

“Så frie folk i en så formell situasjon”

En narrativ analyse av kunststudenters valg om å studere kunst

Simen Østad



Masteroppgave ved Institutt for Samfunnsgeografi og Sosiologi,
Samfunnsvitenskapelig fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

01.11.2017

“Så frie folk i en så formell situasjon”

- En narrativ analyse av kunststudenters valg om å studere kunst

© Simen Østad

2017

Så frie folk i en så formell situasjon

- En narrativ analyse av kunststudenters valg om å studere kunst

Simen Østad

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: PS Press AS

IV

Sammendrag

Denne studien forsøker å finne ut av hvordan kunststudenter ser på egne valg om å studere kunst. Hva fikk dem til å ta valget, og hva tenker de om valget nå? Studien legger vekt på grunner som framstår som viktige i studentenes egne fortellinger, som gir inntrykk av en komplisert prosess heller enn ett enkelt valg. Informantene forteller innviklede historier om gjentatte ganger å velge seg til kunsten i løpet av livet.

Kunsten har hatt viktige funksjoner i samfunnet så langt tilbake vi kan dokumentere at det har eksistert et samfunn. Som dokumentasjon, underholdning eller for å gi befolkningen dannelse. Sosiologien tar ikke fatt på selve kunsten, men på aktørene og prosessene som omgir den. Fra Bourdieus studier av bohemene og kapitalformer til studier av kunstnerrollen som i Norge har vært i stadig utvikling.

I løpet av studien har det blitt gjennomført 8 intervjuer med studenter på KHiO, henholdsvis fra linjene for Kunst og Håndverk, Design og fra Kunstakademiet. Disse tre linjene tilsvarer det visuelle kunstfeltet. Intervjumaterialet har i stor grad tatt form av livshistorier hvor informantene deler av egne fortellinger fra tidlig barndom til hvordan de forestiller seg framtiden.

Studentene har ulike historier, men mange temaer er også felles. De av temaene som har framstått som viktigst for gruppen som helhet som har blitt undersøkt videre. For informantene i dette prosjektet framstod fortellinger om støtte og motstand fra foreldre, familie og andre viktige relasjoner som viktige for valget av studier.

Mange fortalte også at de søkte seg mot en følt tilhørighet de ikke fant noe annet sted. Det kan handle om en yrkesidentitet, men også om noe så banalt som å få en anbefaling. Her inngår også fortellinger om forutbestemthet, der studentene anser kunstfeltet som det eneste reelle valget fordi de føler seg kalt, eller føler at de ikke får til noe annet.

Det siste temaet som drøftes er strategier for framtiden. Studentene gjør kvalifiserte gjetninger av hvordan framtiden vil bli som kunstner, og deles inn i fortellinger om å lykkes, om alternativer og om kulturelt entreprenørskap.

Forord

Å skrive en masteroppgave kan av og til virke som et umulig prosjekt. Heldigvis har hvert møte med informantene mine minnet meg om hvor privilegert jeg er som sosiologistudent ved Universitetet i Oslo. Jeg får komme inn i livene til disse interessante menneskene og stille vanskelige spørsmål om akkurat de tingene jeg lurer på. Hver og en av informantene har vært svært viktige for denne oppgaven, de er unike på hver sin måte og har ofte gitt svar på ting jeg ikke visste at jeg lurte på. Jeg ønsker derfor å takke hver og en av dem for å ha latt meg forske i livene deres, høre på deres fortellinger og stille spørsmål om ting som står dem så nært og er en stor del av hvem de er. Jeg vil også takke Ellen Katrine Aslaksen, dekan ved KHiO, for inspirasjon og gode råd.

De gangene lufta har vært som tettest på lesesalen har det vært en stor støtte å vite at veilederen min, Lise Kjølørød, har sittet bare noen kontorer unna. Takk for motivasjonen til å gå omveiene, som alltid har vist seg å være de stødigste.

Det er alt for mange i familien min jeg ønsker å takke til å nevne ved navn. Men takk for at dere har holdt ut med meg mens jeg har skrevet denne oppgaven. Takk for at dere alltid stiller opp, og for at jeg alltid kan komme *hjem*.

Takk til kollega og reservekone Ingalill, min beste venn Benedikte og Kjermen, for alle de rare og fine tingene dere gjør for meg. Jeg vil også rette en takk til medstudentene mine Netta og Karoline, som har stilt opp som diskusjonspartnere og bidratt med kloke ord i prosessen. Til slutt en takk til Agnes og Elena, og alle de andre menneskene jeg har blitt kjent med i studentforeningene på Blindern. Dere har vært med på å gjøre studietiden her spennende!

Innholdsfortegnelse

| | |
|---|-----------|
| 1. Innledning | 1 |
| Tolkninger av kunstfeltet i samfunnet | 2 |
| Det symbolske i kunsten | 9 |
| Problemstilling | 12 |
| 2. Metode og data | 14 |
| Narrativ | 14 |
| Analyse | 17 |
| Intervjuet | 20 |
| Endelig utvalg | 22 |
| Praktisk gjennomføring | 23 |
| Forskerens utgangspunkt | 24 |
| Etikk | 25 |
| 3. “Jeg vil noe med kunsten, og den vil noe med meg” | 27 |
| Fortellinger om støtte | 29 |
| Fortellinger om arv | 34 |
| Fortellinger om motstand | 35 |
| 4. “Ikke hvor bra, men hvordan og hvorfor” | 40 |
| Fortellinger om tilhørighet og utenforskap | 40 |
| Fortellinger om spesialisering | 46 |
| Fortellinger om skjebne | 48 |
| 5. “Kunst er også en jobb” | 55 |
| Fortellinger om å lykkes | 57 |
| Fortellinger om alternativer | 61 |
| Fortellinger om entreprenørskap | 63 |
| 6. Hvorfor studere kunst? | 69 |
| Analyse | 70 |

| | |
|--------------------------------------|-----------|
| Metode og teori | 72 |
| Videre forskning | 77 |
| Hierarki..... | 77 |
| Rusmidler..... | 78 |
| Kjønn..... | 78 |
| 7. Konklusjon | 80 |
| Litteraturliste | 85 |
| Appendiks | 89 |
| Vedlegg 1: Infoskriv..... | 89 |
| Vedlegg 2: Intervjuguide..... | 90 |

1. Innledning

I denne masteroppgaven forsøker jeg å svare på hvorfor studenter ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO) har valgt å studere kunst. Det finnes utallige fortellinger og myter om kunstnere og kunstfeltet, på godt og vondt. Den mest dominerende er kanskje kunstnere som fattige. Som i dette tilfellet oppstår ikke mytene fra løse lufta. De er basert på at kunstnere gjennom historien har blitt ansett som, og ofte vært, en fattig gruppe (Abbing 2005, med fler). I dag er ikke bildet så enkelt at vi kan snakke om kunstnere som fattige eller sultende, men myten vedvarer som en av de mest utbredte om kunstnere og kunstfeltet. Det finnes også en rekke andre myter som til sammen utgjør samfunnets kulturelle forestillinger om kunstfeltet (Aslaksen 2004, s. 23). De fleste har hørt om kunstneren som lever i fattigdom men det finnes en rekke negativt ladede fortellinger som mange også har hørt. Noen eksempler er fortellinger om psykiske lidelser og en utsvevende livsstil som tilknyttet kunstnerlivet (Foss 2003). Andre myter forteller om kunstneren som spesielt følsom eller sensitiv (Kris & Kurz 1937, s. 43).

I tillegg til alle fortellingene som omgir kunstnervirket er kunst- og kulturpolitikk også noe som snakkes hyppig om. Kunst og kultur utgjør viktige deler av samfunnet som det blir bevilget store midler til. Kunsten har hatt viktige funksjoner i samfunnet så langt tilbake vi kan dokumentere et samfunn. Som dokumentasjon, underholdning eller for å gi befolkningen dannelse. Flere sittende politikere, blant annet kulturministeren, omtaler kunst som et "gode" i samfunnet, noe som er helt nødvendig og skal være en rettighet å ha tilgang til (Røyseng 2012, s. 60, Kjølaas 2017). Med andre ord er diskursen om kunst og kunstnere svært ambivalent. På tross av dette oversvømmes kunstfeltet av unge, nyetablerte og -utdannede kunstnere, og det framstår ikke som om valget er basert på politiske insentiver (Abbing 2005, s. 36). Det er omtrent en av tusen elever på videregående trinn som ender opp med å ta en billedkunstnerutdanning ved en høyskole, og det ser ut til at de som kommer så langt har forberedt seg lenge. Samtidig har billedkunstnerne stort sett svært lang utdanning, både i forhold til kunstneriske og ikke-kunstneriske yrker (Solhjell og Øien 2012, s. 228). Så hva er det som er så attraktivt med kunstfeltet som gjør at så mange velger å trosse utfordringene og hvorfor velger man seg til kunststudier?

Når denne oppgaven trer inn i kunstverdenen tar den fatt på et ømfintlig felt. Collingwood (1958, s. 3) skriver at det finnes to forskjellige måter å studere kunstfilosofi på. På den ene siden har man kunstnere som er interessert i filosofi. De er flinke til å snakke om kunst, men er ikke med på å definere diskusjonen. På den andre siden har man filosofene som er interessert i kunst. Disse undersøker det formelle i kunsten, men rører ikke selve kunsten. Et sosiologisk perspektiv vil innta en tredje posisjon, hvor forskerens egen rolle ligner mest på filosofens, men materialet som innhentes baseres på kunstnernes egne historier og fortellinger. Informantene representerer et standpunkt nærmere den første kategorien.

Mye av den dagsaktuelle forskningen på feltet retter seg mot økonomi. I dette prosjektet vil innsikten om materielle verdier utgjøre en del av konteksten, og bli mer gjeldende jo mer plass den får i informantenes fortellinger. I analysekapittelet om framtiden vil kunstnerøkonomien få mer plass som en følge av at den blir viktigere i fortellingene til informantene. Dikotomien økonomisk og symbolsk, eller i dette tilfellet kunstnerisk, verdi er godt etablert også i fortellingene til informantene. Det er anerkjent at det foregår en kamp mellom disse to standpunktene også på kunstfeltet.

Det er ubenektelig informantenes egne fortellinger om egne valg som står i fokus av denne studien. Slik er det også deres fortellinger som avgjør hvilke teorier og analytiske grep som blir aktuelle å trekke inn. For å forstå valget studentene har gjort vil jeg trekke inn sosiologisk teori og analyse fra senere år, men først krever det en fordypning i hvordan kunsten har blitt etablert som autonomt felt og hvordan sosiologien har sett feltet i rammen av et bredere samfunn.

Tolkninger av kunstfeltet i samfunnet

I antikken var det et vanlig syn at forfatterne og dikterne hadde en tilknytning til gudene, lignende den oraklene hadde. Den gjeldende holdningen til billedkunstnere var på den annen side, slik Platon definerte dem, imitatorer av naturen. Der de som formet ord jobbet intellektuelt og originalt, hentet skulptørene og malerne alltid inspirasjonen fra ting som allerede eksisterte, og kopiene bleknet i forhold til originalene (Kris & Kurz 1937, s.39/43). I Renessansen ble et annet synspunkt med rot i Platons tid mer gjeldende. Det ble sagt at billedkunstnerne kunne fange

essensen av virkeligheten i kunsten, og denne tanken fikk utvikle seg til et syn hvor kunstnerens blikk kunne se skjønnhet vanlige mennesker ikke kunne forstå (Kris & Kurz 1937, s.44/50). Kunstneren kunne oppnå genuin ekstase, en tilstand som ble sett på noe mer enn menneskelig (Kris & Kurz 1937, s.49).¹

De to epokene glorifiserer kunsten og kunstneren på ulike måter. Mens den første definisjonen lot kunstneren kopiere Guds skaperverk slik at det ble forståelig for menneskene førte Renessansen til en ny forståelse av kunstneren gjennom synet hvor kunstnerens skaperkraft ble sammenlignet med Guds egen. Kunstneren fikk dermed en hellig status (Kris & Kurz 1937, s.54).

Da Bourdieu senere tok for seg kunsten som tema for sosiologisk analyse var det som å banne i kirken. Som om sosiologisk analyse var et angrep mot den nærmest hellige kunsten. Tidligere var det andre tradisjoner som filosofi og kunsthistorie som hadde dominert innenfor vitenskap om kunst, og det var vanskelig å forstå hvordan en tradisjon som studerer det kollektive kunne ha noe å si om en tradisjon som dyrker det unike. Kunne man i det hele tatt forstå kunsten uten å selv være kunstner og være i besittelse av denne gruppens egenskaper? Bourdieu går videre bort fra kunstneren som hellig og betrakter gruppen som en vanlig yrkesgruppe i samfunnet. Det er de sosiale mekanismene og yrkesrollen som utgjør objektet for analysen. Slik omgår Bourdieu å snakke om det lite definerbare, spesielle ved kunsten. For kunst er vanskelig å snakke om. Da Picasso skrev "alle forsøker å forstå kunst" var det trolig med trykk på ordet *forsøker*. Fordi kunsten er lokalt forankret må også meningen som gis være kulturell (Geertz 1976, s. 1473). Ifølge Bourdieu (2000, s. 33) må sosiologien se forbi kunstens skjønnhet til det usynlige, bakenforliggende. Sosiologiens oppgave skal aldri være å fastsette verdi ved et enkelt kunstverk, men ta for seg vilkårene for produksjons- og oppfattelsesvilkår. Han hevder videre at å utvide måten man kan studere kunst bare kan bidra til en økt kjærlighet til feltet.

Analogien om at Bourdieu banner i kirken kommer dermed ikke helt ut av det blå. Carol Duncan (1995, s. 8) beskriver kunsten som et substitutt for religion i et sekulært samfunn, og kunstmuseet som en form for rituale. Når kunstmuseet og dets

¹ Ernst Kris (1900) og Otto Kurz (1908) var begge studenter av Julius von Schlosser ved Universitetet i Wien. Som nyutdannet kom Kurz inn i Kris' prosjekt som fokuserte på kunstneres biografier, og resultatet ble "Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist".

innhold fungerer som en kilde for spirituell næring oppnår det samtidig en form for hellig status i det sekulære samfunnet, slik lever kunstens hellige status videre (Duncan 1995, s. 9). Denne dimensjonen uteblir i Bourdieus analyse av kunstfeltet. Der andre teoretikere forsøker å sette ord på det unike og fremmede i kunstfeltet er han mer opptatt av strukturene som inngår i feltet.

Bourdieu's forståelse av kunstneren og kunstfeltets strukturer stammer fra hans hjemland Frankrike, hvor en bevegelse vokste fram blant kunstnere og forfattere da de løsrev seg fra innflytelsen til borgerskapet og politikken. Først når aktørene var uavhengige av penger og politikk ble litteraturen og kunsten autonome, eller frigjort fra innflytelsen som la føringer for hva kunst skulle være og hvordan man skulle utøve den (Bourdieu 1996, s. 49). Når maktforholdene mellom den dominerende klassen og kunstnerne sammen med andre kulturelle produsenter ble endret så brutalt omtales det av Bourdieu som en symbolsk revolusjon. Maktforskyvningene skapte en brå men dyp endring av samfunnet (1996, s. 81).

Den nye enigheten om hvilke verdier som var viktige blant de kulturelle produsentene resulterte i et nytt handlingsrom, eller kunstfeltet. Broady (2000, s. 14) beskriver det som at det alltid vil pågå en maktkamp innenfor et ferdigutviklet felt. Der penger og politikk tidligere hadde hatt råderett og skapte konflikter om hva som var viktigst, oppstod det nå et tredje alternativ. Maktkampen skiftet til et fokus på den nye, tredje typen kapital, som Bourdieu kaller symbolsk kapital. Symbolsk kapital tar form av kulturell kapital i analyser av samfunnet som helhet, mens man innenfor kunstfeltet kan snakke om kunstnerisk kapital, eller anerkjennelse. Der økonomisk kapital tar form av penger, tar symbolsk kapital på kunstfeltet form av respekt og et godt rykte i fagmiljøet. I denne oppgaven brukes først og fremst begrepet symbolsk kapital eller anerkjennelse, unntatt i de mer generelle tilfellene utenfor kunstfeltet, hvor det snakkes om kulturell kapital. Den nye forståelsen av verdiskapning i kunstfeltet kan forstås som at kunst skulle skapes for kunstens egen skyld, ikke fordi noen betalte for den eller fordi den var samfunnsnyttig. Kunsten skulle ikke være nyttig eller brukbar, men være et mål i seg selv. Eventuelt kan den sees som en målløs aktivitet (Øverenget 2012, s. 39). Dette medførte at kundene og markedet for kunst skulle nedprioriteres. Så lenge man hadde en kunde i tankene kunne ikke kunsten være uavhengig og fri. Dette gjaldt i høyeste grad kunst på bestilling.

Penger, faste stillinger, innpass i den økonomiske eliten og betalte oppdrag var fortsatt viktige for mange kunstnere, men disse verdiene ble sett som motpolen til de nye, symbolske verdiene som plutselig dominerte kulturell produksjon. Dermed ble de som befant seg i midten av feltet nøkkelindivider i denne revolusjonen, fordi friheten til å yte motstand stammer fra disposisjon (Broady 2000, s. 13). Plassert midt mellom det økonomiske og symbolske ytterpunktet befant det seg aktører som var velstående nok til å ikke være avhengig av høye inntekter. Disse var ikke avhengig av borgerskapets økonomiske kapital. Mange av disse var født inn i velstående familier og stod dermed i en særstilling hvor de hadde midlene til å overleve selv om de ikke fokuserte på inntekt. Dette ga dem frie tøyler til å ta kunsten dit den førte dem, ikke dit pengene ledet an (Bourdieu 1996, s. 111). I et moderne perspektiv vil posisjonene framstå som annerledes. Med en velferdsstat som jobber for å utjevne forskjellene er det ikke nødvendig å komme fra en velstående familie for å ta et symbolsk standpunkt i debatten om kunstnerisk verdi da de fleste har mulighet til å velge seg den veien ved hjelp av studielån. Studentene innehar også en posisjon som vil endre seg og anta nye former med tiden. Utgangsposisjonen for hvor man plasserer seg i feltet trenger ikke å vedvare fra studietid og over i arbeidslivet.

Studentene er også i en startfase hvor de fleste ikke innehar store mengder kapital av den ene eller den andre typen. I løpet av studielivet vil de trolig bygge seg opp mer symbolsk kapital, og enkelte vil kanskje ha muligheten til å oppnå kapital av andre typer også. De ulike verdiene i feltene for kunst- og litteratur kan i hovedsak klassifiseres i tre grupper. Rent teoretisk henger mengde kapital av en form ofte sammen med en annen, og kapitalformene kan anses som utskiftbare. I kunstfeltet henger ikke kapitalformene nødvendigvis sammen på samme måte som i resten av samfunnet. Her kan man ofte se at respekterte kunstnere som er anerkjent innad i kunstfeltet fortsatt kan slite økonomisk, og kunstnere som tjener mye penger på kunst ikke nødvendigvis respekteres av feltets agenter.

Før den symbolske revolusjonen lå den dominerende borgerlige kunsten tett opp mot den borgerlige klasses smak, og handler først og fremst om å tjene penger. Vi kan se for oss kunstnere som malte portretter eller landskap på bestilling til en elite som hadde råd til å betale for dette. Derfor inngår den borgerlige kunsten i det

kommersielle kretsløpet (Solhjell og Øien 2012, s.43) med fokus på kunstens iboende økonomisk potensiale. I dag brukes ofte "folkelig kunst" som et skjellsord. Kunst som har potensiale for å selges til en bred målgruppe, men som fra mange kunstneres ståsted ikke har noen ren, kunstnerisk verdi. Motsatsen til borgerlig kunst var i Bourdieus analyse den sosial kunsten. Her skal kunsten være politisk motivert, og innehaverne av disse posisjonene var stort sett fra arbeiderklassen (Bourdieu 2000, s.71). Den sosiale kunsten svarer til politisk kapital og det inklusive kretsløpet. Her er kunstnerisk deltagelse den viktigste verdien. Grunnprinsippet er at alle skal med, og alle skal ha muligheten til å praktisere kunst om de ønsker det. Dette kretsløpet er spesielt viktig i det moderne Norge, hvor politikken betegnes som viktigere for kunstfeltet enn i mange andre moderne nasjonalstater. Man ser på kunst og kultur som en måte å bidra til mindre forskjell mellom folk, og det er derfor en viktig oppgave for velferdsstaten at kunst og kultur ikke blir noe bare eliten har råd til å oppleve (Solhjell og Øien 2012, s.43). Den tredje posisjonen, den symbolske, skiller seg fra de to første ved at kunsten har egenverdi, og altså ikke må måles i penger eller deltagelse og tilgjengelighet (Bourdieu 1996, s.71). Verdien i kunsten selv resulterer i et eksklusivt kretsløp hvor konkurranse innad på feltet fører til en trang for å stenge andre ute (Solhjell og Øien 2012, s. 43). Vi kan se for oss et kunstnerisk marked med begrenset mengde annerkjennelse i stedet for penger, som kunstnerne kjemper for. Disse tre hovedposisjonene opererer etter ulike idealer og former gjennom konkurranse innad i kunstfeltet. Det bidrar også til å forstå agentenes motivasjon.

Da bohemene ledet kunstfeltet bort fra kapitalistiske verdier, ble det også revet vekk fra økonomiens dominans. Det betyr ikke at den økonomiske kapitalen mistet all makt på feltet, men at den ble mindre viktig. Blant aktørene på feltet var det konsensus om at den symbolske kapitalen var viktigere. Den symbolske revolusjonen førte dermed til nye posisjoner og delfelt. Med økonomisk og symbolsk verdi som ytterpunktene i feltet, skapers en skala med mange ulike posisjoner som heller i den ene eller den andre retningen. Der den feltspesifikke kapitalen mister sin verdi slutter også feltets innflytelse. Det vil si at kunstfeltet bare strekker seg så langt som aktørene er opptatt av kunstens verdi. Innenfor feltets ytterpunkter utkjemper det en konstant kamp mellom ulike aktører om hvilke verdier som er viktigst. Som nevnt tidligere vil det selv etter den symbolske revolusjonen finnes aktører som har

mer eller mindre fokus på økonomisk kapital også innenfor kunstfeltet, mens andre, slik som dem født i velstående familier og som har råd til det, vil være mer opptatt av feltets symbolske kapital. Disse ulike posisjonene vil etterhvert bidra til å skape hierarkier, og den dominerende kapitalformen vil bli angrepet av aktører med begge bena plantet i den andre enden av feltet. Når symbolsk kapital er den dominerende på kunstfeltet vil vi se hvordan økonomisk, men også politisk kapital vil komme i opposisjon. Den politiske kapitalen stilles ofte på sidelinjen men betegnes som viktigere i enkelte perioder (Broady 2000, s. 28). En måte politisk kapital kan gå til angrep på den dominerende symbolske kapitalen er når det gjelder tilgjengelighet. Der kunstnerne forsøker å skape kunst for kunstens egen skyld, vil politikere ofte bruke penger og makt til å få fram kunst som et gode for samfunnet og som gavner mest mulig av populasjonen. Kunst som kan bidra til en dannet befolkning er politikernes mål (Bourdieu 1996, s.71). Ifølge Broady (2000, s. 28) støttes også posisjonene i opposisjon av massemediene i sitt angrep på feltets dominerende verdisett. Disse antar en kritisk posisjon til det dominerende verdisynet innenfor feltet.

Ved å omtale aktører eller individer som som agenter definerer Bourdieu individene inn i et maktspill (Korsnes 2008, s.10). Når agentene i midten av feltet omtales som å ha en særposisjon handler det om at disse har tilstrekkelig frihet til å yte motstand mot det dominerende maktforholdet. Friheten stammer i denne sammenhengen fra agentenes utgangspunkt, eller deres disposisjon (Broady, 2000). Posisjonen defineres ikke bare ut fra hvor agentene plasserer seg mellom ytterpunktene men også om hvor mye kapital de besitter av de ulike formene. Ettersom borgerskapet i Bourdieus analyse, i besittelse av store mengder økonomisk kapital, ikke ønsker å rokke ved et maktforhold de kommer godt ut av, har de heller ikke noe ønske om å endre maktforholdet. På den motsatte siden har de som kommer dårligst ut av det økonomisk ikke stor nok endringsmakt til å gjøre noe med det. Dermed er det agentene i midten av feltet, som kommer fra penger men som har opparbeidet seg en god dose symbolsk kapital, disse privilegerte aktørene som ikke deler borgerskapets verdier, som blir avgjørende i Bourdieus analyse. Når det ikke lengre er økonomisk kapital som dominerer på kunstfeltet blir de vanlige hierarkiene snudd på hodet, og aktørene opererer med en irrasjonell, eller paradoksal økonomi (Bourdieu 1996, s. 114).

Ut fra hvor mye kapital en agent har av de ulike kapitalformene kan man også definere hans eller hennes posisjon. Posisjonen i feltet viser til hvor mye makt agenten har innenfor dette segmentet av samfunnet. Posisjonen er ofte, i tillegg til å være avhengig av agentens handlinger også avhengig av hans eller hennes disposisjon eller utgangspunkt. Innenfor kunstfeltet spenner posisjonene seg mellom intellektuelle og kommersielle tyngdepunkter som betegnes av økonomisk eller symbolsk kapital (Broady 2000, s. 19). Feltet er dynamisk, og over tid vil posisjonen endres og avsløre agentens bane. Basert på agentenes kapital og feltets styrke, vil banene deres tegnes "som partikler som kastes inn i et kraftfelt" (Bourdieu 2000, s. 47). Den typiske banen for kunstnerne som blir værende i feltet lengst er å bevege seg fra ung og lovende, gjennom en fase som etablert for så å bli passé og til slutt glemt (Solhjell & Øien 2012, s. 30). Kunststudentene i denne oppgaven er stort sett tidlig i sin kunstneriske karriere, og kan betraktes som unge lovende. De har lagt ned en stor innsats for å få starte på KHiO, og de lærer av noen av landets beste professorer innenfor kunst. Likevel er det få, om noen, som har opparbeidet seg store mengder anerkjennelse eller penger gjennom kunstnerisk virke.

Studentene opererer ofte også med doble posisjoner, som vi skal se senere. Da et autonomt kunstfelt tydeliggjorde opposisjonen mellom den kulturelle og økonomiske kapitalen på en ny måte framstod det der man tidligere hadde sett kunsten som underordnet de økonomiske rammene en polarisering av posisjoner. Et utslag av denne polariseringen var at man ikke kunne ta doble posisjoner og lykkes på begge felt. I hvert fall ikke uten å risikere å feile på begge (Bourdieu 2000, s. 52). Slik kunne ikke kunstneren satse på å selge seg rik uten å tape anerkjennelse i kunstmiljøet, eller å satse på å dyrke kunsten for dens egen skyld uten å tape på det økonomisk (Bourdieu 2000, s.83). Man kan ikke produsere for massekonsum og kunstnerisk verdi samtidig. Posisjonen kunstneren inntar i feltet er konkurransedrevet. Uavhengig av om det er penger eller anerkjennelse kunstneren forsøker å oppnå er det mange andre som kjemper om den samme kapitalen. Det er slik sett ikke bare to leire som kjemper om overtaket i feltet, men også konkurranse innenfor disse, agent mot agent.

