

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

Telemarksforsking

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 multiplere 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 selvsysselførelse 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 før 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. Avstandtaken 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 profitt 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 multippel korrespondanseanalyse (MCA). En multippel korrespondanseanalyse (MCA) søker å summere opp informasjonen i en individ x variabel-matrise (Hjellbrekke, 1999; Le Roux og Rouanet, 2010). Målet er å avdekke 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 Benzécri's modifiserte egenverdi,⁵ summerer *Akse 1* opp 69 % av variansen, *akse 2* 18 % og *akse 3* 6 %. Til sammen summerer de opp 93 % av Benzécri's modifiserte egenverdi.

Tabell 2 Egenverdier

Akse	Egenverdi	Prosent	Benzécri's 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

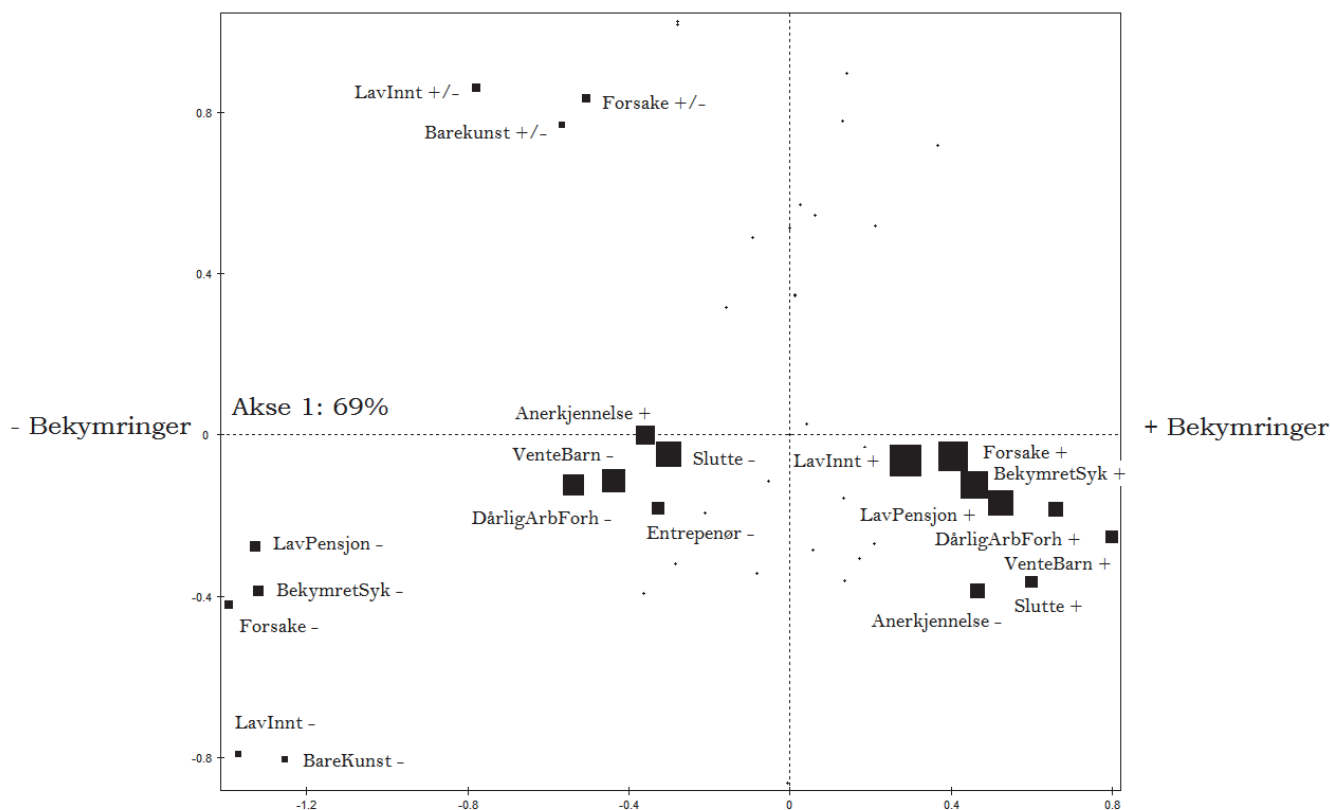
Akse 1 er følgelig den klart viktigste akse, og både akse 2 og 3 framstår som andreordens-akser som beskriver sekundære opposisjoner i datamaterialet.

