



Et skritt tilbake?

*En sosiologisk studie av unge norske kunstnere
med innvandrerbakgrunn*

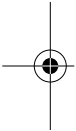
Anders Vassenden og Nils Asle Bergsgard



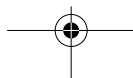
ANDERS VASSENDEN OG NILS ASLE BERGSGARD

«Et skritt tilbake?»

En sosiologisk studie av unge norske kunstnere
med innvandrerbakgrunn



NORSK
KULTURRÅD





Copyright © 2011 by Norsk kulturråd
All rights reserved
Utgitt av Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget

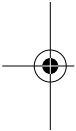
ISBN 978-82-7081-155-7

Grafisk produksjon: John Grieg AS, Bergen

Sideombrekking: Laboremus Oslo AS

Spørsmål om denne boken kan rettes til:
Fagbokforlaget
Postboks 6050, Postterminalen
5892 Bergen
Tlf.: 55 38 88 00 – Faks: 55 38 88 01
E-post: fagbokforlaget@fagbokforlaget.no
www.fagbokforlaget.no

For mer informasjon om Norsk kulturråd og kulturrådets utgivelser:
www.kulturrad.no

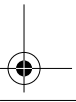
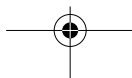
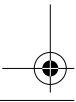


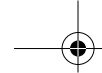
Norsk kulturråds FoU-utvalg har det redaksjonelle ansvaret for Kulturrådets bokserie.

FoU-utvalget består i perioden 2009–2011 av:
Odd Are Berkaak
Dorte Skot Hansen
Helge Jordheim
Knut Kalgraff Skjåk

Alle manuskripter i bokserien vurderes av eksterne fagfeller.

Norsk kulturråds utgivelser omfatter forsknings- og utredningsarbeider med relevans for Kulturrådet, for norsk kulturliv og for forskere på kulturfeltet. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i utgivelsene står for den enkelte forfatters regning og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.



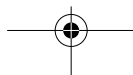
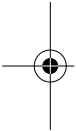


Innhold

1	Innledning	5
2	Datamateriale, metode, teoretisk tilnærming	11
	Datainnsamling og metodisk tilnærming	11
	Teoretisk tilnærming	14
3	Orientering mot kunstfeltet	17
	Mobilitet og «klassereise»	22
	Minoritetsetniske miljøer som «sosialt publikum»	31
	Innvandrergruppers kulturelle verdsetting	35
	Sammenfatning	41
4	Inklusjon og eksklusjon i feltet	43
	Inngangsporten og dens voktere – sosial og kulturell kapitals betydning	44
	Kommers versus institusjon – ulike kretsløps betydning	53
	Ulike kunstarter – synlighetens betydning	58
	Sammenfatrete dimensjoner	65
5	Vekselvirkninger	71
6	Avslutning	81



Referanser	85
Vedlegg	91
Vedlegg 1: E-post med invitasjon til intervju	91
Vedlegg 2: Intervjuguide kunstnere med innvandrerbakgrunn	93





KAPITTEL 1

Innledning

I løpet av drøye 40 år har den norske befolkningen markant endret karakter. Mens «innvandrerbefolkningen» utgjorde kun 1,5 prosent av befolkningen i 1970, hadde den økt til 11,4 prosent i 2010.¹ Med dette utfordres den tradisjonelle norske selvforståelsen som et homogent samfunn, noe pågående diskusjoner om redefinerings av nasjonal identitet og norskhet er et klart uttrykk for (se Vassenden 2010). Som konsekvens av etnisk pluralisering gjør nye grupper av samfunnsborgere sin inntreden på stadig flere samfunnsområder, som dermed utfordres og omformes. Kunsten og kulturlivet er intet unntak. Denne forskningsrapporten handler om en ny, men fremdeles liten gruppe i det norske kulturlivet: *kunstnere med innvandrerbakgrunn*.

Parallelt betones og diskuteres kulturelt mangfold stadig tydeligere på en rekke politikkområder: næringspolitikken, arbeidslivspolitikken, utdanningspolitikken og velferdspolitikken. Vektlegging av kulturelt mangfold gjelder i høyeste grad også *kulturpolitikken*. Kulturpolitikken har over tid dreid fra et ønske om å fremme eller ivareta en nasjonal kultur (jf. Egeland 2009:7) – kulturell homogenitet var både et forestilt premiss

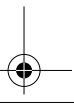
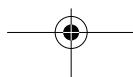
¹ <http://www.ssb.no/emner/00/00/10/innvandring/>.



for og et ønsket resultat av kulturpolitikken² – til at man nå sterkt understreker at kulturlivet skal gjenspeile kulturelt mangfold (jf. St.meld. nr. 49 (2002–2003); St.meld. nr. 47 (1996–1997)). Fra at man betraktet kulturpolitikken som et bolverk mot globalisering og vern mot «ytre trusler», skjedde det i løpet av 1990-tallet en vending henimot at internasjonale impulser er «en kilde til 'berikelse' av norsk kulturliv» (Henningsen, Berk-aak og Stålnes 2010:23). Politisk har også samfunnsintegrasjon vært vekt-lagt, gjennom at kulturlivet har vært fremhevet som viktig «møteplass» for det flerkulturelle samfunnets forskjellige kulturuttrykk, hvorfra det så igjen skapes nye kulturuttrykk (ibid.:39; St.meld. nr. 17 (2005–2006)).³ Vektleggingen av mangfold i kulturlivet gjelder ellers både på publikums- og aktørsiden. Vedrørende sistnevnte er det et uttrykt politisk mål at kunst- og kulturutøvere med innvandrerbakgrunn blir mer synlige i kul-turlivet (jf. St.meld. nr. 47 (1996–1997):8.1; Henningsen mfl. ibid.).

Men til tross for mange kulturpolitiske tiltak for å øke det etniske og kulturelle mangfoldet i kulturlivet, slik som «Mosaikk – program for kunst og flerkulturelle samfunn» (se Gran 2002; Baklien og Krogh 2002), «Open Scene», støtte til Nordic Black Theatre / Nordic Black Express (se Fock 2006), Mangfoldsåret (se Henningsen mfl. 2010), så betegnes situa-sjonen fremdeles av vesentlig lavere deltakelse av etniske minoriteter enn av majoritetsnordmenn (se KUD 2011). Især gjelder dette i det institu-sjonaliserte kulturlivet. Det har således vært fremhevet som avgjørende «at de etablerte institusjonene rekrutterer kunstnere med minoritetsbak-

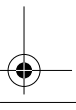
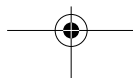
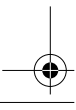
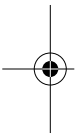
- 2 Forestillingen om kulturell homogenitet har stått sterkt i Norge, helt fra nasjonalromantikken og nasjonsbyggingen på 1800-tallet. Dette henger også sammen med det tradisjonelle etniske norske nasjonsbegrepet (se Vassenden 2010). Fremveksten av den moderne kunstinstitusjonen og en egen kulturpolitikk er da også intimt forbundet med fremveksten og konsolideringen av nasjonalstaten (jf. Gran 2002:83).
- 3 I sin studie av Mangfoldsåret peker Henningsen mfl. (2010:48–49) på en innbygget motsetning i politikken om mangfold i kulturlivet, en spenning mellom to ulike minoritetspolitiske krav, likeverdighetspolitikk kontra sær egenhetspolitikk (ibid.:54). De peker på to «motstridende typer av rettighetskrav» som var aktive i diskursen rundt Mangfoldsåret, «en universalistisk 'likeverdighetspolitikk' og en partikularistisk 'sære-genhetspolitikk'». Vi kan benevne dette som spenning mellom synliggjøring av (gruppe-)identiteter kontra naturalisering av mangfold (les: «fargeblindhet»). Disse korresponderer med dilemmaer knyttet til spenninger mellom multikulturalisme og liberalisme, partikularisme kontra universalisme. Mens multikulturalismen er en poli-tisk strategi for retten til kulturell forskjellighet og for anerkjennelse av kulturell egen-art, på gruppenivå (jf. Taylor 1994; Joppke og Lukes 1999), er universalismen og libe-ralismen uløselig knyttet til individet (Joppke 2004; jf. Togeby 2003).





grunn» (St.meld. nr. 17 (2005–2006)). I stortingsmelding nr. 49 (2003–2004), den såkalte Mangfoldsmeldingen, heter det eksempelvis at «[d]et kulturelle mangfoldet i det norske samfunnet avspeiles bare i liten grad i det institusjonaliserte kulturlivet» (s. 185). Det lave innslaget av etniske minoriteter var også mye av bakgrunnen for «Mangfoldsåret» 2008 som markeringsår for kulturelt mangfold (St.meld. nr. 17 (2005–2006); jf. Henningsen mfl. 2010). Slik sett har kulturlivet «kommet til å fremstå som et etterslep på samfunnsutviklingen, og i et demokratiperspektiv utgjør dette et betydelig problem» (Henningsen mfl. *ibid.*:24). Imidlertid er politiske dokumenter ofte ikke svært spesifikke om hva som er årsakene til at etniske minoriteter i mindre grad enn majoritetsnordmenn er aktive utøvere i kulturlivet. Henningsen mfl. (*ibid.*:42) skriver om stortingsmeldingen om Mangfoldsåret at den er lite direkte om grunnene til denne situasjonen, men at den indirekte peker på «holdninger og verdier blant aktørene i kulturliv som en årsak til problemet». Her fremstilles altså institusjonene, og deres «mangel på oppmerksomhet og kunnskap blant aktørene i kulturlivet om problemstillinger knyttet til kulturelt mangfold» (*ibid.*:43), som problemet.

Parallelt med betoningen av mangfold i kulturpolitikken, og bestrebelsene på å styrke mangfoldet i kulturlivet, har også *forskningen* på «flerkulturell kunst» økt i omfang de senere år. For det meste har denne forskningen vært konsentrert om selve kulturpolitikken eller kulturinstitusjonene (se Gran 2002; Foch 2006; Baklien og Krogh 2002; mfl.). Noen har pekt på innslag av «institusjonell rasisme» og «eurosentrisme» i de etablerte kunstinstitusjonene (Gran 2002), som forklaringer på lav minoritetsetnisk deltakelse. Man har visst mindre om *aktørene*, dvs. kunstnerne og kulturutøverne selv (jf. Egeland *ibid.*), hvordan de opplever, navigerer og lykkes i kunstfeltet, og hvordan de orienterer seg mot (eventuelt velger bort) kunst- og kulturprofesjoner. Det lille som finnes av forskning, viser at denne gruppen har vesentlig lavere inntekt enn andre kunstnere (Heian, Løyland og Mangset 2008). Man vet altså lite om deres arbeidsvilkår, motiver for å velge yrket, samt hvilke barrierer de eventuelt møter, i minoritetsmiljøer og i kulturlivet. Man vet også lite om variasjoner mellom forskjellige minoritetsgrupper og mellom ulike deler av kulturlivet. Dertil kan det bemerkes at den forskningen på «flerkulturell kunst og kunstnere» som finnes, i relativt beskjeden grad har forholdt seg til den bredere forskningslitteraturen om migrasjon og minoriteter, det vil si den antropologisk og mikrososiologisk orienterte, som gir inngående analyser av sosiale og kulturelle mekanismer i migrasjonsprosessen, minoritets-/



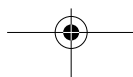


diasporatilværelsen og transnasjonale liv. (Den relevante kulturpolitiske forskningen forholder seg i større utstrekning til filosofisk teori knyttet til multikulturalisme, anerkjennelsespolitikk og lignende, se for eksempel Taylor 1994; Young 2000.) Med denne boken har vi søkt å bidra til å fylle noen av disse kunnskapshullene.

Boken bygger på en sosiologisk studie av unge norske kunstnere med innvandrerbakgrunn, finansiert av Norsk kulturråd. Vi tar utgangspunkt i og søker å forstå det observerte lave innslaget av etniske minoriteter som utøvere i det norske kulturlivet. Studien baserer seg på 20 kvalitative intervjuer med unge norske kunstnere med innvandrerbakgrunn. Intervjuene handlet om temaer som migrasjonsbakgrunn, familie, oppvekst, orientering mot og valg av kunstner-/kulturyrker, og manøvrering i og opplevelse av arbeidsvilkår i kunst- og kulturfeltets ulike sjangre og del-felt.

Verken i kulturpolitiske dokumenter (jf. refererte stortingsmeldinger) eller tidligere forskning (se Henningsen mfl. 2010; Egeland 2003; 2009; Gran 2002; Lagerkvist 2000) har man, så langt vi har brakt på det rene, skilt tydelig mellom kulturutøvere som har flyttet til Norge i voksen alder, og da gjerne i kraft av sitt kunstner-/kulturvirke, og kulturutøvere som er oppvokst i Norge med innvandrete foreldre. Da dette er grupper som vil være svært forskjellige både ut fra migrasjonserfaring, sosialisering og relasjon til «det norske», kort sagt ståsted hvorfra de orienterer seg mot kulturlivet i Norge, finner vi at dette er en klar mangel ved både kulturpolitisk tenkning og ved den eksisterende forskningen. Vår studie søker å bote på noe av denne mangelen, og fokuserer utelukkende på personer som har hatt hele eller mesteparten av sin oppvekst i Norge, altså etterkommere av innvandrere eller personer som har innvandret til Norge som barn. Vi har altså *ikke* studert de som har flyttet til Norge i kraft av sitt kunst- eller kulturvirke, men snarere de som orienterer seg mot en kunstnerkarriere ut fra en spesifikk *norsk* posisjon: De er minoritetsnormmenn – «bindestreknormmenn» – som søker seg mot kunstnerkarrierer. Som Mangset (2004) viser, er det å etablere seg som kunstner helt generelt et risikoprojekt: Det er de færreste som virkelig lykkes. Av flere grunner kan minoritetsnormmannens posisjon være en særlig risikofylt posisjon å søke seg mot kulturlivet fra.

Her må det presiseres hva vi mener med «kulturliv», «kunstfelt» og «kunstner». I motsetning til vår kan hende smale definisjon av «minoritet», i betydningen «synlig etnisk minoritet», så opererer vi med en vid inngang til hva en kunstner er, og hva kunstfeltet er. Vi inkluderer også



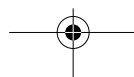


det mer kommersielt orienterte kulturlivet. Dette i motsetning til for eksempel Mangset, som i sine studier av norske kunstnere konsentrerer seg om en kunstner*profesjon* med formell utdanning, og som definerer ut det han kaller trivialkulturfeltet (1998). Grunnene til vårt valg er todelt. For det første er populasjonen liten. Rene «kunstnere» i Mangsets definisjon, som har synlig minoritetsbakgrunn, er svært få. For det andre har det vært påpekt i kulturpolitisk debatt hvordan det kommersielle kulturlivet evner å speile en flerkulturell befolkning bedre enn det institusjonaliserte og/eller eksklusive kunstfeltet. Ved å involvere både aktører innenfor det institusjonaliserte og/eller eksklusive feltet og aktører i ikke-institusjonaliserte og/eller kommersielle feltet kan vi bidra til å kaste lys over hva eventuelle forskjeller mellom disse feltene består i.

Boken tar altså utgangspunkt i og søker å bidra til å forklare det relativt beskjedne innslaget av etniske minoriteter og innvandrergreper i norsk kulturliv. Vi skal skille mellom på den ene siden de valg av yrkesvei som man gjør (rekrutteringen inn mot kulturfeltet), og på den andre siden hvordan det går med dem som har valgt denne yrkesveien. Sagt på en annen måte: Vi undersøker den sosiale posisjon hvorfra minoritetskunstnere har orientert seg mot kunstnerkarriere, og derpå hvordan de mekanismene som gjelder i det feltet de har entret, fremtrer for dem. Ut fra dette har vi formulert følgende *hovedproblemstillinger*:

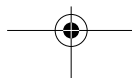
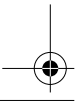
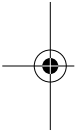
- (i) Finnes det sosiale mekanismer i minoritetsmiljøer som kan lede til at etniske minoriteter i beskjeden grad gjør seg gjeldende på kunstfeltet og i kulturlivet? Hvilken rolle spiller sosial klasse, sosiale nettverk og kulturelle og religiøse bakgrunner?
- (ii) Opplever minoritetskunstnere at det finnes eksklusjonsmekanismer innenfor kunst-/kulturfeltet som bidrar til lavt innslag av etniske minoriteter? Hvordan varierer dette i tilfelle mellom ulike kunstsjangre og mellom kulturlivets ulike kretsløp (jf. Solhjell 1995)?
- (iii) Endelig diskuterer vi hvilke *vekselvirkninger* som kan opptre mellom rekruttering til feltet (i), og den posisjon man klarer å etablere i feltet (ii).

Boken har følgende oppbygging. I kapittel 2 redegjør vi for datamateriale, datainnsamling og metodisk tilnærming samt de teoretiske perspektivene vi anvender. Kapittel 3 handler om den bakgrunn hvorfra minoritetskunstnerne har orientert seg mot kunstnerkarrierer, om rekrutteringen til feltet (jf. problemstilling (i)). Her diskuterer vi særlig





betydningen av sosial klasse, sosiale nettverk og de repertoarer for verdsetting og bedømmelse som er utbredte blant innvandrergupper i Norge. Deretter, i kapittel 4, går vi inn på selve kunst- og kulturfeltets virkemåte(r), slik disse fremtrer for minoritetskunstnere, og studerer deres opplevelse av sine kår innenfor ulike sjangre og kretsløp. Her er perspektiver knyttet til økonomisk, kulturell og sosial kapital (Bourdieu 1986) sentrale, samt forhold som synlighet, blant annet «ikke-hvithet» (jf. problemstilling (ii)). I kapittel 5 går vi inn på vekselvirkninger mellom analysene i henholdsvis kapittel 3 og 4 (jf. problemstilling (iii)). Hvordan påvirker minoriteters vilkår i kulturfeltet, og deres manglende deltakelse i feltet, rekrutteringen til disse yrkene? Og motsatt: Kan rekrutteringsmønstre ha betydning for vilkårene i feltet? Rapportens siste kapittel (6) samler trådene. Her diskuterer vi også mulige implikasjoner for den fremtidige kulturpolitikken.





KAPITTEL 2

Datamateriale, metode, teoretisk tilnærming

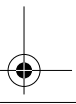
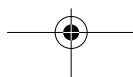
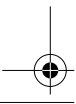
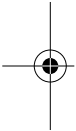
Datainnsamling og metodisk tilnærming

Spørsmålene presentert i innledningen besvares ut fra kvalitative intervjuer med til sammen 20 kunstnere med innvandrerbakgrunn. I tillegg har vi intervjuet fire personer innen relevant forvaltning og i utdanningsinstitusjoner.

I datainnsamlingen har vi etterstrebet variasjon i utvalget, ut fra dimensjoner som bakgrunnsland/innvandringsårsak, kjønn, kunstform, utdanning samt bosted. I det følgende redegjør vi for hvordan utvalget er satt sammen.

De fleste kunstnerne – noen er kan hende bedre omtalt som «artister» – befinner seg innenfor den utøvende kunsten, med skuespillere som den største enkeltprofesjonen, etterfulgt av dansere og musikere. Vi har imidlertid også billedkunstnere, forfattere og filmskapere representert. Flere informanter har drevet innen flere kunstformer, og enkeltes virke overskrider slik sjangergrenser.

Utvalget består av personer mellom cirka 25 og 40 år (brorparten er rundt 30 år), som enten er født i eller som har hatt mesteparten av sin oppvekst i Norge, som barn av innvandrere eller som har flyttet til Norge i ung alder. Det er med andre ord den såkalte andregenerasjonen som har stått i sentrum for vår studie, ikke de personer som flytter til Norge i kraft





av sitt kunstnervirke. For å kunne spore betydningen av forskjellige typer barrierer innenfor kulturlivets forskjellige sjangre og kretsløp har vi lagt vekt på at alle informanter skal være «synlige minoriteter» (jf. Rogstad 2001), det vil si de er «ikke-hvite».

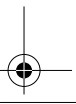
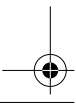
Vi har både informanter som har formell utdanning fra prestisjetunge kunstutdanningsinstitusjoner (for eksempel Kunsthøgskolen i Oslo – KHIO), eller som er i ferd med å skaffe seg slik, og vi har informanter som har orientert seg mot kunst og kultur som autodidakter. Vi har også informanter som har tatt teaterutdanning ved Nordic Black Theatre, og vi har intervjuet personer som har utdanninger innen mer «etnisk spesifikke kunstformer», for eksempel visse former for dans og musikk fra foreldres opphavsland. Det er imidlertid autodidaktene som er i flertall i vårt utvalg.