På sett og vis kan man sammenligne kapitalen, med hvem agentene produserer noe for. Kunstnerne som opererer med mest symbolsk kapital produserer for færre men

for individer med større symbolsk kapital. Her inngår andre kunstnere, institusjoner, samlere og så videre. Den motsatte enden fokuserer på masseproduksjon og sitter dermed kanskje igjen med mer økonomisk kapital, men oppnår mindre anerkjennelse (Bourdieu 2000, s.122).

Det finnes flere andre motsetninger innenfor kunstfeltet. Et av dem er spenninger mellom kjernen av hver sjanger, for eksempel romanen innenfor litteraturfeltet, og de som står utenfor kjernen. Sjangeren fungerer på denne måten som et delfelt innenfor kunstfeltet. Kjernen betegnes som avant-garde, og denne innerste gruppen består av de mest autonome agentene (Bourdieu 2000, s.120). I denne oppgaven omtales visuell kunst som et samlet delfelt, men også billedkunst, kunst og håndverk og design kan sees som egne underkategorier av delfeltet. Spenningen innad i hver sjanger tar brodden fra spenningen mellom sjangere, slik at konkurranse mellom agenter på samme felt kan framstå som minst like viktig som agenter i totalt forskjellige posisjoner. En annen konflikt som er relatert til avantgarde-konflikten innenfor kunstfeltet er overgangen mellom kunstneriske generasjoner. Det er til enhver tid forskjellige nivåer av innvielse i feltet knyttet til ulike grupper, og disse gruppene er innenfor kunstfeltet ofte markert av alder (Bourdieu 2000, s.120).

Det symbolske i kunsten

Kunstnerens funksjon og rykte har som vi har sett vært skiftende gjennom ulike perioder, fra Platons definisjon av kunstneren til Bourdieus analyse av de franske bohemene, men det finnes også ulike måter å tilnærme seg selve kunsten på. Der Bourdieu holder seg til strukturene som omfatter kunsten beveger andre teoretikere seg nærmere kunstens innhold, som når Simmel (1968, s. 80) krediterte deler av kunstens meningsinnhold til den individuelle, kreative skaperen, og resten til noe fremmedartet, uforklarlig som en slags sosial, nærmest hellig dimensjon.

Simmel tar for seg Ekspresjonismen når han undersøker disse komponentene. Denne tradisjonen forutsetter ikke gitte motiver eller teknikker, men har som hovedregel at kunstnerens følelser og impulser skinner gjennom overflaten i kunstverket. Dermed er denne retningen et godt utgangspunkt for å studere det fremmede i kunsten (Simmel 1968, s. 80). Slik skriket markerer smerte eller redsel,

markerer hvert penselstrøk følelse eller mening hos kunstneren og dermed blir summen av et maleri ikke bare talent og innsats, men får en dypere mening (Simmel 1968, s. 80). Simmel hevder videre at kunstverkene på grunn av dette bør tolkes sammen med kunstneren for å gis den intenderte meningen. Uten teknikk eller motiv er det kunstneren selv, og kunstnerens følelser og perspektiv som binder kunstverket til tradisjonen (Simmel 1968, s. 80). Dette er ikke begrenset til Ekspresjonismen eller kunstner og kontekst. I alle store kunstverk finnes det noe dypere, uforklarlig som bare synliggjøres gjennom kunstnergjeringen (Simmel 1968, s. 82). Der Simmels syn slik er ulikt Bourdieus er det heller likere renessansekunstneren som hadde evner vanlige mennesker ikke hadde (Kris & Kurz 1937, s.44/50). Det som oppstår gjennom kunsten fremstår så fremmed at det kan ha kommet fra en annen dimensjon. Kunstnerens evne til å fange et meningsinnhold blir det viktigste i det enkelte kunstverket (Simmel 1968, s. 83). Simmel går dermed tettere inn på kunstens innhold enn Bourdieu ved å undersøke den symbolske kapitalformen og "det hellige ved kunsten".

Gjennom dette nærblikket hevder Simmel at kunst kan evalueres på to måter. Den første er den umiddelbare virkningen kunsten har på individet. Det følelsesmessige, intuitive virkningen, som kunsten har evne til å vekke i mennesket. Den andre måten å evaluere på er mer kalkulert, da den tar for seg alle konnotasjonene kunsten kan vekke. Det kan for eksempel handle om tilstand, form, komposisjon, farger, motiv og så videre. Ingen av disse evalueringmetodene kan si noe om kvaliteten på kunst, det blir for mye å forlange, ettersom kunst kan analyseres fra mange forskjellige posisjoner og dermed kvalitetsstemples ulikt (Simmel 1993, s. 185). Dette er med andre ord to idealtypiske måter å tolke kunst på, i et større tolkningsrom som viser hvordan kontekst kan spille en rolle.

Vi kan forstå dette bedre hvis vi ser for oss hvordan hver del av et kunstverk kan tolkes forskjellig ut fra bakgrunnen til den som tolker det. Ofte vil ikke en gang kunstneren ønske å fortelle for mye om sitt eget verk, men la tilskueren observere de detaljene han eller hun selv legger merke til. På denne måten kan ulike elementer få større eller mindre plass i hver enkel tolkning. Man kan for eksempel tillegge fargene stor mening, uten at dette tilskriver en gitt verdi. Mange som går inn på et galleri vil også automatisk tillegge malerier med et figurativt motiv høyere verdi, uten at dette

stemmer ved et faktisk salg, eller hvis de snakker med andre om kunst. Det blir dermed betrakteren selv som ser en høyere verdi i det ene eller det andre uten at dette er en objektiv sannhet. Et kunstverk kan også omfatte mange usynlige elementer man ikke nødvendigvis klarer å fange opp. Simmel skriver at "kunst er utilgjengelig for teori", kanskje nettopp på grunn av den første, umiddelbare virkningen og den intuitive dimensjonen. Det blir umulig å måle kunsten fordi den kan ha forskjellig virkning på oss som individer, men også fra gang til gang (Simmel 1993, s. 187).

Mens Bourdieus agenter kjempet om frihet og et autonomt kunstfelt har samtidens storbyliv fått en like viktig oppgave i å opprettholde individualiteten (Simmel 1950, s. 53). Dette kommer særlig til syne i byene hvor livet antar et raskere tempo, det er større forskjeller innad i populasjonen og forholdene mellom mennesker antar oftere intellektuelle enn følelsesmessige former. Disse nye betingelsene krever at individet også utvikler seg. Storbyindividet beskrives som å oppføre seg mer rasjonelt, med større vekt på intellekt enn på følelser, hvor interaksjon med andre antar en markedslignende form (Simmel 1950, s.54). Dette kan ha noe å si for hvordan individet forstår kunst, men også hvordan agentene plasserer seg innenfor kunstfeltet.

I storbyen er det større avstand mellom menneskene som interagerer og egoismen har større grobunn. Selv om storbyen sånn sett gir større rom for individualitet finnes det også strenge former for sosial kontroll (Simmel 1950, s.55). Bevegelse i både tid og rom er strengt avgrenset for individet, og hvis storbyens interne klokke hadde stoppet hadde hele systemet kollapset. Det kalkulerende, selvpreserverende individet blir etterhvert lite opptatt av å distingvere elementene i storbylivet fra hverandre. Med høyere tempo og en mer egoistisk, kalkulerende form for relasjon blir individet blasert på en annen måte enn utenfor byen eller i foregående tider (Simmel 1950, s.56). Det er mer avstand i relasjonene blant de urbane storbyboerne, og reservasjon i møte med andre, som i noen tilfeller kan føre til konflikt eller hat (Simmel 1950, s.57).

Kunstnerne i dette prosjektet framstår som moderne storbymennesker som har tilpasset seg livet i landets største by og på KHiO, en av landets ledende kunsthøgskoler. Ifølge Aslaksen trekkes kunstnerne mot storbyene, både på grunn

av skolene, men også miljøet som er bedre utviklet her (Aslaksen 2004, s.15). Per definisjon er de postmoderne storbyennesker i Simmels forstand, og det er også tilskuerne til kunstfeltet. Når befolkningen blir mer blasert og har så mange gallerier og museer å velge mellom at de til slutt ikke klarer å ta noe innover seg er det ikke rart vi ser et skifte i kunstfeltet. For tilskuerne har kunsten blitt et objekt for forbruk (Simmel 1890, s. 88). Motvekten til dette finner vi i Bourdieus tolkning av kunstnerens symbolske verdsett. Skal vi tro på begge to vil det si at kunstnerne befinner seg i et krysningspunkt mellom rasjonalitet og følelser.

Problemstilling

Gjennom tidene har kunstnervirket blitt sett på med ulike blikk og studert innen ulike tradisjoner. Vi ser hos de mer moderne teoretikerne beskrevet i dette kapittelet at kunstnerne lever med noen ekstra utfordringer. På tross av dette er det mange som velger seg til kunstneryrket. Dette prosjektet bygger på fortellingene til noen av de som har valgt seg til det. Det er fortellinger om og av kunstnere. Informantene orienterer seg innenfor et postmoderne samfunn med utallige fortellinger om deres eget yrkesvalg. Ikke bare forteller kunstnerne dem selv, men samtidskunst og utøverne er ofte tema for journalistikk i alt fra kunstfaglige tidsskrift til tabloider. Kunstnere utgjør ofte en stemme i den offentlige debatten, og portretteres i film, tv-serier, bøker og andre former for populærkultur. Samtidig er mange av fortellingene om kunstnerne innhyllet i et slør av mystikk. Simmels hellighet er bevart og framtrer ofte i dagligdagse skildringer av denne spesifikke delen av befolkningen.

Oppsummert er problemstillingen for dette prosjektet "Hvilke fortellinger er sentrale for kunststudenter ved Kunsthøgskolen i Oslo for deres valg om å studere kunst?"

Et vanlig svar studentene gir men som uteblir fra analysen handler om lidenskap og variasjoner av dette. Svarene som gis i denne oppgaven forsøker heller å forstå hvordan denne lidenskapen har oppstått enn å beskrive lidenskapen som en konkret grunn for å studere kunst.

Prosjektet forsøker å forstå hvordan unge kunstnere navigerer i et delfelt av samfunnet som allerede er godt portrettert gjennom myter. Hovedspørsmålet deles inn i tre analysekapitler basert på temaer som framstår som viktige for studentene

selv. Et gjentakende element i intervjuene er at studentenes fortellinger ordnes som livshistorier. Studentene trekker ofte på barndom og ungdomstid for å svare på spørsmål og disse temaene er derfor ordnet i et eget underkapittel og plassert først, fordi det har en naturlig plass tidlig i livet til informantene. De viktigste temaene i kapittelet er støtte og motstand. Det neste kapittelet tar for seg informantenes nåværende posisjon. De griper gjerne til umiddelbar fortid og fortellinger om KHiO, medstudenter og lærere, samt fortellinger om kunstfeltet i Norge. Her er de viktigste temaene ulike former for tilhørighet. Det tredje kapittelet tar for seg fortellinger om informantenes framtid, hvor de forteller om hvordan de planlegger å leve fint med en kunstutdanning fra KHiO, om det er som fattig kunstner, eller ikke. Problemstillingen deles dermed inn i spørsmålene:

1. Hvilke fortellinger framtrer om støtte og motstand?
2. Hvilke fortellinger framtrer om tilhørighet?
3. Hvilke fortellinger framtrer om konsekvensene av valget?

2. Metode og data

“Kunst er å lage noe opphøyd, det er som å lage et språk”. På den samme måten som en av informantene her beskriver kunst som språk handler dette prosjektet i sin helhet også om hva informantene sier. Masteroppgaven baserer seg på semistrukturererte intervjuer med kunststudenter av visuelle kunsthøgskolen på KHiO. Dette krever i utgangspunktet bare kontakt med studentene, men som en rimelig forlengelse har jeg besøkt skolen ved flere anledninger og snakket med flere ansatte. Kontakten med informantene har trolig også blitt formet av mine egne erfaringer som student ved en forskole for kunst, og erfaringen som ansatt ved en kunstinstitusjon i flere år, uten at dette har framstått som problematisk.

Etter at datamaterialet for prosjektet er anskaffet har jeg anlagt et perspektiv ved å anvende allerede etablert teori inspirert av eksisterende analyseformer. Videre i dette kapittelet vil jeg derfor diskutere hvordan analysen har bli gjort steg for steg, hvordan intervjuene har blitt gjennomført, samt reflektere over validitet, reliabilitet, representativitet og etikk.

Narrativ

På samme måte som narrativ analyse legger vekt på informantenes fortellinger bygger også Bourdieus teorier på fortellinger om hans tids forfattere og billedkunstnere. Det var blant Baudelaire og de andre bohemene at Bourdieu fant grunnlag for det som senere skulle bli konsepter om felt, disposisjon og kapital. Ikke rent sjelden bruker han slike fortellinger som illustrasjoner for teoriene sine, og det er på langt nær bare Bourdieu som benytter seg av fortellinger for å illustrere et poeng. Fortellingen er en så stor del av menneskelig kultur at den framstår som selvsagt. Den er en del av våre nære relasjoner, av kulturen vi lever i og konsumeres som underholdning. Et narrativ fyller en bestemt rolle i sosialt liv, og for oss som individer. Å studere narrativer kan dermed gi innsikt hvis vi ser på hvordan disse typisk konstrueres (Polletta, Ching, Chen, Gardner & Motes 2011, s. 112). Analyseformen tar stort sett utgangspunkt i tekst, og i dette tilfellet transkriberte intervjuer. Når analysen tar denne formen handler det ofte om likheter og forskjeller i

materialet. Dette har også vært tilfellet i dette prosjektet, hvor jeg har identifisert typiske samtaleemner og handlingslinjer i det autobiografiske materialet (Holstein og Gubrium 2009, s. 1).

Plummer (1995, s. 34) kaller menneskene *sosialt organiserte biografiske objekter*. Eller sagt med ordene til Lieblich, Zilber og Tuval-Mashiach (2011, s. 6) "People are storytellers by nature". Ved å konstruere fortellinger om det intime selv skaper vi en vedvarende oppfatning av oss selv og en personlighet og identitet (Lieblich et.al. 2011, s. 7). Vi forteller oss selv en fortelling om vårt eget liv. Med utgangspunkt i dette kan vi anse minner som de reneste historiene vi forteller, altså fortellinger med rot i en reell situasjon som i mange tilfeller derfor beskrives mer objektivt.

Narrativ analyse bryter med positivismen som mål i det analyseformen ikke leter etter en objektiv sannhet, men fastslår at menneskets virkelighet kan inneholde mange ulike sannheter. Dette synet åpner med andre ord for tolkning, og dermed for pluralisme. Det innebærer at flere tolkninger kan være riktige, og analyseformen tar høyde for at forskerens konklusjoner kan være en av flere måter å forstå informasjon på. Den åpner på samme måte for relativisme, slik at en tolkning ikke vil være endelig. Til slutt åpner dette perspektivet for subjektivitet ved at fortolkeren vil oppleve fortellingene gjennom sin egen bakgrunn. Forskerens tolkning blir dermed desto viktigere for konklusjonen, men trenger ikke være den eneste riktige (Lieblich et.al. 2011, s. 1). Heller enn en objektiv sannhet konsentrerer analysen seg om den narrative sannheten (Lieblich et.al. 2011, s. 7).

Fortellinger skapes nemlig ikke i et vakuum, snarere tvert i mot. Fortellingene våre trekker på, låner og stjeler fra etablerte historier. Dermed vil for eksempel kunstneres fortellinger skapes i kontekst av allerede fortalte fortellinger. Her inngår for eksempel legendene til Kris og Kurz, men også mer moderne myter om psykiske lidelser og fattigdom, som er godt etablert i dagens samfunn. For kunstnerne selv vil også subkulturelle fortellinger fra feltet spille inn, for ikke å snakke om de personlige historiene fra venner og kollegaer. Fortellingene får dermed en sosial tilhørighet, men tar også utgangspunkt i personlige virkemidler og rekvisitter fra eget liv (Plummer 1995, s.37-39).

Når Plummer (1995, s. 20) skriver at fortellinger kan sees som hjertet i symbolsk interaksjonisme, er det ikke bare fordi de henviser til andre fortellinger, men fordi de

også produseres for å videreformidles til et publikum. Mens noen fortellinger produseres mer profesjonelt overfor et satt publikum har selv den enkleste, mest spontane fortellingen som fortelles også tilhørere. Tilhørerne blir dermed svært viktige for fortellingen. Fortellingen er en del av sosial handling hvor det inngår flere enn fortelleren. Som intervjuer inntar man, i likhet med andre profesjonelle som leger eller psykologer, en rolle som *taler*. Plummer (2005, s. 21) beskriver talerne som aktive i prosessen som skaper en fortelling. Mens fortellingen skapes stilles det spørsmål, settes det retningslinjer og undersøkes det nærliggende temaer. Dermed blir intervjueren også en viktig del av fortellingen.

Ikke-talende tilhørere, eller det resterende publikum kan også oppfatte en fortelling ulikt fordi fortelling får forskjellige uttrykk avhengig av den sosiale konteksten. Leseren vil tolke fortellingen gitt egen bakgrunn og på den måten se fortellingen i lys av samfunnet en lever i. Plummer (2005, s.22) viser dette tydelig når han fokuserer på fortellingen om seksualitet, og hvordan disse fortellingene ville fått en annen betydning andre steder i verden eller i andre tidsaldere. På samme måte vil de primære fortellingene om kunst i samfunnet legge retningslinjer for hvordan vi forstår informantene i dette prosjektet. Tilhøreren vil oppfatte fortellingen ut fra hva slags fortellinger en vanligvis kommer over eller oppsøker. En tilhører som er interessert i kunst kan for eksempel tolke en fortelling annerledes enn en som ikke er det.

En tredje form for påvirkning er formidlingsform eller mediet (Plummer 2005, s23). Personlige fortellinger fortalt ansikt til ansikt vil fungere på andre premisser enn fortellinger skapt for massekonsum gjennom litteratur eller tv-skjerm. Slik vil også fortellingene som analyseres i dette prosjektet påvirkes av form. I første omgang vil fortellingene til kunststudentene påvirkes av intervjusituasjonen, deretter vil fortellingene påvirkes av analysen. Med andre ord har forskeren stor makt over det som fortelles. Makt til å fremstille fortellinger gjennom sin egen tolkning.

Plummer (2005, s.26) beskriver videre hvordan makt framtrer som prosess i en hver sosial struktur. En prosess som er i konstant forandring og avgjør hvem som har hvilke muligheter. Slik er fortellinger en del av maktprosessen. Å ha mulighet til å fortelle en historie er ikke selvsagt. Samtidig konstrueres fortellinger ofte med politisk innhold. Fortellingene som fortelles bidrar til helheten og dermed også til forandringen av hvordan fortellingen selv oppfattes. Mange har kjent på makten en

historie kan ha. I pressede situasjoner kan det holde at en person begynner å fortelle, før det er mange som strømmer til med egne fortellinger. Enten de vil si seg enig, eller uenig med fortellingens innhold. At en historie påbegynnes gjør det lettere for andre å bidra i en større meningsutveksling. Dette gjelder ikke bare i mindre sammenhenger med få mennesker men også i det offentlige ordskifte. Debatter kan ofte sette fokus på noe mange føler men ikke har kunnet sette ord på. Med denne første historien eller fortellingen åpnes portene for flere historier, og denne sosiale prosessen flytter de sosiale grensene for hva som er greit å snakke om. Definisjonsmakten til fortellinger er spesielt framtrедende i dag, hvor sosiale medier og emneknagger gjør det enklere å sette dagsorden og bli hørt. Kunstfeltet har allerede fra gammelt av vært allment akseptert å snakke om, kanskje fordi mange kunstnere ansees som frie mennesker som deler av egne erfaringer i sine egne kunstverk. Dermed blir kunsten selv en del av fortellingene om kunstnerne.

Man kjenner aldri utfallet av en fortelling. Noen ganger får den oppmerksomhet og blir trukket fram i lyset, andre ganger tiet i hjel. Man kan ikke vite på forhånd hva slags reaksjoner en fortelling vil vekke. Slik er den en del av maktprosessen i sosiale situasjoner, den kan påvirke, men blir også påvirket. Hvem blir hørt, hvem blir ikke hørt, får forskjellige fortellinger ulik tyngde og hvem blir historiene gjort tilgjengelige for? Alle disse spørsmålene kan bidra til å vise hvor i maktspektrumet fortellingen ender.

Analyse

Ifølge Lieblich et.al. (2011, s. 11) finnes det innenfor den narrative tradisjonen mange ulike måter å analysere på. Man må tilpasse tolkningen til materialet og forskningsspørsmålet heller enn å følge en oppskrift. De oppsummerer videre at mange av disse formene vil kunne plasseres på to akser mellom ytterpunktene holistisk - kategorisk og innhold - form, slik at de utgjør en firefeltstabell. Disse fire kombinasjonene representerer hver sin type analyse. Forskjellen på innhold og form kan defineres ut fra hva man konsentrerer seg om. På den ene siden hva som blir sagt på den andre siden hvordan det sies. Kategorisk analyse skilles fra holistisk

analyse ved at den holistiske formen tar i bruk all tilgjengelig tekst i utformingen av analysen, mens kategorisk analyse tar utgangspunkt i strategiske utdrag.

Hver av de fire kombinasjonene, holistisk innholdsanalyse, holistisk formanalyse, kategorisk innholdsanalyse og kategorisk formanalyse kan betraktes som rene idealtyper og svært få narrative analyser vil holde seg eksklusivt til en av formene. For eksempel vil man ofte tolke kategoriske utdrag med et delvis holistisk syn. Dette vil ofte å være å foretrekke, for eksempel fordi når man analyserer form i utdrag, hvor det å ha helheten i bakhodet kan føre til færre feiltolkninger. En holistisk studie kan på den annen side framstå som lite konkret og utsvevende. I en kategorisk analyse, som er utgangspunktet i dette prosjektet, vil prosjektet bestå av mer informasjon enn det som kommer til syne i utdragene. Dette gjør det mulig å styre unna utdrag som belyser en sak feil, slik at en informant som omtaler seg positivt om en ting, men som framstår som ambivalent eller negativ i resten av intervjuet vil forstås ut fra helheten. Det kan også være vanskelig å skille form fra innhold, da det muntlige intervjuet ansikt til ansikt kan inneholde ting som ikke lar seg oppfange. Det er tatt høyde for dette, og kroppsspråk og uttrykk som har framstått som viktige for meningen har blitt dokumentert underveis.

Dette prosjektet tar som sagt utgangspunkt i kategorisk analyse, men legger seg mellom ytterpunktene et sted, fordi intervjumaterialet i sin helhet ikke blir gjenstand for analyse, men fortsatt tas i betraktning. Selve analyseformen vil derfor nærme seg kategorisk innholdsanalyse og gjøre utdrag fra helheten for å gjøre datamengden mer håndterlig. Samtidig vil helheten av intervjuet tas i betraktning under tolkningen. Intervjuene som er gjort er ikke fulle livshistoriefortellinger, men mange av informantene tilnærmer seg likevel denne typen innpakning som form når de forteller om familie og barndom samt framtidsplaner. Analysen vil i liten grad ta for seg form, ettersom denne i utgangspunktet også påvirkes av intervjusituasjonen, men den vil heller ikke avskrives helt. Ved at utgangspunktet for analysen er narrativ og handler om personlige erfaringer er teksten som produseres kun et stillbilde av en livshistorie i stadig forandring (Lieblich et.al. 2011, s. 7).

Når det kommer til kunstnerne egne historier kan fortellingene forstås som kollektiv øvelse hvor man definerer seg bort fra det vanlige, eller majoriteten. Fortellinger har alltid definert kunstnere som annerledes, både når de fortelles av kunstnerne selv og

andre. De har vært mer sensitive, de har vært genier, men de har også vært gale, fattige, plaget av psykiske lidelser og brukt rusmidler. Denne annerledesheten kan være et viktig steg i etablering av gruppeidentitet. For mange kan identiteten handle om et uforklarlig talent, for andre handler gruppeidentiteten om samhold i en svakerestilt gruppe i samfunnet.

Analysen i dette prosjektet er inspirert av Lieblich et.al. (2011, s.113) og deres framgangsmåte for å analysere ved hjelp av kategorisk innholdsanalyse. Basert på denne framgangsmåten har jeg forsøkt å skape et innholdsunivers ved å gjøre et strategisk utvalg av temaer fra intervjuene. Disse har utviklet seg og blitt byttet ut i mange omganger etter hver nærlesning av intervjuene. Resultatet er tre etablerte innholdskategorier med en rekke undertemaer. Disse er delvis skapt ut fra eksisterende teori, ettersom det er vanskelig å glemme alt man har lest om feltet, men framstår først og fremst som viktige temaer i intervjuene. Trinnene nærlesning og utvelgelse av temaer har blitt gjentatt i mange omganger, fram til de valgte kategoriene har framstått naturlige i materialet. Etter at kategoriene ble etablert har jeg gjort en siste nærlesning av alle intervjuene for hvert kapittel og kodet disse en siste gang. Det har også vært en viktig del av prosessen å snakke med andre studenter om kategoriene underveis, både privat og i undervisning. Ifølge Lieblich et.al. (2011, s.114) skal man nå kunne trekke konklusjoner, som med denne analyseformen vil bestå av beskrivelser av innholdsuniverset til en gitt gruppe i et gitt samfunn. I dette tilfellet handler det da om de gjeldende kunststudentene i Oslo. Den beskrivende formen gir dermed et stillbilde basert på svarene som er oppdrevet i løpet av prosjektet. Dette bildet er et eksempel på hvordan svarene kan gis og tolkes, og er ikke representativt. Analyseformen ligner mye på det Tjora (2012 s.175) kaller SDI, eller stegvis-deduktiv induktiv metode, som gir en oppskrift på hvordan man kan analysere et slikt materiale, og i starten av prosjektet var det han kaller tekstnær koding et viktig hjelpemiddel. Tjora (2012, s. 185) foreslår at man skal stille spørsmålet "Hva er det egentlig dette handler om?" når man står overfor materialet i prosessen med å utvikle konsepter. I dette tilfellet har analysen fulgt en del av trinnene i denne metoden uten å la seg binde av oppskriften.