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

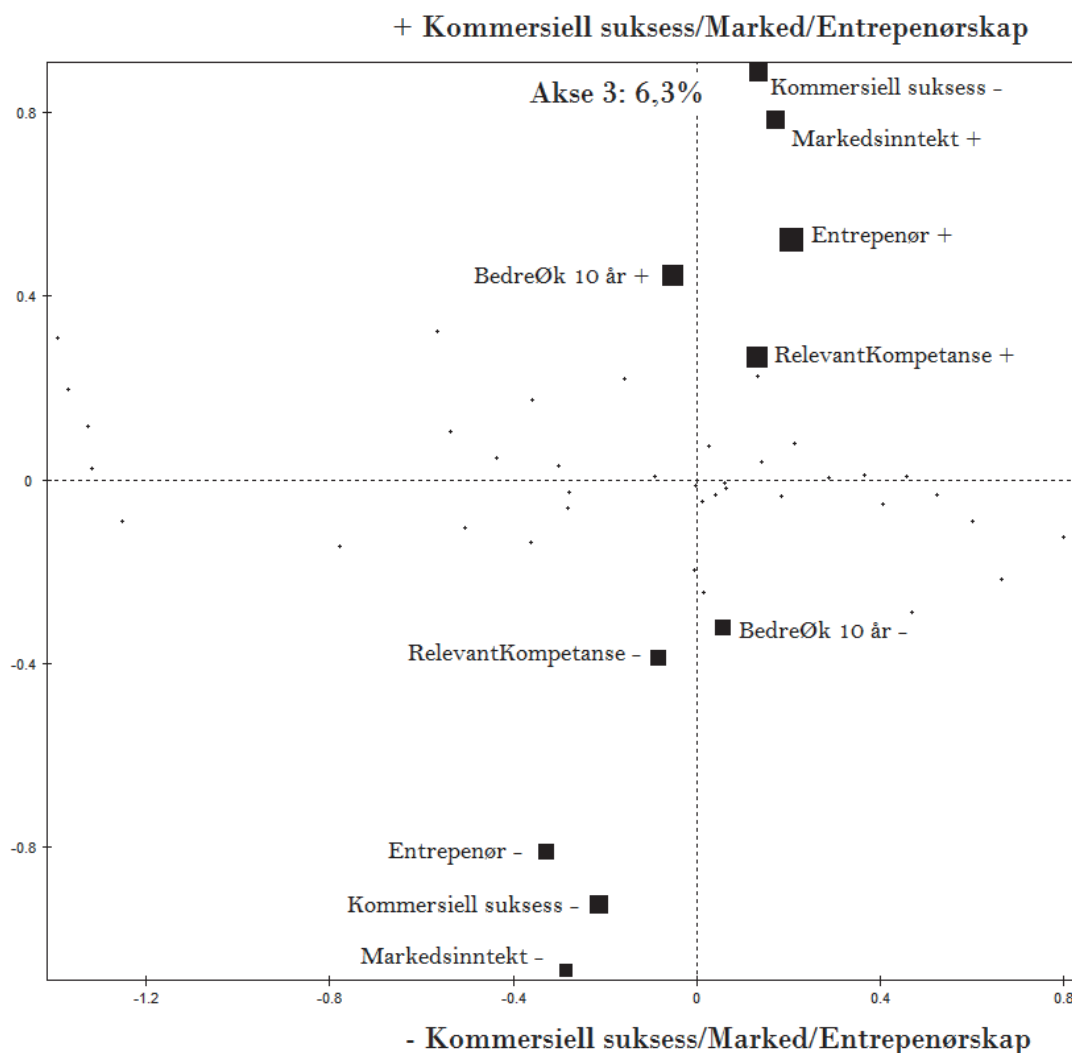


Figur 1. Kategorier med bidrag $> 1/48$ til akse 1.

