the hierarchy in each of 1979–1980, 1993–1994, 2006 and 2013–2014. On the other hand, actors – and some other performing artists working in state-funded institutions, e.g. theatres, orchestras and opera houses – were consistently at or near the top. How can we explain this relative stability?

The purpose of this article is to analyse how the artistic income of Norwegian artists has developed from 1993–1994 to 2013–2014. In particular, we will discuss the impact of

- (1) the increasing number of artists, i.e. the ‘excess supply disease’
- (2) the transformation of artistic work (i.e. the change from employed to independent/self-employed status; the shift between artistic, artistically related and non-artistic working hours)
- (3) the development of public subsidies
- (4) changes in artistic markets and consumption of the arts.

The general intriguing question is: Why have artists’ income *decreased* in a rich country, where public subsidies to the arts have simultaneously *increased* substantially?

Analytical perspectives and previous research

Artists face some of the same constraints and challenges as other professions: They need relevant education and competences. They must have access to relevant labour markets. They constantly have to evaluate their career opportunities and choose their next steps. They must also have a certain economic basis for their work; even artists need sufficient income to survive. However, artistic professions differ from many others in several respects: Artists tend to be strongly motivated to do this kind of work despite uncertain career prospects and potentially low income. Artistic

labour markets are characterised by high risk of failure, excess supply of recruits, low artistic income level, skewed income distribution and multiple jobholding (Menger 2006, Heian *et al.* 2008, Casacuberta and Gandelman 2012). Artists have traditionally also been marked out by the ‘charismatic artist myth’ (Kris and Kurz [1934] 1979, Heinich 1996): They tended to argue that they were ‘chosen’ for this particular kind of work, they had a unique talent and a special ‘calling’ for artistic work, and this was the only profession they could and would practise. However, the myth may have lost some of its relevance lately. Abbing (2002) and others claim that late modernity has seen a proliferation of different artist roles. This is probably right, at least to some degree. Several of our studies, however, demonstrate the myth’s persistent impact on Norwegian artists even today, i.e. from the late 1990s to the present (Mangset 2004, Heian *et al.* 2008, Mangset and Røyseng 2009, Heian 2015). The myth may also influence artists to overrate their artistic potential. Thus, Menger (2006, p. 277) argues that many recruits to artistic careers are

induced to take risks by a probabilistic miscalculation. Occupations where enormous rewards are concentrated in the hands of a small number of practitioners while the majority of entrants may do poorly entail a high degree of uncertainty; entry into these fields is like a lottery where players overestimate their chances.

Some researchers also claim that the image of the ‘poor/starving artist’ is misleading. Filer (1986) found that the income level of American artists was not very different from that of the average American. This was probably right if he just looked at ‘total income’ (i.e. artistic income + artistically related income + non-artistic income), but many artists, even today, supplement their artistic work and income with artistically related and/or non-artistic work and income. Heian *et al.* (2015) also show that the average *total* income of Norwegian artists is quite close to that of the Norwegian workforce as a whole. One might argue that this kind of relatively unstable combination of various jobs and projects is ‘normal’ in late modernity, i.e. that the multiple-jobholding artist is a pioneer of the late-modern, ‘precarious’ labour force (Beck 2000, Menger 2002). The ideal, then, would be more the multitasking ‘cultural entrepreneur’ than the single-mindedly dedicated ‘artist’. On the other hand, one might argue that what is interesting from an artist policy perspective is whether artists in general can survive economically on artistic income alone. As a comment on the studies by Filer and Heian *et al.*, it is also worth mentioning that the income distribution of artists is often skewed: A small number of individual artists have very high earnings while many earn little; some categories of artists earn very little, while other categories achieve a more decent income level. Statistically, this implies that the median is often a more appropriate measure of artists’ income level than the mean. The income situation of many artists is, therefore, precarious, even if surveys suggest a reasonable average total income.

Artists are – to some degree – ‘economic agents’ like all other professionals in a market. Nevertheless, they tend to ‘deny the economy’ (Bourdieu 1993, 1996, Abbing 2002): Artists usually pursue artistic recognition before economic profit; quick economic success (before artistic recognition) may even contribute to artistic devaluation. The arts field is thus characterised by a ‘gift economy’ rather than a ‘profit economy’ (Abbing 2002). Agents in the arts field (artists, gallerists, curators)

often euphemise their economic transactions, preferring to talk about them as ‘gifts’. It is debatable, however, how strong this tendency is within the arts field today. Late-modern transformations may have helped to blur traditional distinctions between art and business (Featherstone 1991, McRobbie 1999, Caves 2000, Ellmeier 2003). However, several recent empirical studies demonstrate that ‘denial of the economy’ remains a persistent characteristic, at least of the Nordic arts field (Mangset 2004, Røyseng *et al.* 2007, Mangset and Røyseng 2009, Gustavsson *et al.* 2012). The artists’ ambivalent relationship to the economy also influences their attitude to work. They prefer to spend supplementary time on artistic work rather than maximising profit. ‘[N]on-pecuniary motives’ determine their time allocations, according to Throsby (2010, p. 3): ‘[T]heir commitment to making art means that they have a positive preference for working at their chosen profession, and empirical evidence indicates that they often forgo lucrative alternative employment in order to spend more time pursuing their creative work’. This ‘work-preference model of artistic behaviour’ (Throsby 1994, 2010) is also supported by empirical research in the Nordic countries (Solhjell 2000, Løyland and Bille 2014).

These specific characteristics of artistic work often entail asymmetrical power relations, i.e. between employer and employee, and between commissioner and artist: Many artists will accept mediocre work conditions, provided they have access to interesting artistic work or assignments.

Methodology

We have had access to unique diachronic data for the present analysis, which is primarily based on empirical material from two national surveys of Norwegian artists’ work and income situations (Heian *et al.* 2008, 2015). We have further had access to Elstad’s and Pedersen’s studies from 1993–1994 via their publications (Elstad and Pedersen 1996, Elstad 1997), and have integrated empirical material from their studies directly into our subsequent studies (Heian *et al.* 2008, 2015) to uncover trends.