Med bakgrunn i de tre kategoriene som er utarbeidet har kapitlene blitt plassert så og si kronologisk med utgangspunkt i informantenes liv. I intervjuene forteller de om

episoder fra sine eget liv, og skaper en kontinuerlig livshistorie fram til valget om å studere kunst, samt teorier om framtiden. Når informantene har kommet inn på barndom, ungdomstid, foreldre og til og med tidligere generasjoner, har det vært naturlig å plassere dette først. Dette tar for seg støtte, motstand og arv og handler i stor grad om familie og andre støttespillere. Deretter følger et kapittel om tilhørighet, som godt kan ha oppstått tidlig i livet, men som trekkes frem som svært relevant nå og i umiddelbar fortid. Til slutt analyseres fortellinger om mulig framtid, med kunstneriske karrierer og fortellinger om alternative ruter.

Intervjuet

Ifølge Kvale og Brinkmann (2015, s. 42) skal forskningsintervjuet ta for seg sider av informantens dagligliv fra personens eget perspektiv. For å oppnå dette kan det lønne seg å ha en åpen form. Den åpne formen gir rom for informantens egne refleksjoner og kan kaste lys over det som undersøkes på en måte forskeren ikke har tenkt over på forhånd. Det semistrukturerte intervjuet gir rom for denne åpne formen og kan tilpasses informanten uten at man avviker for mye fra intervjuguiden. Erfaringen med informantene i denne studien er at de er åpne og reflekterte og treffer mange av punktene i intervjuguiden uten for mye veiledning. Det har likevel vært nødvendig å styre dem inn på riktig spor i ny og ne, for at intervjuet skal foregå effektivt og være til mest mulig nytte. Intervjuguiden har bestått av i overkant av 35 spørsmål delt inn i kategoriene bakgrunn, studiet, søknadsprosess og opptaksprøve, KHiO, KHiO som sosial arena og det norske kunstfeltet. Underveis ble intervjuguiden revidert og enkelte spørsmål ble endret eller byttet ut.²

Det er en fordel å velge intervju som metode når spørsmålet berører aspekter av menneskelig erfaring. I jakten på motivasjon for å studere kunst er det mange aspekter ved informantenes livsløp som er aktuelle å utforske. Intervjuet starter som oftest med at informanten fyller ut et kort spørreskjema om hoved- og biaktiviteter de siste årene. I løpet av intervjuet utforskes også aspekter ved kunstnerisk inspirasjon i form av familie- eller signifikante andre så vel som når kunstinteressen startet, om de har drevet med kunstnerisk aktivitet tidligere og så videre.

² Endelig versjon i vedlegg 2.

Kvale og Brinkmann fremhever at antall intervjuer bør bestemmes ut fra hvor mye data forskningsspørsmålet krever for å nå et tilstrekkelig svar. Normalt sett bør antallet varierer mellom fem og tjuet. Denne studien består av åtte intervjuer.

Rekruttering

I rekrutteringsfasen ble det forsøkt rekruttert informanter med ulike kjennetegn når det kom til fase i studiene, kjønn og kunstnerisk uttrykksform. Den viktigste faktoren for det endelige utvalget ble likevel studentenes egen interesse, da prosjektet har forholdt seg til studenter som ønsker å bidra på eget initiativ. Dermed kan utvalget bli noe skjevt. For eksempel kan man anta at masterstudenter har mindre tid til å delta i denne typen prosjekt, mens de ferskere studenter, som fortsatt er i en prosess hvor de finner ut av hvordan de jobber best med den kreative prosessen, kan sette av mer tid. Dette trenger likevel ikke å utgjøre noe problem for et kvalitativt forskningsprosjekt.

Rekrutteringsplanen for prosjektet bestod av fire faser. I første omgang tok jeg kontakt med enkeltindivider som studerer ved skolen gjennom felles bekjente. Disse bidro i enten som informanter eller fungerte som portvakter ved å rekruttere andre til undersøkelsen. Portvaktene har en viktig rolle fordi de både kan bidra med informasjon, men også rekruttere andre informanter. Kontakten som oppnås vil på denne måten virke mer personlig, og derfor kanskje ha større rekrutteringspotensiale (Fangen 2011, s.54). Det er viktig at forskeren fremstår uavhengig av portvaktene og oppnår tillit fra informantene på egenhånd. Dette gjelder særlig i situasjoner der portvaktene er en overordnet eller lederfigur i miljøet (Thagaard 2009, s.67). Dette framstod ikke som et problem i dette prosjektet. I fase to av rekrutteringsplanen tok jeg kontakt med KHiO med forespørsel om å ta kontakt gjennom skolens informasjonskanaler. Dette viste seg å være mindre fruktbart, men førte til kontakt med dekan for Kunst og Håndverk, Ellen Katrine Aslaksen, som bidro med gode tips til videre rekruttering, men også til metode og teori. I tredje fase ble snøballmetoden viktig da nye informanter viste seg å være villige til å rekruttere videre. Det ble underveis også distribuert flyere på skolens bibliotek og felles oppslagsvegg.

De ulike stadiene i rekrutteringsplanen framstår i ettertid som idealtyper da de ulike framgangsmåtene ikke skjedde i spesifikke perioder av rekrutteringen, men ble tatt i bruk om hverandre. Det var i starten vanskelig å oppnå kontakt med studenter som ønsket å bidra. På grunn av dette ble portvaktene svært viktige, og på et tidspunkt var det som om det løsnet, og snøballen begynte å rulle. Et annet gjentakende problem var tilgjengelighet, da flere informanter ikke møtte opp til avtalt tid. I disse tilfellene var det rett og slett fordi informantene hadde glemt avtalene eller var syke og det ble avtalt nye intervju tidspunkter.

Endelig utvalg

Det endelige utvalget består totalt av åtte intervjuer hvor seks av informantene er kvinner og to er menn. Dette framstår som en overkommelig fordeling tatt i betraktning at studieprogrammene har en overvekt av kvinnelige studenter, og ettersom prosjektet ikke forutsetter å finne kjønnsforskjeller i fortellingene. Dette utvalget er også i tråd med Mangsets observasjon om feminisering av kunstfeltet (Mangset, Heian, Kleppe & Løyland 2016, s. 5). Av hensyn til informantenes anonymitet er kjønn fjernet fra besvarelsene, og informantene omtales som informanter og med "hen" som pronomen. Dette er i første rekke for å anonymisere mennene, som det er få av og som dermed lettere kan knyttes til uttalelser.

Aldersmessig er utvalget født mellom midten av 1970- og midten av 1990-tallet og er dermed i midten av tjuåra til midten av førtiåra. Et mål for oppgaven var å ende opp med en blanding av studenter fra Kunstakademiet³ og Kunst og Håndverk. Senere i prosessen har Design blitt inkludert for å få med innspill fra de tre fagtradisjonene ved KHiO som inngår i det visuelle kunstfeltet. Design har en klarere kobling til industrien, og kan representere andre forutsetninger enn de to foregående linjene. Resultatet for undersøkelsen er intervjuer med tre studenter fra Kunstakademiet, fire fra Kunst og Håndverk og en fra Design. Studentene hadde nådd varierende punkter i studiene, og materialet består av intervjuer med studenter som går fra første semester på bachelor- til andre semester på masternivå. Intervjuene ble gjort mellom september 2016 og juni 2017, og hvilket semester informantene gikk varierte dermed

³ Kunstakademiet eller Akademiet vil også omtales som undervisningsfeltet billedkunst.

også fra høst til vår. Det bør nevnes at det ikke forutsetter å ha en bachelorgrad fra KHiO for å begynne på masterprogrammene, og masterstudentene kan dermed ha kortere tilknytning til KHiO og Oslo en enkelte bachelorstudenter. Fordelingen i alder og studieprogresjon burde bidra til å fange synspunkter fra ulike perspektiver, både hos de som nylig har gjort et valg, og de som gjorde det for lenge siden.

Praktisk gjennomføring

De fleste intervjuene ble gjennomført som en del av studentenes skolehverdag, på formiddagen på, eller i nærheten av KHiO. Intervjuene varte mellom 45 minutter og 75 minutter, og ble tatt opp og senere transkribert. Totalt utgjorde intervjuene 113 tettskrevne sider etter transkribering. Intervjuene fikk som oftest en lett, samtalende tone, hvor informanten snakket og jeg stilte veiledende spørsmål. Enkelte ganger krevde informanten mer veiledning enn andre, men alle hadde felles at de rørte ved flere viktige temaer i intervjuguiden uten å ha blitt spurt først. dermed ble intervjuguidens temaer gjennomgått etter informantens egen rytme og selve guiden ble av størst betydning mot slutten av intervjuet for å fange opp eventuelle temaer som ikke ble berørt.

Av og til møtte samtalen på punkter som skapte motstand i intervjusituasjonen. Dette kom i form av vanskelige spørsmål som informanten hadde tenkt lite på, eller som var vanskelig å svare på av andre grunner. Noen av disse punktene er svært viktige da flere av informantene valgte å stå i utfordringen, tenke seg om og komme med svar, som ofte fremstod som svært ærlige. En av informantene, som møtte på mange slike punkter, fortalte senere at intervjuet hadde fremstått som en slags terapi. Et positivt rom hvor informanten fikk tenke gjennom problemstillinger som framstod som viktige.

Mer praktisk er dialekt ikke tatt hensyn til i transkriberingen, men en del egenord og slang er likevel beholdt. Dette er fordi denne typen ord heller knytter personen til Oslo og utdanningen enn til hjemsted. Hvor i verden informanten kommer fra anses ikke som viktig for resultatene i dette prosjektet. Sitatene er også renskrevet til en viss grad. Dette er også fordi intervjuene i taleform inneholder en rekke fyllord. I prosessen har det vært viktig å beholde informantens intenderte mening.

Forskerens utgangspunkt

Til grunn for prosjektet ligger en langvarig personlig interesse for kunst og kunstfeltet, samt erfaring som aktiv deltaker gjennom studier og som støttepersonell⁴. Jeg har mer enn fire års erfaring fra et galleri for samtidskunst som i tillegg til å ha utstillinger året rundt også er initiativtakere for en av Nordens største utstillingsserier for samtidskunst. I løpet av tiden på galleriet har jeg jobbet i tilknytning til en rekke utstillinger av og med ledende personer innenfor kunstfeltet i Norge og kunstscenen i Oslo. Blant disse er ansatte ved flere av landets kunsthøgskoler så vel som anerkjente nasjonale og internasjonale kunstnere. I tillegg har jobben på samtidskunstgalleri ført til tett samarbeid med administrasjon og kuratorer så vel som hyppig kontakt med klientell.

Interessen for kunst strekker også lengre tilbake i tid, kanskje best illustrert ved ett års kunstutdanning ved Strykejernet Kunstscole. Strykejernet er en av skolene som anses som forskole til Kunsthøgskolen. Mange av elevene ved Strykejernet og andre forskoler bruker ett til to år her på å etablere seg som kunstner for så å søke opptak på kunsthøgskolen med utvidet portefølje og utvidet kunnskap om teknikk, metode og kunsthistorie. Flere av de som gikk på Strykejernet samtidig som meg har gått videre til å studere ved KHiO og andre kunsthøgskoler og akademier.

Kontakt og erfaring med feltet som skal studeres kan bidra til både fordeler og utfordringer. Her anses likevel erfaringen innenfor kunstfeltet som en fordel. Prosjektet opererer kulturrelativistisk, hvor kunstfeltet studeres både utenfra og innenfra ved "tolkning av feltets egne verdisystemer og strukturer fra aktørens synsvinkel" (Mangset 2004 s.32).

Forkunnskap om feltet, kulturen eller organisasjonen som skal studeres er ikke bare en fordel, men helt nødvendig ifølge Fangen (2011, s.43). I tillegg til en teoretisk forståelse bør en kjenne til feltets historie og sette seg inn i aktuelle fakta. Dette vil bidra til mindre friksjon mellom forskerrollen og miljøet og det vil trolig føre til raskere aksept i felten. Samtidig vil forkunnskapen bidra til intervjusituasjonen hvor forskeren kan stille mer reflekterte spørsmål, samtidig som hen har mulighet til å innta rollen

⁴Yrker innenfor kunstfeltet som ikke er direkte kunstnerisk virksomhet (Mangset 2004, s.73)

som naiv forsker. På denne måten kan forskeren oppnå større grad av balanse i intervjuene.

Hvis en er for orientert i feltet og litteraturen om det, kan det hende forskeren går inn i studiet med for mye fokus på det som er gjort tidligere. Forskningen kan på denne måten ende opp med å vinkles i samme retning av det som er gjort tidligere i stedet for å bidra med ny informasjon som kanskje ville dukket opp ved en mer åpen holdning. Dette kan imidlertid løses ved å reflektere over egen forutinntatthet fra forskerens side, man bør også oppsøke situasjoner i felten som kan bidra med annet enn forventet informasjon (Fangen 2011, s. 44).

Fangens tilnærming til forkunnskap framstår som svært relevant i dette prosjektet. I løpet av prosjektet ble det gjort to omganger med intervjuer, med et grundig teoretisk studie mellom dem. I ettertid framstår det som om den andre omgangen var mer fruktbar, blant annet på grunn av den ervervede kunnskapen om feltet. Dette kan selvsagt også være tilfeldig eller ha noe å gjøre med erfaringer og refleksjon fra første runde.

Etikk

Kvale og Brinkmann (2015, s.357) beskriver hvordan forskeren sikrer validitet ved å sørge for at metoden er tilpasset spørsmålet. Det handler om at man finner det "riktige svaret" (Holstein og Gubrium 2009, s. 71). For å oppnå dette er det viktig at metodene som ligger til grunn er egnet for å besvare det forskeren ønsker svar på (Kvale og Brinkmann 2015, s.357). Reliabilitet handler også om undersøkelsens pålitelighet, at den viser resultater som faktisk representerer det reelle. Når reliabiliteten er sikret skal andre kunne gjenta det samme prosjektet uten for store avvik (Kvale og Brinkmann 2015, s.357). Man skulle gjenta undersøkelsen og få de samme svarene (Holstein og Gubrium 2009, s. 71). Jeg har i denne prosessen gjort mitt beste for å tilpasse studien etter forskningsspørsmålet (Kvale og Brinkmann 2015, s.357). Konklusjonen er tilfredsstillende da analysen består av temaer basert på tydelige mønstre og likheter mellom informantene i studien. Studien er ikke representativ da åtte intervjuer ikke kan sees som en representativ gruppe for de om lag 400 studentene som studerer visuell kunst på KHiO (KHiO 2017a, KHiO 2017b,

KHiO 2017c). Jeg forsøker med andre ord ikke å forklare hvorfor alle kunststudenter har valgt seg til kunsten, men prøver å gi svar på hvorfor noen av dem har tatt valget på dette tidspunktet. Jeg har sterkt tiltro til at en gjentakelse av studien vil finne lignende tendenser.

Under intervjuene anvendes teknisk utstyr i form av båndopptaker. Dette valget er gjort for å bevare en mest mulig naturlig situasjon, og dette har ikke gitt synlige utfordringer. Bruken av båndopptaker og oppbevaring av forskningsmateriale medfører at prosjektet må meldes til Norsk senter for forskningsdata (NSD). Prosjektet ble meldt inn i juni 2016 og ble godkjent i august 2016 og følger retningslinjene til De Nasjonale Forskningsetiske Komiteene (NESH 2016).

3. “Jeg vil noe med kunsten, og den vil noe med meg”

Som tidligere nevnt er det mange som ser valg av kunstutdanning som risikofylt. Ikke bare er kunstnere en lavtlønnet gruppe, men det legges også ofte vekt på lange arbeidsdager, flere jobber og krav om utstyr og arbeidsplass. I tillegg betraktes kunstnere ofte som en annerledes gruppe, ofte i forbindelse med psykiske lidelser og en utsvevende livsstil. Kunstnere blir rett og slett ofte behandlet som en utsatt gruppe. Det at mange kunstnere må ha en eller flere andre jobber ved siden av sitt kunstneriske virke på grunn av manglende fast inntekt regnes også som en selvfølge, da de har valgt å fokusere på noe de har lyst til å gjøre heller enn noe som er praktisk (Throsby & Zednik 2011, s. 9).

Dette kapitlet utforsker hvordan støtte og motstand kan spille inn i informantenes fortellinger om sitt eget valg. Det er nok mange flere som drømmer om, eller er interessert i kreative yrker når de er barn og ungdom enn de som ender opp i kunstneriske karrierer. De som velger seg bort forlater kunstfeltet og er ikke med i denne oppgaven. De som velger seg til kunsten gjør dette i mange omganger ifølge Mangset (2004). Hver gang man velger å drive videre med kunst er det mange andre som ikke gjør det, og dermed gjennomgår man en naturlig seleksjonsprosess. Disse valgene kan være å drive med en kunstnerisk hobby, ta kunstnerisk fagutdanning i videregående, folkehøgskole eller forskole, for ikke å snakke om kunsthøgskolene. Denne prosessen foregår åpenlyst i det at ikke alle kommer inn eller har mulighet. Det kan handle om karakterer eller opptaksprøver, men det kan også handle om muligheten til å satse på dette som noe mer enn en hobby. I bunn og grunn blir det et spørsmål om selvtillit og villighet til å satse. Satsningen vil også øke i takt med risikoberegningen. Å gjøre noe som en hobby når man er barn innebærer liten eller ingen risiko, men å starte på en treårig bachelorgrad innebærer en desto høyre satsning. I det man binder seg til utdanningen og bruker tid og penger på det, må også veien lede til økonomisk stabilitet for å gjøre opp for valget. Tar man opp studentlån må man kunne betale det tilbake. Dermed kan man også trekke en strek etter videregående hvor man etter streken gjør de første “voksne” valgene. Mens kunststudentene har valgt seg til en utdanning med usikker økonomisk framtid har

andre valgt seg til yrker som lege eller advokat, yrker med godt rykte og god betaling.

Det grunnleggende ønsket kunststudentene har om kunstnerisk virke, er ikke plassert i et vakuum selv om det er de alene som tar valget. Valget påvirkes i stor grad av andre mennesker og omgivelser. Det er ikke alle familier som støtter tanken på å gå kunstfaglig utdanning på videregående skole eller den økonomiske satsningen det er å gå kunstfaglig utdanning etter dette. Slik kan man definere både push- og pull-faktorer i hvert valg som tas, eller hver terskel som overskrides.

Begge disse aspektene, selvtillit og sosial støtte, trekkes fram når Mangset (2004) skriver om nettopp tersklene. Tersklene viser til at det å starte på kunstutdanning er en satsning, slik mange oppfatter det. En terskel kan ifølge Mangset være å ikke komme inn på en utdanning, slik at søkeren kanskje velger seg til noe annet, eller i det minste anser det som en større utfordring å gjennomgå en ny søknadsprosess. Tersklene kan samtidig bestå av mindre hendelser, for eksempel negative bemerkninger om kunstnerisk aktivitet eller -virke fra viktige personer i personens liv. Disse faktorene virker forsterkende på valget som skal tas. På den ene siden sjansen for å mislykkes, og på den andre, det å gå mot eller skuffe familie og venner. Informant 4 belyser dette ved å snakke om hvor tidlig den aktive søkeprosessen mot kunstfeltet startet:

Det er så lenge jeg kan huske tror jeg. Også var det jo også et tidspunkt når jeg på videregående skulle ta det første valget, hvor faren min var sånn "du burde ta realfag". Men jeg var veldig på det at jeg burde ta tegning, form og farge. (Informant 4)

I dette tilfellet illustrerer informanten hvordan terskelen ikke direkte er valget, men at det er faren som forårsaker det største momentet av tvil. Faren framstår som en fornuftig stemme slik informanten ser det, med et poeng som må måles opp mot drømmen om å studere kunst.

Når den vordende kunstneren opplever å ikke komme over en slik terskel vil det som oftest være en skuffelse, dette kan føre til at enkelte viker fra kunsten delvis eller for godt, mens andre kan bli enda mer motivert. Informant 3 forteller om å ende opp i

arbeid som ikke er direkte kunstnerisk etter å ha studert kunst tidligere. Informanten forteller om en opplevelse av meningsfullt arbeid:

Så det igjen var litt sånn, å finne en sånn jobb som kombinerer, både kreative og det sosiale synes jeg, for meg er veldig givende da, og noe jeg kan tenke meg å fortsette med senere og. Jeg vet jo ikke om jeg kommer til å ønske eller ville leve kun av kunsten. Det er jo en utfordring for de fleste. (Informant 3)

Når man opplever mestring ved å trå over en terskel, vil mange trolig oppleve dette som et tegn på at de har valgt riktig. Når den håpefulle kunststudenten opplever skuffelse i flere omganger, kan dette trolig oppleves som forsterkende. I dette tilfellet forteller ikke informanten om en opplevelse av nederlag, ved å ikke kunne drive direkte med kunst etter å ha tatt kunstnerisk utdanning. Likevel er noe av grunnen til å studere ved KHiO å prøve å kunne leve av kunstnerisk virke i større grad. Informanten har slik sett opplevd både skuffelse og mestring i møte med tersklene.

En annen ting tersklene gjør er å trekke fram menneskene i livet til den enkelte kunststudent som svært viktige. Ikke bare kan disse, som nevnt, komme med utspill som kan oppleves som terskler, men også ved de mer etablerte og faste tersklene kan disse ha mye å si for den enkeltes opplevelse. Når respondentene i denne studien først har kommet inn på KHiO kan vi anta at de har med seg en del bemerkninger på både godt og vondt fra venner og familie.

Tersklene viser også at det heller er snakk om en prosess enn et enkelt valg når vi snakker om valget å studere kunst. En prosess som kan ta mange lange år, eller en rask avgjørelse på et gjeldende tidspunkt, selv om det første trolig er det vanligste. Når valg blir nevnt videre vil det altså være snakk om flere valg som del av en prosess, studentene velger seg til kunstneryrket om og om igjen.

Fortellinger om støtte

Kunststudentene som har deltatt i denne studien har hatt et avklart forhold til å forsvare sine valg overfor andre og seg selv. De legitimerer valgene sine på ulike måter, og er vant med å måtte fortelle *hvorfor* de studerer kunst. Trolig får de også spørsmålet oftere enn de fleste andre studenter. Dette har gjort at respondentene allerede i stor grad har tenkt gjennom dette bevisst eller ubevisst før det kommer opp

i dette prosjektet. For mange kom det naturlig å snakke om blant annet kreativitet i barndom, en trang til å skape, samt familie og annet støtteapparat som har fremmet talentet deres, og oppfordret dem til å utforske sine kreative visjoner. Det å oppleve bekreftelse fra nære personer har kommet fram i alle intervjuene, ofte før at vi har kommet til den delen av intervjuguiden. Denne spontaniteten i å inkludere personer som har vært viktige for valgene framstår som verdig å utforske videre. Der det ikke fortelles om støtte fra familien fortelles det nemlig om det motsatte, motstand. Ettersom alle informantene var innom dette temaet i ulik grad, har det framstått som et viktig tema å undersøke i dybden. I fortellingene sine om hvorfor de har valgt seg til kunsten trekker studentene ofte på fortid. De skaper en kontinuitet fra tidlige år med familien og fram til deres valg i dag. Noen gikk på dans da de var små, andre var opptatt av estetikk allerede på barnerommet. Ettersom dette er et felles trekk hos alle, kan det være interessant å dele fortellingene inn etter tid og ulike faser. Dette kapittelet tar for seg fortellinger om støtte og motstand, men også epoken før valget om å satse på kunsten ble tatt. Kapittelet lener seg dermed på erindringene til informantene slik de framstår for dem i dag.

Faren min er dritstolt. Han synes det er så kult at jeg går på KHiO. Han skulle ønske at han gjorde det selv. Altså, han gikk jo bare lærerutdannelse, og så kunst og håndverk i det liksom. Så han skulle jo ønske at han hadde muligheten til å prøve. Så. De er stolte av meg. (Informant 2)

Når informanten forteller om bekreftelse fra foreldrene er det ikke bare en fortelling om godkjenning av valget, men også noe dypere, nemlig fortsettelsen av farens ønske om å studere kunst. Dette er svært vanlig blant de av informantene som har foreldre i kreative yrker, og ikke fullt så vanlig blant de som ikke har det. Når informant 4 får spørsmålet om hva foreldrene gjør er svaret "Det blir nesten litt sånn arv og miljø samtale her." Foreldrene er lærer og byråkrat. Selv om informant 4 ikke trekker inn hva foreldrene driver med i intervjusituasjonen betyr det ikke at de ikke har vært støttende. Selv om faren framstod som en bekymret røst når det kom til de økonomiske forutsetningene til kunstneryrket, som vist over, forteller informanten videre om at foreldrene har vært svært positive likevel:

Jeg er veldig heldig da som har veldig støttende foreldre. Så når jeg har tatt valget så har jeg fått støtte på det. Men her om dagen så sa jeg at jeg har venner som

velger å studere andre ting, som jeg ser at nå på en måte høster frukter av det og da sa liksom pappa at ja, det har han forståelse for og de har på en måte sett det, men det er ikke så mye man kan gjøre. (Informant 4)

Informanten forteller først og fremst om foreldre som har vært støttende når det gjelder ønsket om å studere kunst, men med en nesten obligatorisk bekymring for informantens økonomiske framtid og livskvalitet. Når informanten ser tilbake på samtalene med faren framstår det som om alle bekymringene han så da, er de samme informanten selv føler på nå. Likevel var det den grunnleggende støtten som var viktigst da informanten trakk beslutningen om å ta utdanning innenfor kunst. Det er likevel ikke sånn at de av informantene som har foreldre i kreative yrker ikke møter støttende foreldre som til tross for sin godkjenning av valg også har reservasjoner. Informant 5 forteller at en oppvekst med en mor som hadde kunstutdanning ikke førte til en direkte innføring i kunstnerisk virke:

Mamma har jo gått kunst- og håndverkskolen selv. Men har også liksom hatt et arbeidsliv som har vært ganske krevende, og tatt videreutdanninger og blitt lærer og, gjort masse man ikke skulle tro en kunstner drev med. Som er liksom ikke-kunstrelatert, for å ha en stabil inntekt. Så hun sa egentlig ikke noe særlig før jeg hadde kommet inn på KHiO. Da kom økonomipraten da. Sånn at jeg skulle være forberedt på det. Jeg tror egentlig hun ble glad for det, og tror at det kan gå bra. Men hun var litt sånn forsiktig med å oppmuntre til det før. Mens, ja, nei, sånn som resten av familien har kanskje vært mer sånn "du kunne jo blitt ingeniør, du kunne blitt arkitekt". Men samtidig stiller de opp, kommer på utstillingsåpninger, er veldig glad og fornøyd for at jeg er glad. (Informant 5)

Bak fortellingene om støtte skjuler det seg mer enn barndomsminner og et bekræftende ord eller to fra foreldre. Disse fortellingene er også fortellinger om kapital. Slik Bourdieu forsøker å vise at kulturell kapital er indirekte arvbar over generasjoner er også disse fortellingene med på å etablere informantenes posisjon i det sosiale rom, eller her, i kunstfeltet (Bourdieu 1984, s.13). Noen av foreldrene har drevet med kunst, tatt utdanning eller hatt kunstneriske aspirasjoner, andre har ikke det. Det er ikke nødvendigvis den symbolske kapitalen på kunstfeltet, men den bredere kulturelle kapitalen som trekkes fram. Det er mange av foreldrene som kan ansees som innehavere av høy kulturell kapital, om man skal lene seg på Bourdieus

eget skjema (Bourdieu 1984, s.114). Mange av foreldrene presenteres av informantene som individer med høyere utdanning.