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.

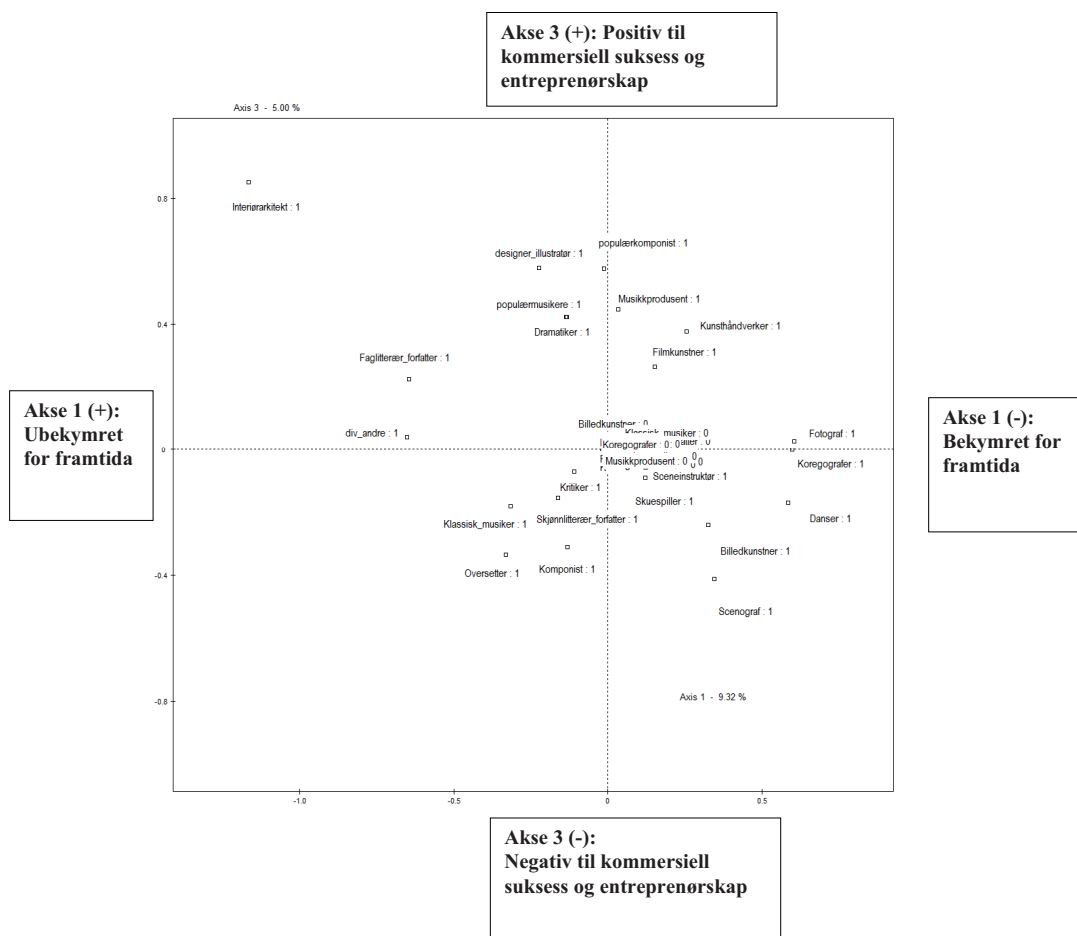
Kategorier som indikerer en positiv innstilling til kunstnerisk yrke som entreprenørskap, til kommersiell suksess og til markedssuksess, er plassert i de øvre kvadrantene. Kategorier som indikerer de motsatte holdningene og preferansene er lokalisert i de to nedre kvadrantene. Opposisjonen faller også 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 akse 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 inntektshierarkiet 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. Kuttunktet 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-klynge-løsningen 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.