The ambition of our surveys has been to study the *entire* artist population, i.e. visual artists, authors, performing artists, etc.² As the vast majority of Norwegian artists are organised in artists’ unions, we have extracted samples from the unions’ membership lists for all the studies. The absence of non-unionised artists may, of course, be viewed as a flaw, but we believe we have lost relatively few ‘professional artists’, recognised as such by the arts field, as a result.³ For the 2008 survey, we drew a stratified random sample from the membership lists. The final sample included almost 3000 artists, with a general response rate slightly under 40%. For the 2008 survey, we also had access – via Statistics Norway – to important supplementary data on the distribution of gender, age, income, wealth, etc. in the entire artist population, and could therefore evaluate the representativity of the sample and weight it in relation to the population. For the 2015 survey, we sent the questionnaire to the entire organised artist population, i.e. almost 20,000 artists.⁴ The final sample included just over 4000 respondents who had all completed most of the questionnaires quite well. This was around just 20% of the total artist population, and even fewer (around 10%) had responded to the specific questions about income.

Altogether, we believe we have had access to valuable empirical material that makes it possible to analyse the change in artistic income over more than 20 years.

There is, however, substantial uncertainty concerning the representativity of the samples, which of course increases when we try to draw conclusions about sub-samples (specific artist groups). On the other hand, the availability of several comparable surveys over a long time represents an empirical source of undeniable quality. Although the samples may be somewhat biased, they may be useful for detecting interesting trends.

We have supplemented our own surveys with some relevant statistics, especially on cultural consumption and market trends, mostly from Statistics Norway and all concerning trends at national level.

The research questions in this study concern *causal relationships* between (a) several background factors and (b) the development of artistic income. It is often difficult to uncover causal relationships in social sciences. Analysing causal relationships using advanced statistical procedures is problematic in this paper. We cannot – in a strict sense – measure the statistical effect of one variable at a time by holding the remaining variables constant. Instead, we have used a simpler and more tentative analytical procedure. It is possible to see which specific variables correlate most strongly with income level over time.⁵ We can also compare the relationship between variables and income level in sub-groups. If, for instance, there is (a) a strong oversupply of new recruits to one artist group while (b) the income level in that group decreases simultaneously, this may indicate a causal relationship. If, on the other hand, there is (a) a weak supply of new recruits to another artist group while (b) the income level has increased considerably at the same time, this may strengthen the belief in a causal relationship between supply of artists and artistic income.

Results

General trends

The number of Norwegian professional artists has increased substantially since the early 1990s. In assessing the number of artists, and the growth of the *artist population*, it is important to use a consistent and reasonable definition of ‘professional artist’ over time. Our definition primarily embraced artists accepted as members of professional artist organisations (unions), i.e. the definition of ‘professional artist’ used by the arts world itself (Solhjell 2000, Melldahl 2012, p. 183). This implies that those considered ‘amateurs’ by the arts world are left out; the distinctions are not clear-cut. We partly supplemented and corrected this definition using lists of non-unionised artists accepted as beneficiaries of artist scholarships. We calculated the real growth of artists between 1994 and 2006 to be about 31% (Heian *et al.* 2008, p. 280). We also used alternative calculation methods, but still ended with a real growth of 30–40% from 1993 to 2006. Using the same calculation methods in the 2015 study, we found a 24% increase from 2006 to 2014 (Heian *et al.* 2015). Thus, the influx of recruits to Norway’s artistic labour markets accelerated during the global economic recession around 2008. Norway has certainly been a rich and quiet island in internationally troubled economic waters!

We also found a general *feminisation* of the artist population throughout the period (1993–2014): About 52% of the total 2015 sample were women, compared with 46% in 1993 (Heian *et al.* 2015, p. 105). However, the gender composition varied greatly between artist groups. A majority of Norwegian artists had a professional

artistic *education*. Little had changed in this respect from 2006 to 2013 (Heian *et al.* 2015, p. 106).

In general, the proportion of *permanently employed* Norwegian artists decreased somewhat from 1993 to 2006 (from 18 to 13%), while remaining fairly stable from 2006 to 2013 (from 13 to 12%) (Heian *et al.* 2015, p. 110).⁶ These numbers do not directly reflect a general transformation of artistic work in the direction described by Beck (2000, p. 1) as a ‘Brazilianization of the West’, i.e. towards a general working life characterised by ‘spread of temporary and insecure employment, discontinuity and loose informality’. The general picture, however, hides important differences between artist groups: Actors, in particular, experienced a dramatic transformation of their working conditions from 1993 to 2006. While 43% of them were permanently employed in 1993, only 19% still were in 2006. This dramatic shift from permanent employment to self-employed and/or freelancer status did not continue in the next period, with the proportion of permanent employees about the same in 2013 as in 2006 (Heian *et al.* 2015, p. 110). We must remember, however, that only a small minority of Norwegian artists are permanent employees; the vast majority are self-employed and/or freelancers. The absolute number of self-employed/freelance artists has, of course, also increased substantially. Perhaps they live in a ‘risk society’ after all?

Norwegian artists’ *average working hours* spent on artistic work *declined* by 19% from 1994 to 2006 and by 16% from 2006 to 2013. Average artistically related working hours, on the other hand, *increased* by 32% from 2006 to 2013, and non-artistic working hours *increased* by 14% over the same period (Heian *et al.* 2015, pp. 10, 110). This seems to reflect quite a dramatic transformation in artists’ working conditions.

Finally, as already noted, Norwegian artists’ *real artistic income* increased from 1993 to 2006, but by much less than the income of the workforce as a whole. From 2006 to 2013, the real artistic income of Norwegian artists *decreased* substantially.⁷ By way of comparison, the real income of elementary school teachers *increased* by approximately 12% and that of office/service employees in the private sector by approximately 14% during the same period.⁸ The *total* real income of Norwegian artists, on the other hand, increased from 2006 to 2013, but by less than for the rest of the workforce. This may reflect a general transformation of the artistic workforce, with a substantial (and increasing) oversupply of recruits to these labour markets. More and more artists are being crowded out from a work situation as full-time artists to one as multitasking cultural entrepreneurs. Perhaps Beck’s diagnosis (above) is relevant after all (Beck 2000, p. 1).

But why are artists getting poorer, despite the generous public funding of culture in Norway?

A rejuvenation of the artist population?

Firstly, one might suspect that artistic income has decreased simply because artists on average are younger in 2014 than in 2006. Oversupply of recruits might cause a rejuvenation of the artist population, and young artists are usually not as professionally experienced as their older colleagues. We might therefore expect them to earn less. Our data do not support this hypothesis, however: The average age is quite similar – 46 years – in both samples. There are also only minor discrepancies between age levels in 2006 and 2013 within specific artist groups. It seems

unlikely, therefore, that a rejuvenation of the artist population has caused the declining artistic income from 2006 to 2013.