Majoriteten av informantene opplever med andre ord primært støtte fra foreldrene. Likevel er det mange som nevner at de også uttrykker en slags bekymring, uten at det nødvendigvis trenger å forstås som motstand. De kommer gjerne på utstillinger, og selv om de ikke nødvendigvis forstår all kunsten er de stort sett begeistret. Til syvende og sist er det kanskje bare foreldrenes oppgave å bekymre seg litt for hvilken retning barna deres tar, om de gjør noe de kan leve av, og hvordan de kommer seg dit. I informantenes fortellinger framstår bekymringene som et ønske om at barna deres skal oppleve trygghet heller enn motstand.

Det er imidlertid ikke bare foreldrene som har støttefunksjon i informantenes fortellinger. Resten av støttespillerne i historiene varierer ut fra den enkeltes liv og strekker seg fra kjærester til fagpersoner ved tidligere skolegang, venner og utvidet familie. Informant 1 forteller blant annet at det er motiverende at kjæresten allerede er student ved KHiO. Den viktigste gruppen støttespillere i fortellingene til informantene etter foreldrene, er lærere og andre fagpersoner de har møtt på i løpet av livet. Disse har i flere av tilfellene endt opp med å forbli viktige personer i livene til informantene ifølge dem selv. Informant 1 forteller blant annet om vedvarende kontakt med faglig ansatte på en tidligere forskole, og hvordan dette var verdifullt i prosessen med å krysse terskelen til KHiO.

Jeg hadde en del folk som visste at jeg søkte også, som var veldig støttende i søknadsprosessen og var veldig gira. Og jeg fikk en veldig god følelse fordi forskolen ga meg oppfølging. Så jeg hadde to møter med lærere derfra, og rektor liksom, i løpet av opptaksuken, som ga meg en underveisveiledning. Og hjalp meg med å kontrollere nervene, og var gode tanter og onkler da [...] Jeg skal på besøk i morgen. Det er veldig greit. Bare stikke innom der. Jeg trives veldig godt der.
(Informant 1)

Fordi kunstneryrket ikke har en beskyttet tittel er det flere av informantene som regner seg og sine tidligere eller nåværende lærere som kollegaer. De forteller at de fortsatt har kontakt med tidligere lærere eller planlegger å opprettholde kontakt med nåværende professorer og andre fagpersoner. Fordi disse allerede er etablerte kunstnere, kan de fungere som portvoktere for mange gode ting. Informant 2 forteller

for eksempel at "det var en kompis som gikk ut fra bachelor nå, og han har hatt utstilling med en professor her". Denne muligheten dukker opp i flere fortellinger.

Fordi man går jo her for, eller hvertfall de fleste ønsker å jobbe som kunstner og da blir man jo kolleger på en måte. Da skal man jo være profesjonell selv, og da er det jo opp til en selv hvem man tar kontakt med. Da er jo de profesjonelle kunstnere som, på lik linje med andre du kjenner til, vil være aktuelle å kontakte da. (Informant 3)

Et annet eksempel på hvordan fagpersoner kan ha stor betydning for interessen for å drive med kunst fortelles av informant 6. Etter å ha droppet ut av en annen utdanning, var det i møte med enkelte av de som underviste på forskolen at hen fant sin plass. Støtten disse fagpersonene bidro med, sammen med støtte fra medelever skapte trygghet etter å ha byttet utdanning, og bidro til at informanten senere søkte seg til KHiO:

Som sagt så hadde jeg ikke noe forhold til konseptkunst og lignende før forskolen. Og da var jeg veldig heldig på grunn av en spesifikk professor som da vekte interessen for det. Sånn "shit det her virker driffett og det får meg til å tenke." Det var to spesifikt for min del, men også noen av de andre elevene og. Som gikk med meg. Men før det så tegnet jeg bare. (Informant 6)

Informanten viser også til en annen form for støtte fra venner, familie og resterende nettverk som kan ha mye å si, nemlig økonomisk støtte i form av kunstneriske oppdrag. Informanten beskriver sin arbeidshverdag som skolegang, men nevner oppdrag som en viktig inntektskilde. Flere andre informanter forteller om oppdrag som viktige ved siden av studielånet. Ifølge informant 2 er ikke oppdrag noe de nødvendigvis snakker så mye om på skolen, men som mange likevel er opptatt av. Dette kan tyde på at det økonomiske aspektet ses ned på blant studentene. Den økonomiske kapitalen man får gjennom oppdrag kan være viktig for en students økonomi, men det er helst noe man ikke skal snakke om. Flere informanter forteller likevel om venner på skolen som sper på økonomien ved å gjøre oppdrag for kjente og familie.

Så jeg solgte masse tegninger, og jobba ut av soverommet mitt. Jeg tegna på oppdragsbasis. Stort sett gjennom folk som kjenner meg gjennom venner og sånt. Det var ikke så veldig mye, men det var jo nok til at, jeg fikk jo studielån og alt annet, men jeg hadde jo alltid ekstra ved siden av. Jeg gjør samme greia nå og, bare fordi

jeg synes det er gøy å tegne. Men jeg merker nå at jeg tegner for min egen del. Utenfor skolen. (Informant 6)

Også når det fortelles om venner og kjærester vises det jevnt over til mennesker med høy kulturell kapital. Dette framstår som en form for posisjonering, der informantene bruker de andre aktørene i livet sitt som referansepunkter. Som vist i innledningen mente Bourdieu at en kunstners posisjon i feltet var dynamisk, og det å knytte seg selv til andre mennesker i et felt kan være med på å definere informantens egen bane. Fagpersonene som hentes fram som støttende er også svært viktige for denne posisjoneringen. Det at informantene som studenter kan vise til etablerte kunstnere som støttespillere lar dem rettferdiggjøre sitt eget virke. Informant 7 forteller også at mye av støtten som oppleves i valget, handler om hvilke andre valg som er blitt gjort tidligere. “Det er sikkert litt sånn hvilke miljøer jeg putter meg selv i”. Vi kan forstå informanten slik at det å velge seg til kunstneriske miljøer gjør valget til en slags selvoppfyllende profeti. Velger man å starte på en kunstutdanning vil man møte andre som har gjort det samme, som igjen vil støtte dette valget.

Fortellinger om arv

Informantenes fortellinger stoppet ikke alltid ved foreldregenerasjonen men strakk seg ofte lengre tilbake og viste familie og slekt med etablerte posisjoner i kulturfeltet. Der arverekken ikke er eksplisitt og tydelig kan de likevel ha lett etter svar på hvor kreativiteten kommer fra. Informantenes fortellinger viser at det er vanlig å tenke sånn, at kreativitet ligger til familien. Informant 4 forteller for eksempel om hvordan dette har vært et tema i samtaler med foreldrene “Det har liksom blitt sagt at det kommer fra pappa sin tante. Hu var designer.” Andre henviser til kreativ slekt som en sterkere identitetsmarkør og er stolte av egen slekts kulturelle bragder.

Og jeg er så glad i foreldrene mine. Men sånn faglig så har de ikke vært så positive. Det har de ikke. Selv om mamma har kjempegod peil på litteratur. Altså, bestefaren min var helt sånn crazy. Han var leder i den samme bokklubben som Bjørnson satt i liksom. (Informant 1)

Den bredeste penselen informantene maler med når de viser til sin egen posisjonering i kunstfeltet er dette slektskapet til mennesker med høy kulturell kapital. Her ser de tilbake til tidligere generasjoner og fortellingene deres posisjonerer dem som arvtagere etter individer som har vært etablerte kunstnere, litteraturvitere, designere og så videre. Ved å identifisere seg med disse delene av familie og slekt viser de på samme måte som med foreldrene til ervervet kulturell kapital og posisjon.

Fortellinger om motstand

I tillegg til motstanden man kan lese som bekymring hos foreldregenerasjonen, i underkapittelet om støtte, finnes det fortellinger om familie og slekt som er skeptiske eller negative til å ta kunstnerisk utdanning i informantenes erindringer. Flere av dem framstår som enkle bekymringer om økonomisk framtid, eller med rot i stereotyper om kunstnere med psykiske lidelser eller andre vansker. Andre er mer kompliserte. Blant de enklere finner man for eksempel siste utsagn fra Informant 1 over, hvor foreldrene ikke har kunnet støtte opp om kunst på en faglig måte, fordi de ikke har forutsetningene for det. Som oftest finner disse fortellingene motstand fra et økonomisk eller praktisk perspektiv, slik Informant 3 utfordres av sin onkel: "Jeg hadde andre i familien som lissom var mer konservative. En onkel som spurte etter papir og lissom, veldig sånn, hva blir du?" Disse utfordringene fortelles om som enkel motstand på veien til å bli kunststudent, og flere forteller at de nok ville valgt å studere kunst selv om de hadde blitt møtt med mer motstand. Informant 5 svarer "Jeg håper det". Informant 6 avslører at det kan være mer komplisert, når faren oppfordrer til å studere kunst og det er egen internalisert motstand som trer fram i form av økonomiske bekymringer:

Faren min har alltid vært den personen som har vært sånn: "bare gå tegning da. Det går bra". Mamma vil bare at jeg skal være på TV. Mens pappa har vært sånn: "bare gå tegning. Gå noe kreativt". Og jeg var sånn: "nei, for da kommer jeg aldri til å tjene noe penger". Han bare: "det er ikke så farlig, det går greit". Det er sånne ting man ikke forventer at faren din skal si heller, eller moren din. (Informant 6)

Her er det ikke foreldrene eller familien som framstår som motstanden mot å søke seg inn på kunststudier, men informanten selv. Informanten forteller at kunstnere ikke tjener penger men at det er viktig, og fortsetter:

Også hadde jeg en partner som var i fullt arbeid og hadde vært det de siste seks årene. Og da var det mye mer fokus på hva man skulle gjøre, man skulle jobbe veldig mye, alltid ha penger. (Informant 6)

I informantens fortelling er det egne verdier som førte til studier på universitetet i stedet for på KHiO. Det var egne verdier som tilsa at man skal "gjøre alle de kjipe tingene først, og så kan man fokusere på de morsomme tingene". Disse verdiene framstår likevel ikke som helt egne når informanten forteller at ting var annerledes med partneren. Når informanten etter bruddet med partneren også slutter på studiene for å begynne på forskole for kunst, framstår tvilen om kunst som et riktig valg som mindre eget.

Der de fleste opplever støtte dukker det klareste unntaket i denne undersøkelsen opp med Informant 8. Informanten kommer fra en mindre industriby og fra en familie uten noe særlig utdanning "Altså jo lengre ut på bygda en kommer, og jo mindre utdanning folk har, desto vanskeligere blir det å ha forskjellige interesser eller å kunne være annerledes". Søsteren som er den eneste med universitetsutdanning jobber i et yrke hvor det ikke er påkrevd og moren har ikke fullført videregående. Informanten beskriver noe av sin driv for å studere kunst med dette bruddet hun føler mot familiens verdier og hjemstedet:

Byen de bor rundt er sånn, jeg vet ikke. Arbeid og liksom. Folk er enten underkompetente eller overkompetente. Og alle vil ha, alle vil bare ha en jobb. Men det finnes ikke jobber. Og jeg ble påvirket av det før jeg begynte med kunst liksom. Jeg følte meg verdiløs fordi jeg ikke kunne finne en jobb jeg likte og som jeg var kompetent for [...] Det er liksom ingenting mot familien min egentlig, men det er for smått. Liksom, jeg bodde ute på bygda, så jeg hadde ikke en gang muligheten til å komme meg inn til byen, for å kunne få litt mer kultur. Også kommer jeg fra en by som er hageorientert som ikke har en god ide om hva kultur er. Da måtte jeg uansett kjøre inn fra bygda selv, men inntrykket der var at kulturen var veldig, veldig teit. Vi er alle forskjellige. Og jeg fant ikke meg selv gjennom å bo hjemme. (Informant 8)

I første omgang handler informantens utsagn om geografi. Hjemstedet er altså for lite og for langt unna storbyene til at familiemedlemmene har vokst opp med kultur. Når informanten beskriver seg selv som annerledes og rar er det dette som framstår som årsaken. Et større sted ville det vært flere som var annerledes. Trangen til å utfolde seg kreativt og ikke passe inn i de vanlige normene for hvordan man oppfører seg her. Menneskene informanten omgir seg med i hjembyen, både familie og andre, er ikke vant til dette behovet for kultur, og dermed blir ønsket om å finne likesinnede desto sterkere. Årene etter endt skolegang og før informanten forlater hjembyen blir brukt til å ta forskjellige strøjobber, reise, være arbeidsledig og lese.

Altså, foreldrene mine skjønner ikke. Og på en måte så har de akseptert at de ikke kommer til å skjønne. Men vi prater og har en god relasjon likevel, det er vel bare jeg som er litt mer irritert over det at, eller jeg blir provosert fordi de har stereotypiene når jeg snakker med dem, og det er bare så lenge jeg har drevet med det her, og dere tror at jeg lager klær. Men. Jeg snakker jo med faren min, og liker han kjempegodt, og søsknene mine også, men. Det blir litt rar stemning, på en måte. [...] Når vi bare hilser på, fordi vi har så forskjellige perspektiver. Og nå er det liksom sånn at du skal rekke så mye jobb og hva skal du, skal du jobbe eller hva skal du gjøre for noe? For jeg har likevel klart meg bedre enn to av søsknene mine. (Informant 8)

Informanten opplever å bli urettferdig behandlet av familien. Selv om informanten opplever seg selv som relativt vellykket, uten noe særlig studielån og med en stabil hverdagsøkonomi er det fortsatt ikke noe foreldrene og søsknene relaterer til eller forstår som en god måte å leve på. "Det er jo mer uro fordi de ikke ser at jeg har en framtid hvor jeg liksom kan kjøpe hus, skaffe meg familie og sånn". Informanten forstår slik foreldrene som velmenende når de ikke anerkjenner valgene som gode, men også som påtrengende. Informantens egne verdier blir hele tiden utfordret av foreldrenes.

De mener at man skal passe inn i et system. Der det handler om å gjøre det på denne måten fordi det er den etablerte måten som fungerer innenfor det systemet. Og noe annet ville ikke fungere. Det finnes ikke noe annet enn rutiner. (Informant 8)

Familien til informanten har likevel blitt mindre opptatt av tematikken ettersom utdanningsbevis og en stadig stabil økonomi har vist seg å ligge i informantens skjebne.

Jeg har aldri trengt å ringe dem og be om penger, noensinne. Jeg synes ikke at de har noen rett til å si noe til meg, om jeg klarer meg eller ikke, for jeg har bevist at jeg får det til nå. Og det skjønner de. Og vi har jo, det er ikke sånn at vi blir sinte eller blir irriterte på hverandre når vi treffes. Fordi det er liksom mer sånn fortid, at man har en relasjon og bare, sitter og har det koselig sammen. (Informant 8)

Fellesnevneren for motstanden informantene forteller om er praktisk og økonomisk. Både den fornuftige røsten fra en forelder som bryr seg og den manglende forståelsen hos familien som det ikke går an å snakke med om slike ting lengre, bunner ut i dette. Informant 8 og familien blir ytterpunkter i det sosiale rom hvor informanten lener seg sterkt mot kulturell kapital og familiens verdisyn omfavner den økonomiske. I de fleste tilfellene er denne kampen mindre viktig, men i dette tilfellet har den blitt så stor at informanten føler seg fremmedgjort og at familien ikke godtar valgene som gode har blitt et sårt punkt. Informant 8 utgjør med andre ord et brudd i den etablerte familiens verdisyn, og kanskje også med samfunnet hun kommer fra. Et brudd som har blitt så viktig at det nå framstår som en langvarig konflikt i informantens livshistorie. Informanten har gjennomgått den samme symbolske revolusjonen som forfatterne og kunstnerne hos Bourdieu. Slik bohemene brøt med borgerskapets og politikkenes innflytelse har informanten brutt med familien og hjembyens. Det er gjort krav på egen autonomi og informanten klarer seg selv. Informanten bryter likevel med nøkkelpersonene hos Bourdieu som ledet an en symbolsk revolusjon. Informanten kommer ikke fra en velstående familie og befinner seg ikke i midten av feltet, men beskriver sin løsrivelse som mulig ved å være en ressursrik person som har fått mange ulike jobber, i tillegg til studielånet. Slik er det ikke en velstående familie som har gjort løsrivelsen mulig, men statens lånekasse.

I motsetning til studentene som forteller utelukkende om støtte, eller bare mindre utfordringer i denne kategorien framstår motstanden som et hovedpoeng i informantens fortelling av å studere kunst. Det er med andre ord på ingen måte slik at nedarvet kapital forklarer hele valget om å studere kunst, som vi har sett kan det motsatte også være med på å forklare valget av studier. Informant 8 framstiller seg

selv som annerledes enn familien sin på flere måter enn bare i valg av utdanning, og har nettopp gjort det vi skal utforske videre i neste kapittel, nemlig funnet tilhørighet et annet sted, nærmere bestemt på KHiO.

4. “Ikke hvor bra, men hvordan og hvorfor”

Ved å vise til barndom og ungdomstid, familie og slekt og dermed etablering av egen posisjon i kunstfeltets sosiale rom skaper informantene en slags rettferdiggjøring av sine egne valg, og legger samtidig grunnlaget for en kontinuerlig livshistorie fram mot valget om å studere kunst. Slik kulturell kapital ligger i deres arv forteller de også om flere andre elementer for å etablere deres egen posisjon som kunststudent ved KHiO. Dette kapitlet tar for seg tiden fra de beslutter å søke seg til kunsthøgskolen, og fram til de nå studerer ved KHiO.

I første analysekapittel dukker det opp et tema som ligger nært opp mot støtte fra familie, venner og fagpersoner. Nærliggende det å passe inn. Informant 8 forteller i underkapitlet om motstand om å føle seg annerledes fra familien, men også hjemstedet. I dette tilfellet legges det vekt på blant annet manglende kultur, ønsket om å jobbe kreativt og grunnleggende ønsker for framtiden. Dette kapitlet tar derfor for seg temaet *tilhørighet*. Informantene omtaler dette hyppig som en bakenforliggende grunn til at de velger seg til kunst, og har derfor blitt valgt ut for videre undersøkelse. Tilhørighet kan samtidig få andre former enn den sosiale tilhørigheten knyttet til et fellesskap. Flere av informantene snakker om faglig tilhørighet, at de har et talent som de har måttet utøve. Andre snakker om informasjon som viktig, for eksempel der informanten har fått høre at det faglige miljøet på en gitt skole er det riktige stedet å være. Alle informantene i dette prosjektet kommer innom temaet tilhørighet på en eller annen måte i sine fortellinger.

Fortellinger om tilhørighet og utenforskap

Et av de første spørsmålene en stilles i møte med et nytt menneske handler gjerne om hva en driver med. Ikke som i hva du gjør akkurat nå, eller hva visjonen din er for livet i sin helhet, men hva jobben din er. En av grunnene til dette kan være at *hva man gjør* ikke bare er en identitetsmarkør, men også peker i hvilken retning man er på vei (Hughes 1897, s.7). Utdanner man seg til et profesjonsyrke er dette som oftest tilknyttet en gitt status (Hughes 1897, s.9). På samme måte er yrkesgrupper

tilknyttet en del myter, og gjennom delte historier dannes det en felles yrkesidentitet. Noen av yrkene med høyest status i samfunnet er også av de med sterkest identitet, men i tillegg til leger og advokater finner vi for eksempel prester og kunstnere i denne kategorien. Som tidligere nevnt er det få yrker som har så mange historier, legender og myter tilknyttet seg som det kunstnerne har. Ifølge Hughes (1897, s. 23) er det ikke bare slik at et yrke gir status og inntekt, men at det også blir en del av personligheten vår. Fordi yrker deler inn samfunnet i ulike grupper, former de også aktørens identitet. Slik oppstår det kollektive representasjoner og fellesskap med bakgrunn i yrke (Hughes 1897, s.36). Yrkesidentiteten medfører også et mandat, eller en rett til å utøve et yrke slik en selv ønsker, uten at andre trenger å involvere seg (Hughes 1897, s. 78). Dette gir en viss grad av autonomi innenfor yrket, men vi kjenner likevel til kollektive fortellinger om typiske yrkesinnehavere og hvordan de utfører jobben sin. Den typiske læreren, bonden eller politikeren er kulturelle fortellinger. Hughes (1897, s. 34) mente selv at kunstneren mest sannsynlig fant veien til kunstneryrket ved en blanding av evne eller talent og trening i teknikk. I dette kapittelet skal vi se at flere av informantene forteller om talent og teknikk, men også andre ting som har fått dem til å trekkes mot kunstneryrket som gruppe.

Når man samler disse menneskene på en arbeidsplass i mange timer hver dag skapes det en arbeidskultur eller subkultur. Denne kan forsterkes hvis vi godtar Hughes teori om at personlighet også endres av yrket. Tar vi for oss kunstnervirket som subkultur kan vi finne igjen mange sterke markører, deriblant de nevnte mytene som omsvermer yrkesgruppen, men også verdier, ritualer og vaner. Når Hughes snakker om subkultur kan vi like gjerne snakke om et felt, eller kunstverdenen. Der kunstnerne samler seg om symbolsk kapital og skaper et eget felt, skaper de også en subkultur og egne hierarkier. Flere institusjoner, deriblant kunstskolene, inngår også i feltet og gir rom for at disse verdiene arves av neste generasjon. Når status og kultur går i arv etablerer gruppen en kaste (Hughes 1897, s. 27). På kunstfeltet kan man også se at verdier går i arv fra generasjon til generasjon, for eksempel viser studentene selv hvordan de har arvet enkelte av synspunktene og verdiene til lærerne.

På den annen side er et så frigjort felt fullt av motsetninger. Aslaksen viser hvordan kunstmiljøet, drevet av unge kunstnere stadig har endret synspunkt gjennom tiårene.

Mens 70-tallet var preget av politisk kunst, var 80-tallets kunstnere kristiske til den politiske kunsten (Aslaksen 2004, s. 28). Her kan det også være snakk om reaksjonsbaserte skifter framprovosert av nye generasjoner kunstnere (Aslaksen 2004, s. 62). En eventuell generasjonseffekt kan også bidra til å forme en sterkere yrkesidentitet, hvor kunstnere av en generasjon, eller en tradisjon, identifiserer seg selv med andre som gjør noe lignende, men skiller mellom seg selv og kunstnere som gjør andre ting eller kommer fra andre generasjoner.

Jeg tenker ikke at det er noe forskjell på oss. Det er på en måte Kunst og Håndverk-folka som går på yrkesfaglig på en måte, for de må bli noe fordi de ikke er noe i fra før av. Jeg tror at alle sammen på en måte, har en verdi da, som strekker seg utenfor det stampelet i en yrkeskultur liksom, og det er på en måte noe flere og flere snakker om i vår tid, det at de, at man identifiserer seg og setter på en måte verdier på folk du ikke har noe med. (Informant 1)

Informanten forteller her spøkefullt om forskjellene mellom Kunstakademiet og Kunst og Håndverk. Mens billedkunstnerne allerede er kunstnere, blir studentene på Kunst og Håndverk heller håndverkere, og for å komme dit må de lære et håndverk. Med latter i stemmen forteller hun at det ikke egentlig er sånn, og at status tilknyttet tradisjon ikke nødvendigvis er så viktig. Informanten avslører likevel at dette skillet finnes, og at det snakkes om, selv om det avskrives. Flere andre informanter forteller også om et slikt skille, som ikke nødvendigvis har noe å si, men som likevel er der. Det ser likevel ut til at kunstfeltets grunnleggende verdier går i arv. Selv om kampen mellom kapitalformene fortsatt pågår i høyeste grad ser det ikke ut til å ha skjedd et stort skifte i dominans.

Tilhørighet til en kaste tilføyer et sosialt aspekt, men tilhørighet kan også omfatte å føle seg hjemme ved institusjonene, i kunstmiljøet eller innenfor kreativ virksomhet generelt. I likhet med kapitlet om støtte og motstand har også tilhørighet en negativ og en positiv variant. Jeg har valgt å kalle disse tilhørighet og utenforskap. Den negative variasjonen av tilhørighet omfatter her først og fremst følelsen av eksklusjon fra storsamfunnet. Der Informant 8 over beskriver hjembyen fortelles det også om dårlige karakterer som et uttrykk for protest "Altså for meg blir det som en konkurranse, hvor jeg var på videregående og var god på å skrive eller få gode karakterer eller få til ting, og det gjorde meg bare lei." Informanten oppfatter med

andre ord kunstfeltet som en subkultur. Feltet opererer med andre normer og regler enn de som gjelder i samfunnet. En måte kunstfeltet er annerledes på er hvordan skolene fungerer. Man trenger ikke å ha studiekompetanse for å komme inn på KHiO hvis man har relevant erfaring eller viser sterkt nok motivasjon for å jobbe for det. Det er opptaksprøve og komite som avgjør, ikke vitnemål og karakterer. Flere av studentene trekker fram dette aspektet ved kunstverdenen, at man ikke måles på samme måte som i vanlig skolegang. At man kan oppnå en grad som ikke forutsetter at du er god i matte eller språk.

Ja, hva er det som har gjort at jeg har begynt her? Jeg tror jeg liksom hele livet mitt har følt at jeg ikke har. For jeg bruker veldig masse høyre hjernehalvdel egentlig. Også er jeg dyslektiker også da. Så jeg har hatt lære- og skrivevansker også har jeg liksom følt at jeg har mestra litt kreative ting også, i stedet for sånne logiske ting da. Så det er derfor jeg har endt opp her, det tror jeg. (Informant 2)

I dette sitatet finner vi begge tilnærmingene til tilhørighet. På den ene siden handler det om å passe inn, om mestring og om kunstnerisk identitet, på den andre siden setter det lys på følelsen av manglende evner og mestring av verdier som er viktige i vanlig skolegang. Her ser vi hvordan informanten opplever utenforskap i møte med samfunnets normer og verdier, men tilhørighet gjennom mestring i møte med kunstverdenen.

Når flere informanter forteller om utenforskap som en viktig grunn for å studere kunst er det som nevnt en viktig grunn at kunst ikke er målbart. Det er vanskelig å måle progresjon og kunnskap, noe som gjør at det er vanligere å snakke om vilje eller interesse. Å snakke om mål eller middel og formålsrasjonalitet gir ikke kunsten mer eller mindre verdi slik informantene ser det. Kunsten skal ikke være nyttig, og trenger ikke en gang gi mening (Østerberg 2012, s. 18). Informant 8 uttrykker det slik: "Ikke hvor bra, men hvordan og hvorfor. Og hva synes vi om det?". Kunst krever kvalitativ respons. Man må bruke ord og tolkning når man snakker om et verk. Flere respondenter forteller at de ser kunst som et eget språk. Man kan uttrykke de samme tingene som i tekst eller i samtale, men på en grunnleggende, annerledes måte. "Jeg trenger ikke å få utløp for all den informasjonen her med foredrag, jeg trenger å få det ut med et språk som i hvert fall ikke er foredrag". Informant 1 forteller her med trykk på "ikke" at informasjonen i et prosjekt ikke lot seg formidle med ord.