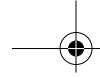
De aller fleste informantene er frilansere og/eller prosjektarbeidere. Ingen er i faste stillinger ved etablerte kunstnstitusjoner (institusjons-teatre og lignende).

Bakgrunnslandene varierer. Vi har intervjuet personer med foreldre fra India, Pakistan, Vietnam, Iran, Somalia, Marokko, Irak, med flere. Personer med indisk eller pakistansk bakgrunn utgjør de to største enkeltgruppene i vårt materiale.

Både fordi den relevante populasjonen er relativt liten – det er få aktører, og mange vil kunne kjenne hverandre – og fordi det blant kunstnere og artister er viktig å være kjent, har hensynet til *anonymitet* vært av særlig betydning i denne studien. Hvis for eksempel en skuespiller kritiserer hvordan hun opplever at regissører eller castingansvarlige i filmbransjen eller institusjonsteatrene tenker og handler vis-à-vis «flerkulturelle skuespillere», så vil det å bli identifisert kunne få konsekvenser for fremtidige roller og engasjementer. Dersom en fremmer kritikk av forhold i egen familie eller i det øvrige etniske nettverket, og blir identifisert, så kan det potensielt få sosiale omkostninger for den som fremmer kritikken. Informanter selv var opptatt av å formidle til oss betydningen av anonymitet, slik det for oss også var viktig å garantere anonymitet da vi rekrutterte dem.

Av hensyn til anonymitet utelater vi ofte bakgrunnsland når vi gjengir enkeltinformanters beretninger. Dette betyr at kunstnerens kunstform, sjanger og bakgrunnsland ikke gjengis sammen. Noen steder har vi endret bakgrunnsland til et land hvorfra innvandrere til Norge har analoge migrasjonserfaringer. Av samme grunn har vi heller ikke brukt pseudonymer som angir bakgrunnsland eller religiøs bakgrunn, det være seg om disse navnene er indiske (for eksempel punjabi), pakistanske (urdu), eller om det er navn knyttet til religion, à la Mohammad. Som et referansesystem





i teksten har vi derfor valgt å benytte *engelske* pseudonymer. Disse vil sikkert kunne lyde fremmede for deltakerne selv, men de er ment å fungere slik at de både antyder at deltakerne har en klar tilhørighet i det «vestlige» – som de jo har – og at deres oppvekst og liv har transnasjonale referanser utover «det norske».

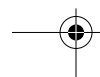
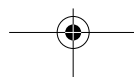
På samme måte varierer det gjennom hvilken innvandringsrute familien til kunstnerne har flyttet til Norge. 1960- og -70-tallets arbeidsinnvandrere utgjør den vanligste ruten i vårt materiale. Til sammen ti informanter har begge foreldrene tilhørende denne innvandrerkategorien (med familiegjenforening som den vanligste innvandringsveien blant mødrene). Syv informanter har foreldre som ankom Norge som flyktninger/asylsøkere på 1980- eller -90-tallet. Tre informanter har «blandet» bakgrunn, med én majoritetsnorsk forelder. (Et stykke på vei faller sistnevnte utenfor deler av våre analyser, særlig i kapittel 3 (bakgrunn), mens deres situasjon er svært relevant i kapittel 4 (feltet).)

Vi hadde opprinnelig planlagt å dele utvalget mellom Oslo og en annen landsdel. Men erfaringene fra datainnsamlingen er at et stort flertall av den aktuelle populasjonen de facto befinner seg i hovedstaden. 18 av våre 20 informanter er bosatt der. Den regionale dimensjonen er imidlertid ivaretatt, da flertallet av de intervjuete er vokst opp andre steder i landet. Ni personer er vokst opp i Oslo.

Utvalget er kjønnsbalansert, med 11 kvinner og ni menn.

For å oppnå et slikt variert utvalg rekrutterte vi deltakere gjennom forskjellige kanaler. Vår oppdragsgiver, Norsk kulturråd, ga i prosjektets oppstartsfasen tips om flere aktuelle kandidater. Dertil har andre aktører innen relevant kulturadministrasjon foreslått kandidater til intervju. Enkelte fikk henvendelse om intervju fordi de har gjort seg offentlig bemerket innen sin sjanger. Noen ble foreslått oss via aktuelle utdanningsinstitusjoner. Fra disse intervjuene har vi også benyttet oss av kjederekruttering, såkalt snøballmetode (se Andrews og Vassenden 2007), hvor en eksisterende informant har foreslått en ny kandidat, som så igjen har fått henvendelse fra oss med forespørsel om intervju. Fordi vi slik har brukt forskjellige inngangsporter og ulike kanaler, vil vi mene at vanlige problemer med snøballmetode, knyttet til skjeve utvalg og faren for at man «studere[r] bare det spesifikke nettverket man har rekruttert informanter gjennom» (ibid.:159), er opphevet.

Intervjuene ble gjennomført i perioden september 2010 til februar 2011. De ble gjort av Vassenden eller Bergsgard enkeltvis. Vi gjorde lydopptak av alle intervjuene. Intervjuene varte fra 45 minutter til opp mot





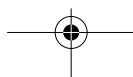
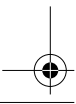
2 timer, med en gjennomsnittlig lengde på 1 time og 10 minutter. Intervjuene ble som regel gjennomført på kafeer, men noen ble utført på kontorer og et par hjemme hos informant. Vi hadde utarbeidet en relativt fyldig intervjuguide, men denne ble som regel ikke benyttet som annet enn en sjekkliste i samtalene – alle deltakerne er taleføre mennesker med mye på hjertet, og som av seg selv kom inn på intervjuguidens ulike punkter. Rekrutteringsbrev (e-post) og intervjuguide ligger som vedlegg til rapporten.

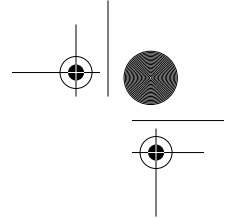
Vårt inntrykk er at informantene i begrenset grad underkommuniserte temaer eller problematikker, eller at de sensurerte sine egne oppfatninger og meninger. Det fremsto for oss som at de snakket åpent. Ofte syntes vi også å bli servert ferdigkonstruerte narrativer, som kunne være lange. Dette viser nok til at de også tidligere har reflektert mye rundt de temaer og spørsmål som vi lanserte.

Om enn datamaterialet således er rikt, vil vi også peke på dets begrensninger. Særlig for de analyser som fremføres i kapittel 4, om inklusjons- og eksklusjonsmekanismer i kunstfeltet og kulturlivet, så gir våre data strengt tatt kun informasjon om *opplevelse* av dem, og det fra én side av saksfeltet. Prosjektets rammer og forskningsdesign har ikke tillatt at vi i tillegg studerte feltets portvoktere og/eller sammenlignbare grupper av majoritetsnorske kunstnere og kulturutøvere. I gjennomgangen av det empiriske materialet er vi imidlertid i dialog med andre norske studier av både kunstnere generelt og av ulike kunstfelt, og analysen vår vil således referere til generelle trekk på kunstfeltet og til mer partikulære trekk som trer frem via vårt datamateriale. Vi må likevel balansere nøye hvor langt datamaterialet rekker; data tillater oss først og fremst å slutte om minoritetskunstnernes *vurdering* av hvilke seleksjonsmekanismer som råder, mer enn fullstendige beskrivelser av feltets virkemåter som sådan.

Teoretisk tilnærming

Studien er preget av fleksibel teoribruk og et relativt bredt tilfang av sosiologisk teori. Dette teoritilfanget er, som ventelig er gitt forskningstema, i særlig grad hentet fra kultur-/kunstsosiologien på den ene siden og migrasjons-/minoritetssosiologien på den andre. Vi trekker i tillegg på perspektiver fra mer generell sosiologi, knyttet til sosial klasse, verdsetting og verdsett og sosial handling.





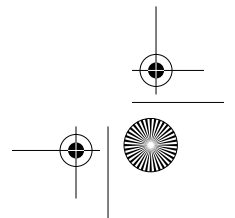
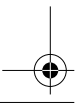
Teoriene anvendes gjennomgående integrert med empirisk analyse, og fungerer hovedsakelig som analysebriller – optikker – som bidrar til å samle analysen og til å identifisere tendenser i materialet. Av denne grunn gir vi her en hovedsakelig summarisk gjennomgang av de teoretiske perspektivene vi anvender – mer et «forvarsel» om analyser enn en selvstendig teoretisk drøfting. Dette betyr imidlertid ikke at studien skal forstås som «induktiv». De følgende teoretiske perspektiver var sentrale i utarbeidelsen av selve prosjektet, i utforming av problemstillinger og intervju-guide, og har vært til hjelp i identifisering av analytiske kategorier.

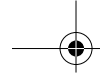
Et viktig utgangspunkt har vært Pierre Bourdieus teoriapparat, og da både hans kunstsosiologiske analyser (1993) og hans mer generelle teoriapparat knyttet til blant annet felt og *kapitalformer* (1977; 1986). Fra Bourdieu henter vi følgende analytiske dimensjoner, der noen er virksomme i rekruttering til yrket, noen i navigasjonen i feltet, og noen begge steder: (i) *Kulturell kapital* dreier seg i denne sammenhengen om relevant utdanning, som er den formelle kulturelle kapitalen, og videre om kunnskap, språk, væremåter og fremtreden, samt om kollektive mønstre for verdsetting av kulturyrker. Kimen til disse er ifølge Bourdieu innpodet fra tidlig sosialisering.⁴ (ii) *Sosial kapital* er de ressurser som tilflyter en i egenskap av de nettverk en inngår i, som fremmer tillit og handlingskapasitet.⁵ (iii) *Økonomisk kapital* peker kort fortalt mot monetære ressurser: penger. Det er sentralt hos Bourdieu at disse kapitalformene vil kunne være konvertible, at for eksempel kulturell kapital og sosial kapital på et felt vil kunne la seg veksle inn i økonomisk kapital, avhengig av feltets regler og grammatikk. Til Bourdieus kapitalformer tilføyer vi (iv) «ikke-hvithet» som (hovedsakelig) *negativ kapital*.

Andre teoretiske innfallsvinkler som bygger på Bourdieu (1993), er Solhjells (1995) inndeling i kulturlivets «inklusive», «eksklusive» og «kommerisielle» kretsløp, samt Mangsets analyser av kunstnerroller (2004).

4 Bourdieu (1986) skiller mellom kroppsliggjort, objektivert og institusjonalisert kulturell kapital.

5 Bourdieu (1986) vektlegger makt i relativt sterke dominerende nettverk, og den handlingskapasiteten som slike nettverk gir en agent til å forøke kulturell eller økonomisk kapital, mens Putnam (2000) betoner tillit som kan tilskrives deltakelse i varierte nettverk, fra «bonding» sosial kapital i eksklusive nettverk og «bridging» sosial kapital som forbinder folk med fjernere bekjente i andre sirkler enn deres egen. Vår bruk av begrepet ligger nærmere Bourdieus: Sosial kapital er en ressurs som både forøker tillit og solidaritet, og som skaper handlingskapasitet, særlig i forbindelse med hvor eksklusivt et nettverk er, og hvor dominerende posisjon det har.





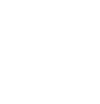
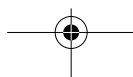
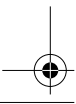
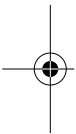
Disse kobles til perspektiver fra forskning på migrasjon og etniske relasjoner. For eksempel knyttes analysene til den voksende litteraturen på innvandrere, utdanning og yrkesvalg (Birkelund og Mastekaasa 2009; Lauglo 2010; Fekjær og Leirvik 2011). Denne forskningen hjelper oss til å forstå rekrutteringsmønstre til kunstneryrker blant minoritetsgrupper. Her støtter vi oss både på sosialiseringsteori (blant annet Bourdieus habitus-begrep (1977)) og mer «rational choice»-basert teori om utdanningsvalg og risikounngåelse (Boudon 1981; jf. Breen og Goldthorpe 1997; Fekjær 2009). Av annen teori fra minoritets- og migrasjonsforskningen kan også nevnes perspektiver som løfter frem betydningen av hvithet og ikke-hvithet, inspirert for eksempel av det voksende forskningsområdet som kalles «whiteness studies» (se Vassenden og Andersson 2011; Twine og Gallagher 2008).

Deler av analysen relateres videre til Erving Goffmans dramaturgiske analyse av sosialt liv (1992). Et begrep som «sosialt publikum» blir sentralt for oss i så måte, og knyttes til betydningen av det minoritetsetniske nettverk som familier kan være innlemmet i.

Ellers benytter vi også begrepet «fortolkningsrepertoar» eller «kulturelt repertoar». Swidlers definisjon av «kulturelt repertoar» er at det er et «tool kit» of habits, skills, and styles from which people construct 'strategies of action' (ibid.:273; jf. Lamont 2000). Lignende betegnelser er «skjema» og «script». Disse danner fortolkningsressursene som vi anvender når vi navigerer i det sosiale livet. De er kollektive handlingsoppskrifter, hverdagslivets retningslinjer og kart. Spørsmålet i denne sammenheng blir hvilken posisjon «kunstneren» har i foreldrenes verdsettingsrepertoar, og hvordan dette kan knyttes til deres bakgrunnsland.

Gjennom koblinger mellom kunst-/kultursosiologiske teoriapparat og migrasjons-/minoritetssosiologisk teoriapparat søker vi å identifisere de ulike barrierer og ressurser som minoritetskunstnere møter og bærer med seg, både i *inngangen* til feltet (problemstilling i) og i manøvreringen i selve feltet (problemstilling ii).

Teoretiske nøkkelbegreper er med andre ord «sosial klasse», «kulturell verdsetting», «sosial og kulturell kapital» og «ikke-hvithet».





KAPITTEL 3

Orientering mot kunstfeltet

Dette kapitlet handler om de unge minoritetskunstnernes veier inn mot en løpebane som kunstner, kulturarbeider eller artist, om de hensyn og avveielser de har måttet ta, og som kan knyttes til familiens migrasjonsbakgrunn og sosiale posisjon i det norske samfunnet. Stikkord for de analyser vi gjør i dette kapitlet, er sosial klasse og (kollektive) aspirasjoner om sosial mobilitet («klassereise»), betydningen av de sosiale nettverk, samt kulturell verdsetting i minoritetsmiljøene.

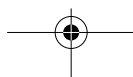
Vi innleder kapitlet med først å tegne et samlet idealisert konstruert portrett, satt sammen av flere informantberetninger, av det som i vårt materiale representerer en typisk historie om de bestrebelsene man har gjort seg vis-à-vis særlig familien og det øvrige minoritetsetniske nettverket. Intervjusetter i portrettet er reelle, og stammer fra forskjellige informanter. Vi har kalt den fiktive, men typiske figuren for Greg. Portrettet samler brede tendenser i vårt materiale.

Danseren «Greg»

Greg er 30 år. Han driver profesjonelt innen dans. Hans far flyttet til Norge fra India i 1973. Moren kom hit gjennom familiegjenforening et par år etter innvandringsstoppen i 1975. Faren har hatt forskjellige jobber etter at han kom til landet: Han har blant annet jobbet på fabrikk, i oppvasken på restaurant, i Oslo Sporveier, samt vært drosjesjåfør. Han har senere også eid egen drosje, men er i dag uføretrygdet. Moren har for det



meste vært hjemmeværende, men har i perioder arbeidet deltid som morsmåslærer. Begge foreldrene har hatt ønsker om å ta høyere utdanning i Norge, men de har av økonomiske hensyn ikke kunnet realisere denne ambisjonen. Mange familiemedlemmer i New Delhi har bakgrunn innen ulike helseprofesjoner. Greg forteller at foreldrene jevnlig hadde økonomiske bekymringer i hans oppvekst. Familien leide først en liten leilighet på Grünerløkka i Oslo, men har siden kjøpt rekkehus på Stovner i Groruddalen. Familien har tett kontakt med familien i New Delhi samt med annen familie i London. Greg har vært på lengre sommerferier i India flere ganger i løpet av oppveksten. Familien har også mange slektninger i Oslo som de har hyppig kontakt med. Greg er nest eldst i en søskenflokk på tre. Familien er ikke religiøst aktiv, og Greg beskriver foreldrene som «ganske liberale», sammenlignet med mange av deres venner og slektninger. Foreldrene la stor vekt på at Greg og søsknene gjorde seg flid med skolearbeidet, og at de fikk gode karakterer. Storebroren til Greg er i dag utdannet lege, mens lillesøsteren er under utdanning til ingeniør innen IT. Ifølge Greg er foreldrene svært stolte av hans søskens yrkesvalg. Slik Greg beskriver det, har foreldrene alltid hatt en interesse for kunst og kultur, særlig klassisk indisk musikk og Bollywood-filmer, men det er ingen i hans familie, verken i Norge eller i New Delhi, som har hatt dette som yrke. Greg selv driver i dag innenfor både dans og musikk. Han har ingen formell utdanning, men har – etter et opphold (se under) – nærmet seg karrieren som autodidakt. Interessen for dans, musikk, og også skuespill, ble vekket allerede på barneskolen, hvor han ofte var involvert i oppsetninger (for eksempel Hakkebakkeskogen), juleavslutninger (som foreldrene ikke hadde noen motforestillinger mot) og senere i skolerevyer. I ungdomsårene drev Greg aktivt med – og fikk også privatundervisning i – klassisk indisk dans, hvor han fremviste et ganske betydelig talent. Han spilte også trommer, både innen klassisk indisk rytmisk musikk og i rockeband med kamerater fra Stovner. Slik han snakker om det i dag, var særlig dansen for ham en arena knyttet til eksistensiell erfaring. «Jeg ville være et sted som jeg ikke klarte å definere», og dansen ble slik til «den eneste plassen jeg har følt at jeg ikke har tenkt, bare vært, bare blitt helt borte». Helt fra barneskolealder var det dette han fant størst glede i å holde på med. «Lysten til å underholde», «trangen til å formidle noe», og slik å bruke dansen til å fortelle noe – til å uttrykke seg – var sterk hos ham. Om han ikke akkurat hadde følt seg «skjebnebestemt» til å bli kunstner, så ga han uttrykk for at han hadde hatt noe som minnet om en «kallstanke» (jf. Mangset 2004). Da han nådde ungdomsårene, sto det

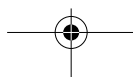




klart for ham at dette var noe han var eslet til å kunne drive med. Foreldrene syntes alltid det var kjekt at han drev med dans og musikk ved siden av skolen, samtidig som de la stor vekt på at skolearbeidet og hjemmelekene var viktigste prioritet. Flere av Gregs venner fra ungdomstiden på Stovner drev også med dans i ungdomsårene, noen innen klassisk indisk dans, flesteparten innen breakdans. Så lenge de drev med dette som en hobby, fikk alle støtte for det hjemme. Greg hadde svært lyst til å satse på en profesjonell dansekarriere. Da han gikk i tredje klasse på videregående skole, undersøkte han derfor mulighetene for opptak ved Statens Kunsthøgskole i Oslo. Her kom det etter hvert også en minoritetspolitisk dimensjon i spill for Greg. Han observerte ved selvsyn at det var få som så ut som ham i norsk kulturliv, på fjernsynet og i spillefilmer (dette var på slutten av 1990-tallet), altså som hadde synlig minoritetsbakgrunn, noe han hadde vanskelig for å godta, og som han ønsket å bidra til å forandre. Men på dette tidspunktet kom foreldrenes forventninger om utdanning og yrke i veien for hans kunstnerambisjoner. Foreldrene formidlet tydelig et sterkt ønske om at han begynte på medisinstudiet, slik hans eldre bror hadde gjort. Dette ville også vært fullt ut overkommelig for ham da han hadde gode nok karakterer på videregående til å komme direkte inn på studiet. Greg var innforstått med hva foreldrenes ønsker bunnet i, og arbeidsinnvandrererfaringen, og med den en historie med økonomisk utrygghet, lå helt i dagen. På grunn av trykket fra foreldrene endte han opp med å begynne på en utdanning som siviløkonom (han fant ikke interesse i verken medisin eller realfag), samtidig som han hele veien drev aktivt med dans på si. Han fortalte at han selv er et godt eksempel på hvorfor det er få med innvandrerbakgrunn i kulturlivet. Han knyttet foreldrenes ønsker – og presset fra dem – særlig til økonomiske overveielser, men også til at de hadde liten forståelse for at det å være kunstner faktisk kunne være et yrke. Han kjente til mange lignende eksempler, at ungdom med minoritetsbakgrunn liker å drive med kunstrelaterte aktiviteter og kunne tenke seg å drive med disse på profesjonell basis, men at når de kommer til en viss alder, så begynner foreldrene å presse dem og forteller dem – slik hans foreldre gjorde – at

(Greg:)

«dette har ikke noen fremtid, nå har du holdt på med det så lenge, du må gjøre noe annet.» Det har mine foreldre presset på meg, og mange andre foreldre gjør også det. [...] Og man forstår jo foreldrene godt. De fleste er jo på en måte kommet fra – de med innvandrerbakgrunn – foreldrene kom for å jobbe og tjene penger, og når man



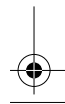
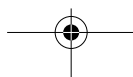


har på en måte bygget seg opp og klart å bygge det første hjemmet, så forventer de at barna sine skal ta det opp til neste nivå, og få seg en utdanning. Så mange (foreldre) ser på det å for eksempel begynne å danse, som *et skritt tilbake*, da. Og uansett om du gjør det bra som danser, så er det fortsatt begrensa, du lever fortsatt et kunstnerisk liv, som gjør det vanskelig å forstå for disse foreldrene som har jobbet hardt.