The increasing number of artists

Can an increasing number of recruits to the artistic labour markets, then, explain the negative development of artistic income? Logically, it is almost inevitable that a substantial excess supply of recruits to artistic labour markets without an equivalent increase in private and public arts markets will result in stagnating or declining artistic income. We know that the aggregate artistic income of Norwegian artists increased substantially between 2006 and 2013 (Heian *et al.* 2015); the ‘problem’ was that the total number of artists increased even more. Thus there were, in a way, too many artists sharing the same ‘cake’. The average income of the individual artist consequently decreased.

If ‘excess supply’ is the main driving force behind stagnating and declining artistic income, it might also result in different income developments in different artist groups, caused by different influxes of recruits. Is this so? The organisational landscape of the arts had changed greatly between 1994 and 2006. Organisational changes in the music field make it especially difficult to draw conclusions about the musical professions. Some other ‘new’ artist groups, such as folk musicians and art critics, have also been included as ‘organised professional artists’ since 1994. In the subsequent discussion, we will therefore interpret with caution data on artist groups that have had an unstable membership definition between 1994 and 2006.⁹

Table 1 shows that the number of Norwegian *actors* more than doubled from 1994 to 2006. Their real artistic income development was also weaker than in all other artist groups between 1994 and 2006. From 2006 to 2013, the number of actors increased just moderately while real artistic income continued to decline a little. These developments seem to concur with our general excess supply hypothesis.

We also see substantial population growth for *visual artists* throughout the period from 1994 to 2013. The real artistic income of visual artists increased moderately between 1994 and 2006, but declined substantially after 2006. Table 1 shows similar developments among stage directors, scenographers and (freelance) non-fiction writers with substantial population growth followed by decreasing or stagnating real artistic income. The developments within these artist groups therefore support our general hypothesis.

The number of *musicians* has also increased substantially, mostly from 1994 to 2006, but also from 2006 to 2013. Musicians’ real income increased during the first period but decreased in the second. This seems only partly to concur with the hypothesis, but one might argue that the ‘effect’ of the excess supply was not felt before 2006–2013. Organisational changes in the music field make the conclusion here more uncertain.

However, the connection between (a) population growth and (b) artistic income development is far from consistent within all artist groups: Arts and crafts artists, for instance, experienced fairly substantial population growth between 1994 and 2006, followed by almost spectacular growth in real artistic income. From 2006 to 2013 however, their number decreased substantially, as did their real artistic income. We also see that the number of playwrights and film artists has increased

Table 1. Number of professional artists and artistic income development (increase/decline as %) in different artist groups, 1993–2006 and 2006–2013.

Artist groups	Population 1994	Population 2006	Population 2013	Population change 1994–2006 (%)	Real artistic income change 1994–2006 (%)	Population change 2006–2013 (%)	Real artistic income change 2006–2013 (%)
Visual artists	1580	1952	2566	23.5	1.2	31.4	-9.0
Arts and crafts artists	550	663	587	20.5	82.2	-11.5	-15.0
Artistic photographers	90	148	308	64.7	3.1	108.0	73.0
Designers and illustrators	350	787	732	124.9	16.3	-7.0	6.0
Interior architects	285	293	196	2.7	55.8	-33.2	29.0
Fiction writers	410	497	682	21.3	23.8	37.2	-12.0
Playwrights	70	120	197	71.5	51.5	64.3	31.0
Translators	95	155	188	63.0	58.1	21.2	-22.0
Non-fiction writers (freelance)	-	251	478	-	-	90.5	-12.0
Art critics	-	120	112	-	-	-6.4	-17.0
Actors and puppeteers	450	942	997	109.3	-0.5	5.9	-4.0
Stage directors	90	177	228	96.9	2.1	28.7	-1
Scenographers etc.	75	96	145	27.7	9.2	51.6	-8
Film artist/film-makers	235	489	739	108.3	50.8	51.2	6.0
Dance artists (dancers and choreographers)	280	500	-	78.6	18.7	-	-22.0
Dancers	-	-	368	-	-	-	-
Choreographers	-	-	167	-	-	-	-
Musicians, singers and conductors	1800	4916	7126	173.1	16.2	45.0	-13.0
Composers	115	376	299	227.0	19.8	-20.6	4.0
Popular composers	75	610	504	713.3	73.5	-17.4	-46.0
Folk artists	-	117	-	-	-	-	-
Other artist groups	250	1032	1084	312.8	-	5.0	22.0
N/all artists	6800	14,242	17,703	109.4	27.8	24.3	-15.0

Source: Heian *et al.* (2008, 2015).

considerably, and both groups have experienced substantial real artistic income growth. The developments within these artist groups do not support our hypothesis.

It may still be true that ‘excess supply’ affects income development on an aggregate level. When we look at the relationships within different artist groups, however, the hypothesis is not consistently supported. There are certainly several other factors at play regarding developments in specific artistic sub-groups.

The developments within two artist categories, virtually on the periphery of the professional arts field, i.e. artistic photographers and popular composers, may serve to illustrate this. The number of artistic photographers has increased substantially throughout the period from 1994 to 2013. Their real artistic income has also increased substantially (especially after 2006) from quite a low level, despite the population growth. Artistic photographers seem to be a young artist group that both attracts many new recruits and achieves a certain market success. As such, they have expanded, both numerically and economically, and seem to have experienced a ‘breakthrough’ as a professional artist group well adapted to the late-modern cultural climate. Popular composers, on the other hand, experienced spectacular population growth from 1994 to 2006 but also substantial income growth. After 2006, however, both the number of popular composers and their artistic income decreased substantially. This probably reflects the digital revolution and subsequent market collapse in the popular music field. These latter examples demonstrate that we must consider the specific ‘social trajectory’ of an artist group within the arts field when analysing its population development, income development, etc.

Thus, the ‘excess supply’ hypothesis is not convincingly supported when examined within the different artistic sub-groups. It is very likely that other factors, such as work conditions, arts market development, public support and/or union strategies, play a more important and direct role in income development in specific artist groups.