Informasjonen var i dette tilfellet emosjonell, og informanten selv ønsket å videreformidle den på en måte som ville gi inntrykk på tilskueren. Senere i intervjuet forteller informanten om den samme følelsen:

Jeg ble kjempefrustrert, for jeg hadde ikke noe forum for de her konseptuelle tankene da, uansett om det var bra eller dårlig konsept. Man har jo behov for å dele det med noen. Og det å på en måte finne noen å skape sammen med, det hadde jeg kjempelyst til. Også har jeg på en måte bare vært på leting da. (Informant 1)

Her skaper informanten et skille mellom seg selv og ordinær skolegang. Behovet er ikke først og fremst å videreformidle kunnskap, men heller å la seg inspirere og gi kunnskapen fra skolegangen en annen uttrykksform. Denne formidlingstrangen nevnes også av andre, uten at det nødvendigvis trekkes opp like skarpe linjer. Informant 2 sier for eksempel "Hva jeg har tenkt til å bruke utdanninga mi til? Til å drive på med å formidle det som er oppi hodet mitt. Det har jeg lyst til." Informant 1 viser også til en klar søken etter et fellesskap i kunsten. For mange av studentene stammer utenforskapet fra en grunnleggende følelse av annerledeshet. I flere av fortellingene fører dette til at de søker seg mot andre i samme situasjon, andre som også er annerledes. Informant 1 forteller om å alltid ha følt seg grunnleggende annerledes "Jeg tror det alltid har vært sånn bare, at det, at jeg har tenkt konseptuelt på ting. Og det har ikke vært så gøy heller." Informanten forteller videre om en sterk draging til kunstfeltet allerede tidlig i livet som en reaksjon på dette:

Jeg begynte å tegne da, også tenkte jeg da at liksom, ja, kanskje jeg skal søke på Kunsthøgskolen og sånt, for jeg visste jo at den eksisterte og jeg visste på en måte at det kanskje var noe for meg. (Informant 1)

Grunnskolen framstår som et klart eksempel hvor mange føler på utenforskap. Som en av samfunnets viktigste institusjoner, som alle informantene har vært i kontakt med i en lang periode av livet, er det mange som beskriver å oppleve frustrasjon i dette møtet. Det er imidlertid ikke bare i skolegang informantene føler på utenforskap.

Men for dem som føler at det er noe som gjør dem lei seg eller at de ikke fungerer så godt som de kunne i samfunnet eller hjemme eller et annet sted, så er kunst utrolig befriende. (Informant 8)

I den motsatte enden av skalaen, på tilhørighetssiden kan fenomenet få både enkle og komplekse uttrykk. For eksempel forteller Informant 3: "Ja, så derfor bestemte jeg meg for å søke meg hit. Fordi jeg virkelig fant ut at det er dette her jeg vil." Flere av informantene forteller om at valget er tatt på bakgrunn av et ønske, eller en følelse av at det er det riktige. Der flere følte seg utenfor i grunnskolen er det mange som finner kunstsolen som mer passende for dem, selv om også denne er en stor institusjon med en rekke krav og rettigheter.

Også er det noe med å bli kjent med hvilke retninger en selv, hvilke kunstnere man selv er interessert i. Som jeg ikke ville fått til uten å ta den utdanningen da. Det er liksom. Nå handler det jo mer om, jeg vet ikke, litt skylapper. Sånn "nå gjør jeg det her". Og motivasjonen er vel at jeg hver dag står opp og går til skolen og har det bra. Og. Er kjempeglad for at jeg ikke sitter og leser til eksamen liksom. Så det handler vel om en sånn vag interesse som blir spesifikk med tiden. (Informant 5)

Der Hughes forståelse av yrker er at de former individets identitet kan vi også se på hvordan det motsatte kan være tilfellet. Individuer med gitte personlighetstrekk tiltrekkes også av visse yrker, mot det subkulturelle fellesskapet. Hughes finner blant annet at mange med lederposisjoner i industrien har en lignende bakgrunn. De kommer fra dårlige kår men har jobbet seg til maktposisjoner gjennom skiftningene i samfunnet, forårsaket av den industrielle revolusjon (Hughes 1897, s. 29) . I et postmoderne samfunn kan vi oversette dette til kunstneren som søker seg mot fellesskap, men også formes av dette. Mange kunstnere har en lignende opplevelse av utenforskap fra tidlig i livet og søker seg dermed mot en yrkesidentitet hvor de føler fellesskap heller enn utenforskap. Et yrkesfellesskap som er kjent for å være nettopp annerledes.

Oppsummert viser informantene tilhørighet til kunstfeltet med både positivt og negativt fortegn. På den ene siden ser vi hvordan de trekkes mot et annerledes yrkesfellesskap, på den andre hvordan de ikke føler seg hjemme i de klassiske narrative hvor man mestrer skole og går ut i en jobb basert på dette. Informantene snakker om tilhørighet gjennom arvet posisjon, vist i første analysekapittel, mestring, identitet og personlighet, men også om eksklusjon fra det bredere samfunnet. Tilhørighet beskrives slik som knyttet til ideen om kunst og et sosialt kunstfelt. Måten informantene er skrudd sammen blir en viktig grunn for å søke seg hit ifølge deres

egne fortellinger. Her kan de føle seg hjemme og treffe likesinnede, men de utformes også i stor grad av yrket som subkultur. Deres tilhørighet innebærer også å formes fra studenter til kunstnere og fra noviser til spesialister. Tilhørighet i kunstfeltet kan dermed motiveres på ulike måter, med både positive og negative fortegn.

Fortellinger om spesialisering

Fortellinger om tilhørighet kan ikke konstrueres uten at det følger med distinksjon. I løpet av informantenes livsfortellinger blir det slik utskilt finere kategorier ettersom informantene selv får bedre innblikk i kunstfeltet. Fra Informant 8 som føler seg helt alene i hjembygda og oppfatter seg selv som en annerledes type enn de andre, et jeg mot et dem som omfatter alle andre, har innpasset på KHiO ført til at informanten føler på helt andre hierarkier, blant annet et hierarki innad på KHiO. Lettelsen av å kunne drive med kunst har slik blitt videreført til å finne tilhørighet innenfor sin egen versjon av visuell kunst. Informantene finner slik fram til Hughes yrkesfelleskap. Flere av informantene snakker om fagspesifikke bobler de enten trives innenfor eller helst skulle vært foruten:

Det kjennes veldig boble, å gå der. Til og med liksom ikke så mye kontakt mellom design, Akademiet, kunst og håndverk. Det kjennes litt låst i sånne gamle tradisjoner der. (Informant 5)

De fleste informantene anerkjenner et hierarki på KHiO slik informanten beskriver her, men mange er også opptatt av at de ikke føler at det burde være et. Likevel er det trolig slik at spesialiseringen er en forsterkende prosess som gir fragmentering av kunstfeltet. Jo mer man ser kunstfeltet fra innsiden, jo sterkere tilhørighet føler man til sitt eget fagfelt. Samtidig får informantene bredere nettverk innenfor kunstfeltet, dette kommer vi nærmere tilbake til om litt.

For en som maler ser jo noe helt annet enn en som bare driver med performance, eller som bare driver med installasjonsverk. Men det å akseptere at det er en forskjell man kan leve med da. For mange går ikke det å akseptere. Og det ser du ofte hvis du tar med folk som ikke driver med kunst inn i det regnestykket. For de er de første som påpeker at "det her er dårlig" og "det her er bra". Mens noen på

billedkunst vil nok ikke være de første som sier "det her suger fordi det er sånn".
(Informant 6)

Informanten som her trekker opp skillelinjer mellom de visuelle kunstfagene, skiller ikke mellom kunstformer i skildringer fra før tiden på kunsthøgskolen. Disse skarpe skillelinjene ser med andre ord ut til å dukke opp først etter at skolegangen på KHIO startet. Flere av informantene trekker fram store forskjeller mellom Billedkunst og Kunst og Håndverk, som av mange anses å være fag som er nært tilknyttet hverandre. Informanten forteller senere:

Jeg søkte jo på både håndverk og Akademiet. Jeg kom inn på begge men valgte å gå Akademiet fordi jeg var usikker på hvor mye jeg ville få ut av å gå på kunst- og håndverken. Rett og slett når det kommer til debatten rundt kunst. (Informant 6)

Selv om det er rivaliserende tankegang oppfatter de kunstnere som en gruppe hvor de hører til. Andre disipliner trenger ikke være like dem, men de opplever en felles yrkestilhørighet. Det framstår heller som om disse skarpere skillene er konkurranse innad på feltet. En av årsakene til denne konkurransen kan være fokuset skolen har på profesjonalisering. For å være en dyktig kunstner bør du være i besittelse av den riktige kunnskapen og de riktige egenskapene. Spesialiseringen fører slik til at respondentene i dette prosjektet føler på to ulike fellesskap. I tillegg til kunstfeltet i Oslo og Norge er de nå studenter ved KHIO. Skillet betegnes ikke nødvendigvis av om de faktisk selger kunst, men heller oppfatningen at man ikke er kunstner før man er ferdig utdannet. En av respondentene svarer på spørsmål om når man kan kalle seg kunstner:

Når man føler for å kalle seg det, jeg vet ikke. Jeg går ikke rundt og kaller meg det nå. Jeg sier vel at jeg studerer kunst. Men det er jo, vel i det du jobber med det profesjonelt, mesteparten av tiden. (Informant 5)

Hughes (1897, s. 88) omtaler dette skiftet i status som lisens. Mens man i mange yrker har en konkret lisens for å få utøve yrket, som bare kan fortjenes ved å gå gjennom trening eller utdanning er det i kunstverdenen ingen formelle krav om dette. Likevel er det vanligst blant studentene å si at de er nettopp studenter, og at de først vil kalle seg kunstnere når utdanningen er fullført. "Jeg ønsker å utvikle meg som, eller til kunstner" sier Informant 3. Studentene føler altså på to ulike aspekter ved sin identitet som kunststudent. De er kunstnere og studenter, og føler ulik grad

av tilknytning til de to fellesskapene. På den ene siden lar statusen som student dem gjemme seg bak en uferdig status, på den annen lar det dem utvikle seg til en generasjon som kan skilles fra de aktive agentene på kunstfeltet.

Fortellinger om skjebne

Som nevnt er myter og fortellinger en sentral del av alle felt. Etter å ha vist hvordan man har sett på kunstnere gjennom historien, tar Kris og Kurz fatt på disse. Undersøkelsen starter i det kunstnerene begynner å sette navn på sine egne kunstverk, noe som ikke alltid har vært tilfellet, og fram til deres egen tid. Vi kan tenke oss kunstnerløse kunstverk som for eksempel helleristninger eller fra det gamle Egypt. I overgangen til å knytte kunstnerens navn til kunsten ligger en definisjon av både eierskap og talent, og gjør det mulig for Kris og Kurz å studere hvordan den enkelte kunstneren har blitt beskrevet (Kris & Kurz 1937, s.3). De definerer på veien en rekke myter som gjentas om flere kunstnere. Blant annet finner de mange eksempler på kunstnere som beskrives som gjeterne i sin barndom. I flere av tilfellene fortelles det om en læremester som tilfeldigvis oppdager talentet hos den vordende kunstneren, noe som fører til en plutselig oppblomstring i sosial status, og senere til en bemerkelsesrik kunstnerkarriere (Kris & Kurz 1937, s.8). Et motiv for en slik historie om kunstnerens barndom kan ha vært å gjøre det mer uklart hva slags opphav de stammet fra. Gjeterne var ofte foreldreløse gutter som ble satt i arbeid, og med en slik uklar sosial posisjon kunne det store talentet like gjerne stamme fra adelig slekt som fra de lavere samfunnslagene (Kris & Kurz 1937, s.34). Andre myter som defineres er kunstneren som selvlært og dermed uten noen læremester utenom naturen. Flere myter beskriver også mirakelbarn, kunstverk som framtrer for kunstneren i drømmer eller som levert av engler. Tilfeldigheter med store innvirkninger, kunstneren som oppdager av en spesiell kunstform og så videre (Kris & Kurz 1937, s.15/21/54).

Det kunstneriske geniet finner man igjen i mange ulike former, sosiale grupper og tidsaldere, men det mytene har felles er at de underbygger biografien til en genial kunstner. Fra den opphøyde kunstneren i gresk storhetstid til de franske bohemene (Kris & Kurz 1937, s.7). Også i Aslaksens studie fra 2004 (s. 28) finnes det uttalelser

fra kunstnere hvor de oppfatter det å drive med kunst som et kall heller enn et valg. Fra gammelt av har de klassiske historiene om klassereisen til store kunstnere fungert som et slags alibi for deres endelige posisjon, som bevis på at de har kommet seg til storhet fra en sped begynnelse. Samtidig er det bare de store kunstnerne som er nevnt i historien eller har fått egne biografier. Fordi historien ofte er skrevet i retrospektiv form leser vi bare om de vellykkede kunstnerne, og med mye makt kan de godt også ha hatt muligheten til å definere sin egen historie.

I mytene som fortelles i et postmoderne samfunn har gjeteren og den foreldreløse forsvunnet, men elementet av forutbestemthet eller skjebne finner vi fortsatt bevart i informantenes fortellinger. Informant 8 beskriver en lignende reise som den fattige gjetergutten ved å bryte med familiens verdier, men i stedet for å stige i et klassehierarki foregår reisen på tvers av kunstfeltets sosiale rom. Andre informanter snakker som vist over om kunstnerisk aktivitet eller til og med talent allerede i barndommen, slik Informant 4 sier “Nei, når jeg valgte at jeg skulle jobbe med kunst var jeg veldig ung.”

Mange agenter på kunstfeltet har en forestilling om at talent er noe man er født med, og at man dermed trekkes inn i kunstnerrollen, uten at det fremstår som et aktivt valg. Det er heller snakk om et kall eller en kreativ strøm, som de ikke kan fornekte. Dermed er det vanlig å se interesse for kreative aktiviteter som tegn på et medfødt talent, og en slags overmenneskelig utvelgelse. Man finner flere slike eksempler gjennom historien, hvor store kunstnere har blitt anerkjent som skjenket en gudegave, eller et talent allerede fra fødsel (Mangset 2004, s.43).

Nei, jeg kan ikke huske når interessen startet. Men jeg vet vi har en tegning hengende hjemme. Jeg tegnet onkelen min da, på en veldig artig måte. Jeg ser jo at det er han på den tiden. Da var jeg fem år. Men det er sånn, karakteren sitter ganske løst, men den sitter så godt og det er veldig morsomt å se den. Ja, nei. Hvertfall siden fem år. (Informant 5)

Slik oppstår en ny underkategori av tilhørighet når informantene forteller om valget som om det ikke var et valg, men forutbestemt. Denne kategorien kan plasseres innenfor romantiseringen av kunstfeltet. Romantiseringen oppstår idet feltet kaller på kunstneren, og det etablerer en slags overmenneskelig tilstedeværelse (Aslaksen 2004, s.36). Dette finner vi også igjen i den karismatiske kunstnerrollen. Der den

forrige kategorien favnet bredt om sosial og faglig tilhørighet er det den faglige tilhørigheten og talent som framstår som viktigst her. Det kan også handle om trangen til en kreativ uttrykksform, eller det å skape, heller enn en sosial tilhørighet. Også denne kategorien har en positiv og en negativ form, hvor den positive framstår som en trang til å gjøre noe kreativt og den negative at det er uaktuelt å gjøre noe annet.

Valget om å bli kunstner er ifølge Mangset (2004, s.43) ikke nødvendigvis rasjonelt, men kan drives av et kall. Dette kallet tilsier at alt annet, blant annet kunstnerens personlige økonomi blir irrelevant, fordi man er ment for å gjøre denne ene tingen. Dette samsvarer med kunstnernes symbolske revolusjon og paradoksale økonomi. Informant 2 ser ut til å ha slått seg til ro med dette:

Jeg tenker at jeg kommer til å være fattig resten av livet [...] For at jeg synes det er greit å ikke ha så masse. Jeg kommer alltid til å trives og jobbe, og ha en jobb ved siden av. (Informant 2)

Myten om den karismatiske kunstneren inngår i et større bilde av det romantiserte kunstfeltet, som blant annet stammer fra bohemene og deres livsstil som blir trukket frem hos Bourdieu. Bakgrunnen har blitt beskrevet som at kunsten har en opphøyd funksjon i samfunnet og at den er verdt lidelsen det krever å skape den. Slik kan den fattige kunstneren framstå som en selvoppfyllende profeti, hvor studenten er så forberedt på å leve uten økonomisk trygghet at det heller ikke er noe som ettertraktes eller kjempes for. Aslaksen (2004, s.24) finner igjen kunstneren som er "dømt til å skape" i sin studie av nyutdannede kunstnere. Informant 1 støtter opp om et slik tilfelle "For det hadde vært helt uaktuelt for meg å gjøre noe annet liksom." Blant de som er dømt til å skape står inspirasjon og følelser ofte i sentrum, og det er trangen til selve skapelsesprosessen som er motiverende. Uansett hva aktøren sysler med vil kreativiteten trenge gjennom og gjøre seg gjeldende.

Jeg ønsker å utvikle meg som, eller til kunstner. Jeg opplever også at jeg må. Jeg må jobbe kreativt, jeg trenger å gjøre det. At det er virkelig en drift i meg som gjør at jeg har det bra eller ikke. At da får jeg utvikle meg, og at jeg føler at jeg har noe som skal ut, og som jeg da er nysgjerrig på hva er. (Informant 3)

Abbing (2005, s. 37) mener denne faktoren har mistet kraft hos den postmoderne kunstneren ettersom kunstneryrket er mer fragmentert og profesjonalisert. Likevel

framtrer denne tolkningen av forutbestemmelse i flere av informantenes fortellinger og tar mange ulike former. Informantene snakker om et kall, om en trang og om en nødvendighet. Flere har også nevnt at det er dette som skal til for at de skal ha det bra. Å leve uten å arbeide kreativt framstår ikke som et godt liv for dem. Informant 4 forteller også om denne trangen som et grunnleggende uttrykk for egen personlighet:

Hvorfor? Ja, nei. Det handler kanskje om min personlighet da. Å gjøre det man føler, det som kaller på deg. For når jeg tenker tilbake, sånn langt tilbake...jeg ville bli frisør, interiørarkitekt, det hadde noe med form og estetikk å gjøre. Og min personlighet var, da jeg var liten var jeg alltid glad i å innrede rommet mitt, og. Så det er interesse da. (Informant 4)

Fortellinger om informasjon

En snevrere form for tilhørighet framstår i punktet teoretikere som Abbing (2005, s. 33) kaller informasjon og dens negative motpart, feilinformasjon. Mens informasjonen handler om å orientere seg i samfunnet og finne en plass man hører til, medfører feilinformasjon at kunstnerne ikke er klar over hva slags hverdag som venter dem i en kunstnerkarriere.

Konseptet om feilinformasjon kjenner vi igjen fra fortellingene til Informant 4. I disse erindrer informanten hvordan faren forutså en rekke bekymringer som i dag har blitt informantens egne. Når informanten har valgt å studere ved KHiO er en av hovedgrunnene ifølge informanten selv å oppnå et nettverk i Oslo i håp om at dette skal lede til fast arbeid.

Det er noe jeg har tenkt på nå i det siste. At hvis jeg hadde brukt den tida det har tatt og kreftene, og pengene og ressursene på et annet yrke. Så ville jeg jo ha vært i en helt annen posisjon. Jeg kunne vært advokat, jeg kunne vært lege. (Informant 4)

Informanten forteller at valget i dag framstår som annerledes, og at kunnskapen om de økonomiske betingelsene er hovedgrunnen. Hvis feilinformasjon var hovedgrunnen til at informantene valgte kunst burde de imidlertid i løpet av tiden som studenter innse at situasjonen som nyutdannet kunstner kan være svært vanskelig og konkurransepreget, og valgt seg bort. En slik oppvåkning ville ført til at mange ville valgt seg ut andre baner underveis i utdanningsløpet (Abbing 2005, s.

33). Dette stemmer med de som gir opp kunstdrømmen og for eksempel går over i roller som støttepersonell, men for Informant 4 har det vært stikk motsatt. I stedet for at ny informasjon har ført til å gi opp har drømmen vedvart, og informanten anvender det nye perspektivet på økonomi på en mest mulig effektiv måte. Sammen med denne informasjonen kommer også en grunnleggende kunnskap om feltet, og informanten har funnet en rute som forhåpentligvis fører til fast arbeid.

Teorien om at informasjon skal kunne være avgjørende framstår ikke som utpreget viktig hos informantene i denne undersøkelsen, og selv Informant 4 forteller på et senere tidspunkt: “jeg ville vært mye mer strategisk i valget nå. Ja. Og om jeg hadde valgt annerledes hadde jeg valgt legestudie? Nei. Hadde jeg valgt advokat? Nei. Det måtte jo vært noe kreativt.” Selv i besittelse av informasjon og et kritisk tilbakeblikk på egne valg forteller informanten at et kreativt yrke er så viktig at valget uansett ikke ville vært det mest rasjonelle. Tilhørigheten til feltet er med andre ord så sterk at den overskrider ren rasjonalitet.

Informasjon kan på den annen side ha noe å si mer lokalt. Når Informant 3 søkte på akkurat KHiO akkurat det semesteret var det nettopp på grunn av informasjon.

Det var vel 2014, på våren da. Jeg fikk mer informasjon, og hørte om. Eller en jeg kjenner som er kunstner kjente noen som jobbet på KHiO og sa at “ja nå jobber hun og hun der, du må jo inn der igjen”. (Informant 3)

Informanten forteller her eksplisitt om informasjon som bidro til valget om å studere ved KHiO. Dette valget er trolig også påvirket av personen som fortalte om skolen, og et underliggende ønske om å studere kunst igjen. Informasjon som kan bidra til å velge å studere kunst kan slik omfatte fortellinger om gode lærere, gode verksteder og utstyr, at skolen fungerer bra, at situasjonen er ideell og så videre. Informasjon kan i en bredere kontekst også omhandle myter og fortellinger om feltet.

Fortellinger om Nettverk

Nettverk framstår som svært viktig i fortellingene til deltakerne i denne studien. Med referanser til portvoktere, komiteer og større institusjoner preges også enkelte av studentene av hvor viktig nettverk er for en kunstnerisk karriere. Flere forteller at de oppfordres til å samarbeide med andre eller bli kjent med folk i samme bransje.

Også dette framstår som en viktig gren av tilhørighet, og gir grunnlag for posisjonering i kunstfeltet slik vi så med familie og venner i første analysekapittel. Der informantene i delkapittelet om tilhørighet og utenforskap lette etter sosial tilhørighet framstår det her som om de har funnet det. Ved å tre inn i kunstfeltet og mestre dette har de gått fra å være annerledes til å bli fungerende medlemmer av et miljø. De har funnet seg til rette i Hughes yrkesfelleskap. Innenfor skolen snakker informantene om mulighetene for å knytte bånd til hverandre og til lærere, på tvers av egne interesser og tradisjoner. Slik kan en student fra Kunstakademiet ikke bare samarbeide med studenter fra de andre visuelle fagene, men også de utøvende fagene, teater, opera eller ballett. Denne muligheten for samarbeid og nettverk er noe mange av informantene tar opp.

Jeg tenker at de elevene som går her danner det sikreste nettverket da. Etter endt utdanning. Fordi du kan ikke bare ha bekjente som er kontakter, du må ha genuine venner også. Og helst da venner som, kan ta deg i mot da, hvis du faller. Sant.
(Informant 1)

Det framkommer av de ulike intervjuene at studentene ser svært ulikt på hvordan man skal forholde seg til å danne nettverk. I den ene leieren finner man uttalelser som den fra Informant 1 hvor det er studentene som er viktigst, kanskje også fordi det framstår som litt skummelt å skulle gå inn for å danne mer langvarige relasjoner til mer profesjonelle aktører. Informanten forteller videre at fokus på nettverk kan framstå som en dårlig verdi. "Jeg prøver å ikke tenke så veldig mye på det med nettverk egentlig, fordi jeg synes ofte det blir så falskt. Eller overfladisk da. Og jeg klarer ikke å opptre naturlig i en sånn setting." I det motsatte hjørnet finnes det informanter som ser på nettverk som noe naturlig og nødvendig for en karriere innenfor kunstfeltet.

Jeg tenker det er en del av det som er den høyere utdanningen. Å få tilgang til nettverk og kunnskap og. At de setter oss i kontakt med folk som allerede har for eksempel bygd opp studioer eller... (Informant 7)

Informanten beskriver her nettverk som en grunnleggende bestanddel av høyere utdanning generelt. Tidligere i oppgaven har det blitt vist hvordan flere av studentene også knytter tette bånd til professorene sine og oppnår goder på denne måten, og hvordan nettverk kan bidra til å etablere egen posisjon på kunstfeltet. Å føle seg

hjemme i et slikt nettverk av profesjonelle aktører kan bidra til økt synlighet og nye muligheter. Informant 7 beskriver videre hvordan KHiO tilrettelegger for studentene:

Det kan jo være de kommer på skolen da, og har forelesninger om det de driver med. Presenterer sine prosjekter. Kanskje vi drar på utflukter. Ofte så tenker man jo at man søker på ting. Man søker om å være med på ditt eller datt og så videre. Men da må man ha den informasjonen da. Om hva man kan søke på. Og møte de folkene. KHiO er veldig flinke på sånt. På networking. Hvis man vil så kan man kjøre på med det.

Når det å søke om å være med på et prosjekt eller en gruppeutstilling likestilles med å ha kontakter framstår det som at informanten mener det er veldig viktig med sosial kapital i tillegg til symbolsk, på dette feltet. Det kan være like viktig å kjenne noen, som å ha kunnskap om hvordan man søker på noe og ha evnen til å gjennomføre. Informant 5 beskriver et konkret eksempel på hvordan eget nettverk har blitt utvidet gjennom skolegangen, da det ble satt opp en utstilling på et galleri i Oslo: "Asså jeg fikk mest kontakt i montering uka før egentlig. Da jobbet vi jo der nede og fikk, ja. Snakket med dem som jobbet der".

Nettverket nevnes under flere intervjuer eksplisitt som grunner til å begynne å studere kunst ved KHiO, men betegnes også som viktig for tilhørighet ved institusjonen. Det er noe studentene snakker mye om seg imellom, men også noe som trekkes fram av ansatte ved skolen. Nettverket man bygger mens man studerer vil trolig følge studentene videre i livet etter studiene, og slik fylle en større funksjon enn det gjør per dags dato. Informantene viser også til at de kan oppnå viktige ressurser ved å danne nære relasjoner til veiledere eller andre fagansatte, og til en viss grad også med aktører utenfor KHiO.