Foreldrene var svært tilfredse med at han begynte på økonomistudier, og de fortalte villig til sine norskindiske venner og slektninger om både hans og hans søskens utdanningsvalg. Også overfor familien i New Delhi og slektningene i London fortalte foreldrene om barnas utdanninger. Ifølge Greg solte foreldrene seg i glansen av sine tre barns eliteutdanninger. Greg fullførte imidlertid ikke utdanningen som økonom. Midtveis i utdanningen, da han var et par og tjue år, ble han oppmerksom en audition til en musikal hvor de trengte «flerkulturelle dansere». Han gikk på audition, og endte opp med å spille en fremtredende rolle i oppsetningen. Siden den gang har han livnært seg som danser og litt som skuespiller i forskjellige typer oppsetninger. Noe for ofte har han måttet ta «type-castede» roller (jf. kapittel 4), syns han selv, men han ser på disse som midlertidige, som et steg på veien mot å etablere seg som en «kunstner per se» og ikke bare en «innvandrerkunstner».⁶ Han har også satt opp en danseforestilling selv, som han fikk støtte til fra Norsk kulturråd. Det er hardt økonomisk, forteller han, men det går rundt på et vis. «Det er denne jo kjærligheten for kunsten, da, som holder meg gående.»

Ikke å fullføre økonomiutdanningen og heller satse «alt på dette kortet» (dansen) var forbundet med store kvaler for Greg, og med *risiko*, som var både økonomisk og sosial. Før han gikk på audition, måtte han gå mange runder med seg selv. Han gikk der fordi han visste at han kom til å angre resten av livet dersom han *ikke* gjorde det. Hans foreldre var sterkt imot at han avsluttet økonomiutdanningen, men godtok det, og i starten underkommuniserte de alltid dette overfor slekt og venner i Oslo. Greg sto med andre ord ganske alene med sin risiko. Og han visste at dersom han mislyktes som danser, så ville det kunne sette foreldrene i et uheldig lys i deres miljø, og ham selv i forlegenhet overfor foreldrene. Greg sammenlignet yrkesvalg med ekteskapsinngåelse (flere av hans venner har inngått arrangerte ekteskap), som har en sterk kollektiv dimensjon i mange minoritetsmiljøer (jf. Bredal 2006):

6 Dette er vanlig i intervjuene, at man ikke ønsker å bli definert som «innvandrerkunstner», men som *kunstner*. Dette har også vært vist i annen forskning (se Egeland 2003).





(Greg:)

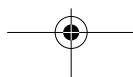
Jeg har jo venner som har vokst opp her som er mer opptatt av å tilfredsstille foreldrene sine enn å velge et yrke de selv har lyst på. Og den sitter ganske dypt, altså! [...] For foreldrene er redde for at vi skal drite oss ut, for de har levd livet selv, og vet at veldig mange av våre valg er basert på kortsiktighet, sånn som ekteskap og sånn: Hvis jeg skulle gått imot dem på det [ekteskap], så måtte jeg være helt sikker på at det ville funke. For hvis det hadde gått gæernt etterpå, så hadde jeg virkelig driti meg ut. Jeg hadde gått mot dem, de hadde fått rett og det hadde ødelagt for alle. Og sånn er det også med jobb, ikke sant? Hvis du da velger å gjøre noe som er helt hinsides hva foreldrene forestiller seg er mulig å kunne leve av [for eksempel kunstner], du må liksom ... du må vite at du kan klare det, og det er det veldig vanskelig å vite! Og det er derfor så veldig mange velger å droppe det, for de ser at muligheten for å gå på trynet er ganske overveiende, da. Og jeg tror veldig mange også blir skremt av å se at etablerte kunstnere, skuespillere og artister i det hele tatt, faktisk sliter så mye som de gjør.

I dag har foreldrene avfunnet seg med hans yrkesvalg, og underkommunikasjonen har vendt til en viss stolthet ettersom Greg har hatt en viss suksess i sitt virke. Greg mener også at det han driver med, har politisk betydning, i den forstand at hans offentlige posisjon som «ikke-hvit» flerkulturell kunstner kan fungere som et signal til både minoritetsungdom og deres foreldre om at kunst- og kulturyrker faktisk er en farbar vei.

Så langt «Greg».

Materialet viser et sammensatt bilde av de bestrebelse og overveielser minoritetskunstnere erfarer og gjør seg på veien mot en kunstnerkarriere. Den vanligste fortellingen er likevel den som er beskrevet i det konstruerte tilfellet «Greg»: Valget av en kunstnerkarriere representerte langt på vei et *brudd* med familiens ønsker og forventninger. Kallstanken (jf. Mangset 2004), som flere ga uttrykk for overfor oss, kolliderte i svært mange tilfeller med økonomiske og sosiale realiteter. Med unntak av de tre informantene med «blandet opphav», det vil si som har én majoritetsnorsk forelder, fortelles det nokså unisont om at foreldrene hadde andre ønsker for dem enn at de skulle bli kunstnere eller artister. Betegnelsen «ALI» viser til profesjonsutdanninger som advokat, lege og ingeniør. Det var primært disse, subsidiært økonomiske fag, som var de klare ønskene som foreldrene formidlet til avkommet, og de formidlet dem ifølge mange av våre informanter svært tydelig.

Det varierer hvor sterkt kunstnerambisjonene brøt med foreldrenes forventninger, og vi mener også å ha observert noe ulike årsaker til det, som dels henger sammen med ulike innvandrersgrupper kulturelle verdsettelsesmønstre. I tråd med bokens problemstilling (i) skal vi i dette





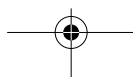
kapitlet identifisere forskjellige mekanismer i minoritetsmiljøer som bidrar til at etniske minoriteter i beskjeden grad gjør seg gjeldende som kunstnere eller utøvere i kulturlivet. Vi skal forfølge perspektiver knyttet til – med bourdieuske begreper – *økonomisk kapital* og klassereise, *kulturell kapital* i betydningen verdsetting av kulturelle uttrykk, samt *sosial kapital*, i betydningen sosiale nettverk.

Mobilitet og «klassereise»

Foreldrene til våre informanter kom til Norge som arbeidsinnvandrere på 1960-/70-tallet eller som flyktninger/asylsøkere på 1980-/90-tallet. Med noen unntak har de, særlig fedrene, hatt manuelle yrker innen industri, renhold og servicenæringer. Mange har jobbet hardt, tatt ekstra vakter og jobbet doble skift, flere har gjerne hatt to jobber. Og de har hatt det trangt økonomisk. Foreldrene har ofte selv hatt ønsker om å ta utdanning, men har ikke kunnet realisere dette av hensyn til økonomi. Det som disse informantene forteller om sine foreldre, er den på mange måter sedvanlige norske innvandrerhistorien.

Det er velkjent at mange innvandrergrupper befinner seg langt nede i det norske samfunnets sosioøkonomiske lagdeling. Jevnlig produseres det statistikker som viser at «ikke-vestlige innvandrere» kommer negativt ut i levekårsstatistikker. I snitt har de både lavere inntekt og lavere utdanning enn befolkningen for øvrig (se Henriksen og Blom 2008). En rekke studier viser at innvandrere er overrepresentert blant familier med lave inntekter (se Øia, Grødem og Krange 2006:9). Et stykke på vei er fattigdom i Norge et «innvandrefenomen». Både arbeidsledigheten og andelen som er avhengig av trygdeordninger, er langt høyere blant «ikke-vestlige innvandrere» enn i befolkningen ellers. Forskjellene i levekår, økonomisk kapital og sosioøkonomisk status er markante. Tall for 2002 viser at noe over 20 % av innvandrerbefolkningen, inkludert barn og ektefeller, mottok sosialhjelp. For den samlede befolkning var tilsvarende prosent omtrent 5.⁷ I en NOVA-rapport som sammenligner fattigdom blant etnisk norske barnefamilier og barnefamilier med innvandrerbakgrunn (Øia mfl. 2006), peker forfatterne på at selv innen utvalget av lavinntektsgrupper er innvandrefamiliene fattigere enn etniske nordmenn. Inntrykket gjenspeiles også i trangboddhet (ibid.:24).

⁷ <http://www.ssb.no/ssp/utg/200501/04/>.





Men når det gjelder utdanning blant *barn av innvandrere*, det vil si «andregenerasjonen», ser det ut til at klassiske forklaringer knyttet til sosial klasse og reproduksjon av ulikhet gjennom utdanningssystemet kommer til kort. Det gjelder enten forklaringene knyttes til arbeiderklassens lave kulturelle kapital og dens sosialisering (jf. Bourdieus habitusbegrep) til andre verdier og koder enn de som dominerer i skolen (jf. Bourdieu og Passeron 1977; Bernstein 2003; Willis 1977), eller til intensjonale valg (Boudon 1981; Breen og Goldthorpe 1997), gjerne knyttet til «risikoaversjon» (se Leirvik 2010; Fekjær og Leirvik 2011). Barn av ikke-vestlige innvandrere plasserer seg grovt sagt i to hovedgrupper når det gjelder utdanning: De faller enten fra under videregående, eller så tar de høyere utdanning. De har også ofte klart høyere ambisjoner enn unge fra majoritetsbefolkningen (Birkelund og Mastekaasa 2009:29). Flere forklarer det siste med et eget «innvandrerdriv» (se *ibid.*; Leirvik 2010; Fekjær og Leirvik 2011); de har ofte ambisjoner langt utover de som majoritetsnordmenn i tilsvarende sosiale posisjoner har (jf. Lauglo 2010:50). Særlig fremheves dette når det gjelder barn av arbeidsinnvandrere hvis foreldre først har flyttet til Norge med ambisjoner om å bedre sitt liv materielt, og som så er opptatt av å sikre sine barn best mulige betingelser. Derav følger gjerne ambisjoner om høystatusyrker, slik som advokat eller lege. Familiene og de unge selv ser med andre ord ut til å være opptatt av *sosial mobilitet*, eller – med et hyppig brukt ord i samtiden – av *klassereise*.

Dette «drivet» henimot sosial mobilitet preger også utdanningsretninger blant innvandrere og barn av innvandrere, som statistisk avviker nokså markant fra de retningene som unge med majoritetsbakgrunn velger. Schou viser at mens drøye 1 av 4 majoritetsnorske universitetsstudenter studerer helseprofesjoner eller mat.nat.-fag, så gjelder det nær halvparten av barn av innvandrere som er studenter ved universitetene (2009:111). Blant høyskolestudenter viser hun at mens en femtedel av majoritetsnorske studenter kunst-/kulturfag eller til lærer, gjelder dette mindre enn åtte prosent av barn av innvandrere ved høyskolene (*ibid.*:113).⁸ De siste tallene viser at kunst/kultur/lærer er svært uvanlige utdanningsvalg for unge med innvandrerbakgrunn. Det er også all grunn til å anta at av disse tre er det lærerstudiet og ikke kultur-/kunsthøgskolene som dominerer.

⁸ Blant barn av innvandrere ved høyskolene studerer 3 av 4 ingeniør/teknikk eller adm./øk. handel (*ibid.*).



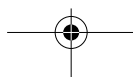
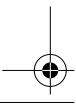
Slike mønstre nedfeller seg klart i vårt materiale. Mange informanter forteller inngående om hvilke utslag dette gir seg i mange minoritetsmiljøer, og om tyngden av familiens forventninger. Enkelte beskriver utdanningspresset i sterke ordelag, som «vanvittig», mens langt flere beskriver det som et mildere press.

«Sophia» arbeider innenfor skapende kunst. Hennes foreldre kom til Norge som arbeidsinnvandrere på 1970-tallet. Historien hun forteller, samsvarer med den vi konstruerte for «Greg». Sophias brudd med forventningene førte ikke til konflikt i familien, men snarere til diskusjon og påfølgende aksept fra foreldrene. Ifølge henne selv skyldtes aksepten at foreldrene hadde ført en «kosmopolitisk» livsstil i en storby i hjemlandet, og at de er mer liberale enn det som er vanlig i deres etniske miljø, samt at hun selv kombinerer sitt kunstnervirke med en sikker arbeidsinntekt innenfor et tilgrensende arbeidsfelt (hun ivaretar dermed økonomisk trygghet).

(Sophia:)

Er det ikke de tre store: lege, tannlege, advokat? Advokat var det pappa ville jeg skulle bli. Men pappa har alltid vært veldig kul. Men dette er veldig påfallende blant innvandrerforeldre, og det har noe med at det er jo der (hos barna) at klassereisen skal skje, og det skjønner man jo godt. Fordi man har kommet for sent inn i samfunnet selv, så må barna stå for den [klassereisen]. Så pappa hadde disse ambisjonene for meg [...] Det har en økonomisk side! Og det tror jeg er underliggende hos mange innvandrerforeldre som ønsker alt godt for sine barn: At de aldri skal ha noen økonomiske bekymringer, *ever again*. Det er derfor de har stått på for oss. Og de har jobbet *hardt*. Nitti prosent av mammas og pappas venner, i deres omgangskrets, er jo førtidspensjonerte fordi de jobba så hardt. Jobba i alle ferier og alt. Og dro nordmennene på ferie, så tok innvandrerne vaktene.

Vårt materiale tyder altså på at det ligger en klar forventning i mange innvandrer miljøer om at barna skal foreta den oppadgående sosiale mobilitet som foreldrene langt på vei selv var forhindret fra, eller som de ikke selv kunne realisere gjennom utdanningsvesenet. Barnas høyere utdanning – men på ingen måte hvilken som helst utdanning – blir slik en investering i å sikre økonomisk sikkerhet for mennesker som hele sitt arbeidsliv har levd med økonomiske bekymringer. Utsagnene til Sophia peker mot at forventningen er rettet mot å sikre barna økonomisk trygghet, men det perspektiv at det også handler om kollektiv økonomisk trygghet (altså for hele familien), kommer også til uttrykk hos enkelte. Og den følelse av *takknemlighetsgjeld* som Fekjær og Leirvik (2011; se under) fremhever, er også omtalt, eller mer presist: Våre informanter forteller ofte om foreld-





renes *forventning* om takknemlighet og tilbakebetaling. Men som kunstnere har de jo ikke nettopp handlet i samsvar med den.

«Emma», som er skuespiller, beskriver presset, takknemlighetsgjelden og ønskene om sosial mobilitet, samt en sterk oppfatning av *økonomi*, som har fulgt av at familien levde under trange kår i hennes oppvekst:

(Emma:)

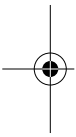
Jeg har hatt foreldre som har vært ekstremt opptatt av penger, helt sånn latterlig opptatt av penger, fordi de var så fattige. [...] Og jeg forstår dem [innvandrerforeldre generelt] veldig godt – det er jo sånn at de jo sier det: «Vi ga jo deg ... vi jobbet og sleit, nå er det deres tur til å ta høyere utdanning.»

(Intervjuer:)

Men foreldrenes negative reaksjon på de som søker seg mot kunstneryrker, hvor kan den komme fra?

(Emma:)

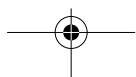
Ja, det er som sagt at de føler at de ga oss muligheten, hvor de vasket gulv, og nå føler at det er vår tur. Ikke bare til å ta høyere utdanning, men også å betale tilbake på et eller annet vis, da, det er jo litt sånn. Og det er jo en grunn til at det vanvittige presset, hvor du ser at det er så mange som blir leger, advokater og tar høyere utdanning blant innvandrerungdom, men så ser du også at det er en del kriminalitet, fordi det henger så høyt, den økonomibiten, da. Press hjemmefra, statusen rundt det, det å ha fine biler, det er jo en reaksjon. Det er et voldsomt press. Men jeg har fått en motreaksjon på det, da.

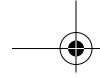


De færreste vi intervjuet, var så kritiske til foreldrene som dette, men når informantene ble bedt om å forklare hvorfor det er såpass få unge med innvandrerbakgrunn som velger kunstner- eller kulturyrker, så var slike forklaringer knyttet til økonomi og sosial mobilitet utbredt. Dette har også vært antydning i tidligere forskning. I en studie av «innvandrerkunstnere i det svenske kulturlivet» peker Egeland på at mange andregenerasjons innvandrere ikke satser på kunstneryrker fordi foreldrene har andre ønsker for deres yrkesvalg (2003:162).

Sterk motivasjon for sosial mobilitet i mange norske innvandrerfamilier, og dermed den «klassereise» som mange i den såkalte andregenerasjonen befinner seg på, er altså viktig for å forstå svak rekruttering av minoritetsnormmenn til kunstneryrker.

Flere kvalitative studier viser hvordan innvandrerforeldre, som gjerne selv har hatt utdanningsambisjoner, men som satte disse på vent mens de arbeidet for å sikre en økonomisk trygg grunn, overfører utdannings-

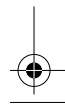
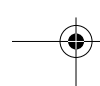


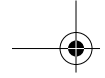


drømmene til sine barn. «I internasjonal migrasjonsforskning knyttes foreldrenes høye utdanningsforventninger gjerne til at migrasjonen kan ses som del av et mobilitetsprosjekt for hele familien» (Leirvik 2010:42). Fekjær og Leirvik (2011) viser at dette gjør seg gjeldende blant unge med vietnamesiske foreldre i Norge, og Leirvik (2010) har studert det blant unge med indiske og pakistanske foreldre. Fekjær og Leirvik viser også hvordan dette gjenspeiler seg i en opplevelse av *takknemlighetsgjeld* hos de unge, som ser sitt eget utdanningsløp som en form for tilbakebetaling til foreldrene (ibid.:124; jf. Leirvik 2010).⁹ Det var nettopp denne takknemlighetsgjelden som «Emma» hadde erfart at foreldrene kommuniserte til henne, og som hun mente at preger mange innvandrerefamilier («betale tilbake på et eller annet vis»). Når våre informanter søker å analysere seg selv og sine – i sitt miljø – utradisjonelle yrkesvalg som kunstnere, kommer dette foreldreperspektivet ofte til uttrykk. En typisk beretning er at foreldrene ankom Norge på 1970-tallet, jobbet hardt i manuelle yrker, og nå forventer at barna fortsetter en sosial løpebane som skaper ytterligere sosial mobilitet.

Og hvis man ønsker å kanalisere sin innsats i livet henimot å oppnå økonomisk statusheving, så er en aversjon mot kunstneryrker både forståelig og langt på vei rasjonell. I studien «Mange er kalt, men få er utvalgt» viser Mangset (2004) hvordan kunstneryrket har karakter av et *risikoprojekt*, hvor de fleste som prøver seg, faller fra. Kunstneryrkene er usikre, og veien frem til (mulig) suksess er lang og tornefull. Både i Norge og andre land er feltet også preget av en vedvarende *overrekruttering*, med langt flere som forsøker å skaffe seg et levebrød enn som faktisk klarer det (Mangset ibid.:8; Heian 2009; Menger 2006). I tråd med dette er feltet preget av en «reservearmé av arbeidsløse eller undersysselsatte kunstnere som flyter inn og ut av porten til det profesjonelle kunstfeltet» (Mangset, Heian og Løyland 2010; jf. Heian 2009:5). Den som selv sikter mot økonomisk sikkerhet, og også den som godtar omgivelsenes forventninger om økonomisk sikkerhet, vil – ut fra rasjonelle overveielser – som regel søke seg mot andre yrker enn kunstner eller kulturarbeider. Kunstneryrket vil jo snarere være preget av en «omvendt» økonomi (Bourdieu 1986), hvor økonomisk gevinst nettopp kan oppfattes som illegitimt. Forskningslitteraturen om kunstnere er da også preget av at man søker å forklare det forhold at så mange velger seg til et yrke hvor fremtidsutsiktene

9 Leirvik viser i sin litteraturgjennomgang at dette også har vært observert blant etterkommere av innvandrere i andre land, blant annet i USA (Leirvik 2010:28).