Transformation of artistic work

We have seen that the proportion of permanently employed artists declined from 1993 to 2006, especially among actors. This development did not continue, however, between 2006 and 2013. Nevertheless, we saw that working hours spent on artistic work declined between 2006 and 2013, with artists spending an increasing number of hours on artistically related and non-artistic work. A certain transformation of many artists’ work situations – away from the status of full-time artistic professionals – seems to be under way. Does this explain the decline in real artistic income among Norwegian artists since 2006? It seems logical that decreasing artistic working time will influence artistic income negatively.

It is quite likely that artistic working time is a ‘scarce resource’ for many self-employed artists and that they have to devote much of their working time to artistically related and non-artistic work. In our most recent study, we found that self-employed artists generally experienced a more negative artistic income development than permanently employed artists from 2006 to 2013 (Heian *et al.* 2015, p. 88): The average income of self-employed artists decreased by about 12%, while the permanently employed generally maintained a more stable artistic income level (+0.1%). In addition, we see – unsurprisingly – that the income level of the permanently employed is, mostly, much higher than that of the self-employed.

Although the proportion of self-employed/freelancers has not increased between 2006 and 2013, the vast majority of artists are self-employed.

These findings correspond quite well to the ‘insider–outsider theory of employment’ of Lindbeck and Snower (2002): ‘Insiders’¹⁰ benefit from a privileged position in the labour market (secure employment; employers cover national insurance costs). ‘Outsiders’¹¹ often have to cope with a more vulnerable position in the labour market (more insecure and temporary employment; have to cover own national insurance costs). ‘Insiders’ benefit from a higher artistic income level and have avoided real income decline, while ‘outsiders’ are exposed to both lower income and substantial real income decline (Heian *et al.* 2015).

The transformation of artists’ work situations appears to be a good candidate for explaining the decreasing real artistic income among Norwegian artists. Which aspects of the working situation of the self-employed are at play? Does decreasing the number of working hours spent on artistic work explain the decreasing artistic income (as is reasonable to expect)?

Yes, according to Table 2. It may seem self-evident that increasing artistic working time leads to increasing artistic income but it is good to have it clearly demonstrated. Table 2 shows that the annual artistic income (mean) increases consistently with the amount of artistic working time in all artist groups (except for designers and interior architects, who differ slightly). The table also shows that *hourly* artistic income increases almost consistently with annual working hours. This is not as self-evident as the former connection between artistic working hours and *total* annual artistic income. It is, of course, logically conceivable that some artists work few hours because they are particularly well paid per working hour, but this is not the case. Those with low artistic working time have both a modest

Table 2. Artistic working time and artistic income in NOK 1000 (Norwegian kroner).

	10–50% FTE		50–90% FTE		90%+ FTE	
	Annual artistic income	Hourly artistic income	Annual artistic income	Hourly artistic income	Annual artistic income	Hourly artistic income
Visual artists	27,168 (110)	54 (110)	87,051 (215)	68 (215)	139,569 (237)	72 (237)
Designers and interior architects	186,131 (14)	291 (14)	152,593 (15)	123 (15)	459,389 (49)	253 (49)
Writers	51,342 (67)	90 (67)	192,467 (89)	157 (89)	374,434 (98)	174 (98)
Performing artists	70,835 (55)	137 (55)	216,265 (87)	176 (87)	350,308 (149)	181 (149)
Musicians, composers, musical producers	82,004 (152)	147 (155)	189,558 (168)	156 (168)	330,482 (223)	167 (223)
All artists	67,205 (414)	124 (414)	156,737 (586)	127 (586)	289,156 (772)	147 (772)

Notes: Annual artistic income (mean) and hourly artistic income (mean), 2015 survey material. Artists who reported working less than 10% FTE (full-time equivalent) are not included in the table. Number of respondents in brackets.

total and hourly artistic income. Those who do a full year's working hours (or more) have both a higher total artistic income and higher artistic income per hour. They are certainly 'insiders' in these labour markets.

Let us examine the development of artists' working hours – and of artistic income – from a slightly different angle. We saw above that Norwegian artists' annual artistic working time has decreased between 2006 and 2013, and that artistically related and non-artistic working hours have increased correspondingly. Do we see the same tendencies within all different artist groups? Yes; according to Table 3 the tendency is quite general: Artistic working time has decreased among visual artists, writers, performing artists and musicians, etc., while artistically related and non-artistic working time have increased. The table also shows that real artistic income has fallen in all these groups from 2006 to 2013 (designers and interior architects are exceptions).

Based on these empirical analyses, there are therefore strong indications that the transformation of artistic work, and especially the relative transformation of working time from artistic to artistically related and non-artistic work, could explain the decline in real artistic income among Norwegian artists since 2006. This is a seductive but perhaps overly simple conclusion. There is certainly a *correlation* between decreasing artistic working time and declining artistic income. But is it a *causal* relationship, and does causality point in that direction? The opposite direction of causality may be equally plausible, i.e. that a declining arts market or decreasing public subsidies would influence artists to switch working time from artistic to non-artistic in order to survive economically.

Changes in sources of income

Artists derive artistic income from various sources. From a cultural policy point of view, it is relevant to distinguish between (a) market income and (b) income from scholarships, cf. Table 4. In addition, artists may derive part of their artistic income as (c) 'collecting revenue', i.e. as indirect compensation for public use of their artistic work. This latter type of artistic income is often strictly regulated by public authorities through legislation. We must also bear in mind that artists' market income (Table 4) comprises more than just income from spending by private consumers. It also includes a significant amount of income indirectly sponsored by the government. This applies especially to artists employed at performing arts institutions.

In Table 4, we show the relationship between (a) changes in sources of artistic income and (b) change in total artistic income between 2006 and 2013: Has artistic income decreased because public subsidies have decreased, or rather because of a collapse in cultural consumption?

There was substantial real growth in public subsidies to culture in Norway between 2005 and 2013, with the government's cultural budget increasing by 48% in real terms (NOU 2013:4 2013, p. 106).¹² Music, performing arts and museums/heritage were among the 'winners'. Subsidies to individual artists (mainly scholarships), however, increased only moderately by 6.5% in real terms during this period (NOU 2013:4 2013). Can this relative marginalisation of scholarships explain the general decrease in Norwegian artists' real income between 2006 and 2013? We must bear in mind, however, that the subsidies to individual artists *increased*

Table 3. Change in working time in different artist groups from 2006 to 2013. Absolute working hours, percentage change and percentage change in real artistic income.