5. “Kunst er også en jobb”

I en kamp om kapital på kunstfeltet er det den symbolske kapitalen, anerkjennelse, som anses som viktigst og mest autentisk av kunstnerne selv. Kunsten er i slekt med handlingen, tenkningen og refleksjonen heller enn arbeidet og produksjon (Øvereng 2012, s. 40). De andre formene for kapital kan være nyttige, men det er først når en aktør besitter betydelige mengder av symbolsk kapital at det anses som greit å utnytte eller bytte inn denne i økonomisk kapital (Solhjell og Øien 2012, s. 340). Derfor er det mange kunstnere som lever under stramme økonomiske vilkår, uten at de nødvendigvis ønsker seg en endring for enhver pris. Kunstnerne forneker slik økonomien og markedet (Mangset et.al. 2016, s.3).

Mangset viser hvordan antallet fast ansatte kunstnere har gått ned mellom 2006 og 2013 i likhet med tiårene før (Mangset et.al. 2016, s.14). Dette finner man støtte for også innen visuell kunst, der man blant annet finner at kunstnerne i dag registrerer færre arbeidstimer per utøver enn tidligere (Mangset et.al. 2016, s. 6). Bojana Kunst gjengir Phaller når hun viser at tidsbruk på faktisk kunstnerisk aktivitet har sunket, mens antallet kuratorer, agenter og andre posisjoner som regnes som støtteyrker har vokst dramatisk i antall (Kunst 2015, s. 22). Disse yrkene er attraktive innenfor kunstfeltet, og kan, som vi har sett, framstå som interessante deltidsjobber også for studentene i denne studien, både på det nåværende tidspunktet og i framtiden.

Selv om kunstnerisk inntekt har vist seg lite konkurransedyktig i løpet av de siste tiårene er myten om den sultende kunstneren i mindre grad aktuell i dag. Dette kan blant annet skyldes den moderne velferdsstaten, som tar vare på innbyggere sine i større grad enn tidligere (Mangset et.al. 2016, s. 3). Velferdsstaten kan rett og slett ikke la mennesker leve i fattigdom (Abbing 2005, s. 37). Den enkleste forklaringen på hvorfor kunstnere får dårlig betalt er at de er for mange. Selv med et overfylt marked fortsetter rekrutteringen til kunstfeltet. Senest i 2016 uttalte daglig leder i Norske grafikere at det utdannes for mange kunstnere, men også at det dannes for mange nye kunsthøgskoler (Frivik og Naghavian, 2016). Dette betyr færre arbeidstimer og høyere terskel for å få et stipend. Et oversvømt marked og mange ferske kunstnere i oppstartsfasen betyr at en profesjonalisering er uunngåelig. Det vil

være de som mestrer en slik situasjon best som vil tjene på den, mens de som ikke mestrer den vil tape.

Å velge seg til kunsten innebærer derfor å se bort fra bekymringene til de som velger seg bort fra den. Dette kan ha mange forklaringer. Flere av informantene føler at de ofte må forsvare at de driver med kunst, noen ganger fra et økonomisk perspektiv. Informant 5 anser sin egen kunstneriske prosess som "en sånn ganske ego greie". Slik beskrives en avstand til andre typer yrker, noe som kan bidra til at mange spør. Som kunstner kan man hele tiden gå etter det som faller en inn som interessant.

Jeg koser meg jo aller mest når jeg sitter og jobber helt alene, i et eller annet jeg driver med. En prosess. Noe teknisk. Et eller annet. Eller leser teori som handler om noen ting jeg er interessert i [...] Arkitektur har på en måte. Jeg tenkte vel at det var en sånn ordentlig jobb der jeg kan gjøre noe med det. Også. Har jeg likevel ikke villet det tror jeg. (Informant 5)

Informanten avslører her et syn som ligner litt på de som er kritiske til valget av karriere. Mens kunst blir beskrevet som en mindre "ordentlig" jobb, ville blant annet arkitektur framstått som mer fornuftig. Informanten har likevel valgt seg til den mindre ordentlige jobben, selv om karakterene fra videregående er gode nok til å komme inn på arkitektur. Dette framstår som en motsetning, men viser også at det er andre grunner enn ren rasjonalitet som har vært avgjørende for valget. Dette er et typisk trekk hos flere av informantene, hvor de definerer valget om å studere kunst som ufornuftig, slik informant 6 gjør i delkapittelet om motstand. Samme informant forteller også at selv om ytre motstand ikke har vært eksplisitt har det oppstått situasjoner hvor valget har krevd å bli forsvart:

Hvis noen spør "skal du bare drive med kunst" så nei, jeg har jo lyst til å jobbe ved siden av det. Men kunst er også en jobb. Så hvis jeg møter, jeg må jo aldri forsvare det for andre som driver med kunst, aldri har jeg måttet forsvare det for noen som driver med kunst. Men jeg må forsvare det hvis jeg møter en ingeniør. (Informant 6)

Så nei, informanten skal ikke *bare* drive med kunst, og det er der kunstnerkarrieren skiller seg fra svært mange andre. De fleste andre jobber kan du leve av på en eller annen måte, men for en kunstner holder det ikke bare å møte opp, du må også skape deg en inntekt. Denne særegne måten å forstå en yrkesgruppe på fører til at informantene har svært ulike visjoner for framtiden. En del av legitimeringen av

valget, deres forklaring på hvorfor de har valgt som de har, handler også om hvordan de skal leve av kunsten. For mange handler det om å ha en “vanlig” jobb ved siden av kunstnerisk virke, for andre handler det om å virkelig satse, for en tredje gruppe handler det ikke nødvendigvis først og fremst om å drive med kunst, men å skaffe seg arbeid i kunstrelaterte bransjer.

Fortellinger om å lykkes

Den gruppen av kunstnere som virkelig satser alt på en karriere innen kunsten omtaler Abbing (2005, s.31) som gamblere. På grunn av det enorme spennet i inntekt blant kunstnere er det noen som klarer seg bra, til tross for at de aller fleste lever med en personlig økonomi under gjennomsnittet. Blant de best betalte kunstnerne finner man også noen av de best betalte personene i samfunnet (Abbing 2005, s.31). Mytene som fortelles om kunstneriske genier kan slik fortsatt ha påvirkning, når disse kunstnerne ser seg selv som dømt til å skape slik vi så i delkapittelet om skjebne. Ved å se seg selv som arvtagere til disse kunstneriske geniene, har de også troen på at de vil mestre kunstfeltet og oppnå en av disse få, dominerende posisjonene (Abbing 2002, s. 3). Målet, som gir enorm avkastning om man lykkes, anses slik å være verdt forsøket. Det at mange ikke når opp blir en nødvendig konsekvens, og man kan forvente å se et gradvis frafall fra målet over tid. Slik sett blir det som å spille lotto, man går inn for å slå gjennom, å gjøre det stort, men man kan like gjerne ende opp med feil tall hver uke for resten av livet (Abbing 2002, s. 3).

Men veldig mange synes det er gøy, veldig mange synes det er veldig interessant at noen gutser på noe de aldri kunne tenkt seg å gjøre, og det er bare fordi de ikke tenker på samme måten ikke sant. (Informant 2)

Her fortelles det om valget av en kunstnerisk karriere som en satsning, det er noe man må investere i, for så å håpe at det gir avkastning. Det vitner også om stor tro på seg selv og sitt kunstneriske talent. Ved å satse, forventer studenten avkastning, noe som blir bekreftet i løpet av intervjuet. Av et kull på KHiO vil det være få, om noen, på hvert program som vil ende opp med å leve av bare kunsten, og selv om informantens fortelling framstår som noe ambivalent til å lykkes, er det en sterk tro

på å slå gjennom som ligger til grunn. Informanten mener at dette gjelder mange av medstudentene også.

Ja, det der går jo sinnsykt i bølgedaler da. Jeg tror veldig mange som går her..vi er jo litt sånn bipolare nesten. For vi tenker liksom at "herregud, jeg kan leve av det greiene her liksom, for jeg er jo bedre enn alle andre". Det er en sånn der ego, det er en ego vane. Og noen ganger tenker man bare at det er helt håpløst. "Jeg kommer til å slite resten av livet liksom, fordi jeg gjør det her". Det går jo veldig opp og ned. (Informant 2)

Denne ambivalensen kommer også fram i løpet av andre intervjuer. Informant 2 som tidligere fortalte om en fremtid med to jobber, en innen kunst og en utenfor, og hvordan fattigdom var en vanlig måte å leve på hvis man skulle drive med kunst, viser også lysglimt av tro på å slå gjennom i kunstfeltet.

Jeg tror alle har en litt sånn. Har og må ha et narsissistisk blikk på seg selv. For å greie det. Jeg har jobba masse med kunst og det er når jeg ikke har troa på det jeg driver på med, da blir det crap. Det er ingenting. Så en må liksom, det er så masse narsissisme inne i bildet, og jeg tror grunnen egentlig er så egosentrisk at man ikke vil si det høyt på en måte [pause] Ja, jeg tror jeg kan få det til. Fordi jeg er best. (Informant 2)

Realiteten er likevel at de fleste ikke skyter gullfuglen, de vinner ikke i lotto og de oppnår ikke en stabil inntekt gjennom utelukkende kunstnerisk virke. Gambleren framstår slik som en risikotaker, men ambivalensen forteller også om at mange opererer med en alternativ plan, eller også kan si seg fornøyd med å leve under dårligere kår hvis de kan få drive med kunst. Alternativene kommer vi tilbake til i neste delkapittel. Når informantene kan si seg tilfreds med mindre, kan vi se tilbake til den irrasjonelle økonomien, det er andre verdier som veier opp, eller er viktigere.

Ifølge Baumol & Throsby (2012, s.314) kan den paradoksale økonomien også på sett og vis tolkes rasjonelt. En måte å tolke valget på er å se på psykisk premiering. Fordi kunstnere alltid har vært en relativt dårlig stilt gruppe i samfunnet har man antatt at attraktivt arbeid må være grunnen til at så mange ønsker å drive med det. Teorien om psykisk premiering gir støtte for dette. Dårlige økonomiske vilkår utlignes her ved det yrket gir tilbake (Baumol & Throsby 2012, s.314). Den psykiske premieringen ved yrker innen kunst, kultur og sport, vises også ved økonomisk

investering, hvor kunst stort sett gir dårligere avkastning enn aksjer. Mange velger likevel å investere i kunst. Grunnen kan dermed ikke være rent økonomisk, men kunsten som investeringsobjekt må tilføre noe som aksjene ikke kan. Det samme gjelder investorer i små teaterforestillinger, eller lokale sportslag. De fleste vil ikke tjene mye, og kanskje faktisk tape penger, noe som tilsier at investeringen må være verdt det på en annen måte (Baumol & Throsby 2012, s.317). Slik Simmel forstod kunstens verdi som avhengig av betrakteren fungerer investeringene i disse kulturelle fenomenene på samme måte. Verdien av å ha et aktivt, lokalt fotballag kan for mange ikke måles i økonomiske utgifter. På samme måte kan ikke det å få drive med kunst måles i økonomiske ulemper for de unge kunststudentene.

I forlengelse av kunstnerens noe annerledes syn på økonomien sammenligner Abbing (2005, s. 32) kunstnerisk virksomhet med frivillig arbeid, da deler av virksomheten ikke vil bli belønnet. Dette gjelder de fleste deltagerne innenfor feltet, men ikke alle. Innad i kunstnergruppen er det som nevnt enorme inntektsforskjeller. Abbing viser til tall hvor kunstnere som gruppe tjener 30 % mindre enn befolkningen som helhet, men også til det enorme spennet innad i gruppen.

Å tjene penger var ikke motivasjonen for å begynne med kunst. Men jeg har vel sikkert sett at mamma har klart seg likevel da. Og da klarer jeg det og. Det har vel vært, uten at de aktivt har pushet meg inn i det har jeg sett at det her er en mulighet. Også har jeg fått støtte for det. (Informant 5)

For kunstneren som opererer i en irrasjonell økonomi er det altså andre verdier enn de økonomiske som er viktige, og som dermed veier opp for liten eller ingen økonomisk kompensasjon. Det blir det rendyrkede idealet om symbolsk kapital som tar over som mål. At man skal utøve kunst for kunstens egen skyld, ikke for å tjene penger, men fordi det er dette som får kunstneren til å oppleve motivasjon.

Det finnes dermed sterke kontraster innad i kunstfeltet for hva det er å lykkes. På den ene siden har man de som satser på å bryte gjennom og ved høy grad av anerkjennelse også tjener mye penger. Det er først når man har oppnådd ekstremt høye mengder symbolsk kapital at det anses som akseptert å ta ut dette i økonomisk kapital, og selv da er det en vanskelig balanse å opprettholde. På den andre siden har man de som utelukkende ser på symbolsk kapital og det å få drive med noe de har lidenskap for som å lykkes. For disse kunstnerne spiller økonomien rett og slett

ingen rolle, så lenge kunstneren overlever og kan drive med kunst, uavhengig av hva slags kår han eller hun lever under. Disse agentene går i bohemenes fotspor, da de satte standarden for hva en kunstner kunne og skulle være, og ble viktige for hva som ble anerkjent som god og dårlig smak (Bourdieu 2000, s.57).

Nja, jeg vet ikke. Folk er forskjellige personlig tenker jeg. Litt sånn jeg snakket om. Noen vil bli rockestjerner. Noen vil være i media og. Ja. Tjene mye penger og litt sånn der. Mens andre har mer lyst til å jobbe rolig og personlig for seg sjøl en plass.
(Informant 7)

Det å få drive med akkurat det informantene selv ønsker, å ha muligheten til å drive med kunst, for seg selv, framstår som det viktigste i dette sitatet. Om kunsten ikke blir verdenskjent og om informantene ikke kan leve av det har ikke fått noen hovedposisjon. Kunsten skal stå i sentrum av prosessen, og kunstneren har tillit til at resultatet blir bedre om det er en autonom prosess.

Jeg føler det er litt sånn at noen vil jo bli superstjerner da. Og blir det og. Og tjener mangfoldige penger. Det er jo en stor, det er en stor kunstindustri. Det er mye business. Men. For min del er det vel et valg. Ja. At det er ikke det viktigste.
(Informant 7)

Disse forskjellige posisjoneringene viser også til at det konstant forhandles om kapitalformer innenfor kunstfeltet, også blant studentene. De to leirene representerer økonomisk og symbolsk kapital og de har tenkt over, og verdsetter de ulike verdiene ulikt. Mens noen tenker mer praktisk, eller satser på å slå gjennom er det andre som uttrykker at de ikke trenger så mye, hvis de får drive med kunst. Standpunktene framstår som kommersialisme mot psykisk premiering, det de har felles er at det er snakk om studenter som ønsker å drive med kunstnerisk praksis og bare dette. Det å lykkes må derfor tolkes gjennom informantenes egne fortellinger. Det er ikke bare kommersiell suksess og høy inntekt som assosieres med å være vellykket kunstner. Også det å kunne drive med det de selv ønsker, på bekostning av økonomiske betingelser, har verdi. Også dette kan føles som en fullverdig karriere. Når kunsten får stå i sentrum for den kunstneriske prosessen, da er man vellykket som kunstner. Informant 3 uttrykker det slik "For veldig mange handler det mest om penger. Dessverre. Men man er jo redd for å være uten og."

Fortellinger om alternativer

Å studere kunst trenger ikke utelukkende bety at man skal bli kunstner, eller i hvert fall ikke bare kunstner. Når man som student tar fatt på en utdanning på KHiO er det ikke fastslått at det er kunstner du skal bli. For mange er KHiO et sted man finner ut av om livet som kunstner er noe for dem. Studentene i denne undersøkelsen kaller seg ikke nødvendigvis for kunstnere, det framstår heller som veldig individuelt for informantene når de tar i bruk yrkestittelen. I mellomtiden forteller de fleste at de studerer kunst. På spørsmålet om når man kan kalle seg kunstner svarer Informant 5:

Når man føler for å kalle seg det, jeg vet ikke. Det kjennes litt, jeg går ikke rundt og kaller meg det nå. Jeg sier vel at jeg studerer kunst. Men det er jo, vel i det du jobber med det profesjonelt, mesteparten av tiden. (Informant 5)

Når det gjelder overgangen fra student til kunstner er det ikke slik at utdanningsbevis fra KHiO automatisk gjør deg til kunstner, og du kan også være kunstner uten utdanning. Det en bachelor- eller mastergrad fra KHiO derimot i høyeste grad gjør, er å fungere som bevis på ervervet symbolsk, eller kulturell kapital. Studenter med en grad fra KHiO kan oppfattes som kulturelle spesialister, de har studert kunst nærmere enn de fleste andre i samfunnet, og har trolig utviklet en spesialisert forståelse av dette feltet. Utdanningen utgjør et grunnlag (Aslaksen 2004, s. 23). Utdanningen er en investering.

I tillegg til at investeringen gir tyngde i for eksempel søknader om stipend kvalifiserer den også studenten til en rekke yrker. Et nærliggende eksempel er arbeidet som støttepersonell i ulike institusjoner innenfor kunstfeltet. Mange tar for eksempel jobber på gallerier eller i kulturbyråkratiet. Andre ønsker å fortsette innenfor utdanningssystemet:

Jeg har lyst til å snakke om kunst. Jeg tror at jeg vil bli lærer. Tenker jeg. Fordi jeg er ikke kjempeinteressert i å lage kunst selv, jeg synes det er gøy med prosjekter som utvikler spørsmål. men jeg synes det er kjempegøy å snakke om hva andre driver med. Og hvordan, hvordan det er relevant eller hva de har interessert seg for, hvordan det holdes sammen i prosjektet. Hva det refererer til, hva som var i samtiden. Hva det dreier seg om. (Informant 8)

Flere informanter nevner det å få seg en konkret jobb i løpet av intervjuet. Investeringen blir da beviset på at man kan noe, kanskje etter å ha brukt mye tid og krefter på kunst som interesse, på forskoler eller i egen virksomhet. Når jeg spør informant 4 om hvorfor KHiO framstod som riktig utdanningsvalg er svaret kontant "...å få meg en jobb". I dette tilfellet var det snakk om konkrete goder KHiO kunne bidra med for at informanten skulle komme seg inn i arbeidslivet. Informant 3 viser til erfaring i kunstrelaterte yrker og at KHiO er spesialisering som passer til denne typen arbeid "Men i forhold til hvorfor jeg velger å ta denne utdanningen så er det veldig konkret. Jeg ser at det også finnes jobber da." Informanten uttrykker slik at utdanningen på KHiO vil øke mulighetene på et bredere arbeidsmarked. Utdanningen kan på denne måten bli veien til en mer stabil økonomisk fremtid som deltidskunstner eller i yrker utenfor kunstfeltet. Støtteyrkene framstår for flere av informantene som attraktive yrker hvor de kan lære om kunstfeltet eller utøve kunst på ulike måter.

Det blir sikkert noe deltidsjobbing ved siden av. Men jeg har også tenkt på om jeg skulle studert noe mer, for jeg har jo mange år jeg kan studere med støtte. Så jeg tenkte på konservering, om det kunne vært lurt å liksom. Det er jo noe som kjennes ganske relevant og spennende. Også kunne jeg kombinert alt etter det. (Informant 5)

Det å for eksempel ta oppdrag som journalist ved siden av å være forfatter kan sees som økonomisk orientert og som en "dobbelthet" slik Bourdieu (2000, s.64) beskrev det, og mange som valgte denne doble veien ble sanksjonert av andre kunstnere (Bourdieu 2000, s.69). Som tidligere nevnt blir det ansett som svært vanskelig å operere på begge halvdelene av banene innenfor et felt uten å risikere å mislykkes på begge. Informantene i dette prosjektet oppfatter det ikke nødvendigvis slik. Det framstår som urealistisk å ikke måtte jobbe ved siden av studiene og ved siden av kunstnerisk virksomhet. Der Bourdieu siterer Baudelaire om kunstnere som avviste familie, karriere og hele samfunnet, har studentene en pragmatisk tankegang om framtiden (Bourdieu 1984, s. 67).

Fortellinger om entreprenørskap

Det er som nevnt mange ting som går i arv fra en generasjon til den neste innenfor kunstfeltet, men det skjer også store omveltninger. En av de viktigste trendene i intervjumaterialet er kunstnerrollens tilnærming til entreprenørskap eller gründervirksomhet. Utviklingen det siste tiåret har ført til at det i dag er konseptkunstnerne hos Aslaksen som er ansatt ved KHiO (Aslaksen 2004, s. 52/2016, personlig kommunikasjon). Konseptkunstnerne skilte seg fra billedkunstnerne som også kalles malere. For malerne var det motivet som var viktig. De kunne bruke lang tid, var opptatt av detaljer og estetisk uttrykk. Konseptkunstnerne brydde seg heller om idé og konsept, og kunne hoppe fra idé til idé uten å noen gang gjøre noe ferdig. At det er disse som besitter autoritære posisjoner ved KHiO i dag har trolig bidratt til utviklingen av skolen, men er også en avspeiling av det norske kunstfeltet. Studentene forteller om både nedarvede ideer, og motreaksjoner til den etablerte kunstnergenerasjonen. Blant annet nevnes trender i kunstmiljøet som tilbakekomsten av håndens arbeid, tverrfaglighet, og mange har lite til overs for å stille ut i en "white cube", et galleri bestående av hvite vegger.

Det er jo ikke alle som er like interessert i å være en del av den kunstindustrien da. I forhold til white cube og kuratering og. Det kan ofte henge sammen. Så har vi kunst i offentlige rom, KORO for eksempel. Som jeg tenker er viktig da. At det ikke blir noe eksklusivt som er vekke fra samfunnet, men at det er tilgjengelig, og at de tankene og refleksjonene eller gleden da, at den blir delt da. I samfunnet. At den er tilgjengelig. (Informant 7)

Informanten beskriver her kunst fra synsvinkelen til det inklusive kretsløpet, hvor kunsten er et politisk virkemiddel, noe befolkningen skal ha glede av. Samtidig trekkes også fokuset på markedet og kuratering inn som en negativ tendens. Dette er elementer som inngår i en pågående profesjonalisering av kunstfeltet. Også politikerne deltar i denne diskusjonen og forsøker blant annet å finne nye markedsbaserte løsninger for kunstnerøkonomien (NOU 2015). Profesjonaliseringen trekker altså kunstnerrollen bort fra talentet og fokuserer på egenskaper. Man er ikke bare kunstner, men også selvstendig næringsdrivende.

Det er kanskje mye sånne livsstilsmyter, at man drikker og fester og. Vagabondliv. Men de fleste jobber jo ganske hardt bare for å ha penger til materialer, hvis man jobber materialebasert da. Og hvis man skal reise. Planlegge. Mye planlegging. Det er derfor jeg tenker det er mye gründervirksomhet og. Du skaper som regel ditt eget foretak og hvis du skal ha jobb så må du sørge for at du skal ha det sjøl. Ved å starte prosjekter og være med på workshoper. (Informant 7)

Kunstnerlivet er et variert liv, hvor man stort sett er sin egen sjef, men med det kommer også mye ansvar. Informanten forstår seg på sin egen karriere som et prosjekt som ikke lar vente på seg. Det krever handling og progresjon, og det er nødvendig å jobbe hardt og tilegne seg en rekke egenskaper på veien. Planlegging, som nevnes eksplisitt er ikke det første ordet man assosierer med kunstnere, men i informantens fortelling er dette en viktig egenskap.

Kunstneren som gründer eller entreprenør dukker opp som et relativt nytt alternativ til å lykkes eller til å vende seg bort fra kunstnerisk arbeid i flere intervjuer. Konseptet er neppe spesielt nytt, da kunstnere alltid har stått til ansvar for å skape sine egne muligheter til arbeid, men måten å snakke om det på er av nyere dato (Aslaksen 2004, s.42). I tråd med dette beskriver Elleimer (2003) et skifte i den moderne velferdsstaten hvor tidligere kategoriseringer av kunstnere, og andre i kreativt arbeid, utfases for den nye kulturelle entreprenøren. De nye rekruttene i kreative yrker må være unge og fulle av energi, fleksible, selvstendige og uten store behov utenfor jobben, for å framstå som attraktive kandidater (Elleimer 2003, s. 3). Det kan også lønne seg å kunne flytte til helt andre steder enn der man har familie og utdanning. Kunstneren er ikke lengre først og fremst kunstner, men er i en forandret velferdsstat nødt til å se etter alternative måter å leve på (Elleimer 2003, s. 4).

En av grunnene til at det stilles harde krav til den kulturelle entreprenøren er den konstante konkurransen om kapital som foregår på kunstfeltet. Agenten er fra starten nødt til å jobbe hardt, om det er for å oppnå høyest mulig inntekt, eller for å oppnå størst mulig grad av anerkjennelse. Med profesjonaliseringen av kunstfeltet ser man et glimt av storbyennesket til Simmel i kunstneren. Handlinger og følelser blir mer styrt av rasjonalitet. Konkurransen krever at kunstneren blir mer allsidig.

Men det jeg tenker er viktig i kunstutdanning, det er ikke bare estetikken eller det som blir skapt, men det er jo nettopp det at det er gründervirksomhet, det er jo en

annen kompis av meg som har starta en app. Det er jo mye programmering og sånn her. Men han har grad fra en kunsthøgskole. Også spør dem "får du noe ut av det?" også sier han "ja, han tror det", fordi hadde han ikke gått der så hadde han kanskje ikke lært hvordan du kan lage ting fra starten. Og rett og slett tenke alt har makt da, og vite at nesten alt er mulig. Så jeg ble i hvert fall veldig glad da jeg hørte det. Selv om han på en måte, det han gjør nå ville vært kobla til en annen type business. (Informant 7)

I tillegg til å være en investering i en måte å tenke på gir denne allsidigheten en mulighet til å gjøre mange ulike ting, kanskje samtidig. Det er nettopp dette som er utgangspunktet for den kulturelle entreprenøren. Man skal kunne påta seg mange ulike oppdrag og arbeidsoppgaver uten å tenke på antall timer man legger i jobben eller at det gir mindre tid til venner, familie og alenetid. Man skal inneha en rekke egenskaper som man har tilegnet seg gjennom utdanning og erfaring, og med høy konkurranse på markedet krever de fleste arbeids- og oppdragsgivere at agenten gjør sitt aller beste. Som sin egen arbeidsgiver må kunstneren også oppsøke ulike oppdrag og promotere seg selv.