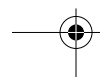
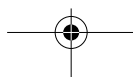


er så usikre. Forklaringene veksler da gjerne mellom velstandsøkning og vekst i kultur- og kunstproduksjonen (Ringstad [2005] i Heian *ibid.*), at kunstneryrket tilbyr individuell frihet og selvrealisering (jf. Heian *ibid.*), samt at mange kunstnere drives av en «kallstanke» (Mangset 2004; Bourdieu 1993).

Selv om det er forsket lite på kunstneres sosiale bakgrunn, så viser det lille som har vært gjort, at rekrutteringen til kunstneryrkene preges av klassemessig skjevhet (Heian 2009; Mangset 2004), i den forstand at det er middelklassens barn som rekrutteres til disse yrkene. Heian viser at «foreldrene til norske kunstnere har langt høyere utdanningsnivå enn befolkningen for øvrig» (*ibid.*:12). Heian viser også til at Menger ([2009]) finner det samme om skuespillere i Frankrike, og at Allen og Remaekers ([1999]) har vist det om kunststudenter i Nederland. Og interessant nok peker Egeland (2003:163) på at «[d]e fleste med innvandrerbakgrunn som satser på en karriere innenfor kultursektoren [i Sverige] har selv en middelklassebakgrunn».

Materialet vårt viser hvordan kunstneryrkets karakter av økonomisk risikoprojekt (jf. Mangset 2004) ofte slår sterkt inn i den enkelte minoritetsnorske kunstnerspires individuelle overveielser, og også i familiens kollektive økonomiske betraktninger. (Samtidig er dette koblet til en manglende verdsetting av kunst som profesjon, som delvis kan tilskrives fortolkningsrepertoarer medbrakt fra land uten autonom kunstinstitusjon, se 4.3.) Det er på det rene at kunstneryrker representerer en større økonomisk og personlig risiko for mange unge med innvandrerbakgrunn enn for unge med majoritetsbakgrunn som har tilsvarende aspirasjoner (med mindre sistnevnte har bakgrunn fra lavere sosiale lag), fordi de færreste av de førstnevnte får sosial anerkjennelse eller økonomisk støtte hjemmefra til dette yrkesvalget. For å sette det på spissen så er for eksempel muligheten begrenset til å studere med privatlærer før opptaksprøver ved teaterhøgskolen. Særlig for barn av 1970-tallets arbeidsinnvandrere ser det ut til at karrierevalget representerer et avvik fra den tiltenkte «klasesereisen». Som personen bak det ene sitatet under «Greg», formulerte det, og som vi har brukt som tittel på denne boken: Kunstneryrket er et «skritt tilbake». En innvandrerfamilies forventning om kollektivt ansvar for økonomiske trygghet går vanskelig sammen med kunstneryrkets usikre fremtidsutsikter.

For å forklare de skjeve utdanningsvalgene mellom majoritets- og minoritetsungdom – der sistnevnte langt oftere velger seg «nyttige» utdanningsløp som gir utsikter til «sikre» og konkrete yrker med gode mulighe-





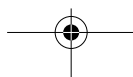
ter for å få jobb og høy lønn» (Schou 2009:121) – trekker Schou på Ingleharts ([1997]) skille mellom materialistiske og postmaterialistiske verdier. Ungdom som har vokst opp i økonomisk trygghet, kan ut fra postmaterialistiske verdier velge seg yrker som gir grunnlag for egenutvikling og eksponering, men mindre økonomisk sikkerhet, slik som samfunnsfag, humaniora, kunst- og kulturyrker. Ungdom som har vokst opp med økonomisk usikkerhet, slik statistisk langt flere i innvandrerbefolkningen har, velger seg yrker ut fra materialistiske perspektiver (se også Sletten 2001).

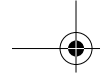
En slik fortolkningsramme gir mening for vårt materiale. «Jack» er oppvokst i en mellomstor by i Midt-Norge, som yngste barn i familien. Jack har utdanning fra en av landets eliteinstitusjoner innen sin kunstart, har oppnådd en viss posisjon i kraft av sin sjangeroverskridende produksjon, og holder i skrivende stund hodet over vannet økonomisk sett (om enn så vidt). Han hadde øyensynlig reflektert over tematikk som kan relateres til Ingleharts skille mellom materialistiske og postmaterialistiske verdier. Vi spurte ham om han hadde noen tanker om hvorfor relativt få unge med minoritetsbakgrunn velger seg kunstneriske eller kreative yrker.

(Jack:)

Det er ekstremt få. Det finnes noen [...], men det er veldig få. Men det tror jeg er noe som kommer. Jeg er andregenerasjon, og kunst er noe som oppstår i samfunn med overflod. Ikke sant? I et samfunn som har tid og overskudd til å bruke tid på det. Og dét gjelder jo mennesker og, innen et samfunn. Har du ikke overskudd til å sitte og more deg, så ... Det er sånn mange ser på det, og det går an å si det, for man tjener jo ikke penger på det.

Jack sammenfatter mye av de foregående analysene. Kunst er et overflodsfenomen, mener han. Det å bedrive immateriell og symbolsk produksjon som genererer lite økonomisk kapital for den enkelte utøver, er lettere dersom en har en økonomisk trygghet i bunn. Folk med begrenset økonomisk kapital i utgangspunktet vil derfor i beskjeden grad tillate seg selv å velge yrker kun ut fra interesse for egenutvikling, eller med Jacks formulering: for å «sitte og more seg». Og belønningen som det å skape kunst gir Jack, og som var det som i utgangspunktet trakk ham mot kunsten, er alt annet enn økonomisk. For Jack dreier det seg om transcendens – om muligheten til å komme i kontakt med seg selv, skape noe som overskrider det han så for seg at han var i stand til, og komme i kontakt med (Jack:) «ditt abstrakte jeg», og glemme «det konkrete språk», som han formulerte det: «gå over i en drømmeverden, der jeg kan overraske meg selv,» og oppleve at «'wow', der var det en side av meg selv jeg ikke visste om».

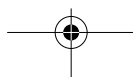




Belønningen er altså immateriell, og den er subjektiv – Jack knyttet det også til spiritualitet. Men prisen å betale er den økonomiske sikkerheten. Og ifølge ham er det altså uvanlig at folk uten «overskudd til å bruke tid på det» er villig til å betale denne prisen.

Samlet forteller de unge norske minoritetskunstnerne at de selv representerer klare avvik fra det som er gjengs i deres familier og etniske nettverk. Og det gjengse mønster handler i stor grad om tilgjengelige økonomiske ressurser. Slik sett er det også interessant å notere seg, som et forvarsel om tingenes fremtidige tilstand, at flere informanter knytter dette mønsteret helt spesifikt til *andregenerasjonserfaringen* (jf. sitatet fra Jack). Her er verdioverføring knyttet til utdanning og karriere sterkt farget av førstegenerasjonens erfaringer med sosioøkonomisk marginalisering og aspirasjoner om sosial mobilitet. Flere fremmer den spådom at det å orientere seg mot kunst- og kulturyrkene vil bli vanligere etter hvert som også «tredjegerasjonen» vil nærme seg yrkesaktiv alder. Deres gjettning er således at kunst- og kulturyrker og utdanningsvalg basert på post-materialistiske verdier vil bli vanligere blant barna til nåtidens minoritets-etniske leger, advokater, ingeniører og økonomer, som valgte sine utdanninger ut fra materialistiske verdier (jf. Inglehart).

De beskrevne mekanismene får i noen tilfeller den konsekvens at muligheten til å dedikere *full* tid til kunstnerambisjonen begrenses, og antakelig begrenses mer enn for personer med tryggere grunn rent økonomisk. «Joe» er oppvokst på Grønland i Oslo, med foreldre som flyttet til Norge fra Tyrkia på 70-tallet. Han jobber i dag som profesjonell musiker, og gir også musikkundervisning til ungdom i nærmiljøet der han bor, både ungdom med minoritets- og majoritetsbakgrunn. Delvis som en konsekvens av foreldrenes press valgte Joe å ta en økonomutdanning. Men han valgte å ta denne utdannelsen også fordi han *selv* visste at muligheten for å kunne lykkes som musiker er såpass begrenset. Han beskriver økonomutdannelsen som et sikkerhetsnett, som noe han kan falle tilbake på hvis han blir tvunget til å gi opp musikerkarrieren. Men dette valget var et dilemma for Joe, da han jo visste at jo mer tid han kunne brukt på musikken, desto bedre ville mulighetene vært til å lykkes (både ut fra det ferdighetsmessige og gjennom erfaring og nettverksbygging). Samtidig var det risikoen for *ikke* å lykkes som gjorde at han tok økonomutdannelsen, og, så lenge han studerte, forfulgte musikerkarrieren ved siden av. Det samme dilemmaet støter han også på når han gir musikkutdanning til ungdom:





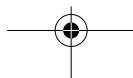
(Joe:)

Hvis man skal bli en god musiker, så må man bruke utrolig mye penger på det, og satse nesten fullt ut, for å slå gjennom. Og da har du en liten sjanse for å slå gjennom. Men hvis du skal få deg en utdanning, så krever dét og veldig mye. [...] Så det er et veldig *dilemma* der. Fordi det er veldig mange [minoritetsungdommer] som er veldig kunstneriske og kreative, og når de er først inne i det, så glemmer de alt og vil helst kun drive med det, og jeg kjenner et par eksempler på folk som har gjort det, da, som er utrolig gode talenter, men de har aldri klart å slå gjennom. De har aldri hatt det nettverket rundt seg, eller penger. De har på en måte kommet seg til et visst nivå, og så har det stoppet opp for dem, og da sitter de med ingenting. [...] Og det er det jeg forteller enkelte av ungdommene her. Hvis de får problemer med foreldrene, da sier jeg: «Hør, du kan ikke bare satse alt på musikken, for da kaster du bort livet ditt.» Og særlig hvis de ikke er sulten nok, og ikke er god nok. «Du må ha en utdanning ved siden av», forteller jeg dem. [...] Samtidig treffer jeg etnisk norske ungdommer, da, som kommer fra middelklassehjem. De har kunnet bruke full tid på dette, og bare øve, og hatt foreldre som har støttet dem i det.

Joe har altså ved selvsyn observert disse prosessenes virkemåte, da han har gitt musikkundervisning til både majoritetsungdom fra middelklassehjem og mindre velstående minoritetsungdom. I Joes beretning – langt fra alle vi intervjuet, vil dele hans synspunkter – er det å orientere seg mot et kunstnerliv fra en arbeiderklasseposisjon, slik han selv har gjort, preget av et stort dilemma. Dette dilemmaet fremstår, i vår tolkning, som noe nær et *catch 22*:¹⁰ Utsiktene til å lykkes som kunstner er svært begrenset, for alle. For å lykkes må du derfor dedikere deg, fullt og helt. Men gjør du dét, og kun dét, står du uten rettemuligheter, og omkostningene hvis du *ikke* lykkes, som de fleste jo rent faktisk ikke gjør, er svært store (jf. «da kaster du bort livet ditt»). I Joes fortelling tilsier risikovurderingen at man derfor *ikke* vier full tid på å etablere en kunstnerkarriere. Følgelig begrenses også mulighetene til suksess. «Damned if you do, damned if you don't.»

Selv om de færreste i vårt materiale vil mene dette like sterkt, så er «Joes dilemma» en kraftfull påminnelse om betydningen av sosial klasse i det norske samfunnet, og også hvordan det preger det norske kulturlivet. En foreløpig konklusjon vi kan trekke, er at sosial klasse og kollektive

10 Betegnelsen «catch 22» er hentet fra Joseph Hellers bok med samme navn, og viser til den paradoksale situasjonen eller regelen som sier at om det er noe en ønsker, så kan en bare oppnå dette ved ikke å ønske det. Konkret vises det i romanen til en regel (catch 22) under 2. verdenskrig som sa at om en ønsket å unngå å fly et tokt, så måtte en erklæres uskikket til å fly, og det var en bare om en var gal nok til å ønske å fly et tokt, så idet en søkte om å bli vurdert som uskikket, hadde en allerede vist seg som skikket.





aspirasjoner om sosial mobilitet langt på vei forklarer etniske minoriteters relative fravær i norsk kulturliv.

Minoritetsetniske miljøer som «sosialt publikum»

Med begreper og metaforer fra Erving Goffmans dramaturgiske analyser av sosialt liv (1992) fungerer det minoritetsetniske sosiale nettverket som et viktig «sosialt publikum» for mange innvandrerfamilier, hvorfra man får sosial anerkjennelse (jf. Honneth 1995) og anseelse, og hvor man bygger sosial posisjon. Barnas utdanninger er én byggestein i så måte. Det sosiale publikum kan applaudere eller ikke applaudere hvordan en familie har spilt sin rolle både som oppdragere og sosiale klatrere. En sønn eller en datter med en eliteutdanning kan slik inngå i familiens «impression management», og benyttes aktivt vis-à-vis det sosiale publikum. Fra dette publikummet får kunstneryrker sjelden ovasjoner.

«Jim» har bakgrunn fra det pakistanske miljøet i Oslo. Han setter det ovennevnte på spissen:

(Jim:)

Som min far sier til meg: «Du kan bli hva du vil, bare du blir advokat eller lege til slutt» – og det mener han.

(Intervjuer:)

Så det er «ALI-yrkene»?

(Jim:)

Det handler om at det er de som har makt og penger og innflytelse der nede i landsbyen.

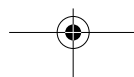
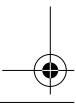
(Intervjuer:)

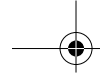
Men familiens motstand [mot kunstneryrker], islam eller ikke fint nok?

(Jim:)

Ikke fint nok yrke, ikke noe å skryte av. De andre i kulturen er veldig opptatt av å skryte til hverandre av hva deres barn har gjort – «sønnen min har gjort det og det.» Kulturen er veldig ... Bygdedyret er langt fremme i den pakistanske kulturen. Ikke i pakistansk kultur per se, men i Norge, der 95 % kommer fra et lite sted, alle kjenner hverandre og vet hva hverandre gjør. [Det er] veldig viktig å være fin.

Hvordan barnas utdanning kan få betydning for en families posisjon og anseelse i innvandremiljøer, har vært vist også i annen forskning. I et

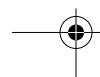
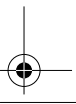
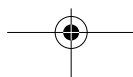
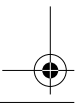
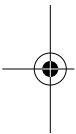


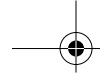


nylig publisert bidrag om unge nordmenn med vietnamesisk bakgrunn skriver Fekjær og Leirvik at «[c]hildren's behaviour and academic achievements can be seen to mirror parental qualities, and the parents' reputation in the ethnic community is therefore dependent on them» (2011:124). Leirvik viser at det samme fenomenet – at «de unges utdanning [er] av stor betydning for familiens anseelse i deres etniske nettverk» – også gjelder unge med indisk og pakistansk bakgrunn (2010:23, 30). I mange minoritetsmiljøer er barnas utdanninger slik en kilde til respekt og sosial anerkjennelse (jf. Honneth 1995). Vi finner denne dimensjonen representert også i vårt materiale (men i varierende grad; se under). Særlig profesjonsutdanninger som lege, advokat eller ingeniør viser for all verden at en familie har oppnådd sosial mobilitet i det norske samfunnet. «All verden» kan i denne sammenhengen for øvrig både være det minoritetsetniske miljøet i Norge og det transnasjonale nettverk av familie og slektninger, særlig i hjemlandet, slik Jim også pekte på i sin omtale av «makt og penger og innflytelse der nede i landsbyen» (i Pakistan). Yrker som signaliserer status, og som korresponderer med de kulturelle verdsettingsmønstrene som gjelder i hjemlandet (transnasjonale bånd) og/eller er medbrakt og sosialt innleiret gjennom migrasjonsprosessen (det foreldrene tok med seg), hever den sosiale posisjonen og anerkjennelsen. Motsatt kan det å velge et kunstneryrke potensielt redusere en families sosiale posisjon i det aktuelle minoritetsetniske miljøet. En sønn eller datter som er kunstner, kan i enkelte tilfeller innebære pinlighet for foreldrene, vis-à-vis venner og bekjente. For mange unge minoritetsnordmenn som så begir seg inn på en kunstnerløpebane, er det altså ikke kun hans/hennes individuelle økonomiske sikkerhet som står på spill, og heller ikke bare den enkelte families trygghet. Potensielt går det også ut over familiens anseelse og posisjon i det minoritetsetniske miljøet.

Vi ser altså at barrierene mot kunstneryrker både har å gjøre med individuelle økonomiske rasjonelle overveielser (se Fekjær 2009), kollektive økonomiske overveielser og med hvor forankret familien er i det minoritetsetniske nettverk – og dermed hvor viktig det minoritetsetniske sosiale publikum er.

Nå vil selvsagt de fleste foreldre – uavhengig av etnisk bakgrunn – finne glede i at avkommet lykkes i utdanningssystemet og innehar et statusyrke. Også mange majoritetsnorske foreldre vil sole seg i glansen av dette. Likevel er det grunn til å mene at et slikt sosialt publikum får større betydning jo mer kollektivt orientert livsførsel og tankemønstre i et gitt miljø er, og jo mer integrert det er gjennom slektskap og geografisk kon-



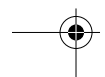
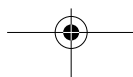


sentrasjon. Det er velkjent at kollektivismen (jf. Bredal 2006) og familiebaserte lojalitetssystemer (Engebrigtsen 2004:360) preger mange innvandrer miljøer langt mer enn det som er vanlig i befolkningen for øvrig (jf. også Prieur 2004; Jacobsen 2002).

Men selv om våre analyser et godt stykke på vei bekrefter blant andre Leirviks funn om betydningen av barns utdanninger som viktige for posisjonsbygging, så er det også betydelig variasjon å spore på dette punktet. Utdanning og yrkesvalg som (i) kilde til anseelse og posisjon i minoritetsetniske miljøer er et fenomen som analytisk lar seg skille fra utdanning og yrkesvalg som (ii) kilde til sosial mobilitet for en familie og unngåelse av (for stor) økonomisk risiko (jf. 5.1), om enn disse faktorene helt opplagt er innbyrdes nær forbundet. I våre intervjuer var det langt flere som ga uttrykk for (ii) enn for (i). Kunstneryrket som brudd med en families posisjonering vis-à-vis det minoritetsetniske nettverket ser i størst grad ut til å gjøre seg gjeldende når et minoritetsmiljø er av en viss størrelse, er geografisk konsentrert, samt er bundet sammen gjennom slektskapsrelasjoner. Kort fortalt må det faktisk finnes et sosialt publikum å spille en rolle for. Og her er variasjonene store, og den regionale dimensjonen viktig.

«Julia» er oppvokst i en mindre by på Nord-Vestlandet og jobber i dag som skuespiller i Oslo, hvor hun har bodd de siste syv årene. Familien kom som flyktninger til Norge midt på 1980-tallet. Gjennom årene i Norge har familien hatt lite kontakt med innvandrer miljøer, verken fra samme bakgrunnsland som dem selv eller andre innvandrer miljøer. Julia og brødrene hadde så å si bare majoritetsnorske venner gjennom oppveksten. Julia mente at det å vokse opp utenfor Oslo hadde hatt stor betydning for hennes karrierevalg. Dersom de hadde bodd i Oslo, trodde hun, ville foreldrene, og særlig moren, fått bekymrete blikk fra andre i miljøet, og møtt sterk motstand mot at de lot datteren (Julia) «gjøre som hun ville». Julia snakket ikke her direkte om konsekvenser av barns utdanninger og karrierer for foreldrenes anseelse i det minoritetsetniske miljøet, men mer om moralske krav rundt barneoppdragelse, kjønnsrelasjoner og frihetsgrader. Hun snakket om miljøets moralske press om foreldres kontroll over døtre, som hun mente at det å la en datter forfølge kunstneraspirasjoner ville kollidert mot, hvis de hadde vokst opp i Oslo: «Hvis andre fra [hjemland] hadde sett mamma, med en datter som gjør som hun vil, så hadde hun jo fått gjennomgå», mente Julia. I byen på Nord-Vestlandet møtte foreldrene ikke noe av dette presset.