	2006				2013				Change/%			Real artistic income change 2006-2013 (%)
	Artistic working time	Artistic-related working time	Non-artistic working time	N	Artistic working Time	Artistic-related working time	Non-artistic working time	N	Artistic working time (%)	Artistic-related working time (%)	Non-artistic working time (%)	
Visual artists	1344	240	206	606	1163	262	281	920	-13.4	8.9	36.4	-9.5
Designers and interior architects	1241	137	127	164	1186	131	224	190	-4.5	-4.4	75.8	13.9
Writers	1298	110	283	375	1115	180	451	474	-14.0	63.6	59.0	-9.5
Performing artists	1363	172	146	541	1176	215	154	579	-13.7	25.5	5.7	-8.1
Musicians, composers, musical producers	1250	240	243	466	992	363	315	1144	-20.6	51.5	30.0	-17.8
Other artist groups	798	246	757	151	830	395	339	106	4.0	60.6	-55.2	-
All artists	1289	196	243	2303	1093	273	293	3413	-15.2	39.5	20.6	-15.1

Table 4. Sources of artistic income and total artistic income, real changes 2006–2013.

	Income from scholarships			Collecting revenue			Market income			Total artistic income Change 2006–2013
	2006	2013	Change 2006–2013	2006	2013	Change 2006–2013	2006	2013	Change 2006–2013	
Visual artists	47	37	-10	1	1	0	49	50	1	-9
Arts and craft artists	39	31	-8	1	1	1	84	73	-10	-18
Artistic photographers	33	59	25	0	3	3	37	61	24	52
Designers and illustrators	3	7	4	1	14	13	265	263	-2	15
Interior architects	0	13	13	0	5	5	314	387	73	91
Fiction writers	76	63	-13	9	7	-2	162	148	-14	-29
Playwrights	56	99	42	7	14	7	195	225	31	80
Translators	42	30	-12	2	5	3	222	173	-49	-58
Non-fiction writers (freelance)	22	21	0	2	3	2	200	171	-29	-27
Art critics	13	9	-4	0	0	0	153	130	-23	-27
Actors and puppeteers	9	15	6	1	5	4	290	270	-20	-11
Stage directors	32	25	-7	0	3	2	253	255	2	-2
Scenographers etc.	22	17	-5	17	3	-15	235	231	-3	-23
Film artist/movie makers	12	13	2	5	5	0	243	257	14	16
Dancers and choreographers	20	25	5	0	0	0	140	99	-41	-36
Musicians, singers, conductors	7	11	4	13	16	3	219	181	-38	-31
Composers	68	44	-24	45	32	-13	79	122	43	6
Popular composers	14	25	12	62	61	-1	300	118	-183	-172
Other artist groups	3	14	11	3	7	4	165	187	21	37
All artists	29	32	2	9	9	0	180	145	-35	-33

Note: Average income after deductions (2013 NOK, in NOK 1000).

moderately in real terms. But perhaps they did not increase enough to counterbalance the negative effect of the increase in the artist population?

Arts lobbies naturally campaign for higher subsidies to the arts. Several scholars, however, doubt that increasing subsidies would solve the artist poverty problem. Abbing (2002, pp. 149, 150) writes that '[m]any governments make it a priority to try to reduce poverty in the arts through a variety of subsidy programs', but as an economist he does not believe

that government financial assistance does (...) solve the problem of poverty in the arts. On the contrary, subsidies actually attract more would-be artists, and as a consequence, average incomes remain low and the relative number of poor artists increases, as does poverty.

According to the present study, we can hardly explain the decreasing artistic income by a general reduction of income from scholarships (Table 4). It is only among visual artists that decreasing scholarships appear to be the most important factor behind the decreasing total artistic income. Here income from scholarships has decreased substantially between 2006 and 2013, while market income and income from collecting revenue have remained rather stable. Altogether, the total real artistic income of visual artists has also decreased (by 9%). In some artist groups, i.e. among arts and craft artists, fiction writers, translators, art critics and scenographers, reduced income from scholarships also seems to play a role together with reduction of other sources of income.

It still seems that decreasing artistic income is more strongly related to decreasing cultural consumption than to a stagnation in public subsidies. Norwegian artists average artistic income has, in general, decreased by NOK 33,000 from 2006 to 2013. The market income has even decreased a little more (by NOK 35,000), while the income from scholarships has increased slightly (by NOK 2000) (Table 4). We find a similar relationship between (a) change in market income and (b) change in total artistic income in many artist groups: Among arts and crafts artists, translators, non-fiction writers, art critics, actors, dancers, musicians and popular composers falling total artistic income seems mainly related to decreasing market income. Among interior architects, film artists and 'other artist groups', *increasing* total artistic income seems mostly related to *increasing* market income (Table 4).

A decrease in collecting revenue seems to be related to decreasing total artistic income among scenographers, while an increase in collecting revenue seems to be related to increasing total artistic income among designers.

Thus, decreasing market income appears to be a more likely cause of decreasing artistic income – both generally and in many artist groups – than decreasing public subsidies and decreasing collecting revenue.

More about changes in artistic markets and consumption of the arts

We can supplement these data on development of arts markets and cultural consumption with data from additional empirical sources. Cultural consumption is, largely, directly or indirectly sponsored by public authorities, at least in Norway. Unlike many other countries, public subsidies to culture did not decline during the period analysed, but rather increased substantially. Thus, one might expect that the large increase between 2005 and 2013 (with culture approaching 1% of the government's

budget) would stimulate cultural consumption rather than the opposite. On the other hand, one might expect that Norwegian artists' market income from artistic work would have been affected by (a) the financial crisis (2007–2008) and (b) the ongoing digital revolution during this period (2006–2013). We also know that Norwegians' real income (and thus their purchasing power) generally increased substantially even during the period of international recession. Perhaps cultural consumption has increased after all?

However, cultural consumption¹³ does not seem to have increased. According to Statistics Norway, from 2007 to 2012 Norwegian households' consumption of 'culture and leisure' actually fell from 12 to 10% of their annual expenditure; between 2000 and 2009 it consistently accounted for 12% or more of households' consumption.¹⁴ In general, Norwegians spent an increasing proportion of their total annual consumption on 'housing, electricity and fuel' (i.e. 26.1% in 1999, 29.2% in 2007 and 31.2% in 2012). Consumption of culture and leisure, on the other hand, seems to have been under pressure. Table 5 shows that this declined even in real terms between 2007 and 2012 (i.e. at constant 2012 prices), while it had generally increased substantially from 1999 to 2007. We find a similar development in most sub-categories of culture and leisure.