Vi kan på en måte ikke bare sitte å drive med kunst, fordi det er sånn, hvis du bare holder på med kunst så er det ingen som ser kunsten din. Så i seg selv er det et problem, for du må jo bli oppsøkt. Hvis ikke du er så stor at de kommer til deg, da er jo problemet løst. Men hvis du er som meg da, ung, så må man være ute der, konstant. For ingen plukker deg opp hvis du ikke er det. For da er det noen andre som kan bli plukka opp i stedet, fordi de ropte høyest. Fordi de var tilstede. Men jeg tror også en del av det problemet er fordi folk jobber mer nå. Vi må jobbe mer. Vi får ikke tid til å drive så mye med kunst. Jeg skulle ønske vi jobbet mindre med kunst fordi vi satt og gjorde kunstrelaterte ting, men ofte er det bare fordi vi må jobbe. Hvis det er unge kunstnere man snakker om så er det i hvert fall veldig fokus på at man må ha en deltidsjobb, for man kan ikke.. Det er ikke billig lengre, å bo og...være kunstner. (Informant 6)

Her fortelles det om annerledes tidsbruk enn det informantene kan se for seg at tidligere kunstnere har hatt. Man må markedsføre seg selv, man må være synlig på sosiale medier, man må være på de riktige åpningene og festene, og snakke med de riktige menneskene. Samtidig må man finansiere en kunstnerkarriere gjennom annet arbeid, kunstrelatert eller ikke. Dette finner man også støtte for i teori om kunstnerisk

tidsbruk, hvor det blant annet legges stor vekt branding og studier av markedet i tillegg til faktorene informantene nevner (Kunst 2015, s. 22). Enn så lenge opplever studentene å ha et frirom ved KHiO, hvor de står fritt til å utvikle seg som kunstnere med en fast inntektskilde i studielånet. Mange har likevel allerede deltidsjobb og regner med at det kommer til å fortsette sånn.

Antageligvis kommer jeg til å ha en deltidsjobb. Gjerne i feltet, innenfor noe jeg er interessert i. For guds skyld, jeg kan være museumsvert. Det spiller ikke så stor rolle hvor jeg jobber så lenge det er noe jeg lærer noe av. Og at jeg da, som alle andre, må søke. Og håpe at jeg får legater og lignende stipender. Hvis det er mulig å få det, ikke sant. Det er jo konkurransen. Ikke alle får det, men det er jo noen som får det. Men det kommer jo veldig an på hva jeg gjør og hvor flink jeg er til å snakke om det jeg gjør. Så det er det jeg er på skolen for nå. På en måte liksom bygge meg opp. Bygge meg selv nok opp til å kunne bare gønne på og skrive disse søknadene. Skrive disse tingene, å lære, å formulere meg på en riktig måte. Jeg tror jeg egentlig bare kommer til å slite veldig mye de neste fem til ti årene, men det er helt okay. Det er noe av det strevet man er ute etter og. Antagelig så tar det veldig mye på den mentale helsa. Men det er noe jeg forventer at det kommer til å gjøre og. Jeg tror ikke det er helt smertefritt. Og hvis det er helt smertefritt så er det litt merkelig, da er det lissom feil. Da tenker jeg at man har vært heldig også. (Informant 6)

Fortellingen til informantene trekker inn flere etablerte myter om hvordan livet som kunstner er vanskelig samtidig som en kunstnerlivsværelse tegnes opp som et lappeteppes av aktiviteter og inntektskilder. Kanskje må informantene være museumsvert, kanskje noe helt annet. Om det er innenfor kunstfeltet kan det også framstå som en triumf. Når kunstfeltet blir stadig mer profesjonalsert er det flere etablerte kunstnere ønsker denne vendingen velkommen. De ønsker mer tilrettelagte forhold med en slags markedsmechanisme for å tilrettelegge for mer arbeid til de etablerte agentene. Dette fører til flere muligheter for arbeid og en stødigere inntekt, samtidig som de agentene som nyter godt av en slik ordning vil kunne operere mer profesjonelt (Abbing 2005, s. 37). Når feltet er overbefolket av mange unge kunstnere uten en kundekrets blir kunstnerisk arbeid fort en billig eller gratis vare man kan få fra en ung og uerfaren aktør. Derfor ønsker noen seg et mindre attraktivt og subsidiert kunstfelt. Dette ville vært å foretrekke, fordi det da ville være færre

amatører og unge utøvere som kjempet om de gode markedet ville skape (Abbing 2005, s. 36).

I etableringsfasen gjennomgår unge kunstnere en rekke prosesser som bidrar til deres tanker om kunstfeltet. Kampen mellom økonomisk og symbolsk kapital, faste lønninger eller kunst for kunstens skyld står sentralt. Den kulturelle entreprenøren trer fram som et resultat av et mer markedsstyrt kunstfelt, hvor man ikke bare må ha talent, men også må besitte de riktige egenskapene for å få en jobb, eller utføre oppdrag.

I kunstnermiljøet så føler jeg at folk ser på det å ha en normal jobb, holdt jeg på å si, som en sånn der. Connection. Kobling til virkeligheten. Være en del av samfunnet, ikke bare gå i sånn der gründervirksomhet og. (Informant 7)

Selv om dette framstår som allment akseptert er det riktigste man kan gjøre å leve av kunsten. Slik dannes det et hierarki i måtene å leve på slik studentene ser det. På toppen av hierarkiet er det å kunne leve av kunsten. Under dette alternativet finner man diverse støtteyrker som studentene selv ønsker seg til, før man lengre ned på lista finner ikke-kunstneriske yrker.

Det er litt interessant. Vi hadde en gjestelærer og spurte henne om hun var kunstner på heltid. Hun dro litt på det, men så kom det ut av henne at hun jobber i et departement eller noe. Altså, egentlig en sånn vanlig kontorjobb som til og med sikkert er ganske godt betalt, sikkert ganske interessant. Men så var det sånn, hun hadde liksom ikke så lyst til å si det til oss da. Eller jeg vet ikke helt hva det var, det var liksom "vi trenger ikke snakke om det". Kunsten var mye mer interessant på en måte. Men jeg synes det var kjempeinteressant å høre at hun har gått en helt annen retning da. Men det virket jo som hun var fornøyd med det og. (Informant 5)

Roller som kulturell entreprenør er med andre en rolle mange ønsker seg til som nyetablert kunstner. Man jobber med sin egen kunst samtidig som man tar på seg annet arbeid, helst noe som er kunstrelatert. Håpet er dermed å en dag kunne tre ut av kunstrelaterte yrker og bli kunstner på heltid. Der de ofte reflekterer over en "vanlig" jobb som et anker for seg selv, noe som gir dem en kobling til samfunnet, fortelles det om dette med en forståelse av at det ikke settes høyt i kunstfeltet generelt. Å ha en ikke-kunstnerisk jobb er akseptert, men det er ikke prestisje i det. Informant 5 framstår som interessert i veien gjestelæreren har gått, selv om

gjestelæreren ikke ønsker å promotere jobben sin for kunststudentene. Det er kunsten som er det viktige, ikke den ganske vanlige, men kanskje spennende og godt betalte jobben hun går til hver dag.

Jeg tror det ligger i den åpenheten. At det ligger i så mange mennesker som har tatt et, kanskje tatt et valg om at først og fremst kanskje ikke økonomi er viktigst i livet deres. Slik jeg har gjort. Jeg føler det er litt sånn at noen vil jo bli superstjerner da. Og rockestjerner innen kunsten. Og blir det og tjener mangfoldige penger. Det er jo en stor kunstindustri. Det er mye business. Men. For min del er det vel et valg. Ja. At det er ikke det viktigste. (Informant 7)

Posisjonene til kunststudentene i denne underkategorien kan betegnes som ambivalent. De aksepterer de økonomiske aspektene, men ønsker å leve etter idealet om kunst for kunsten selv. Kombinasjonen av økonomisk og symbolsk kapital blir å utforme en ny kunstnerrolle, noe det frie kunstfeltet fortsatt har plass til.

Ja, jeg tenker det. Jeg tenker at de er gründere da. Fordi de har lyst til å vinkle ting på nye måter og gjøre nye ting uten regler og grenser. Og de er veldig flinke. Det er det jeg setter mest pris på. At det ikke er så mye normer og lover og. Ja. (Informant 7)

Det blir kanskje til syvende og sist slik Bourdieu skrev i *Kunstens Regler* (2000, s. 69). Selv en kunstner som har oppnådd innpass og kan tjene på kunsten økonomisk, opplever de likevel en avstand til de dominerende symbolske verdiene i feltet i et autonomt kunstfelt.

6. Hvorfor studere kunst?

Når man spør noen om hvorfor de studerer kunst finnes det ikke nødvendigvis et opplagt svar. Kunststudenten er vant til å få spørsmål om de er vel bevart, og hvordan de har tenkt til å leve av kunst, men hvorfor akkurat de har valgt å gå den veien er det ikke alle som kan svare på umiddelbart. Likevel forsøker de. De svarer at de har følt et kall, at foreldrene har vært viktige støttespillere i valget, at en bachelorgrad fra KHiO faktisk ikke er så dumt med tanke på andre yrker. De svarer intuitivt og de tenker seg om lenge. De svarer alle forskjellige ting, og en del temaer går igjen. Til slutt sitter man igjen med for mange tanker, og alt for mange svar til at alle lar seg beskrive. Utvalget av temaer som har blitt gjort er de som framstår som viktigst for studentene selv, ved at de uttrykker dette eksplisitt eller ved at de snakker mye om et tema, eller vender tilbake til et tema ofte. Når oppgaven baserer seg på åtte intervjuer betyr det at man ikke kan si noe om tendenser blant unge kunstnere, men det lar oss bli ganske godt kjent med de informantene som har deltatt.

I denne oppgaven følger vi Informant 1 gjennom fortellinger om tilhørighet til kunstfeltet allerede i ung alder, og Informant 2 i troen på å lykkes. Informant 3 bidrar med tanker om å jobbe i kreative, eller ikke-kreative yrker. Informant 4 om prioriteringer og etterpåklokskap. Informant 5 forteller om sine egne valg av et mindre "ordentlig" yrke, selv om moren har vist at det kommer med utfordringer. Informant 6 forteller om sin egen internaliserte tvil og gir oss innblikk i hvordan foreldres støtte kan være grenseløs. Til slutt har vi fått følge Informant 7 gjennom tanker om kunstnerisk entreprenørskap og Informant 8 gjennom fortellingen om familie, hjemby og utenforskap. Informantene har ikke fått navn, for å ikke skille mellom kjønn, og opprettholde informantenes anonymitet, men de har likevel vært unike og bidratt på hver sin måte.

Så hvorfor studerer de kunst? De tre analysekapitlene viser hvordan valget i realiteten er en prosess heller enn ett enkelt valg, og det er ikke ett enkelt svar på hvorfor noen velger som de gjør, også fordi valget tas om og om igjen. Gjennom det innsamlede intervjumaterialet og narrativ analyse har jeg likevel forsøkt å sette ord på noen av de medvirkende årsakene.

Analyse

I kapitlet “Jeg vil noe med kunsten og den vil noe med meg”, settes fokuset på informantenes posisjonering i kunstfeltet. Informantene viser hvordan de gjennom arvet kapital på en naturlig måte finner sin plass i kunstverdenen. Dette trekket kunne vi også spore tilbake i familiens tidligere generasjoner, hvor informantene presenterte slektingers kunstneriske talenter eller kulturelle interesser som noe de slektet på. At de snakker om talent som noe som kanskje er arvbart er interessant av flere grunner, men henter også om det som i neste kapittel omtales som skjebne. Samtidig har foreldre og andre viktige personer som venner, partnere, lærere og utvidet familie hatt viktige støttefunksjoner når informantene har slitt med å komme over tersklene i den kunstneriske karrieren. Støtte fra en mor eller far kan være avgjørende for om informanten velger å fortsette ned veien til kunstfeltet, eller om de sporer over i en annen bane.

Det andre hovedpoenget i kapitlet dukker opp når informantene opplever motstand. De fleste av informantene opplever foreldre og andre viktige personer som litt bekymret når det kommer til deres økonomiske framtid, men ser ikke dette som noe annet enn nettopp bekymringer. Det største unntaket illustrerer på den annen side hvordan et faktisk tilfelle av motstand kan drive noen inn i kunstfeltet, kanskje i enda større grad enn det støtte kan. Informant 8, som står alene om å fortelle om en faktisk konflikt, beskriver hvordan det oppstår et brudd med verdiene til familien og hjemstedet, og det trygge blir forlatt i jakten på noe mer og annerledes. Oppbruddet symboliserer også et brudd med økonomisk kapital som verdi. Informanten oppsummerer dette valget med setningen “Mine foreldre har et hus, men de blir ikke noe muntre av å ha et sted å bo.”

Det andre analysekapitlet har fått tittelen “Ikke hvor bra, men hvordan og hvorfor”, og handler om de forskjellige formene for tilhørighet informantene føler når det gjelder kunstfeltet. Med tilhørighet kommer også utenforskap, og tittelen reflekterer over hvordan kunstsolen for mange føles inkluderende der tradisjonell skole føles ekskluderende. Ved at kunsten ikke måles eller evalueres på samme måte som progresjonen i vanlig skole, er det mange av informantene som føler seg mer hjemme her. Flere føler også på utenforskap andre steder i samfunnet, men finner

en sosial tilhørighet når man kan samles om kunsten. I tillegg til at mange trolig trekkes mot kunstfeltet fordi det er kjent som et åpent og fritt miljø, formes trolig kunstnerne av yrket de trer inn i. Gjennom arbeidskultur, skolekultur eller bare samvær. Også dette kan bidra til følelsen av tilhørighet, etterhvert som kunststudentene lærer mer om kunst blir de mer spesialiserte og føler seg mer hjemme.

Noen av de som trekkes mot kunstfeltet trår inn i det med en stor selvsikkerhet. Enten fordi de er sikre på at det er dette de er ment å gjøre, eller fordi de aldri kunne gjort noe annet. Denne selvtiliten kan i enkelte tilfeller være så sterk at man ser på seg selv som forutbestemt til storhet, at man opplever et kall og at man har en skjebne som enda ikke har utspilt seg. Det er flere andre ting som kan spille inn på denne selvtiliten, for eksempel sosial posisjon i feltet, konstruert ved kunstnerisk eller symbolsk kapital i arv. Andre former for tilhørighet kan være mer beskjedne, for eksempel når informantene trekkes mot et bestemt fellesskap fordi de oppnår ny informasjon om det. Dette kan være så enkelt som et tips fra en venn. Baksiden av informasjonskategorien er feilinformasjon, hvor teorien tilsier at den unge kunstneren er naiv, og ikke har et reelt bilde av hvordan det er å være ferdig utdannet kunstner. I dette tilfellet har ikke kunstneren en paradoksal oppfatning av økonomi, men er rett og slett uvitende. Den siste underkategorien av tilhørighet er nettverket mange danner i løpet av utdanningen. Også denne kategorien er mer praktisk forankret, men kan også støttes opp av sosial- eller yrkestilhørighet, som ble diskutert tidligere.

Analysekapittel tre, "Kunst er også en jobb" tar for seg studentenes antagelser om livet etter fullførte studier, når de ikke kan gjemme seg bak "å studere kunst" lengre, men må ut i verden og være kunstnere. Dette kapittelet deles inn i tre kategorier, hvor to er gjensidig utelukkende og den siste er en slags blanding av disse. Den første kategorien handler om å lykkes. Dette innebærer økonomisk suksess for enkelte, mens andre tillegger et annet innhold i dette konseptet. Å lykkes kan også være å få drive med kunst, og bare kunst. Kanskje må man leve som en fattig kunstner, kanskje har man ikke råd til å dra på ferie og kanskje svinger økonomien med tilfeldigheter, men det viktigste er å få drive med kunst, og å gjøre det for kunstens egen skyld. Skal vi se dette i rasjonalitetens lys handler det om økonomisk

premiering målt opp mot psykisk premiering. Begge typene snakker om å lykkes, men uttrykket har veldig ulikt innhold.

Som alternativ til å lykkes som kunstner er det flere som snakker om investering. Ikke alle som studerer ved KHiO vil vie livet til kunsten. En informant forteller om et ønske om å bli lærer. Andre at de har hatt meningsfylt arbeid som har vært kreativt men ikke kunstnerisk. Dette alternativet viser hvordan en grad fra KHiO har funksjon som utdanningsbevis og dermed også fungerer som breder kulturell kapital. Studentene framstår som kulturelle spesialister med kunnskap som kan være nyttig i mange forskjellige yrker.

Alternativet til alternativet er den kulturelle entreprenøren, som ikke framstår som en ren kategori slik de to foregående gjør. Denne kategorien representerer kanskje studentenes eget syn best, hvor de har et ønske om å lykkes, men innser at det blir vanskelig å få til uten hardt arbeid på mange ulike plattformer. Studentene snakker om kunstnerrollen som kulturell entreprenør eller gründer, en person med mange ulike prosjekter i ilden. Man må være i besittelse av en rekke ulike egenskaper og en god dose kunnskap. Man må vite hva man kan søke på og hvordan man gjør det. Man bør kjenne de riktige menneskene og gå på de riktige åpningene. Man må markedsføre seg selv og skape et egen merkevare. Man må planlegge, formidle og kanskje holde noen foredrag. Den kulturelle entreprenøren ligger informantene spesielt nær fordi man som nyutdannet kunstner kommer ut på et arbeidsmarked som er oversvømmet av andre i samme posisjon som en selv. På grunn av denne situasjonen er det spesielt viktig for dem å være på hugget, vise fram hva de kan og ikke ha for mange restriksjoner på hva de ønsker å gjøre.

Metode og teori

Plottet i en fortelling er det som driver narrativet framover. Ifølge Plummer (1995, s. 54) har alle fortellinger et plott, samt noen andre bestanddeler til felles som skaper struktur i narrativet. Han mener at man alltid vil finne elementener av lidelse, åpenbaring og transformasjon i en hver fortelling. Dette framstår som tydelig også hos informantenes fortellinger i. Studentenes narrativer følger den samme strukturen svært tett, bare med variasjon i hvordan de selv har opplevd, tolket og følt

utviklingen. Lidelsen i fortellingen er det som gir narrativet en form for spenning og framgang. Hos alle informantene finner vi igjen de samme fortellingene om å føle seg trukket til kunsten og en eller annen form for utenforskap. Det kan handle om utenforskap i relasjoner til familie, skole, lokalsamfunn, partner eller anndre ting. Flere av informantene føler utenforskap i flere enn en av disse relasjonene. Følelsen av utenforskap gir først slipp i informantenes fortellinger, etter at informantene velger seg til kunsten, og finner et fellesskap. Åpenbaringen er helt tydelig. Noe må gjøres og for alle involverte er det snakk om å gi seg over til kunsten. Informanten som slutter på studier på universitetet for å sturere kunst, informanten som forlater familien og hjembyen, informanten som trengte en ny måte å formidle kunnskap på. Alle innser hva som må gjøres og tar steget. Dette steget er transformasjonen, når informanten velger å gjøre noe med situasjonen, eller lidelsen. Når transformasjonen har funnet sted forteller informantene om tilhørighet og mestring, om å passe inn og om å skape nettverk. Slik blir kunststudentenes fortellinger en del av narrativene vi kjenner til fra før. De tilføyes til alle fortellingene som allerede finnes om kunstfeltet, og egentlig er de ganske like, i form. Kunstfeltet får en mystisk aura av tiltrekning. Der så mange har funnet sin plass før er det kanskje rom for deg også?

En annen ting som er gjennomgående i fortellingene er kampen mellom økonomisk og symbolsk kapital. Ikke bare er studentene skolert i dette, uten at perspektivene nødvendigvis kalles kapital, men det er den samme kampen vi kan lese av foreldrenes bekymringer og i en rekke av sitatene. I studentenes fortellinger kan vi lese en ambivalens til hele konseptet om symbolsk kapital i kunsten. På den annen side er de fleste helt klare på at penger ikke er veldig viktige for dem i karrieren, til og med en av de som er klarest for å lykkes økonomisk i kunstfeltet forteller at penger ikke er så viktig, hvis det ikke blir noe gjennombrudd. Samtidig er ikke den symbolske revolusjonens kunstner et ideal de kan leve fullt og helt etter (1996, s. 81). Ingen av informantene ønsker å leve et liv hvor de må fornekte karriere, familie og alt annet for å drive med kunst (Bourdieu 1984, s. 67). De anlegger heller et pragmatisk perspektiv der de satser på å ha flere jobber for å drive med det de ønsker en del av tiden. Noen anser dette som en nødvendig endring i tiden vi lever i, at det ikke er billig å leve som kunstner i dagens samfunn, andre snakker om det som en forankring til samfunnet utenfor kunstfeltet. Uansett hva som er grunnen

lever sanksjoneringen fra andre kunstnere mot en praktisk dobbelthet i beste velgående.

Det er jo mange som nekter å tilpasse seg markedet også på en måte. Det er mange som er vanskelige å ha med å gjøre. Så. Jeg føler ikke at jeg gjør det da. Jeg snakket med professoren nå, og hun sa at jeg er en sånn som kan stille ut på en stor institusjon. Så da tenkte jeg litt sånn at det er jo skikkelig fælt, for de institusjonene er jo litt sånn skjellsord her, på skolen liksom. Men så, vet du hva, det er faktisk skikkelig kult. For det er, kanskje det er liksom så inkluderende at det kan komme på et sted det går vanlige mennesker liksom. Det må jo være lov å tenke litt sånn kommersielt på kunst og. Og det er det kanskje få som gjør, men det spørs vel, det spørs helt hva en har lyst til å formidle. Det er veldig vanskelig akkurat det der. Altså for min del tror jeg at det jeg lager har større økonomisk...jeg kan tjene litt penger på det da. (Informant 3)

Informanten mener selv å ha ganske unike meninger til å studere ved KHiO. Der de andre snakker om de store institusjonene som tar sikte på et bredt publikum som utstillere av lavstatuskunst, er dette noe informanten selv godt kan tenke seg. Slik forblir synet på symbolsk kapital det dominerende i kunstfeltet, men også tilnærmingen til økonomisk kapital har endret seg. Når flere informanter nevner studielånet kan denne endringen være grunnen. Studielånet gjør det mulig å drive med kunst for kunstens skyld, fordi studentene kan konsentrere seg om å være studenter og dermed om kunstnerisk utvikling. De trenger ikke bekymre seg for husleia som de hver måned får tilskudd for å betale. Nettopp dette gjør studietiden til et pusterom fra kapitalpresset, og den kunstneriske prosessen kan være så ren og uforstyrret som den noen gang vil bli, fram til de eventuelt gjør det så bra at det kunstneriske foretaket deres går av seg selv. Denne uforstyrreligheten gjelder likevel ikke alle, mange av studentene har en deltidsjobb ved siden av studiene.

Synet på kapitalformene er ikke udelt, som vi ser i sitatet over. Selv om få av informantene snakker om økonomisk kapital som positivt, kommer det fram av fortellingene at flere på skolen er opptatt av salg, marked og penger uten at det er noe som snakkes høyt om. Når informantene snakker om privatøkonomi framstilles den på en annen måte enn når det snakkes om kunstnergruppas økonomi. Informantene tar avstand til andre som fokuserer på pengeaspektet, men innrømmer at de selv er avhengige av det, og at det derfor også er viktig for dem. Den

symbolske kapitalen settes på en pidestall av mange av informantene, der den i sin reneste form står som et uopnåelig mål. Men det finnes også eksempler på dobbeltkommunikasjon om symbolsk kapital. Studentene kan fort uttrykke seg med et ironisk tonefall når de snakker om kunst for kunstens skyld, og gi uttrykk for andre verdier enn de etablerte stemmene i feltet. For eksempel er konseptet om “art speak” noe som anses som unødvendig. Noen av studentene mener at det kun er en upraktisk måte kunstnere og kunstinstitusjoner uttrykker seg om kunst på for å få det til å virke viktigere enn det er.

Når man er i miljøet og snakker med mange folk så skjønner man hva man må gjøre for å kommunisere, ikke snakke art speak, for alle kjenner til den greia liksom. Og alle skal ha sånne rare ord som høres ut som om de er kule. (Informant 8)

Når studentene gir uttrykk for ambivalens er det kanskje et resultat av endringer i politikken. Når regjeringen legger fram ønsker for å finne nye løsninger, hvor man beholder kunstens autonomi, men satser på at markedet i større grad skal stå for kunstens økonomi, framstår et økt fokus på nettopp økonomien som naturlig (NOU 2015). Samtidig med dette forteller studentene om et økt fokus på profesjonalisering gjennom blant annet skrivekurs og fokuset på å kunne snakke om egen prosess og eget produkt på KHiO.

Manifesteringen av den postmoderne kunstnerens syn på kapital ser ut til å ta form som den kulturelle entreprenøren. Når den nyutdannede kunstneren skal etablere seg innenfor kunstfeltet er det i konkurranse med utallige andre. Den konkurransedrevne agenten stiller forberedt på å ta på seg mange ulike oppgaver for å komme opp og fram og spiller hele tiden om kapital, men ikke nødvendigvis kapitalspesifikt. Entreprenøren ender opp med å gjøre enkelte oppdrag for å få smør på bordet, og andre for å oppnå anerkjennelse. Disse er selvsagt ikke gjensidig utelukkende, men kan også være det i form av frivillig kunstnerisk arbeid, eller ikke-kunstnerisk betalt arbeid.

Den moderne kunststudenten skal være allsidig, og forberedt. Dette står i kontrast til tidligere tiders malere hvor tid og detaljorientering har vært viktig. Når studentene foreslår disse endringene som en nødvendighet i tiden møter de Simmels storbymenneske i døra. I hans postmoderne storbyliv er det ikke plass til følelser, og rasjonaliteten har tatt over. Denne virkeligheten minner mye om situasjonen

kunststudentene beveger seg i. Hos Simmel ligger verdien i kunsten delvis også hos betrakteren. Når politikken snakker om og studentene forstår dagens kunstbransje som mer markedsstyrt og økonomiorientert har dette også konsekvenser for hva som blir laget og hvordan tilskuerne opplever det. En blasert tilskuer vil ikke oppfatte kunsten på samme måte som en tilskuer som har tid og vilje til å fordype seg, og vil kanskje i mindre grad oppsøke kunst som framstår som fremmedartet. Et verdiskifte i kunstfeltet vil påvirkes av tilskueren, men også få konsekvenser for tilskuerens opplevelse. Hvis økonomien står som det viktigste i kulturell produksjon vil produktet i større grad skreddersys til majoriteten og framstå som lite utfordrende. Det er dermed ikke sagt at økonomien har fått overtak innenfor feltet selv. Når kunststudentene i denne studien i deler av intervjuene framstår som økonomiorienterte, er det i følge deres egne fortellinger, ikke utelukkende fordi de ønsker å tilpasse seg for massekonsum, men fordi deres estetikk tilsvarer det som er populært eller i vinden.