Det er en slående tendens i vårt materiale at de som har vokst opp i byer og på steder hvor minoritetsmiljøene er mindre enn i Oslo, i beskje-





den grad nevner at deres yrkesvalg hadde konsekvenser for foreldrene vis-à-vis det minoritetsetniske miljøet, for eksempel slektninger og venner. Verken det at yrkesvalget kan ha konsekvenser for foreldrenes status og fasade, eller det at yrkesvalget kan avvike fra moralske krav i miljøet (som i Julias tilfelle), var viktige temaer i intervjuene med minoritetskunstnerne fra mindre byer og steder. Disse kunstnerne ser kort sagt ut til å ha stått noe «friere» vis-à-vis egen familie til å forfølge kunstnerambisjonene.

Det minoritetsetniske miljøet som betydningsfullt sosialt publikum kom tydeligst til syne hos informanter med bakgrunn fra det norsk-pakistanske miljøet i Oslo, til dels også hos informanter med norsk-indisk bakgrunn. Eksempelvis så vi at Jim snakket om et «pakistansk byggedyr». Også andre Oslo-kunstnere med pakistansk bakgrunn tok i bruk betegnelsen «byggedyret», som viser til at alle kjenner hverandre, alle vet alt om alle, og til utstrakt gjensidig sosial kontroll. Tilsvarende betegnelser møtte vi ikke fra personer med andre bakgrunner. Nå må det nevnes at vårt materiale er lite, og generaliseringsmuligheten følgelig begrenset. Men det er rimelig å anta at størrelsen på denne minoritetsgruppen, dens konsentrasjon i og rundt hovedstaden,¹¹ samt at brorparten av dens familier og personer har bakgrunn fra et fåtall landsbyer i det samme området i Pakistan (Gujrat i Punjab-regionen), vil virke i denne retning. (Her kan det meget vel være forskjeller mellom by- og landsbybakgrunn fra Pakistan, uten at disse har kommet til syne i vårt materiale.) Mange familier er også i slekt med hverandre, og endogame ekteskap (enten transnasjonalt eller innad i Norge) er utbredt.

Også mange av kunstnerne vi snakket med som er vokst opp utenfor Oslo, fortalte om betydningen av familiens sosiale mobilitet og at foreldrene mente at kunstneryrket er forbundet med en (for) stor økonomisk usikkerhet. Men disse kunstnerne snakket altså i forsvinnende liten grad om at yrkesvalg har betydning for deres foreldres *anseelse*. Vårt materiale gir ikke grunnlag til å konkludere entydig om hva dette skyldes, men vi kan reise noen mulige forklaringer. Sannsynligvis vil minoritetsforeldre som ikke er i berøring med tett integrerte minoritetsmiljøer, oppleve mindre press fra omgivelsene om hvordan en skal forholde seg til sine barn, hva enten det gjelder utdanning eller moral og frihetsgrader (jf. Julia). Det er også mulig at når det er færre personer å vise frem barnas

11 Av drøye 31 000 mennesker i Norge som er innvandrere eller norskfødte med innvandrerbakgrunn fra Pakistan, bor rundt 2/3 i Oslo. Per 2010. Kilde: Statistisk sentralbyrå.





utdanning og yrker til, så mister sistnevnte noe av sin statusverdi: Uten et sosialt publikum i geografisk nærhet synker betydningen av et statussymbol. Videre kan det også tenkes at minoritetsforeldre på steder med færre minoritetsfamilier vil skjele mer til hvordan majoritetsforeldrene forholder seg til sine barns karrierevalg, og ved selvsyn observerer andre foreldre som aksepterer at barna velger seg «kreative yrker», og at disse minoritetsforeldrene derfor kan anse dette som en farbar vei. Dette får stå som innspill til fremtidig forskning, både den kulturpolitiske forskningen og den som er mer spesifikt minoritetsorientert. Regionale variasjoner representerer da også et understudert aspekt i norsk minoritets- og migrasjonsforskning, som hittil har vært relativt konsentrert rundt minoritetsmiljøene i hovedstaden.

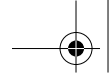
Oppsummert avtegner det seg i vårt materiale følgende kart over terrenget: Jo mindre kontakt familien har hatt med det minoritetsetniske sosiale nettverket, med innvandremiljøer med samme landbakgrunn som en selv, desto mindre motbør fra omgivelsene har den enkelte møtt på veien mot en løpebane i kunst- og kulturfeltet.

Innvandrergruppers kulturelle verdsetting

Så langt har vi konsentrert oss om de sosiale mekanismer som følger av innvandrergruppenes posisjon i det norske samfunnet, knyttet til lav økonomisk kapital (for noen sosioøkonomisk marginalisering), påfølgende aspirasjoner om sosial mobilitet (klassereise), sosial organisering (familie-sentrering og kollektivism), samt minoritetsgruppenes konsentrasjon og geografiske nærvær som et sosialt publikum. Det er altså de økonomiske og sosiale aspektene som har stått i sentrum av analysen hittil, og vi har for det meste diskutert betydningen av familiens og kunstnerens historie og situasjon i *Norge*.

Men analysen ville vært mangelfull hvis vi ikke også tok i betraktning mer kulturelle dimensjoner («kultur» her i en antropologisk betydning, ikke en kulturpolitisk). Analysen må integrere de fortolkningsrepertoarer og verdsettingskriterier som migrantgrupper bringer med seg gjennom migrasjonsprosessen, som så innleires i en ny samfunnskontekst og omdannes gjennom integrasjonsprosessen (enten som «akkulturasjon» eller «hybridisering»), men som like fullt har sosial betydning. Hvordan samsvare et kunstneryrke med bedømmelseskriterier som kan knyttes til bakgrunnsland? Har slike verdsettingsrepertoarer betydning for unge

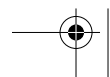
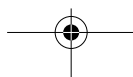




minoritetsnordmenns veier inn mot kunstnerkarrierer? Hvilken posisjon har kunsten og kunstneryrket i de landene kunstnerne foreldre en gang forlot, og innvirker dette på om de setter pris på eller ikke setter pris på unge minoritetsnordmenns kunstneraspirasjoner?

Teoretisk støtter vi oss her på Ann Swidlers begrep «kulturelt repertoar», som hun definerer som «tool kit» of habits, skills, and styles from which people construct 'strategies of action' (1986:273; jf. Lamont 2000). Lignende betegnelser i litteraturen er «skjema» og «script». Disse danner fortolkningsressursene som vi anvender når vi navigerer i det sosiale livet. De er våre kollektive handlingsoppskrifter, hverdagslivets retningslinjer og kart. Kulturelle repertoarer kjennetegnes ved at de er fleksible og konstant i endring (de endrer seg også raskere enn etniske kategorier og grenser; Barth 1969; jf. Vassenden 2010) og ofte ved at de har indre motsetninger. De er med andre ord ikke statiske, og de er vanskelig avgrensbare. Derfor er da også «kultur» et av minoritets- og migrasjonsforskningens mest betente begreper. Kulturbegrepet leder lett tankene mot statiske og homogene meningssystemer, som innvandrere tenkes å importere og overføre (i uendret form) til sine barn. Det er også betent fordi kulturbegrepet, overtatt fra klassisk antropologi av integrasjonspolitikken og også dens motstandere, har bidratt til at sosiale problemer (over-)kulturaliseres i innvandringsdebatten (jf. Fuglerud 2007; Gullestad 2002:58). Ekstremvarianten av slik kulturalisering er det som Barker i sin tid (1981) kalte «nyrasisme», og Stolcke (1995) «kulturfundamentalisme» (jf. Gullestad *ibid.*). En viss berøringsangst overfor kulturbegrepet lar seg av disse grunnene spore i deler av minoritets- og migrasjonsforskningen. (Se Fuglerud 2007 og Eriksen 2007 for diskusjon av kulturbegrepets status og relevans i denne forskningen.) Men selv om «kulturen» ikke overføres i uendret form fra en generasjon til en annen, og selv om kulturbegrepet lett kan skygge for spesifikt sosiale forhold, for eksempel knyttet til ulikhet og klasse (jf. Eriksen *ibid.*), er det ikke desto mindre tvingende nødvendig for enhver forsker som begir seg inn på dette feltet, å ha et analytisk grep om hvordan kollektive meningsressurser varierer mellom nasjonale kontekster (se Lamont og Thévenot 2000; Lamont 2000) og også mellom sosiale grupper innen en enkelt nasjonal kontekst (se Lamont *ibid.*).

Og en selvstendig kunstinstusjon er langt på vei en *vestlig* konstruksjon, nær knyttet til fremveksten av det moderne samfunnet (Mangset 2004:38; se Sveen 1995 for en oversikt) og dets institusjonelle differensiering. Kunstnerrollen før den tid var en annen enn den moderne «karis-





matiske kunstnerrolle», for eksempel «den laugsorganiserte og anonyme *håndverkeren* som utsmykket kirkene i middelalderen» (Mangset *ibid.*:38, uthevet her; jf. s. 39). Kunst var gjerne håndverk i religionens tjeneste (jf. Sveen *ibid.*:10). Utskillingen av en autonom kunstinstitusjon starter med renessansen (Mangset *ibid.*:39), og skjer for alvor fra 1700-tallet av (Sveen *ibid.*:9). Vi mener ikke her å plassere nasjonalstater langs en «modernitetsakse». Men det er av vesentlig betydning for hvorvidt kunstner- og kulturyrker verdsettes innen mange innvandrergupper i Norge at disse har bakgrunn fra land der kunst- og kulturliv ikke har vært utskilt som en egen institusjon på samme måte som i vestlige samfunn. Verken autonome kulturinstitusjoner eller institusjonaliserte utdanningsløp, enn si en selvstendig kulturpolitikk, synes å prege bildet i de fleste av de relevante bakgrunnslandene (jf. Gran 2002:11).

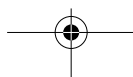
Hva forteller så våre informanter om kunstneryrkens status i foreldrenes hjemland, og (hvordan) har dette innvirket på foreldrenes (og miljøets) syn på deres kunstnerambisjoner?

«Alexandra» har fullført en lengre utdanning innen sin kunstart. Hun har foreldre fra et afrikansk land. Hun forteller om hvordan kunst- og kulturyrker ble sett på i foreldrenes hjemland, og hvordan dette preger tenkemåter i den aktuelle minoritetsgruppen her i Norge:

(Alexandra:)

Mine foreldre var veldig opptatt av musikk og dans. Vi har opplevd mye kulturmøter i oppveksten, med folk fra hele verden, med forskjellig tilnærming til kultur og musikk. I [land], så er det sånn at du må produsere all kulturen din selv. Alle måtte lage kulturen selv. Og folk danser og spiller – alle gjør det. Alle lager kulturen sammen, men ingen har det som yrke. Det er mye musikk, dans, story-telling og en muntlig fortellertradisjon. Det er kultur hele tiden i det livet, men ingen institusjoner, ingen kulturskoler og sånne ting. Familien min har alltid vært veldig interessert i dans og musikk og sånne ting. [...] Men i vår kultur, så er det sånn at kultur ikke er et yrke. Og mange [førstegenerasjons-]innvandrere, de forstår det ikke. For som jeg sa, i [land]: Alle drev med kultur, men ingen hadde det som yrke. Ingen lever av det. Og mange innvandrere som bor i Norge, de tror ikke at noen kan leve av kultur. Sånn at mange tror de kan be meg til å gjøre ting [sjanger anonymisert] gratis, og tror at det er en helt grei ting. Men for meg som har dette som yrke, jeg kan ikke gjøre det. Sånn er jeg veldig norsk, i at kulturen er yrket mitt.

Utsagnet «ingen har det som yrke» sammenfatter dette sitatet, og samler en bred tendens i vårt materiale. I hjemlandet til Alexandras foreldre er menneskene – slik Alexandra er blitt det fortalt og slik hun også har opplevd på sommerferier – levende opptatt av musikk, dans og fortellinger.



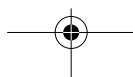
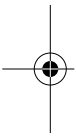


Samtidig er det ingen som livnærer seg av det, og kultur- og kunstutdanninger eksisterer knapt. Alexandra selv hadde ikke møtt noe særlig motbør mot egne kunstnerambisjoner hjemme (hun er oppvokst på et lite sted på Sørlandet), men hun kjente godt til den problematikken, og hun bruker dette som forklaring på minoritetsnordmenns fravær i (særlig) det institusjonaliserte norske kulturlivet: Hjemlandserfaringene til innvanderforeldre tilsier ikke at man lever av kunst og kultur. Foreldrenes fortolkningsrepertoarer inneholder ikke et begrep om noen kunstner*profesjon*, noe som må tilskrives at kunst og kultur i hjemlandet ikke er utskilt som et «autonomt felt», med et begrep fra Bourdieu. Og for å fortsette med bourdieuske termer (jf. 1977) er dette de kognitive strukturene, de internaliserte, kroppsliggjorte, sosiale strukturene som dannet foreldregenerasjonens «doxa» (tatt-for-gitthet) rundt utdanningsvalg. Barn av innvandrere er jo preget av at *deres* kognitive strukturer er en internalisering og kroppsliggjøring av andre sosiale strukturer (de norske) enn dem som omga foreldrenes primærsosialisering. Alexandras kobling av kunstneryrket sitt til sin egen *norskhet* – «jeg er veldig norsk, i at kulturen er yrket mitt» – er en talende ytring i så måte.

I ulike avskygninger er det som Alexandra her forteller om, en dominerende tendens i vårt materiale: Foreldrenes manglende forståelse for kunstneraspirasjoner handler *ikke* utelukkende om sosial klasse, sosial mobilitet og aversjon mot risiko, men også om overleverte verdsettingsrepertoarer og foreldrenes hjemlandserfaringer (om enn disse faktorene selvsagt samvirker). I de fleste av de aktuelle bakgrunnslandene finnes kun i svært beskjeden grad egne kunstner- og kulturyrker. Dette er det overordnede bildet.

Samtidig varierer dette mellom både bakgrunnsland og mellom regioner innen de enkelte land. Her kommer ikke minst urbanitets–ruralitetsdimensjonen i spill. Det er på mange måter svært langt fra et afrikansk landsbyområde til kosmopolitiske metropoler som New Delhi og Istanbul. Vi har ikke hatt anledning til å gå gjennom forskningslitteraturen om historien bak og statusen for kulturlivet, kulturpolitikken og kunstinstitusjonene i de nære titalls land som kunstnerne i denne studien har bakgrunn fra. Vi må derfor lene oss på informantenes oppfatninger og beretninger om kunstneryrkenes villkår og anseelse i foreldrenes hjemland.

Hva gjelder foreldres bakgrunnsland, så er indisk-norske og pakistansk-norske personer de to største enkeltgruppene i vårt materiale. På grunn av historisk skjebnefellesskap, skiller bykultur–landsbykultur og felles kulturelle formasjoner som kastesystemet danner disse interessante





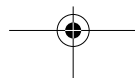
kontraster. Mens flere av våre indisk-norske informanter har foreldre som flyttet til Norge fra storbyer, kommer foreldrene til de pakistansk-norske på sin side fra det mer rurale Gujrat-området i Punjab-regionen. Om enn utvalget er lite, så ser vi tendenser til at bakgrunnen til de indisk-norske kunstnerne i noe større grad åpnet for å forfølge kunstneriske ambisjoner enn hva tilfellet var for de pakistansk-norske. Både karrierer innen klassisk indisk dans og klassisk indisk musikk er mulige karriereveier som ser ut til å vinne et visst gehør hos norsk-indiske foreldre, om enn også de har kommet med klare innsigelser. Vi har da også informanter som har forfulgt karrierer langs slike kunstformer. Noen av disse har også familimedlemmer i India som har hatt dette som yrker. Man kan på den måten skrive seg inn i en etablert tradisjon. Både storbybakgrunn og hevdvunne indiske kunsttradisjoner, som ofte riktignok kan være forbundet med spesifikke kaster, har antakelig virket i denne retning. Enkelte pakistansk-norske informanter trakk på sin side snarere frem at kunstneryrker er forbundet med lavere kaster. Jim, som er sitert tidligere, hadde klare oppfatninger om kunstneryrkens posisjon i Pakistan:

(Jim:)

Pakistansk kultur er en veldig sunnimuslimsk kultur. Ved delingen av Pakistan og India i 1947 så ble den hinduistiske delen, og for så vidt også sikhene, men særlig den hinduistiske delen som var veldig kunstorientert, drevet voldsomt ut av Pakistan, og man satte et klart kulturelt skille på religionsdeling. Kunst er fy fy. I islam skal en ikke drive med kunst, fordi mye av kunsten er avguderer. Vi har jo en form for kunst som er mønster, kalligrafi – islamsk kalligrafi finnes jo, det er nok ganske høyverdig, ornamentikk – men alle disse tingene [blir] også sett på som lavkaste, fordi det er *håndverk*. Og håndverk er ikke bra nok, fordi samfunnet er delt inn i kaster, og håndverkkasten er lavere enn for eksempel landeierkasten.

Jim beskriver en noe nær «pakistansk aversjon» mot kunst og kunstnere. Han knytter den særlig til islam (jf. billedforbudet), kastesystemet generelt og håndverkerkasten spesielt. For øvrig peker også intervjuene med særlig pakistansk- og indisk-norske på en nedvurdering av håndverksyrker, og en opphøying av akademisk – men nyttig – kapasitet i disse migrantmiljøene. Samtidig har vi sett hvordan ønskene om sosial mobilitet gjør økonomisk avkastning til et nær ufravikelig krav.

Vi har ikke den relevante antropologiske kompetansen til å vurdere hvor generelt det mønsteret som Jim beskriver, er. Antakelig vil forholdene i Islamabad og Lahore kunne være svært annerledes enn i Gujrat. Kosmopolitisk orienterte livsstilsgrupper og en kreativ klasse må antas å

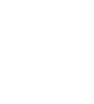
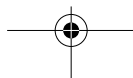




ha bedre vekstvilkår der enn i det mer tradisjonelt orienterte landsbylivet, og kunstinstitusjoner og -utdanninger, også slike som er modellert etter «vestlig» oppskrift, eksisterer nok i et visst omfang. Vi får nøye oss med å peke på at slike verdsettingsmønstre og fortolkningsrepertoarer som har sitt opphav i hjemlandet, ser ut til å ha klar betydning for det sosiale tereng som mange norske minoritetskunstnere har måttet ta seg frem i. Verdsettingsmønstrene kan knyttes til fravær av et selvstendig og institusjonalisert kunst- og kulturfelt, til by–land-bakgrunner og i noen tilfeller til mer spesifikke forhold som det indiske og pakistanske kastevesenet.

Når man så befinner seg i Norge, vil slike verdsettings- og fortolkningsrepertoarer samvirke med og medieres gjennom de tidligere beskrevne mekanismene knyttet til sosial klasse, sosial mobilitet og minoritetsetniske miljø. Samlet bidrar de til at kunstner ikke er et opplagt yrkesvalg for unge nordmenn med minoritetsbakgrunn.

Religion må sies å ha vært altoverskyggende i det siste tiårets integrasjonsdebatt. Særlig har islam og muslimer vært debattens midtpunkt, med temaer som islamisme, internasjonal terrorisme, hijab og niqab. Dette er en bred tendens også internasjonalt, og enkelte har hevdet at det representerer en «muslimification of racism» (Essed og Trienekens 2008:62). Parallelt med, delvis på grunn av (jf. Andersson 2010; jf. Vassenden og Andersson 2011), forskyvning i innvandringsdebatten fra særlig økonomi til religion har man også registrert en «vending mot religionen» i andregenerasjonen, det vil si blant unge muslimske nordmenn. Med dette bakteppet vil vi anta at en del lesere spør seg: «Hva med religionen, spiller den ingen rolle i disse analysene, for eksempel i foreldrenes innsigelse?» Vi må langt på vei svare nei på det spørsmålet. Religion som tema var som regel fraværende i intervjuene, og når det kom opp, fremsto det ikke som svært viktig. Jims kobling (over) mellom islams billedforbud og nedvurdering av kunst er en av de få gangene at religionen ble eksplisitt tematisert av kunstnerne vi snakket med. Flere av dem nevner at foreldrene er religiøst praktiserende – de færreste synes å være det selv – men til tross for det var det ikke religionen som sto i sentrum da familiens og miljøets manglende oppbacking for yrkesvalget skulle forklares. Religionen spiller enkelte ganger inn i foreldrenes opplevelse av yrkesutøvelsen, først og fremst vedrørende roller i film eller teater (kyssing, nakenhet, og så videre), men ser ikke ut til å ha betydning for yrkesvalgene. Det var det økonomi, klassereise og hvilken status kunstneryrker hadde i hjemlandet, som gjorde.