Culture and leisure, however, cover many quite heterogeneous types of consumption. Consumption has fallen substantially within some sub-categories that may be vital for artists' income: Norwegian households' consumption of films, CDs and DVDs has fallen on average, from NOK 1465 to NOK 826 measured in 2012 prices. Over the same period, consumption of cultural services and entertainment has fallen from NOK 5567 to NOK 4933; cinema, theatre and concerts from NOK 1452 to NOK 1198; and books from NOK 2300 to NOK 1638 (all figures corrected for the consumer price index).¹⁵ It also appears that cultural consumption had increased quite substantially before this period, i.e. from 1999 to 2007, both in general and within the above-mentioned sub-categories. Thus, despite Norway's unusual and consistent wealth, and our increase in general real income, cultural consumption seems to have fallen substantially since 2007.

Table 5. Expenditure per Norwegian household per year, in 1999, 2007 and 2012, on culture and leisure. Expenditure in 2012 prices and as % of total consumption. Statistics Norway's survey of consumer expenditure, 2012.

	Expenditure, 2012 prices			Expenditure, % of total consumption		
	1999	2007	2012	1999	2007	2012
Services, culture and leisure	9366	11,754	10,103	2.7	2	1.9
Audio-visual equipment	8508	9150	7515	2.5	2.3	1.7
Holiday travel, package tours	6670	8244	8387	1.9	2.0	1.9
Newspapers, books, writing material	6421	6333	4883	1.9	1.6	1.1
Other equipment, leisure, garden	6350	8483	8570	1.9	2.1	2
Other commodities, leisure, culture	3277	4759	3888	1	1.2	0.9
Culture and leisure, in general	40,594	48,724	43,347	11.9	12	10

Notes: <https://www.ssb.no/en/inntekt-og-forbruk/statistikker/fbu>. The 2012 survey was based on a representative sample of just under 7000 households. Data were collected using questionnaires, diaries and checkout patches (Holmøy and Lillegård 2014).

The decline in cultural consumption is probably partly because people are now streaming their films and music instead of going to the cinema and buying CDs (Figure 1). However, the decline in cultural consumption (spending) appears to be more general, and is not limited to cultural spending via digital media (Table 5). Physical sales of music have fallen continually between 1999 and 2014. Live and collecting revenues, however, seem to compensate for this, especially after 2010 (Figure 1). Since 2008–2009, digital sales have also gradually compensated for decreasing physical sales. Overall, the music market has experienced a restructuring rather than a collapse.

Visual arts sales also seem to have undergone a difficult period around 2008. The Relief Fund for Visual Artists (BKH) registers most sales of visual art in Norway.¹⁶ Its statistics show that economic turnover in the field declined substantially from 2007 to 2009: While galleries, museums and others paid about NOK 36.5 million in fees to BKH in 2007, this fell below NOK 24 million in 2009.¹⁷ The visual arts market gradually recovered in the following years; total fees paid approached NOK 30 million in 2010 and passed NOK 30.5 million in 2013.¹⁸ Turnover on the visual arts market, however, has far from regained the level it enjoyed in 2007. Supplementary national tax data for visual artists indicate a similar trend, i.e. decreasing sales, particularly after 2008.¹⁹ One could therefore expect this collapse to explain the declining artistic income of visual artists in particular. While Statistics Norway's surveys of consumer expenditure reflect changes in cultural consumption patterns among average households, the above-mentioned visual arts sales data rather reflect changes in the consumption patterns of a high-income population group. But they point in the same direction.

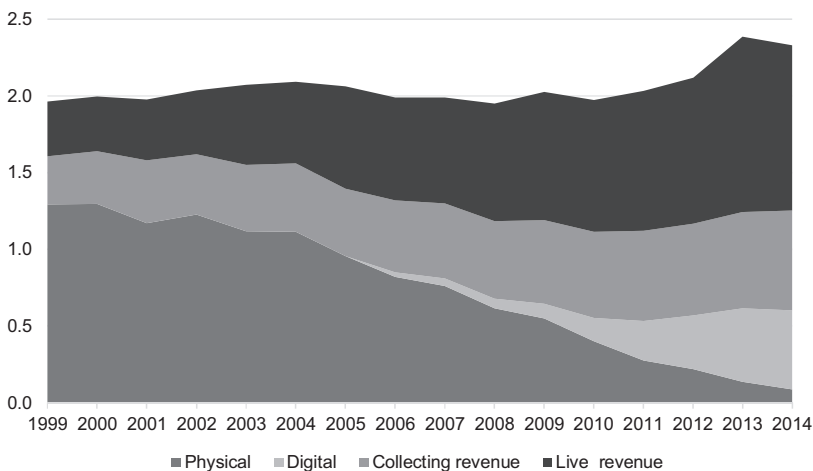


Figure 1. Total music industry revenue in Norway, 1999–2014. In NOK 1000. Adjusted for inflation. Source: Figures for ‘physical and digital sales’ from IFPI (International Federation of the Phonographic Industry, an interest organisation for the global recording industry), for ‘collecting revenue’ from the Norwegian copyright organisations Gramo and Tono, and for ‘live revenue’ from Tono. We have calculated approximate live revenue figures based on the assumption that TONO collects on average 5% of ticket revenue from concerts (Bjerkøe and Sørbo 2010).

Overall, there are strong indications that a market collapse may have contributed to the decline in artistic income since 2006. However, we can hardly rely on this hypothesis as a general and overarching explanation equally applicable to all artistic groups. The market collapse may also be temporary.