Jeg synes det er teit at de store kunstinstitusjonene brukes som skjellsord, men folk synes det er veldig uinteressant å gå der. Ta Astrup Fearnley for eksempel, det har vært litt sånn pop art serie der med Alex Israel og Murakami og Los Angeles: A Fiction. Det er lissom sånn trilogiserie som har vart i over ett år nå. Og det, folk gidder ikke gå på det her i fra, for det er ukult å snakke sånn pop art-språk. Og jeg, jeg synes det er litt kult med pop art. Det er skikkelig utdatert i skandinavisk sammenheng. Men det er på vei inn igjen mener jeg da. Så jeg bare tenker at jeg er forut for min tid da. I Skandinavia. Som ser tendenser de andre ikke tror på (Informant 3)

Studentene som har deltatt som informanter i denne oppgaven forteller at selv om kunsten oppfattes som et fritt felt, er det mange ulike prosesser og strukturer å navigere i. De reflekterer over makt, posisjon, nettverk, byråkrati og så videre. Å lykkes med å leve som en *fri* kunstner krever i høy grad en kulturell spesialisering. Flere forteller om nødvendigheten av å ha en grad fra kunsthøgskole for å ha den nødvendige tyngden til å søke om stipender og legater. Andre snakker om selve søknadsprosessen, økt fokus på profesjonalisering og tverrfaglighet. Informantene snakker om art speak på godt og vondt og om varierende grad og viktighet om kunnskap, deriblant kunsthistorie. Realiteten beskriver de som helt forskjellig fra yrkesidentiteten mange tillegger kunstnere.

Kunststudentene forholder seg hver dag til en stor institusjon. De lærer håndverk, men oppfordres til å danne nettverk og det gis uttrykk for at kontakter er viktig. Studentene snakker også om yrkesspesifikke koder og viktige biter informasjon som bidrar til å legge puslespillet man som utøvende kunstner må forholde seg til. Med entreprenøren framstår det som om det har skjedd et skifte mot en mindre fri og i større grad hardtarbeidende, tilpasningsdyktig profesjonalisert kunstner, slik studentene opplever det selv. En av informantene kaller det "Så frie folk i en så formell situasjon".

Videre forskning

I tillegg til de tre temaene som er viet kapitler i denne oppgaven er det flere interessante problemstillinger som har dukket opp i løpet av prosjektet som hadde vært interessant å utforske videre.

Hierarki

En av tingene som kom opp ofte, og flere av informantene brukte god tid på å fortelle om i intervjuene var indirekte rangering av de forskjellige retningene innenfor visuelle studier på KHiO, og dermed også ressursfordelingen. Det gamle skillet mellom billedkunst og kunst og håndverk er kanskje mindre tydelig enn noen gang, men det betyr ikke at de ikke er svært tydelige for studenter som spesialisert seg innenfor disse retningene. At design har blitt et eget program i stedet for en del av kunst og håndverk har også skapt klare skillelinjer mellom det en informant omtaler som anvendt og ikke-anvendt. Skillelinjene illustreres blant annet av informant 3, som forklarer hvordan valget falt på Akademiet, fordi det framstod som mer teoretisk, før intervjuet kommer inn på nettopp hva teori er og hva som er forskjellene:

For noen føler det ikke er nok teori på Akademiet. Men hva slags teori har man egentlig? I billedkunst og konseptkunst? Det blir kunsthistorie. Veldig mange unge konseptkunstnere driter i referansepunktene. De trenger ikke disse referansepunktene. Jeg føler meg ofte ganske uovervinnelig. Hvorfor må jeg ha dem for å gjøre det jeg vil? Men jo mer jeg ser på andre kunstnere, jo mer jeg lærer om andre kunstnere, jo mer forstår jeg av det jeg selv driver med. Og det er jo egentlig ganske morsomt, for i kunst og håndverken er det jo veldig fokus på teori, veldig

fokus på tidligere kunstnere innenfor feltene man er i selv. Og veldig mye på teknikk. Altså, du må lese deg opp til alt du gjør, du kan ikke bare freeballe, og forvente at alt skal gå greit.

Mange av studentene kommer inn på dette skillet i det de snakker om ressursbruken på KHiO. Hvordan enkelte retninger har bedre plass, men dreier seg fort inn på holdninger til dette skillet, og om å ha respekt for hverandre, for selv om informantene ikke innrømmer fordommer mot de andre er det helt klart at alle har følt på de usynlige skillelinjene.

Rusmidler

En annen ting som kommer opp i flere av intervjuene er rusmidler. I og med at dette ikke var et tema representert i intervjuguiden anses det som interessant at dette ble et tydelig tema i flere ulike intervjuer. Relasjonen mellom kunst og rusmidler er heller ikke uvanlig i andre fortellinger om kunstnere, men for å si noe fruktbart om denne tematikken trengs det et prosjekt som har dette som utgangspunkt, og som kommer tettere på informantene. Et av stedene denne tematikken ble tydelig var i intervjuet med Informant 8:

Jeg synes at vi er mer åpne, på KHiO. Vi snakker om ting. Jeg husker når den artikkelen hvor skrev om at man bruker dop på KHiO kom ut. Og jeg synes det ble så innmari tullete, bare å lese den, for det handler ikke om at vi gjør det, det handler om at vi tørr å si det. Og det betyr ikke at jeg bruker dop, men at det er en åpen dialog om dop på KHiO. Jeg synes ikke at det burde være stigmatisk å snakke om det. Det blir veldig, veldig, ikke snevert men denying. Å si at det ikke finnes dop. De som er overinteressert i den dialogen og kanskje praksisen er de som jeg respekterer mindre fordi jeg synes ikke det blir god kunst av å bruke det. Det blir veldig ureflektert og veldig meta. Som antageligvis er populært på en måte. Men jeg skal ikke gå inn på det. Jeg blir bare irritert.

Kjønn

Ettersom kunstutdanningene har blitt mer feminisert og kvinnedominert har det i denne oppgaven vært lettest å rekruttere kvinnelige informanter. Å trekke

konklusjoner om kjønn basert på to menn og seks kvinner er uaktuelt, men av materialet kan det likevel virke som om det finnes skiller i holdning til sin egen plass i kunstfeltet. Det antatte skillet kan like godt være en tilfeldighet, men en tilfeldighet som kunne vært interessant å utforske videre i et større forskningsprosjekt. De største forskjellene i dette prosjektet har dreid seg om framtidvisjoner og aksept for økonomisk kapital. En av Informantene trekker fram "svenske feminister" som motstandere i samtaler om kapitalformer. Disse personene setter trolig ikke økonomisk kapital like høyt som informanten, slik informanten ser det selv. "Kommersiell suksess gir deg ikke så jævlig mye cred fra sånne svenske feminister kanskje. Og det er det mange av her."

7. Konklusjon

I denne oppgaven har jeg forsøkt å gi svare på hvorfor kunststudenter har valgt seg til kunsten, slik de ser det selv. Hovedvekten har dermed ligget på grunner som framstår som viktige for informantenes historier, enten ved at de gjentar det hyppig eller gir eksplisitt uttrykk for at temaene har vært viktige. For å svare best mulig på dette har informantene blitt stilt en rekke spørsmål, og intervjuene dekker et mye bredere område enn det analysen gjør. Problemstillingen for oppgaven i sin helhet har vært:

Hvilke fortellinger er sentrale for kunststudenter ved Kunsthøgskolen i Oslo for deres valg om å studere kunst?

Etterhvert som analyseprosessen har kommet godt i gang har noen temaer skilt seg ut som viktige og problemstillingene for hvert analysekapittel er:

1. Hvilke fortellinger framtrer om støtte og motstand?
2. Hvilke fortellinger framtrer om tilhørighet?
3. Hvilke fortellinger framtrer om konsekvensene av valget?

Materialet til undersøkelsen er samlet inn gjennom åtte semistrukturererte intervjuer med kunststudenter ved KHiO. Studentene studerer ved Kunstakademiet, Kunst og Håndverk og Design, som sammen utgjør det visuelle kunstfeltet. Videre har jeg benyttet meg av kategorisk innholdsanalyse, hvor jeg har trukket ut deler av intervjuene til narrativ analyse, men hele tiden hatt konteksten av hele intervjuet i bakhodet (Polletta 2011). Den lange perioden med nærlesing av intervjuene og tekstnær kategorisering (Tjora 2012) av innholdet har vært viktig for å velge ut temaer som er sentrale for informantenes fortellinger.

Realiteten er at denne oppgavens omfang bare gjør det mulig å utforske en liten del av informantenes egen forståelse av hvorfor de studerer kunst. Når det ikke er mulig å dekke alle informantenes tanker har det vært desto viktigere å prøve å forstå hvilke temaer som er spesielt viktige for dem, og hvordan de selv forstår disse. Gjennom oppgaven utforskes tre forskjellige temaer med ganske ulikt, men relatert innhold som informantene selv trekker fram som viktig for deres valg av karriere.

Temaene som har vært viktige er støtte, motstand og arv og handler om at bekjentskap og familieband til aktører med høy kulturell kapital kan føre til at informantene føler arv eller relasjon til en viss posisjonering i kunstfeltet. Samtidig viste utforskningen av dette temaet at de som ikke følte støtte, men i desto større grad motstand fra familie og hjemsted forstod sin rolle i kunsten kanskje enda bedre enn de som gikk inn i det med støtte. Kanskje kan motstand bidra til at agenten som kastes inn i kraftfeltet som utgjør kunstfeltet trer inn i det med enda større kraft, eller motivasjon.

I analysekapittel to så vi igjen hvordan tilhørighet kan ha positive og negative former. Utenforskapet til samfunnet og dets institusjoner var minst like viktig for studentene som følelsen av fellesskap var. For Noen var tilhørighetsfølelsen så viktig at den ble en slags forutbestemmelse eller skjebne. Informantene snakker om denne også i positive og negative former, hvor kallet har mange navn, mens den negative formen framstår som å ikke kunne gjøre noe annet. Til slutt så vi hvordan mer lokale ting kunne være viktig for tilhørighet i form av informasjon og nettverk. Informasjon handler om å oppnå en ny forståelse av hvorfor man skal studere kunst, kanskje på et bestemt sted på grunn av nyervervet informasjon. Den negative varianten, feilinformasjon går dypere og i teorien hevdes det blant annet av Abbing (2005, s. 33) at kunststudentene ikke har visst hva de har gått til da de valgte seg en framtid i kunsten. Nettverket framstår også som en svært viktig sosial tilhørighet ikke bare på skolen, men også til feltet som helhet.

I det tredje analysekapittelet ser vi på hvordan studentene forestiller seg framtiden. Deres fortellinger dreier seg om å lykkes, om alternative karrierer og om kulturelt entreprenørskap. De som snakker om å lykkes gjør dette i to varianter, hvor økonomisk velstand bare er medregnet i den ene, mens den andre formen for vellykkethet bare er avhengig av å kunne jobbe med kunst på heltid. I alternativet finner vi de som ikke ser på utdanningen ved KHiO som utelukkende kunstutdannelse, men snakker om andre yrker hvor graden er verdifull. Til slutt framstår kulturelt entreprenørskap som den vanligste fortellingen blant informantene. Informantene forteller om doble arbeidsløp, dårlig råd, mange ulike oppdrag og lange arbeidsdager. Fellesnevneren er at alle er forberedt på å jobbe hardt, og ser positivt på framtiden.

De tre analysekapitlene er ikke gjensidig ekskluderende. Tilhørighet til feltet og støtte fra foreldre kan for eksempel henge tett sammen, som vi har sett i løpet av oppgaven. Det samme kan for eksempel troen på at man er skjebnebestemt til å drive med kunst og troen på å lykkes innenfor feltet. Når temaene er inndelt kronologisk for å tilpasses informantenes liv, med fortid, nåtid og framtid som en naturlig progresjon, kan vi forestille oss ulike typer kunstnere som settes sammen av de ulike aspektene. Særlig i det første og det siste kapittelet kan vi forestille oss forskjellige kunstnere som har gjennomgått gjensidig utelukkende erfaringer. For eksempel kan vi forestille oss en kunstner med troen på å lykkes som også har med seg en overvekt av støtte i bagasjen, eller en kunststudent som har møtt mye motstand i en oppvekst preget av økonomisk kapital som velger seg til det mer økonomisk stabile alternativet i det siste analysekapittelet og søker seg bort fra utøvende kunst til en fast stilling.

I kapittelet om tilhørighet, som forteller om informantenes nåtid, er ikke de ulike kategoriene gjensidig utelukkende på samme måte, men heller forsterkende etterhvert som man føler ulike former av tiltrekning og tilhørighet. For eksempel kan en kunstner som velger seg til kunsten med bakgrunn i et talent få en forsterket følelse av tilhørighet gjennom det sosiale. Man kan også oppleve at informasjon eller nettverk man oppnår i løpet av studiene forsterker tilhørigheten til feltet gjennom en slags spesialisering.

De klareste eksemplene for denne typen inndeling er kanskje informanten som klart kan plasseres i støttekategorien i det første analysekapittelet og i det sosiale fellesskapet i kapittel to. Samme informant velger seg også til alternativet til å lykkes i kapittel tre. Disse valgene skaper en kontinuitet i informantens livshistorie. I fortellingen henger ulike elementer sammen og utgjør noen av grunnene for å studere kunst. Å følge hver informant gir inntrykk av det i hver person finnes et lappeteppes av grunner til å være der de er i dag som alle inngår i deres historie. Historien skaper de som en fortelling om hvorfor de studerer kunst, kanskje også som legitimering for seg selv og andre. Samtidig kan vi forestille oss at kunststudenter som ikke har deltatt i denne undersøkelsen kan plasseres innenfor de samme, eller andre kategorier og skape andre mønstre.

Når hver informant har mange grunner til å velge seg til kunsten framstår valget også som en prosess med mange terskler å krysse. I løpet av oppgaven har vi sett hvordan Bourdieus (2000) teorier om kunstfeltet har skapt grunnleggende teorier for hvordan vi kan forstå aktører som driver med kunst i dagens samfunn. Vi har også sett hvordan inndelingen av kunstfeltet har skapt en forståelse av verdiene som kjemper om dominans av feltet og hvordan informantene ved hjelp av posisjonering og disposisjon også definerer sin egen plass i feltet gjennom familiemedlemmer og deres støtte (Broady 2000, s. 13). Samtidig har vi sett hvordan et brudd med familien og hjemstedets verdier kan skape en symbolsk revolusjon hos informanter som møter mye motstand (Bourdieu 1996, s. 81).

Oppgaven tar også for seg hvordan informantene forstår denne posisjonen i en større kontekst. Det Huges (1897, s. 23) forstod som et yrkesfelleskap er med på å forme hvordan studentene forstår sin egen posisjon. Det bidrar også til utvikling av personlighet til å samsvare med subkulturen. Selv om vi antar at mange velger seg til kunsten på grunn av mytene og fortellingene som omgir feltet (Kris & Kurz 1937, s. 43) kan det også se ut som om tiden som student eller aktiv yrkesutøver bidrar til en slags spesialisering både av evner, kunnskap og personlighet som leder til at kunstnerne med tiden blir enda mer kunstner.

Til slutt har vi sett at skiftninger av verdier kan ha ført til utbredelsen av at kunststudentene forstår seg selv som entreprenører og gründere. Den vanligste posisjonene blant informantene i denne oppgaven er ikke en av de rene, men den tvetydelige entreprenøren (Elleimer 2003), som Bourdieu ville beskrevet som et dobbelt løp, ikke utelukkende basert på symbolsk kapital, men også innrettet etter et minstekrav om økonomi for overlevelse. Dette er kanskje det som framstår som mest betegnende for generasjonen av kunstnere som deltar i denne undersøkelsen. Der Simmel (1890) forstod kunsten som avhengig av ikke bare kunstneren men også tilskueren kan vi forstå den praktiske posisjonen som en reaksjon på tilskuerens stadig økende blaserthet i et postmoderne samfunn.

Det foregår stadig endringer på kunstfeltet, og hvert tiår har sin generasjon, med nye tanker og verdier (Aslaksen 2004, s. 28). For kunststudentene i dette prosjektet har det framstått som om de legger mye vekt på signifikante andre i sine valg, det framstår som om tilhørighet til feltet er svært viktig og det virker som om de har tro

på å lykkes, finne noe de liker å drive med eller på å trives med doble karriereveier. Studentenes forståelse av økonomien samsvarer ikke med bohemene, men heller ikke med politikernes, de negative mytenes eller den irrasjonelle økonomiens. Kunstnerne gjør noe de kjenner slektskap til, de mottar støtte eller gjør det på trass, og de har troen på at de skal greie seg helt fint som allsidige individer som er forberedt på mange ulike framtidsscenarioer.

Når disse motivene har vært viktige for hvorfor informantene i denne oppgaven for hvorfor de har valgt å studere kunst, vil ikke det si at andre kunststudenter ville sett de samme grunnene som viktige. Denne oppgaven utgjør et stillbilde av et begrenset antall kunststudenters forståelse, fortalt med deres egne ord som en del av deres livshistorier.

Litteraturliste

- Abbing, H. (2005) Why are artists poor? *Anachronia*, (07), 31-39.
- Aslaksen, E. K. (2004) *Ung og lovende. Unge kunstnere - erfaringer og arbeidsvilkår*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Baumol, W., & Throsby, D. (2012). Psychic Payoffs, Overpriced Assets, and Underpaid Superstars. *Kyklos*, 65(3), 313-326.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction : A social critique of the judgement of taste*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Bourdieu, P. (1996). The rules of art : *Genesis and structure of the literary field*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P., & Stierna, J. (2000). *Konstens regler : Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm: Symposion.
- Broady, D. (2000). Innledning. I Bourdieu, P. *Konstens regler : Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm: Symposion.
- Collingwood, R. (1958). *The principles of art*. London: Oxford University Press.
- Duncan, C. (2006). The art museum as ritual. *Spaces of Visual Culture*, 3, 5-18.
- Elleimer, A. (2003). Cultural entrepreneurialism: on the changing relationship between the arts, culture and employment. *International Journal of Cultural Policy*, 9(1), 3-16.
- Fangen, K. & Sellerberg, A. M. (2011). *Mange ulike metoder*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Foss, A. (2003, 6. oktober). Maniske mestere og gale genier. forskning.no. Hentet: 11.05.2016, fra <https://forskning.no/psykiske-lidelser-historie-kulturhistorie-kunst-og-litteratur-psykologi-stub/2008/02/maniske-mestere>

- Frivik, K. R. & Naghavian, A. (2008, 2. august). Det er for mange kunstnere. *Norges Rikskringkasting*. Hentet 5. mai 2017, fra: <https://www.nrk.no/kultur/--det-utdannes-for-mange-kunstnere-1.6123348>
- Geertz, C. (1976). Art as a Cultural System. *MLN*, 91(6), 1473-1499.
- Holstein, J. & Gubrium, J. (2003). *Postmodern interviewing*. Thousand Oaks: Sage Publications
- Holstein, J. & Gubrium, J. (2009). *Analyzing Narrative Reality*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Hughes, E. (1897). *Men and their work*. Westport, Conn: Greenwood Press.
- JH, i Korsnes, O. (2008). *Sosiologisk leksikon* (2. utg. ed.). Oslo: Universitetsforlaget
- KHiO (2017a). Kunstakademiet: Studenter. *Kunsthøgskolen i Oslo*. Hentet 1. oktober 2017, fra: <http://www.khio.no/studier/kunstakademiet#studenter>
- KHiO (2017b). Kunst og Håndverk: Studenter. *Kunsthøgskolen i Oslo*. Hentet 1. oktober 2017, fra: <http://www.khio.no/studier/kunst-og-handverk#studenter>
- KHiO (2017c). Design: Studenter. *Kunsthøgskolen i Oslo*. Hentet 1. oktober 2017, fra: <http://www.khio.no/studier/design#studentar>
- Kjølås, S. M. (2017, 28. oktober). Den døve kulturministeren. *Morgenbladet*. Hentet 28. oktober 2017, fra: https://morgenbladet.no/ideer/2017/10/den-dove-kulturministeren?utm_content=buffer970ff&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer
- Kris & Kurz (1979). *Legend, myth, and magic in the image of the artist : A historical experiment*. New Haven: Yale University Press.
- Kunst, B. (2015). *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Alresford: Zero Books
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015) *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Lieblich, A., Zilber, T., & Tuval-Mashiach, R. (1998). *Narrative research : Reading, analysis, and interpretation*. Thousand Oaks: Sage.

- Mangset, P. (2004) *“Mange er kalt, men få er utvalgt”*. *Kunstnerroller i endring*. Bø: Telemarksforskning
- Mangset, P., Heian, M. T., Kleppe, B. & Løyland, K. (2016) Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists. *International Journal of Cultural Policy*, 1-20.
- NESH (2016) *B. Hensyn til personer (5-18)*. Hentet 09. juni 2016, fra: <https://www.etikkom.no/forskningsetiske-retningslinjer/Samfunnsvitenskap-jus-og-humaniora/b.-hensyn-til-personer-5—18/>
- NOU (2015), *Kunstens autonomi og kunstens økonomi. Offentlig utredning*. Oslo: Kulturdepartementet
- Polletta, F., Ching, P., Chen, B., Gardner, B. G., & Motes, B. (2011), The Sociology of story telling. *Annual Review of Sociology* 37, s.109-130.
- Plummer, K. (1995). *Telling sexual stories : Power, change and social worlds*. London: Routledge.
- Røyseng, S. (2012). Den Gode Kunsten. I Varkøy, Ø. (Red.), *Om Nytte og Unytte* (59-76). Oslo: Abstrakt Forlag.
- Simmel, G. (1993). *Rembrandt: An Attempt in the Philosophy of Art*. New York: Rutledge.
- Simmel, G. (1890). On Art Exhibitions. *Theory, Culture & Society*, 2015, 32(1), 87–92.
- Simmel, G., Frisby, D. & Featherstone, M. (1997). *Simmel on culture: Selected writings*. London: Sage.
- 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.
- Solhjell, D. & Øien, J. (2012) *Det norske kunstfeltet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Thagaard, T. (2009) *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. Bergen: Fagbokforlaget.

Throsby, D., & Zednik, A. (2011). Multiple job-holding and artistic careers: Some empirical evidence. *Cultural Trends*, 20(1), 9-24.

Tjora, A. (2012). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Østerberg, D. (2012). Nyttens begrensninger. I Varkøy, Ø. (Red.), *Om Nytte og Unytte* (18-27). Oslo: Abstrakt Forlag.

Øverenget, E. (2012). *I Homo Fabers verden - Om mål og mening*. I Varkøy, Ø. (Red.), *Om Nytte og Unytte* (29-40). Oslo: Abstrakt Forlag.

Alle kilder som er brukt i denne oppgaven er oppgitt.

Antall ord i denne oppgaven: 32 024

Appendiks

Vedlegg 1: Infoskriv

Bidra til forskningsprosjekt om KHiO?

Mitt navn er Simen Østad, og jeg er masterstudent i sosiologi ved Universitetet i Oslo. Fram til desember 2017 skal jeg skrive oppgave om hvorfor man velger å ta utdanning innenfor kunstfeltet. Intervjuet vil vare i rundt en time og fokusere på motivasjonen for utdanningsvalget, samt hverdagen som kunststudent. Hvor intervjuet finner sted avtales individuelt.

Hvis du ikke ønsker å svare på enkelte spørsmål underveis kan du la være å svare uten at dette vil ha noe å si for resten av intervjuet. Du kan også når som helst trekke deg fra undersøkelsen både før og etter intervjuet uten å oppgi grunn for dette og uten at dette får noen konsekvenser. Det vil benyttes båndopptaker under intervjuene for å sikre kvaliteten på sitater og datainnsamling. All informasjon slettes når prosjektet fullføres i desember 2017. Andre deltakere vil ikke få informasjon om deg eller at du har vært med i prosjektet. All informasjon om deltakelse er konfidensiell og behandles under taushetsplikten.

Prosjektet er godkjent av Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste og KHiO er også kontaktet.

Jeg kan nås på telefon 99406066, eller på so@punkto.no om du har spørsmål eller ønsker å være med på undersøkelsen. Veilederen min, professor i sosiologi Lise Kjølørød kan nås på 22858332 eller lise.kjolsrod@sosgeo.uio.no.

Jeg hadde satt stor pris på om du ønsker å være med i undersøkelsen.

Vennlig hilsen

Simen Østad

Vedlegg 2: Intervjuguide

Bakgrunnsinfo

- Kjønn
- Hvilket år ble du født?
- Tidligere utdanning?
- Mor og fars yrke? Andre familiemedlemmer i kreative yrker?
- Har du barn?

Studie:

1. Hvilket studie og progresjon i studieløpet.
 1. Bachelor/Master
 2. Hvilket semester
2. Ambisjonsnivå: Bachelorgrad/Mastergrad?
3. Hva er ditt kunstneriske uttrykk?
4. Hvorfor har du søkt deg til Kunstakademiet?
5. Hva betyr det for deg å studere ved Kunstakademiet?
6. Jobber du ved siden av studiene?

Bakgrunn

7. Når begynte din kunstneriske interesse?
8. Hvilke uttrykk har denne fått gjennom livsløpet?
9. Når visste du at du ville satse på kunst?
10. Når visste du at du ville gå på kunsthøyskole? (KHiO)
11. Har du gått på andre kunstskoler tidligere?
12. Hvordan har andre personer forholdt seg til ønsket ditt om å bli kunstner? Støttespillere/motstandere av valget?

Søknadsprosess og opptaksprøve

13. Når bestemte du deg for å søke på Kunstakademiet?
14. Hva var motivasjonen i det øyeblikket?
15. Hvordan anså du sjansene dine for å komme inn?
16. Hvordan tok du opptaksprøven?

Akademiet

17. Hvilke muligheter gir KHiO/Akademiet deg som kunstner?
18. Svarer utdanningen på KHiO til forventningene?
 1. Hva er det i utdanningen som ikke svarer ikke til forventningene?
19. Hvordan er kravene til studentene?
20. Deltar du på undervisning? Jobber du mye med skole? (iht utfylt skjema?)
21. Gjør KHiO et forsøk på å forberede dere på tiden etter studiene? (økonomisk, sosialt)
22. Hva tror du er viktig for å lykkes etter utdanningen?

Sosial arena

23. Legger Kunstakademiet til rette for å få kontakter?
 1. Hvilke aktører, som du kommer kontakt med via KHiO, tror du kan hjelpe deg med videre karriere?
 2. Hvilke aktører utenfor KHiO kan komme til hjelp? f.eks. gallerier, komiteer eller kritikere
24. Tror du at du kommer til å holde kontakt med lærere i tiden etter KHiO?
25. Tror du at du kommer til å holde kontakt med andre studenter i tiden etter KHiO?

Kunstfeltet

26. Hvordan ser du for deg din ideelle arbeidssituasjon 10 år fra nå?
27. Hvordan ser du for deg din ideelle arbeidssituasjon 10 år fra nå?
28. Hva tenker du om å tre inn i det norske kunstfeltet som nyutdannet?

29. Ønsker du å drive utelukkende med kunst?

1. Fast stilling/eget firma?
2. Andre ting du ønsker å drive med?

30. Hvordan ser det norske kunstfeltet ut fra en kunststudents perspektiv?

- **I lys av dette, hva er motivasjonen for å studere kunst?**
- Noe vi bør snakke om som ikke er diskutert så langt?