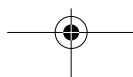




Sammenfatning

I dette kapitlet har vi diskutert hva som kjennetegner den bakgrunn hvorfra de unge kunstnerne med minoritetsbakgrunn orienterer seg mot karrierer innen kunstfelt og kulturliv. Vi har diskutert hvordan det som i utgangspunktet er et risikofylt yrke, for alle som søker seg mot det (jf. Mangset 2004), vurderes som enda mer risikofylt hvis man kommer fra lavere sosiale klasser. På det individuelle plan viste «Joes dilemma» dette med tydelighet, om enn det er store variasjoner i vårt materiale på dette punktet. (Det var ikke alle som tok personlig fremtidig økonomi i betraktning da de bega seg inn på kunsterveien.) Dertil kommer *mobilitetsaspekter*: Foreldrenes geografiske mobilitet (migrasjon) plasserte dem i lav sosial posisjon, men med klare ønsker om sosial mobilitet og «klassereise». Dette skapte forventninger om at barna gjennom utdanning – helst til eliteprofesjoner – bidrar til familiens fulle inklusjon i det norske samfunnet. Et kunstneryrke oppfattes da som «et skritt tilbake» av mange foreldre. Den dominerende fortellingen her er om et «brudd» med familiens forventninger, som også kan handle om «tilbakebetaling», om enn det varierer sterkt hvor sterkt bruddet er. Ønskene fra foreldrene har handlet om at barna skulle slippe det økonomiske strevet som de selv hadde hatt. Kunstneryrket passer ikke godt inn i disse mobilitetsbanene og i sikring av økonomisk sikkerhet. Kunstneryrket samsvarer videre svakt med foreldrenes «impression management» (Goffman 1992) vis-à-vis det sosiale publikum som er deres etniske nettverk. Angående det siste er det av stor betydning hvor mye kontakt familien faktisk har hatt med det respektive minoritetsmiljø i Norge, noe vi ser klart hos de kunstnerne som er vokst opp på mindre steder, som langt på vei er de som har stått friest til å forfølge sine kunstnerambisjoner (nest etter de tre kunstnerne med «blandet bakgrunn», det vil si med en majoritetsnorsk forelder). Slike dynamikker knyttet til klasse, klassereise, økonomisk sikkerhet og etniske miljøer samvirker med kulturell bakgrunn, som særlig dreier seg om fravær av autonome kunstinstitusjoner og fravær av selvstendig kulturliv i mange av de relevante bakgrunnsland. «Ingen som hadde det som yrke», fortalte Alexandra om kunsten og kulturens posisjon i foreldrenes hjemland.

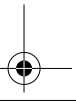
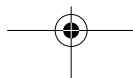
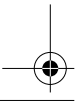
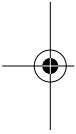
Men om bakgrunnen medfører at man støter på barrierer, særlig av økonomisk art, så er motivasjonen for kunstneryrker langt på vei den samme som har vært vist i andre studier av kunstnere (se særlig Mangset 2004). Ofte handler det om et tidlig oppdaget talent og noe man likte





godt allerede fra svært ung alder. I en del tilfeller dreier det seg også om en opplevelse av at man var «kallet» til yrket. Også den «karismatiske kunstnermyte» (Mangset *ibid.*), samt at man søkte immaterielle og symbolske belønninger knyttet til «transcendens» og «spiritualitet», er representert hos en del. Imidlertid har flere også hatt en annen og mer minoritetspolitisk motivasjon, knyttet til minoritetsetnisk «representasjon», til «multikulturalisme» og anerkjennelse, om man vil. Det å observere en «hvit» offentlighet og et «hvitt» kunst- og kulturliv ansporet hos noen en vilje til å bidra til *endring*, hvor nye stemmer løftes frem, for at også denne delen av det norske samfunnslivet skal gjenspeile en ny flerkulturell virkelighet. Samtidig tyder mye på at homogeniteten og «hvitheten» i norsk kulturliv kan forsterke de sosiale mekanismer som vi har studert i dette kapitlet, gjennom mangel på rollemodeller. Dette kommer vi tilbake i kapittel 5, hvor vi ser på vekselvirkninger mellom rekruttering til feltet og hvordan det går med dem som entrer det.

Neste kapittel handler om selve kunst- og kulturfeltet. Vi studerer minoritetskunstnerens vurdering av dets ulike arenaer, uttrykksformer, sjangre og kretsløp (jf. Solhjell 1995), og av ulike inklusjons- og eksklusjonsmekanismer som kan fremme og hemme deltakelse og fremgang for norske kunstnere med innvandrerbakgrunn. Hvordan opplever disse kunstnerne sine arbeidsvilkår innenfor musikkfeltet, scenekunst (teater), film og billedkunst, og (hvordan) avviker disse delfeltene og videre kulturlivets forskjellige kretsløp fra hverandre?



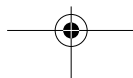
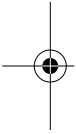


KAPITTEL 4

Inklusjon og eksklusjon i feltet

Lav deltakelse hos folk med minoritetsbakgrunn på kunstscenen kan, som vist i forrige kapittel, skyldes forhold ved den enkeltes bakgrunn, men det kan også skyldes inklusjons- og eksklusjonsmekanismer i feltet. Nedenfor skal vi drøfte hva intervjuene forteller om slike mekanismer, først med utgangspunkt i dimensjonene (i) *kulturell kapital*, som her dreier som om utdanning, kunnskap og det å kjenne de akseptable kodene, og (ii) *sosial kapital*, som er de ressurser som tilflyter en i egenkap av de nettverk en inngår i, og som fremmer tillit og handlingskapasitet. En neste dimensjon handler om (iii) *hvilket kretslop* en orienterer seg mot, det eksklusive, inklusive eller kommersielle, og om dette har betydning for hvordan inklusjon og eksklusjon på feltet fremstår for kunstnerne. Den fjerde dimensjonen (vi) handler om betydningen av *synlighet* – «ikke-hvithet» – når det gjelder inngangen til de ulike delfeltene på kunstområdet. Disse dimensjonene er sammenfiltret. Til slutt i kapitlet ser vi på hvordan de ulike dimensjonene virker sammen.

Som nevnt i kapittel 2 baserer vi analysene på opplevelsen hos dem som selekteres inn eller bort. Vi har ikke intervjuet eller observert de på den andre siden av bordet, altså institusjonene og portvokterne selv. Men selv om informantenes fortolkninger av de prosesser som rent faktisk foregår i institusjonene og på feltet, slik ikke kan betraktes som endegyldige, så hviler analysen også på tidligere empiriske studier av norske kunstnere (se for eksempel Aslaksen 1997; Mangset 1998 og 2004; Heian





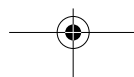
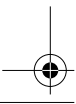
2009), av ulike kunstfelt og kunstinstitusjoner (se for eksempel Bergsgard og Røyseng 2001; Røyseng 2007), og på analyser av kunstinstitusjonen mer generelt (se for eksempel Solhjell 1997; Bjørkås 1999 og 2001). Sammenfallende funn vil styrke vår analyse av minoritetskunstnernes opplevde inklusjon eller eksklusjon i feltet, mens avvikende eller nye funn vil måtte problematiseres, og eventuelt sees i lys av alternative hypoteser for å forklare de mekanismene som trer frem i materialet.

Inngangsporten og dens voktere – sosial og kulturell kapitals betydning

Mangset (2004) har pekt på portvokterens betydning for inngangen på kunstområdet. Mesenen, kuratoren, impresarioen eller den veletablerte eldre kunstneren er viktige personer for unge utøvers tilgang til ulike kunstfelt. Eller, sagt i bourdieuske termer, de besitter den symbolske kapital og således makt til å definere hva som er attråverdig på feltet, og hvem som kan godkjennes som innehavere av dette attråverdige. Og denne symbolske kapitalen kan i en forstand sies å være en operasjonalisering av andre kapitalformer, som kulturell og sosial kapital i konkrete spillsituasjoner på feltet. Det handler altså om bakgrunnen til den enkelte, både formell (skolastisk) kompetanse og innlært væremåte, og om nettverk og treffpunkter. Et perspektiv som arbeider med slike begreper, tar ikke sikte på å si hva som er kunstnerisk kvalitet – det er andres oppgave – men prøver å beskrive hvordan de sosiale prosessene og spillet som omgir og styrer kvalitetsdiskusjonen, fremstår.

Den nå samlede Kunsthøgskolen i Oslo (KHIO) er en sentral portvokterinstitusjon. Våre informanter understreker dette, både de som går / har gått der, og de som ikke har det. En av de førstnevnte, «Elisabeth» understreket dette. Hun sa at det er «stor forskjell på skoler utenlands, og skoler i Oslo som ikke er privat. De som går på KHIO er få, får jobb og blir fulgt opp. Dette er landslagsnivå. I alle linjer. Man tar farvel med middelmådighet, og det stilles høyere krav enn de skolene jeg har gått på før».

Mens «James», en fra den sistnevnte kategorien (altså mer av en autodidakt), som i utgangspunktet hadde tenkt å bli skuespiller og gikk på dramalinjen på videregående, kom med følgende erfaring fra sitt første møte med teatermiljøet:



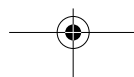
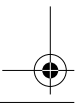


(James:)

Og så ble jeg så veldig dårlig tatt vare på i teateret. Ikke noe som handlet om fremmedfrykt, men bare det at unge mennesker som ikke har tatt teaterskolen, de ble ikke sett blidt på av andre skuespillere [Og senere:] Jeg var på teateret, fikk veldig dårlig behandling, og så ... orket ikke teater, og så ble jeg bitt av filmbasillen samtidig, og ... oi, dette er jo noe for meg.

James valgte altså filmmediet som sin kunstform. Og en av grunnene var hans opplevelse av at det finnes en inngrodd skepsis i teatermiljøet mot unge uten teaterskolen – satt på spissen, autodidakter uten de formelle papirene som adgangstegn i porten inn til det forjettede land – institusjonsteatrene. Dette er en motsetning som gjelder uavhengig av opphav, etnisk bakgrunn og hudfarge: Autodidakten eller den som har sin utdanning fra en privat teaterskole i Norge eller fra en utenlandsk utdanningsinstitusjon – omtrent i den rekkefølgen – blir rangert lavere enn de som er utdannet ved Statens teaterhøgskole (eller – som den kalles – Teaterhøgskolen). Særlig gjelder dette for tilgangen på de faste stillingene ved institusjonsteatrene. «Det er en utbredt oppfatning at det finnes en utdanningsvei for skuespillere, Statens teaterhøgskole, som utdanner det antall skuespillere som institusjonsteatrene til enhver tid har bruk for», skriver Aslaksen (1997:73) i en studie av unge kunstnere på 1990-tallet (se også Mangset 2004). Men samtidig har feltet endra seg. Frilanserne har blitt flere, det er flere alternative jobber innen film, TV, reklame, og – ikke minst – institusjonene selv har sett behovet for omstrukturering ved å ha mindre faste ensembler og i større grad bruke innleide skuespillere (se for eksempel Langdalen, Lund og Mangset 1999). Aslaksen (1997) peker på at selv om det er varierende oppfatning av kvaliteten ved de andre teaterutdanningene (utenom Teaterhøgskolen), får de stort sett jobb, noen også ved institusjonsteatrene. Hun oppsummerer beskrivelsen av teaterfeltet slik: «Vi har med andre ord en situasjon der en etablert teaterstruktur som kan sies å ha opprettholdt og reproduisert seg selv, er i ferd med å bli utfordret av en ny og etter hvert påtrengende virkelighet» (1997:99).

Et mangfoldig Norge ser i beskjeden grad ut til å være en slik «påtrengende virkelighet»; få med innvandrerbakgrunn har spilt på institusjonsteatrenes scener, og ingen er fast ansatt. Ifølge flere av våre informanter er det kvalitet som blir trukket frem som forklaring av portvokterne og andre aktører på feltet. «Og jeg vet jo at (etnisk) norske skuespillere sier at 'de [minoritetsskuespillere] kan jo ikke spille'; de har en voldsom arroganse, slik jeg ser det», hevdet Emma.

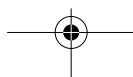


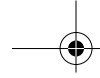


Kvalitet blir koblet til formell utdanning. Men, kanskje er det riktige å snakke om også mangelfull kulturell kapital siden det i stor grad nok handler om å ikke besitte de nødvendige kodene, den aksepterte teknikken og den rådende teaterdiksjonen. Fremhevingen av kvalitet som kriterium kan således skjule at det er én bestemt teatertradisjon som premieres, som har en 150-årig lang og stolt historie å spille på. Flere av våre informanter peker på at det handler om slike spørsmål: Det å kunne definere hva som er legitim kvalitet på en teaterscene, handler om makt til å inkludere og ekskludere. Som «Vicky» kommenterte: «Man snakker veldig pent og flott om at man må gjøre rom for flerkulturelle kunstnere i norsk kulturliv, men man glemmer at for å gjøre rom for noen så er det noen som må vike sin plass, og det har sin pris.» Vicky er oppvokst i Norge med foreldre fra Midtøsten, og har erfaring fra teaterscenen, men hennes erfaringer er ikke udelt positive. For eksempel opplevde hun kraftig kritikk fordi hun ikke uttalte «kj-lyden» riktig, en erfaring flere deler med henne. Også Emma trakk frem dette: «Jeg har ofte blitt korrigert på språk, for eksempel på kj-lyd, og det er ikke gøy. Andre måter å snakke på enn institusjonsteatermåten blir aldri sett på som ressurs.» Det å kunne uttale «ski», «kino» og «kjøre» riktig fremstår for disse som selve lakmustesten på om en innehar den gyldige skuespillerfaglige kompetansen.

Men også enkelte informanter som har den formelle kompetanse, mener at de har opplevd mer underliggende og dulgte distinksjonsmekanismer knyttet til det en kan kalle den aksepterte fremføringsmetodikken. En av våre informanter med utdanning i dans fra en eliteinstitusjon utenlands, «Frank», sa det slik: «Vet ikke helt om du [man] passer inn likevel. De vil at jeg skal gjøre noe annerledes, først da passer jeg inn. Men kanskje jeg ikke er så opptatt av å være annerledes, kanskje jeg ikke vil?» Det Frank peker på her, er at hans kompetanse som danser først anerkjennes når han gjør noe særegent, noe som er «multikulti». Ingen hvite norske dansere ville opplevd dette. Men her er han ambivalent i sitt syn, og han opplevde samtidig at han faktisk også *fremsto* som annerledes: «De fleste koreografene jeg har møtt, de vil ha dansere som er like seg selv, og beveger seg på en måte de forstår. Kanskje jeg ikke beveger meg på en måte som de forstår, [det] kan jo være så enkelt.»

Det handler om ulike bevegelsesmåter, og hva som bryter med det Frank opplever at er den naturaliserte måten dette gjøres på i Norge. Men dermed handler det kanskje også om kulturell kapital (nedenfor skal vi drøfte videre Franks historie, men da ikke som en del av en diskusjon om formelle kvalitetskriterier, men ut fra hva synlighet har å bety).





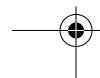
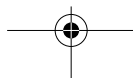
Men her er det klare uenigheter informantene imellom. «Jennifer», som har utdannelse fra utlandet, og en viss suksess i Norge, støttet ikke umiddelbart en tenkning om at manglende tilgang til roller skyldes etnisitet eller hudfarge; det er kvalitet, blant annet knyttet til formell utdanningsbakgrunn, som teller. Men Jennifer uttrykker også en ambivalens relatert til disse spørsmålene; hun holder fast på at det er kvalitet, og at «det har ingenting med hvem som sier det eller hvor personen er fra. Samtidig så har det det». Slik vi forstår Jennifer, sikter hun med «det» til noe udefinert som kanskje må relateres til strukturer generelt i samfunnet, og ikke kun til kunstscenen. På den ene siden, mener Jennifer, er teateret en «hierarkisk verden hvor man må kjenne hverandre», men likevel, «er du drita talentfull, så kan du komme langt i Norge». Sitatet under synliggjør noe av denne ambivalensen der prosesser knyttet til nettverk og relasjoner, i tillegg til det formelle (utdanning), blir trukket frem som viktige:

(Jennifer:)

Og ja, og det er jo ting jeg tenker på selv, i perioder med lite å gjøre, at dette er ikke et yrke som det er en menneskerett å drive med. Det må jo være at man enten klarer å produsere ting selv, eller at noen vil jobbe med deg. Men det er jo ikke rettferdig, ikke sant? Det er mange bestanddeler i det at noen vil jobbe med deg: Du må være på rett tid, rett sted, (det handler om) nettverk og hvordan man presenterer seg, og hva man har vært heldig nok til å drive med. Du må ha spilt på Broadway for å få spille på Broadway, ikke sant? Men teaterskolen er jo den inngangsporten som er mest anerkjent og mest synlig i Norge, selv om de har forandret seg veldig mens jeg har vært skuespiller. Og så er det det at det å være skuespiller handler om selvbevissthet og narcissisme – ja, at man leter etter grunnen til at man ikke blir sett, og man vil gjerne plassere den utenfor en selv. [...] For ikke alle som jobber med teater, er filantroper eller gode mennesker, men det er relasjoner mellom folk som teller.

Sosial kapital handler i bourdieusk forstand om relativt tette relasjoner mellom folk i tilnærmet samme posisjon på feltet, og der disse nettverkene innebærer en klar distinksjon overfor dem som ikke har adgang (se Bourdieu 1986). «Du må ha spilt på Broadway for å få spille på Broadway», sier Jennifer. Men en gang må jo ha vært den første? Hvordan kommer man seg i utgangspunktet innenfor?

«Robert», som er autodidakt skuespiller, mener dette representerer en form for catch-22-situasjon for flerkulturelle skuespillere, altså at man ikke blir satset på fordi man ikke har blitt satset på.





(Robert:)

For problemet med flerkulturelle skuespillere i dag er at vi har ikke fått en stall som er stor nok, vi har ikke noe mangfold, og man har sett noen i noe ... men det er ingen som er skolerte, som har teaterhøgskolen og ... og for en caster som rekrutterer, så er det veldig viktig å levere noe som holder. Så det er litt catch 22, egentlig, hvordan skal man få bevist at man er god før man får prøvd? Men samtidig så vil jo ikke de [castere/regissører] på en måte ødelegge sitt gode navn og rykte.

Mens «Natalie», en musiker bosatt i en annen by enn Oslo, kommenterte:

(Natalie:)

Det er nettverk. Du må kjenne noen for å få jobb. Noe så ekstremt. [...] Kontakter har *alt* å si, her i byen. For det er mindre her, folk er kanskje mer skeptisk. For hvis du ansetter noen, så er det jo for resten av livet, omtrent. Sant? Så de vil jo vite at det er noen som er kompetent nok. Men her er det så viktig med kommunikasjon med den som – hva heter det? – de som kaller inn.

Mange rapporterer altså om den noe paradoksale situasjonen at for å komme innenfor må man allerede være inne. Det er viktig å kunne kommunisere med portvokterne – regissøren, casteren, impresarioen. Vår tolkning av informantenes vurdering av disse prosessene er at den kulturelle (den formelle kompetansen og språklig kompetanse) og sosiale kapitalen (kontakter, relasjoner og nettverk) samspiller. For skuespillere og dansere er audition en sentral utsilingsmekanisme i denne sammenhengen, noe følgende sitater understreker.

(Grace:)

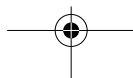
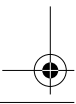
Jaaa, jeg har jo opplevd på en måte, uten å gå inn på hvem ... men jeg har jo opplevd å komme på audition og gjøre en god jobb, og så få tilbakemelding på at man gjør en god jobb, men det er ikke akkurat deg vi leter etter. Og det er greit nok, hvis det er dét. Men hvis man går dypere inn i det, hvis man får den mange ganger, så blir det litt sånn: Okei, hvem er det så som leter etter sånne typer som meg, hvor er de?