Conclusion

Based on these analyses, we must conclude that we did not find a single – general – explanation for the decline in Norwegian artists' real artistic income between 2006 and 2013. It is likely that primary explanations vary significantly between artist groups, e.g. that excess supply and decreasing income from scholarships explain declining artistic income among visual artists, while the digital revolution is the explanation among popular composers. It is also likely that the decline in artistic income is often due to several interplaying factors at the same time (e.g. excess supply, stagnating subsidies and market collapse). We must also reiterate that our analysis mainly uncovers correlations, not causal relationships in a strict sense. The analysis still allows us to discuss more or less probable causal relationships. (1) The first striking finding in our empirical material is the decline in most artists' artistic working hours, and the corresponding increase in artistically related and non-artistic working hours. We have discussed this as a potential *cause* of declining real artistic income. It is perhaps more reasonable, however, to view the transformation of working time as an *effect* of other – peripheral – factors: On an aggregate level, the excess supply of new recruits to the artistic professions may have caused crowding in specific artist groups. A decline in specific artist markets and in demand for artistic goods and services may have forced artists to devote more working time to artistically related and non-artistic work. A market collapse – due to the digital revolution – may have forced many musicians to make similar changes to their working time. (2) The second – and more striking – finding in our study is the relationship between (a) decreasing market income and (b) declining total artist income in many artist groups between 2006 and 2013 (Table 4). This is surprising since Norwegians' general real income (and therefore their purchasing power) has increased significantly during this period. But we have also found – from other empirical sources – additional indications of cultural consumption decline/artistic market collapse during this period, which seems to comprise much more than just a shift towards digital demand. As already mentioned a significant proportion of 'market income' (Table 5) is indirectly sponsored by public authorities (e.g. state subsidies to performing art institutions, and indirect subsidies via the Cultural Rucksack). It is highly probable that many Norwegian artists have benefited from the spectacular general increase in public subsidies to culture between 2005 and 2013 as part of their 'market income' (the wages of permanently employed actors, project support to artist groups from the Cultural Rucksack, etc.). It is therefore quite likely that the genuinely private market income has declined even more than shown in Table 4.

It is still reasonable to assume that the same factors may affect income development differently, depending on the trajectory of the specific group in the professional arts field as a whole. Artistic photographers, for instance, were only recognised as professional artists relatively recently. The number of artistic photographers has increased substantially, as has their real artistic income. They also derive a substantial proportion of their income (almost 50%) from scholarships.

They appear to have made a real ‘breakthrough’ as professional artists in recent decades. Arts and crafts artists, on the other hand, were typically recognised as professional artists in the 1970s. Recently, their professional identity has become increasingly blurred. How can we distinguish between arts and crafts artists and other categories of visual artists today? The number of arts and crafts artists increased only moderately from 1993 to 2006, and decreased from 2006 to 2013. From 1993 to 2006, their artistic income increased substantially, while from 2006 to 2013 it decreased. Does this reflect a professional identity crisis among arts and crafts artists?

General social factors, such as oversupply of recruits, public subsidies and market development, may of course all substantially affect artists’ income development. In addition, there is a need for more specific studies of the history/trajectory of different artist groups within the general arts field, to uncover specific factors affecting income development in each group.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the authors.

Notes

1. The figures referred to here are based on the 2006 sample corrected for bias. They differ somewhat from the 2006 figures in the subsequent tables, which are based upon the uncorrected 2006 sample. We have preferred to use uncorrected samples for both 2006 and 2013 in the tables because we have not been able to correct the 2013 sample for bias.
2. The artistic professions included have varied slightly between the different studies, partly because of substantial transformations of the artistic landscape and partly for pragmatic reasons.
3. In the 2008 study, we collected supplementary data on non-unionised artists from alternative sources. This did not appear to produce a better sample (Heian *et al.* 2008).
4. The questionnaire was emailed to 19,988 artists. Prior to that, some union members without an email address, with more than one email address and with email addresses that did not work had been excluded from the population. 4853 responded, but some of the questionnaires were rejected because the respondents had answered very few questions or were no longer professionally active artists.
5. ‘Correlate’ is a somewhat imprecise term here. We have not been able to measure the specific correlation between two or more variables statistically. We have only seen whether they vary in the same direction, e.g. whether the population increases as the artistic income decreases within the same artist group.
6. In this study, artists who are permanently employed as 50% of FTE (full-time equivalent) or more, or for 800 h a year or more, are considered to be ‘permanently employed’.
7. The average annual artistic income before tax of a Norwegian artist was around NOK 185,000 in 2013 (almost EUR 24,000 at 2013 exchange rates). Visual artists earned around NOK 89,000 (approx. EUR 11,400) and actors around NOK 289,000 (approx. EUR 37,000). Living costs are relatively high in Norway.
8. Figures based upon the income statistics of Statistics Norway. These figures are approximate estimates, as occupational categories changed slightly in 2008.
9. Low response rates for the surveys contribute to further uncertainty about the results, especially when looking at changes within sub-groups. We obtain somewhat different figures/tendencies, for instance, depending on whether we use data that we have corrected for bias. In the following analysis, we will therefore focus on tendencies/changes that are very clear/substantial.

10. Most permanently employed performing artists and some artistically recognised and successful self-employed artists.
11. Many self-employed/freelance artists on the outskirts of the artistic labour markets.
12. Subsidies to socio-culture and leisure, which increased spectacularly (+288%), and to film/media, which increased more moderately (+42.5%), are excluded from the figure.
13. Here: cultural spending.
14. These and the subsequent cultural consumption figures are taken from Statistics Norway's Consumption survey 2012, <http://www.ssb.no/fbu/>.
15. <https://www.ssb.no/fbu/>, October 2015.
16. The Relief Fund runs a scheme that can be described as a specifically Norwegian version of the international 'droit de suite' scheme. BKH's home page states: 'The Relief Fund for Visual Artists (BKH) was created by the Norwegian Parliament in connection with the law on art purchases of 1948 (Statute of November 4. 1948, Fee on Sale of Visual Art a.o.). This law states that the buyer of art shall pay a fee of 5% in addition to the price, provided the price is higher than 2000 NOK. The art dealer shall collect the fee and send it to BKH, which then returns the funds to the artists of Norway in the form of grants and scholarships for the new production of art'.
17. <http://kunstfond.no/index.php/folgerettsvederlag-kunstavgift>, November 2015.
18. One might take the increasing number of visual artists into consideration here, i.e. that the market per individual visual artist has fallen even more.
19. Data from Telemark Research Institute.