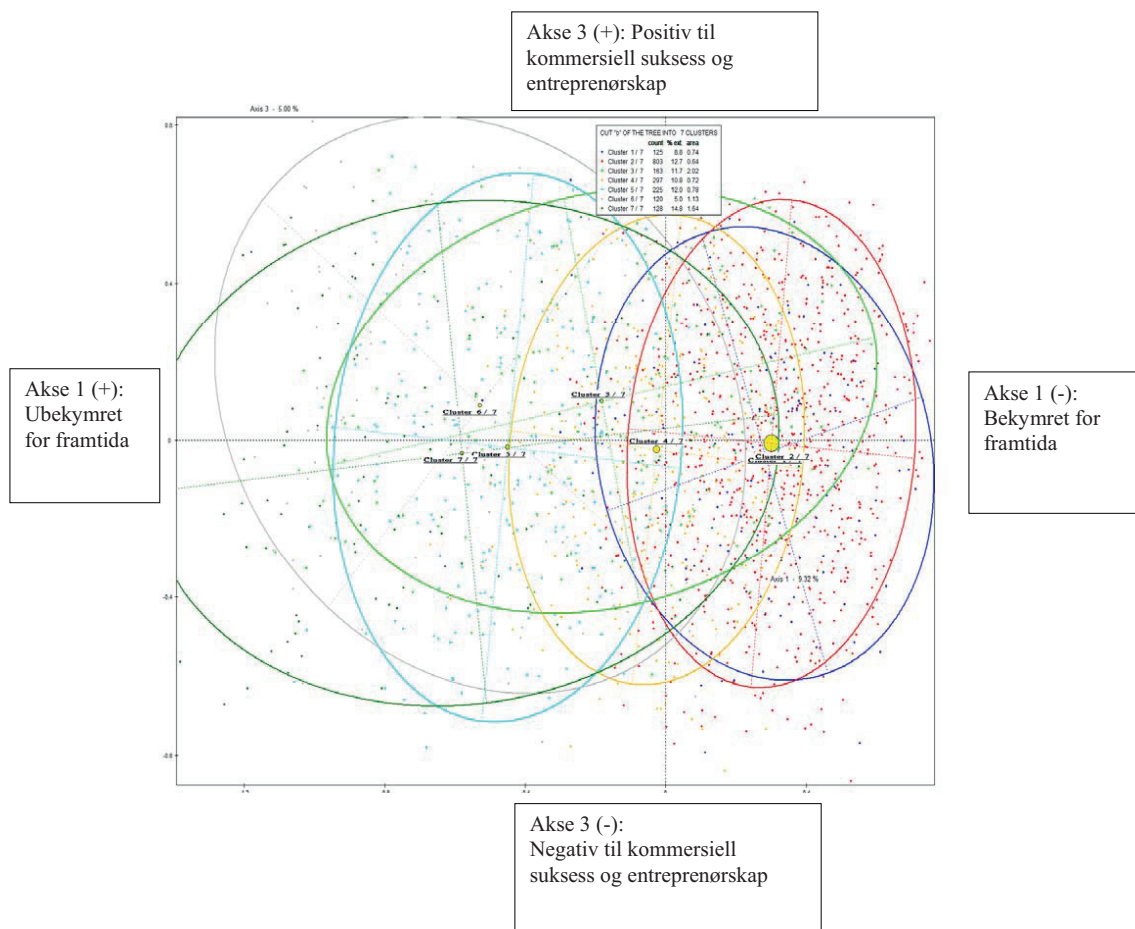
Klynge #5 ($n=225$, 12%) preges av økonomisk tilfredse og ubekymrede kunstnere som er optimistiske med tanke på økonomien i framtida, trass i bevissthet rundt økonomisk risiko. Klyngen er også preget av kunstnere som er dedikerte og anerkjente, men med negative holdninger til kommersiell suksess og entreprenørskap. 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 kunsteryrket, 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 ubeviste 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 kunstsosialogien, 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 analyseteknikkene multippel 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 aksene 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 aksene 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 kultur sosiologiske 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 nyansere 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 kunstnerne 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.), *Symbolsk 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 kunstnerne 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 kunnskapsgjennomgang*. 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 > I/K. Prosent.

Akse 1			
Positive koordinater		Negative koordinater	
Bekymrepensj+	5,8	Bekymrepensj-	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	
Bekymrepensj+/-	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		
Utdviklig+/-	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