(Frank:)

Men det er jo ... man vil jo ha en trygg jobb, og som frilanser ... har vært på audition to ganger på [en scenekunstinstitusjon] og det har jo gått greit, kommer til andre runde og så ryker ut. [...] Men det er en rekke eller kø i forhold til hvem de vil ha, den følelsen får man på audition, at de vet hvem de vil ha. For de er pålagt å ha audition.

(Vicky:)

Det er *veldig* avhengig av enkeltpersoner og nettverk. Jeg har aldri vært på auditions som har vært lyst ut, jeg har aldri sett i avisen etter auditions eller på noen nettside,





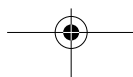
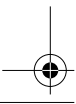
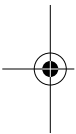
ikke engang skuespillerforbundets nettsider har jeg fulgt med på; «nå er det audition der og der». Den eneste produksjonen jeg har vært med i, når jeg har blitt ringt opp av castingansvarlig og blitt spurt «du, vi har audition i disse dager, har du hørt om det?». Så har jeg svart at «nei, det har jeg ikke fått med meg». Da har jeg dukket opp, og da har det blitt en rolle. Og hva handler det om? Er det bare jeg som har det sånn, eller er det flere flerkulturelle skuespillere som ikke aktivt går inn for dette her? Og hva handler det om, handler det om redsel for tap av ære, eller handler det om at man har andre jobber ved siden av og ikke trenger det?

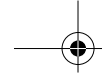
For disse siterte skuespillerne fremstår audition som et spill for galleriet der bestemte underkommuniserte utsilingskriterier råder. For enkelte (men langt fra alle) av disse informantene fremstår det videre som om dette er utsilingskriterier som særlig rammer flerkulturelle/ikke-hvite skuespillere. Hvorvidt dette er riktig eller ei, er det umulig å gi et godt svar på ut fra våre data, men *opplevelsen* av at det er slik, eksisterer altså.

Samtidig er jo auditions også muligheten for å *få* roller, selv om dette ofte vil være type-roller, slik som «innvandrere», «asylsøker» eller lignende. Og for noen er det kanskje slik som Vicky sier, at man ikke tør å kaste seg ut på åpne auditions, ikke før en blir invitert, og da må man i utgangspunktet ha nettverk. Auditions fremstår følgelig både som en åpen mulighet og som et utsilingssted basert til dels på underkommuniserte og skjulte kriterier.

Potensielt har situasjonen likhetstrekk med det Merton (1978) omtalte som selvpoppfyllende profeti: Hvis den enkelte regissør, rollebe-setter, instruktør og så videre *tror* at kunstnere med innvandrerbakgrunn ikke har de nødvendige kvalifikasjonene til å bli inkludert, og handler deretter, vil resultatet i sum fremstå som en bekreftelse på denne første antakelsen – ingen har vist seg gode nok til å komme innenfor veggene.

Men, dette er jo på langt nær hele historien. Til nå har vi referert til opplevelser på scenekunstheltet. Innen billedkunst er det ikke på samme måte et klart skille mellom autodidakten og den formelt skolerte – denne kunsten taler i en forstand mer for seg selv. Selvfølgelig gir det å gå på Akademiet (Kunstakademiet) nettverk, som en av våre informanter påpekte. Og det er «viktig med utdanning, å være selvlært er vanskelig», hevdet «Benjamin». Han påpekte videre at det var rimelig lukkede miljøer, med «strengt krav til 'sånn og sånn skal det være', 'sånn blir akseptert', og det er jo et veldig kjennetegn ved Oslo spesielt, sånn gjengmentalitet, akademifolkene, forskjellige grupper». Benjamin knytter ikke dette nødvendigvis til etnisk bakgrunn eller lignende. Det er likevel få billedkunstnere med innvandrerbakgrunn på feltet, overraskende få, men Benjamin motsetter





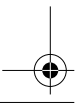
seg helt klart kvotering – det er det kunstneriske nivået som må telle. Og «Andrew», som selv har formell utdanning innen billedkunst, reflekterte i liten grad over at nettverk og kulturelle koder hadde begrenset ham når det gjaldt kunstutøvelsen – hans erfaring er at slike stengsler i større grad har kommet til syne i andre deler av samfunnet enn på kunstfeltet. Samtidig ser han at språklige barrierer kan spille inn, selv på billedkunstfeltet.

(Andrew:)

En annen ... en ting som man kanskje ikke legger så mye merke til selv, men som jeg ser på andre [innvandrers-]kollegaer og sånn, er at det kan være ... det kan være vanskelig å ikke kunne språket. Billedkunst, hvis man kan kalle det et fag, så er det et abstrakt fag, og viktig å kunne snakke om fra før av, så er det viktig at man snakker ... og man har så mange ideer som ligger langt inne, så man må ha en intuitiv forståelse.

Nå snakker Andrew her ikke så mye om andregenerasjonen som om kollegaer som har flyttet til Norge som voksne. Uansett, det sentrale her er at kunsten, uansett hvor abstrakt den er, må kunne *språkliggjøres* – det har også betydning for søknadsskriving (se under) – og for å få det til må kjennskapen til både språklige og kulturelle koder være på plass.

Nettverk handler jo også om å kunne sikre seg økonomisk. Studier ved Telemarksforskning viser at billedkunstnerne er de som kommer aller dårligst ut økonomisk (Heian, Løyland og Mangset 2008). Benjamin peker på disse forhold når han kommenterte, «ikke kritikk til kunstmiljøet, men det blir jo litt snevert, et så lite miljø, grenser for at det går i hverandre, man ser de som kommer igjennom hele tiden, som egentlig ikke produserer så mye, men de har lært seg måten å skrive stipend på ...». Benjamin har selv hatt en parallell kunstnerkarriere innen to ulike sjangre, men det er billedkunsten han nå satser på. Han har også fått seg mentorer: «såpass lite miljø i Oslo, kunstmiljøet i Oslo ... blir jo kjent med folk, har fått meg noen mentorer, kan man vel si, kollegaer som hjelper i søknadsprosess i forbindelse med stipender, det er viktig å lære, som kunstner er jo det man driver med ... få ting til å gå rundt.» Den litt paradoksale situasjonen Benjamin beskriver, er på den ene siden en underliggende kritikk av dem som ikke produserer, men «har lært seg måten å skrive stipend på», samtidig som han også innser at en må ha hjelp fra andre for å skrive gode søknader. Som vi så, vektla Andrew at det var viktig å kunne språkliggjøre noe så abstrakt som billedkunst. Dette handler for det første om å kunne godt norsk, men sannsynligvis også om å kunne sjargongen og kodene på feltet.





Også på scenekunstheltet gjelder det å kunne skrive den «riktige» søknaden:

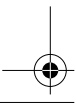
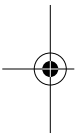
(Tony:)

Det er egentlig ikke bra nok veiledning på hvordan man vil ha søknaden. De [Kulturrådet] sier at man vil ha fokus på det kunstneriske innholdet, men hva er dét!? Det kan også være veldig forskjellig i forhold til hvem du er, hvordan du vil beskrive din kunst. Jeg blir konfrontert med, når jeg har bedt om å få se på ... flere jeg kjenner som har sendt søknad og fått [midler], og så har jeg sagt «hva mener dere her?» «Nei, det er vi ikke helt sikre på.» «Ja, men det er jo veldig diffust?» «Ja, men de [Kulturrådet] liker det sånn.» Og da har jeg skjont at det er det samme som på innvandrerteltet, at det er noen magiske ord som utløser midler. Og så lenge du bruker en del av de (ordene), og holder det litt åpent og løst, så får du (støtte). Man må nesten passe seg for å bli for konkret, og det kan være forvirrende for mange.

Skal vi tro «Tony», må man altså, på samme måte som på integreringsfeltet (han kaller det innvandrerteltet), kunne de aktuelle kodene, de viktige «magiske ordene», for så å legge dem inn i søknaden om støtte til kunstnerisk virke. Man må altså kunne navigere i kunstfeltets diskursive regler. Disse reglene tilsier oftest at det er viktig at kunstprosjektet er «nyskappende», allment kunstnerisk og rettet innover mot kunsten selv – kunst for kunstens skyld; prosjektet må for all del aldri være «pedagogisk og politisk korrekt» og «moraliserende og oppdragende»: «Prosjekter som er pedagogiske, konvensjonelle, aktivitetsrettede og/eller populistiske blir ikke funnet støtteverdige», skriver Bergsgard og Røyseng (2001:109) i sin gjennomgang av søknadsbehandlingen til ordningen med tilskudd til fri scenekunst. Samtidig er det slik at søkerens kvalitet synes å overskygge søknadens kvalitet, at «en noe uferdig søknad kan få støtte hvis en har tro på folkene bak søknaden» (ibid.).

Billedkunstfeltet er noe dårligere representert i vårt materiale enn scenekunsten og musikken. Og våre informanter angir som nevnt at det er få personer med innvandrerbakgrunn på dette feltet. Men, som vi skal drøfte nedenfor, tyder både grad av *institusjonalisering* og *synlighet* på at både musikere og billedkunstnere med innvandrerbakgrunn i mindre grad opplever de stengler som flere av våre skuespillerinformanter mener at finnes på scenekunstarenaen.

Men heller ikke i vurderingen av situasjonen innen scenekunsten fremviser vårt materiale et entydig bilde; det er jo faktisk en del som har kommet innenfor. «Grace», som er utdannet fra Nordic Black Theatre, understreker at det er fullt mulig å komme på innsiden, selv om det koster.





(Grace:)

Du jobber med folk som kjenner deg, og blir kjent med deg og vet hva du kan tilby, og de forteller videre om deg. Så etter hvert slipper jeg å gå den der verste: Det gjorde jeg i mange år i begynnelsen, gikk på auditions og presset meg uti det, med mot og lyst. Men jeg har nå fått nettverket, og da slipper du å kaste deg inn i den: «Kanskje du ikke blir tatt med i betraktningen? Hvilke kriterier gjelder?» Og dette med at ... Før ble jeg veldig forbannet på dette med at «hvorfor fikk ikke vi [minoritetsskuespillere] muligheter til å komme inn, og hvem er disse menneskene som nekter meg å komme inn?». Men jeg har også skjont at det er på en måte slik: Jeg kan komme meg inn dit hvis jeg vil, og det handler om et nettverk, hvis jeg blir kjent med de riktige menneskene, så kan vi kanskje forandre litt på det der med ... regissørene eller de som sitter og styrer, som egentlig er de som har den ... det er de jeg vil jobbe med. Men de burde prøve å være litt friere i forhold til hvem som brukes, på scene, i TV, film, radio, alt!

Og, ikke alle opptatt av nettverk. «Emily» har blant annet drevet innen den mer kommersielle delen av kulturlivet. Hun synes det er for mye klaging på stengsler fra flerkulturelle kunstnere og artister, og for mange krav om støtte – kunstneren bør ikke være noen samfunnsbyrde, er hennes klare oppfatning.

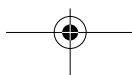
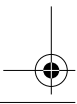
(Emily:)

Jeg syns det er for mye klaging [...]. Kan ikke huske noen sa til meg at «du kan ikke gjøre det der». [Jeg har] gått den veien som var naturlig for meg ... det er dette jeg driver med. Jeg synes at klaging mer kommer når en sier «hvorfor får jeg ikke støtte til å gi ut CD?». Men hvorfor skal du det og ikke de førti andre? Fordi du er mørk, så skal du ...!? Jeg har problem med å forstå hvor problemet ligger her, hvorfor de klager ... Kunst er noe jeg må pleie på egen hånd, vil ikke be noen, det var noe jeg selv klarte. Folk ber om støtte til prosjekter. Hvorfor skal de få støtte, det har jeg ikke alltid skjont. [Jeg blir] irritert når det kommer CD-er som har fått mye støtte, masse penger, [og jeg har] lurt på om denne personen kan noe, jeg har drevet med dette i mange år nå, og jeg har ikke sett denne personen før. Hvorfor skal den personen få støtte, bare fordi jente og brun?

Vi startet denne bolken med Elisabeths utsagn om at det er KHIO som teller, det er der det er «landslagsnivå». Også Julia trakk frem at «det er én utdanning som gjelder hvis du skal være kunstner i Norge, og det er KHIO». Vi lar et utsagn fra Elisabeth stå som en opptakt til en kort sammenfatning:

(Elisabeth:)

Det er jo litt sant, kontakter har mye å si for jobb, men ikke for å komme inn her [KHIO]. Håper det er annerledes når jeg er ferdig. Det handler mest om å være flink.





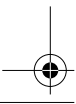
Være god, det er motivasjonen. Det er kanskje litt problemer med nettverk, men om jeg hadde gått på KHIO, så hadde jeg vært fremst i køen. [...] De får jobber rett etter skolen. Der som alle andre steder handler det om hvem en kommuniserer best med. Det er jo vanskelig å komme inn på NTNU og medisin òg.

I denne delen har vi altså sett at det som beskrives som kvalitetskriteriet for inngang til feltet, i mange tilfeller handler om å ha den *rette formelle utdanningen*. Det er som å komme inn på andre vanskelige studier, for eksempel medisinstudiet. Men kvalitet og formell utdanning henger også tett sammen med det å kjenne de aktuelle kodene og å kunne kommunisere med portvokterne, altså ved siden av den formelle siden også å inneha den kulturelle kapitalens mer uformelle side. Det å ha nettverk som hjelper en til å komme innenfor, for eksempel å bli tipset om auditions, kjenne noen som kan hjelpe en å skrive de «riktige» søknadene og så videre, er ressurser som gir tilgang til kunstfeltet.

Slike mekanismer knyttet til utdanning, nettverk og kjennskap til koder og kommunikasjonsformer gjelder generelt på kunstfeltet, helt uavhengig av etnisk bakgrunn. Uten at vi har sammenlignbare data fra kunstnere med majoritetsbakgrunn, så finner vi imidlertid grunn til å anta at mekanismene vil slå særlig sterkt ut for kunstnere med minoritetsbakgrunn siden de jevnt over synes å besitte mindre av både sosial og kulturell kapital, noe som igjen vil ha å gjøre med både deres klassebakgrunner og kulturelle verdsettingsrepertoarer (jf. forrige kapittel). Og sosial og kulturell kapital samvirker trolig i den forstand at sosial kapital både gir tilgang til de rådende normene og kodene på feltet – altså den kulturelle kapitalen – og kan forsterke den kulturelle kapital en aktør besitter ved å fremheve den som spesielt egnet på feltet – for eksempel ved at en svensk skuespiller fra Dramaten i Stockholm er spesielt relevant til å spille Othello i en norsk oppsetning (jf. nedenfor).

Kommers versus institusjon – ulike kretsløps betydning

Den norske kultursosiologen Solhjell (1995) hevder at det norske kunstfeltet består av ulike kretsløp. Disse kretsløpene kan omtales som henholdsvis det inklusive, eksklusive og økonomiske. Det førstnevnte knytter seg til den offentlige kulturpolitikken der kunsten i en forstand skal svare på offentlige problemstillinger og utfordringer, og der medlemskap i ulike kunstnerorganisasjoner er inngangskriteriet. Det eksklusive kretsløp er kunstfeltets egen logikk – kunst for kunstens skyld – og der inn-





gangskriteriet er kvalitet definert av gitte portvoktere (jf. ovenfor). Det kommersielle kretsløp handler om den kunsten som henvender seg til et marked og lar markedsmekanismen til en viss grad bestemme hierarkiseringen. Inndelingen hviler på Bourdieus (se for eksempel 1993) inndeling av kunstfeltet i to: et felt for begrenset produksjon der man kjemper om det som er attråverdig og gir anerkjennelse på kunstfeltet, feltets spesifikke symbolske kapital, og feltet for storskalaproduksjon, som i større grad henvender seg til markedet (populærkultur/kulturindustrien). Solhjell inkluderer altså et tredje kretsløp som er innkapslet i den offentlige kulturpolitikken i Norge.

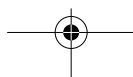
Vårt materiale tyder på at tilgangen til og inngangen på de ulike kretsløpene klart varierer blant kunstnere med innvandrerbakgrunn. Eller slik James kommenterte mottakelsen av en utstilling han hadde hatt, og som det hadde vært masse blest om:

(James:)

[Kunstverdenen var] ekstremt uinteressert, helt komplett uinteressert i disse temaene. Samtidskunsten per se er ikke spesielt opptatt av tidsriktighet, men større filosofiske spørsmål. Jeg oppfatter at de syns slike innvandring og identitet er ganske platt. Jeg føler at samtidskunstscenen er komplett uinteressert; film derimot, som en mye mer populistisk kunstform, der føler jeg at det er stor interesse, at det er nesten sånn at det er et fortrinn at jeg er etnisk.

James' vurdering er slik: Jo mer en henvender seg til markedet, desto mer åpen er en for andre stemmer, nye tilnærminger og samtidsproblematikk. Samtidskunsten, og også institusjonsteatrene, er på sin side mer opptatt av de eksistensielle spørsmål og ikke av å ta samtiden på pulsen. En slik vurdering vil finne støtte i kulturpolitisk forskning: Røyseng (2007:237 f.) viser til den rådende forestillingen om at kunsten ikke må besmittes av det urene, at scenekunsten må operere «tilstrekkelig avsondret fra de politiske interessene» og må ikke «tilsmusses av de kommersielle kreftene eller teknologiske virkemidlene som forbindes med massemediene og populærkulturen». Scenekunsten forstås som en selvstendig kraft som kan omskape mennesker – til kunst – og fremstår således, ifølge Røyseng (ibid.), som god og hellig. Men deri ligger det også innbakt en fare for at det innenfor kunsten blir lite interessant at Norge er blitt et multikulturelt samfunn; de eksistensielle, hellige og overskridende spørsmålene er jo felles for alle mennesker.

Dette medfører videre at jo mer institusjonell kunstarenaen er, desto mer konservativ tenderer den mot å være. Blant kulturpolitiske forskere





har det blitt pekt på at kunsten i institusjonene er «trygg og populær», og institusjonene er «tungroddede, endringsfiendtlige og til forveksling like» (Bjørkås 1999:29–30). Institusjonaliseringen, og ikke kunstens eksistensielle karakter, blir her den viktigste forklaringen; motsatsen er det frie kunstfeltet som sees som mer kunstnerisk nyskapende (Bjørkås 1999; 2001), altså en motsetning innenfor det eksklusive kretsløpet. Eller, om vi skal følge Mangset (1998), mellom det institusjonelt-elitære delfeltet (de store eliteinstitusjonene) og det avantgardistiske delfeltet (de nye kunstscenene og frie gruppene). Men om en i det sistnevnte feltet er mer estetisk nyskapende, ligger det også en potensiell sperre mot at en temamessig beveger seg inn i samtidsproblematikken, og det vil også si flerkulturell problematikk.

I hvert fall var det slik at det store flertallet av våre informanter mente at det kommersielle delfeltet var langt mer åpent for folk med minoritetsbakgrunn. Som James kommenterte: De som «skal selge et produkt er mer interessert» enn institusjonene som får fast statsoverføring. Og «Natalia», en utøver innen klassisk musikk, uttalte:

(Natalia:)

Av og til skulle jeg ønske at jeg hadde det rytmiske inni meg [det vil si, var mer forankret i kommersiell musikk], det hadde vært så mye lettere. Lettere å få jobb. For det ønsker de at du *ser* annerledes ut, til og med, at det hadde vært «å, så kult».

(Intervjuer:)

Da er det flerkulturelle et pluss?

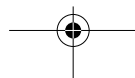
(Natalia:)

Ja, plutselig er det et pluss. Det tror jeg absolutt. Men i musikermiljø eller kunstnermiljø ... Men klassisk musikk er veldig sånn ... etablerte rammer rundt. Og lang tradisjon.

Også Alexandra trakk frem at den kommersielle arenaen speiler bedre det flerkulturelle Norge enn det den institusjonaliserte kunsten gjør:

(Alexandra:)

Jo, den kommersielle underholdningskulturen lykkes jo i å gjenspeile miksen i folket, men dette er jo to forskjellige ting – kulturen og underholdningen – som er bra å ha atskilt, tenker jeg. Jeg kjenner jeg blir sur når jeg hører Anniken Huitfeldt si at NRK har lyktes i å vise mangfold. Ja, men kun i underholdningskulturen.