References

- Abbing, H., 2002. *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Beck, U., 2000. *The brave new world of work*. Cambridge: Polity Press.
- Bjerkøe, R. and Sørbo, A., 2010. *The Norwegian music industry in the age of digitalization*. Master thesis. Oslo: BI Norwegian School of Management.
- Bourdieu, P., 1993. *The field of cultural production. Essays on art and literature*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P., 1996. *The rules of art. Genesis and structure of the literary field*. Cambridge: Polity Press.
- Casacuberta, C. and Gandelman, N., 2012. Multiple job holding: the artist's labour supply approach. *Applied Economics*, 44 (3), 323–337. doi:10.1080/00036846.2010.508719.
- Caves, R.E., 2000. *Creative industries: contracts between art and commerce*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Ellmeier, A., 2003. Cultural entrepreneurialism: on the changing relationship between the arts, culture and employment. *International Journal of Cultural Policy*, 9 (1), 3–16. doi:10.1080/1028663032000069158a [Accessed 23 March 2015].
- Elstad, J.I., 1997. Collective reproduction through individual efforts: the location of Norwegian artists in the income hierarchy. *The European Journal of Cultural Policy*, 3 (2), 267–288. doi:10.1080/10286639709358049.
- Elstad, J.I. and Pedersen, K.R., 1996. *Kunstnerens økonomiske vilkår. Rapport fra Inntekts- og yrkesundersøkelsen blant kunstnere 1993–94* [The economic conditions of artists. Report from the income and occupation study among artists 1993–94]. Oslo: Institutt for sosialforskning.
- Featherstone, M., 1991. *Consumer culture and postmodernism*. London: Sage.
- Filer, R.K., 1986. The 'Starving Artist' – myth or reality? Earnings of artists in the United States. *Journal of Political Economy*, 94 (1), 56–75. Available from: <http://www.jstor.org/stable/1831960>.
- Gustavsson, M., Börjesson, M., and Edling, M., 2012. *Konstens omvända ekonomi : tillgångar inom utbildningar och fält 1938–2008* [The reversed economy of the arts. Resources in education and fields 1938–2008]. Göteborg: Daidalos.
- Heian, M.T., 2015. *Kunstnerroller – kunstneres holdninger til arbeid og inntekt* [Artist roles – artists' attitudes to work and income]. Paper given at the 7th Nordic Conference on Cultural Policy Research, Bø, August 2015.

- Heian, M.T., Løyland, K., and Kleppe, B., 2015. *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstnernes inntekter* [The artist survey 2013. The artists' incomes]. Bø: Telemarksforskning.
- Heian, M.T., Løyland, K., and Mangset, P., 2008. *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006* [Artists' activity, work and income situation, 2006]. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Heikkinen, M., 2003. *The Nordic model for supporting artists. Public support for artists in Denmark, Finland, Norway and Sweden*. Helsinki: Arts Council of Finland.
- Heinich, N., 1996. *The glory of van Gogh. An anthropology of admiration*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Holmøy, A. and Lillegård, M., 2014. *Forbruksundersøkelsen 2012. Dokumentasjonsrapport* [Consumption survey 2012. Documentation report]. Oslo: Statistics Norway.
- Kris, E. and Kurz, O., [1934] 1979. *Legend, myth, and magic in the image of the artist. A historical experiment*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Lindbeck, A. and Snower, D.J., 2002. The insider-outsider theory: a survey. IZA Discussion Paper No. 534. Available at SSRN: <http://ssrn.com/abstract=325323>.
- Løyland, K. and Bille, T., 2014. Work for passion? Labor supply of artists. Preliminary/unpublished paper. Bø: Telemarksforskning.
- Mangset, P., 2004. 'Mange er kalt, men få er utvalgt'. *Kunstnerroller i endring* [Many are called, but few are chosen. Artist roles in transition]. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Mangset, P., 2015. Om den korporative tradisjonen i nordisk kulturpolitikk – med særlig vekt på den svenske kulturpolitikens historie [About the corporatist tradition in Nordic cultural policy - with a special focus upon the history of Swedish cultural policy]. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 18 (1) Available from: http://www.idunn.no/ts/nkt/2015/01/om_den_korporative_tradisjonen_i_nordisk_kulturpolitikk_m.
- Mangset, P., Kangas, A., Skot-Hansen, D., and Vestheim, G., 2008. Nordic cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 14 (1), 1–5. doi:10.1080/10286630701856435 [Accessed 9 January 2013].
- Mangset, P. and Røyseng, S., 2009. *Kulturelt entreprenørskap* [Cultural entrepreneurship]. Bergen: Fagbokforlaget.
- McRobbie, A., 1999. *In the culture society: art, fashion, and popular music*. London: Routledge.
- Melldahl, A., 2012. Att definiera konstnärer. Subjektiva och objektiva gränsdragningar [To define artists. Subjective and objective demarcations]. In: M. Gustavsson, B. Mikael, and M. Edling, eds. *Konstens omvända ekonomi. Tillgångar inom utbildningar och fält 1938–2008*. Göteborg: Daidalos, 165–188.
- Menger, P.-M., 2002. *Portrait de l'artiste en travailleur. Méthamorphoses du capitalisme* [Portrait of the artist as worker. Methamorphoses of capitalism]. Paris: Seuil.
- Menger, P.-M., 2006. Artistic labor markets. Contingent works, excess supply and occupational risk management. In: V.A. Ginsburgh and C.D. Throsby, eds. *Handbook of the economics of art and culture*. Amsterdam: Elsevier, 766–811.
- NOU 1981:28, 1981. *Inntektsforhold for kunstnere* [Artists income]. Oslo: Kulturdepartementet.
- NOU 2013:4, 2013. *Kulturutredningen 2014* [Official Norwegian Report on cultural policy 2014]. Oslo: Kulturdepartementet.
- Røyseng, S., Mangset, P., and Borgen, J.S., 2007. Young artists and the charismatic myth. *International Journal of Cultural Policy*, 13 (1), 1–16.
- Søbye, P.E. and Nergaard, K., 1989. *Inntekt og levekår blant kunstnere 1986* [Artists' income and living conditions 1986]. Oslo: FAFO.
- Solhjell, D., 2000. Poor artists in a welfare state: a study in the politics and economics of symbolic rewards. *International Journal of Cultural Policy*, 7 (2), 319–354. doi:10.1080/10286630009358149.
- Throsby, D., 1994. A work-preference model of artist behaviour. In: A. Peacock and I. Rizzo, eds. *Cultural economics and cultural policies*. Dordrecht: Springer, 47–56.
- Throsby, D., 2010. Economic analysis of artists' behaviour: some current issues. *Revue d'économie politique*, 120 (1), 47. Available from: www.cairn.info/revue-d-economie-politique-2010-1-page-47.htm.



Grafisk design: Kommunikasjonsevidlingen, UiB / Trykk: Skjerve Kommunikasjon AS



uib.no

ISBN: 978-82-308-3757-3