Alexandra ønsker altså å trekke et skille mellom det hun kaller underholdningskulturen og det en kan kalle kunstfeltet. Alexandra er selv musiker som driver på begge arenaer. Tony, som også kan sies å drive i et blandingsforhold mellom kunsten og underholdningen, godtar på sin side ikke uten videre Alexandras inndeling. Ut fra sitt ståsted nær den kommersielle delen av kulturlivet avviste han vårt spørsmål om hvorfor det var få med minoritetsbakgrunn som søkte seg til kulturlivet:

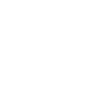
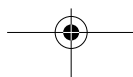
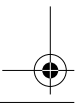
(Tony:)

Jeg vil si at det *ikke* stemmer. For jeg vil si vi dominerer jo! For hvilke artister er det Norge har produsert som har gjort det bra internasjonalt? Hvor er de fra, hvordan ser de ut? Hvilke artister fra Norge fyller VG-lista? Og som topper hitlistene blant visse segmenter? Hvilke norske [utøvere] er det som faktisk har høyest profil? ... Det er ikke de som har gått på KHIO.

For Tony handlet profesjonelle kunstuttrykk om at du kan levere et godt produkt til markedet, også internasjonalt, og leve av det. En slik tenkning bryter med den rådende holdningen på kunstfeltet i Norge i dag, som vi så at Alexandra er talskvinne for, der det å plassere «kunst» eller «seriøs» foran sjangeruttrykket skal vise at man er innenfor (jf. kunstmusikk, seriøs litteratur og lignende). Og innenfor kommer man enten ved at man har blitt helliggjort som verdig utøver (for eksempel tatt opp i Forfatterforeningen / tildelt støtte av Det litterære Råd¹²) og/eller fordi man har den rette formelle utdannelsen (for eksempel fra Teaterhøgskolen), i alle tilfeller er med i de aktuelle kunstnerorganisasjonene. I Mangsets (1998:120) studie av sentraliseringsprosesser i kunstfeltet er nettopp inklusjonskriteriet for informantene at man er (eller kunne vært) medlem i en kunstnerorganisasjon, noe som innebærer at han ekskluderer det som betegnende nok blir omtalt som et «trivialkulturelt delfelt».

Selv om man i det eksklusive delfeltet vil hevde at det utelukkende er kunstens kvalitet som gjelder, i motsetning til kunst som skal «svare» på offentlige målsettinger, så vil medlemskapet i de ulike kunstnerorganisasjonene gi tilgang til offentlige midler, altså overlappet med det inklusive delfeltet. Tony distanserer eget kunstuttrykk også til det som kommer til uttrykk i det inklusive kretsløpet.

12 Betegnelsen «Det litterære Råd» om den viktigste portvokterinstitusjonen i Den norske Forfatterforening, gir jo konnotasjoner til for eksempel menighetenes «Eldsteråd» i Den Evangelisk Lutherske Frikirke.





(Tony:)

Offentlig sektor er mye verre enn privat sektor. Så fort du er flere svarte enn hvite, så blir det et flerkultur- eller et integreringstiltak, og du vil ikke få lov til å bli sett på som kunst. Vi blir satt i en annen kategori, som på mange måter er mindre, og det har også store konsekvenser for hva du kan søke på. Alle poster som går på flerkultur og integrering, er mye mindre enn de postene som man får som kunstner. Altså, bedre og grundigere støtte som kunstner enn du får som minoritet. Samtidig, så er det ... sånn som de definisjonene er, så vil ... både som minoritet og innvandrer og integrering, så blir du redusert! De artistiske produkter du leverer, de blir redusert.

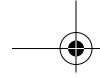
Tony driver med musikk. Han hevder at særlig på dette området og innen dansen, så er de ikke-institusjonaliserte, ofte kommersielle, arenaene de mest interessante og relevante, også internasjonalt. Men overfor det offentlige blir man kun definert som flerkulturell artist som skal bidra til integrering og/eller til nye «hybride» kunstuttrykk (Tony motsatte seg også det siste).

(Tony:)

Og det er også en av grunnene til at det er flere minoritetsaktører som blir *kommersielle*, på en måte. I gåseøyne. Det er fordi de blir *tvunget* inn i det. Fordi det er der du får støtte. Og derfor synes jeg det er interessant at vi er like og/eller mer relevante publikumsmessig enn mange av de andre som får mer støtte enn oss. For de ville ikke kunne overlevd uten den støtten. Man kan trygt si at veldig mange innenfor for eksempel samtidsdans ville ikke klart å trekke publikum på egen hånd, ingen ville være villig til å betale det de måtte betale for å se det.

Tonys og James' historier (og mange av våre andre informanternes utsagn) viser hvordan det kommersielle delfeltet oppleves som mer åpent for mange kunstnere med minoritetsbakgrunn. Da vi som nevnt ikke har data om portvokterne, blir vi nødt til å fremme hypoteser om hvordan dette henger sammen med vurderinger hos castingansvarlige, regissører, produsenter osv. Men vi finner at det er rimelig å anta at det at en må henvende seg til et publikum, ofte med artistiske uttrykk som ikke forholder seg dogmatisk til sjanger eller tradisjon, vil innebære at nye stemmer slipper lettere til. Nå skal det nevnes at det også er flere informanter som, i kontrast til Tony, uttaler seg i svært positive ordelag om de ulike offentlige støtteordningene, i hovedsak administrert av Kulturrådet, og også om det at staten i så stor grad støtter opp om kunstfeltet i det hele tatt. «Ryan» mente at staten, ved siden av publikum og folk i hjemlandet (foreldrenes hjemland), hadde spilt en stor rolle for at han kunne drive med musikk:





«Og det er egentlig staten – kreditten går til norske staten og Kulturrådet og alle de ... både publikum og alle hjemme som har bidratt til det.»

Litt overraskende er det likevel at de arenaene der en har direkte og rimelig fast statlig støtte – institusjonene – og således i mindre grad må forholde seg til publikum, fremstår som de mest konservative i mange informanternes øyne. Nå kan en igjen hevde at en må skille mellom kunsten og underholdningskulturen, der den førstnevntes oppgave er å være modernitetens fortropp så å si, som avantgarde, og i sin konsekvens blir eksklusiv. Østerberg (2009), som i denne sammenheng kan kalles musikkssosiolog, har tatt til orde for en slik forståelse, der populærkulturen, selv hvor nyskapende og reflektert den kan være, aldri fullt og helt kan inneha denne fortroppsfunksjonen, der kulturen skal «vise ut over det bestående, henimot noe som er mer rettferdig, sant og ekte» (s. 454). Samtidig så registrerer Østerberg at denne type modernistisk avantgardekunst stadig mer blir marginalisert i senmoderne samfunn, kanskje på grunn av hybridiseringen, sjangeroverskridingen, nedbyggingen av skillet mellom høy og lav, slik vi ser tendenser til på dagens kunstscene (det som også kalles postmoderne kunst, se for eksempel Røyseng 2007).

Ulike kunstarter – synlighetens betydning

Skriver du romaner, er synligheten liten, men navnet vil ofte «avsløre» din opprinnelse. Og resepsjonen av verket vil ofte henge seg opp i denne bakgrunnen og forklare det ut fra denne. Er det snakk om den «den store innvandrerromanen» som litteraturkritikerne har ventet på en årrekke, eller er det tale om et bokmanus som slapp til for lett til fordi det nettopp var en innvanderer som skrev det? Om handlingen er hentet fra innvandrer-miljøet, må den jo fortelle om innvandrerproblemer, og ikke allmenngyldige eksistensielle spørsmål (jf. ovenfor). Spiller du teater, er du veldig synlig, og både produsent og publikum vil knytte din etniske bakgrunn til stykkets opprinnelse, intensjon, teatertradisjonen og så videre. Peer Gynt kom jo fra Gålå i Gudbrandsdalen, men samtidig er jo Othello omtalt av Shakespeare som maurer; i alle fall må du ha den rette diksjonen som tradisjonen i Norge tilsier, og som læres ved Teaterhøgskolen.

Omtrent slik beskrives synlighet i noen av kunstformene av våre informanter. Denne inndelingen sammenfaller til dels med den vi drøftet ovenfor, om kommers versus institusjon, men legger altså til et ekstra lag, nemlig synlighet, noen ganger i form av «utenlandsklingende» navn, men





særlig i kraft av «ikke-hvithet». Alexandra mener øyensynlig at dette har stor betydning i norske teatre:

(Alexandra:)

I London, så er det ikke noe problem at svarte har hovedroller, men her er det en stor greie. Norge lever på en måte i en boble. De fire store [Bjørnson, Kielland, Lie og Ibsen] hadde aldri sett negre, for de levde jo i Afrika da. De store institusjonene klarer heller ikke å se at det nå finnes fargeblinde stykker som er skrevet.

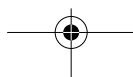
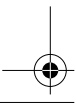
Her ser vi en påstand som også flere andre informanter fremmet: Det at norsk teater i så stor grad defineres ut fra tradisjonen (jf. de fire store) og ikke samtida, innebærer at konservative tankemønstre dominerer. Ifølge disse informantene vanskeliggjør slike konservative tankemønstre at man bryter med en tilvent forestilling om at en «vanlig rolle fordrer hvit skuespiller».

Synlighet, eller ikke-hvithet, blir altså tematisert av flere informanter, både blant dem som driver innen kommersiell film og dans, men i særlig grad blant dem som har sin erfaring innen scenekunsten (teatrene). «Ethan» er skuespiller. Han refererte først til en kollega av seg selv, men trakk også inn egne erfaringer knyttet til såkalte hudfarge-roller.

(Ethan:)

En jeg spilte med, han er fra India – eller foreldra hans. Jeg traff ham forleden, og han sa at «nå har jeg sluttet som skuespiller», fordi han får bare innvanderroller ... Men jeg kjemper imot det der, jeg har bare norske venner nesten, vi er så blandet i Norge nå, fargen skal ikke ha noen betydning. Men den har det likevel. Det er vanskelig som frilanser, og kanskje ekstra vanskelig når man ikke er norsk.

Fenomenet hudfarge-roller eller type-casting innebærer at «synlige minoriteter» stort sett får roller der deres bakgrunn/hudfarge anses som relevant. Slik flere av våre informanter ser det, er dette et relativt utbredt fenomen innen særlig institusjonsteatrene, og i en viss utstrekning også innen den kommersielle filmen. Samtidig oppfattes ikke synlighet alltid som en begrensning. «Bill», som driver i grenselandet mellom musikk og scenekunst, hevdet: «Tja ... det er kanskje lett for meg faktisk, å si at som innvanderer, så er det fordelaktig ... eller det er fordelaktig som scenekunstner, da, jeg er lett å kjenne igjen. Og lett å kjenne igjen på gata. Og navnet mitt stikker seg ut. Sånne ting.» Spørsmålet blir da om denne synligheten leder inn i bestemte typer roller.



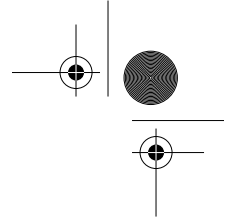


En informant kommenterte at hun sammen med noen svarte skuespillerinner hadde talt opp hvilke roller de var tilbudt de siste årene, og det var: kriminell gjengleder, tyv, magedanserinne, importbrud, innvandrerkvinn som er dårlig i norsk, eksotisk elskerinne og afrikansk hore. Ikke-hvithet kan således gi tilgang til type-castede innvandrerroller, men utelukker en – slik disse informantene ser det – fra ledende roller. Det kan nok være flere grunner til det siste: regissørens ønske om kjente fjes i rollene, kampen om posisjoner og så videre; muligens kan det også handle om en form for konservatisme i teatermiljøet. I tilgrensende kunstsosiologisk forskning viser Røyseng hvordan det råder klare forestillinger om hvordan de kvinnene som skal besette sentrale roller som Julie (i Shakespeare) og Nora og Hedda (i Ibsen), bør se ut: De skal være unge og yndige. Røyseng tolker dette inn i dimensjoner knyttet til kjønn og seksualitet, og hevder at «[t]eateret framstår i dette henseende ikke som en arena som overskrider eller utfordrer etablerte oppfatninger» (2007:212). Våre data, så langt de rekker, tyder på at slike forestillinger også kan gjøre seg gjeldende i spørsmålet om synlige minoriteter.¹³

Mye av barrierene synes likevel å handle om scenefaglig kompetanse, og altså om formell utdanning. Tidligere så vi at Jennifer, som har sin teaterutdanning fra utlandet, hadde en litt ambivalent tilnærming der hun holdt fast på at det stort sett var faglige og kvalitetsmessige kriterier som

13 Her kan vi også kommentere hvordan Ethan sist i sitatet sier at han «ikke er norsk». Et annet sted i intervjuet sa han at han følte seg «veldig norsk». Slike uttrykk for motstridende opplevelser og skiftende identifikasjon er vanlig i minoritetsforskningen. Vassenden (2010; 2007) har skilt mellom norskhet som (i) etnisk kategori; (ii) kulturell meningsstørrelse (jf. Barth 1969; «the ethnic boundary» vs. «the cultural stuff»); (iii) statsborgerskap; (iv) «hvithet». Han viser hvordan sameksistensen av disse kan skape dissonans og identitetsmessige brytninger hos særlig minoritetsnordmenn hva gjelder følelser av inklusjon i og eksklusjon fra det nasjonale. Ethans bruk av ordet «norsk» i sitatet peker her mot «ikke-hvit», mens han når han sa han følte seg «veldig norsk», nok snakker om kulturelle aspekter (være- og tenkemåter). Det er interessant å merke seg at det er særlig blant skuespillerne i materialet vårt, det vil si de som opplever at de har møtt barrierer på grunn av sin ikke-hvithet, at slike brytninger mellom å føle seg «norsk» eller «ikke-norsk» kommer til uttrykk: De opplever seg gjerne å være norske på bakgrunn av kulturelle aspekter (være- og tenkemåter), språk og statsborgerskap, men kravene i scenekunstheltet, som flere av dem hevder at har innbakt dimensjonene hvithet og ikke-hvithet, bringer frem norskhetens «hvithets»-aspekter for dem. I vårt materiale blir altså brytningen mellom ulike norskheter slik tydeligere for dem som entrer en arena der hvithet og ikke-hvithet tematiseres.





lå til grunn for rollebesetningen, men der også det å kunne kodene og inneha nettverkene var viktig.

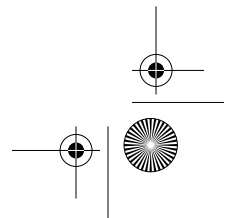
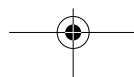
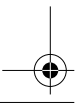
(Jennifer:)

Men roller jeg *ikke* har fått, kan ikke si noe om det, det er vel så sannsynlig at det er fordi at man ikke er bra nok eller ikke presterer bra nok på den prøvespillingen eller audition. [...] Hadde jeg vært en dødsgod skuespiller med all verdens evner, så hadde jeg kanskje fått gjort de tingene jeg ikke har fått gjort. Så det ... nei, jeg kan ikke overskue det. [...] [Og senere:] Selvsagt sammenhenger hvor folk ikke får lov å gjøre ting fordi de ikke passer, fordi noen har tenkt sånn [altså at en skuespillers hudfarge ikke passer for en rolle]. Men dét må jo for det første være lov, og for det andre så tror jeg at jeg har en fordel med at jeg snakker helt norsk. [...] Men språk tror jeg er en større hindring [enn hudfarge]. Eller norske skuespillere som skal bytte dialekt og, det er vanskelig.

Jennifer vil ikke skylde på noe annet enn sin egen dyktighet når hun ikke får roller, men nevner at språkbarriere kan gjelde andre med minoritetsbakgrunn. (Det vil først og fremst si de minoritetskunstnerne vi ikke har studert; de som flyttet til Norge i voksen alder.) Ovenfor så vi at det å kunne uttale kj-lyden riktig fremsto, slik informantene så det, som en lakmustest på om man besatt den riktige kulturelle kapital, altså den teatertradisjonen som læres ved Teaterhøgskolen. I tillegg ble det å kunne snakke ulike norske dialekter trukket frem av Jennifer.

Et lite paradoks her er jo at for årets (2011) oppsetning av Othello på Nationalteatret ble det valgt en svenske, som altså ikke kan perfekt norsk, men er hvit, til å spille hovedrollen som Othello, som Shakespeare beskrev som maurer. Enda mer paradoksalt blir jo dette når det er nettopp det at han er svensk som skal få frem de underliggende dimensjonene om rasisme: «Hans tillempete teater-norsk skjuler ikke hans svenske opphav og dette gir riktige dimensjoner til maureren Othello blant hvite venezianere», skriver Kjell Moe i en ellers forholdsvis kritisk anmeldelse av stykket.¹⁴ Og til Aftenposten.no svarer regissøren følgende på kritikken om at Othello ikke er mørk: «Kunstneriske valg kan aldri være preget av politisk eller taktisk begrunnelse, mener regissør Runar Hodne. Når man rollebesetter Othello, tar man enormt viktige valg for hva slags oppsetning man ønsker å ha, sier Hodne som opplever at stykket tar opp dype spørsmål om fordommer og fordekt rasisme, om det å stå på utsiden. –

¹⁴ Hentet fra http://www.pluto.no/kulturspeilet/faste/nationalth/othello_2011.html. Publisert 08.04.2011, hentet 12.04.2011.





Jeg synes mangfoldsspørsmålet er mye mer rikt og sammensatt enn spørsmålet om hudfarge. Det er få roller som er så kodet med hudfarge som Othello, men det forminsker flere spørsmål.»¹⁵

Hovedrolleinnhaverens hudfarge blir her uvesentlig, selv om Othello er en av de få hovedrollene i verdensdramatikken som er beskrevet som mørkhudet – det vil være å redusere de underliggende spørsmål om fordommer og fordekt rasisme. Perfekt norsk diksjon eller spesifikk kunnskap om dialekter blir heller ikke viktig, men nærmest motsatt – det at skuespilleren svorsker, skal nettopp få frem poengene om diskriminering og utestenging. Sett i lys av våre informanters utsagn fremstår Othello-eksemplet som talende. Man kan tenke seg at det er forestillingen om at kunstneriske valg aldri kan være preget av politisk eller taktisk begrunnelse, slik regissøren vektlegger, som innebærer at det å ha en mørkhudet skuespiller vil være en form for kvotering. Samtidig er det vanskelig å ikke tolke dette i lys av kulturell kapital – svensk skuespiller fra Dramaten i Stockholm – som er hvit og følgelig mindre synlig – og som ikke truer noen av de norske skuespillernes posisjon. Når hudfarge og manglende diksjon her ikke har betydning, så må en jo anta at når diksjon og norskuttale blir brukt som kriterium overfor skuespillere med minoritetsbakgrunn, så er hudfarge viktig; norskuttalen kan således fremstå som et vikarierende argument.

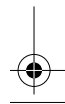
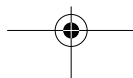
Et annet eksempel, som Emma refererer til, er også talende i så måte, nemlig at den etnisk norske skuespilleren Pia Tjelta spilte norskpakistaner:

(Emma:)

Da ble jeg ganske provosert. Pia Tjelta spilte en norskpakistaner i en oppsetning. Jeg opplever at norsk teater er *så* konservativt, mye mer enn filmbransjen. Noen ting har jo skjedd, men det har mye vært fordi teatrene har vært tvunget til det, sånn som gjennom Mangfoldsåret. [...] Og publikum også; det er rike hvite mennesker som har råd til å gå på teater. [...] Jeg opplever teateret som en snobbekultur. Kanskje det gjenspeiler min usikkerhet i møte med dem, pluss at jeg opplever at jeg blir dårlig tatt imot.

Tjelta, som den svenske skuespilleren, representerer på den ene siden ingen utfordring for posisjoner og stillinger på feltet; hun er allerede vel etablert og kjent. På den andre siden er hun heller ingen risiko for regissør og produsent, men et sikkert navn som trekker publikum, og som har utdanningen i orden og har vist tidligere å bære stykker.

15 Hentet fra Aftenposten.no: http://www.aftenposten.no/kul_und/article4040208.ece.
Publisert 24.02.2011, hentet 12.04.2011.





Et annet forhold er at teateret som nevnt forholder seg til en tung *tradisjon*, som også har vært sterkt forankret i nasjonsbyggingen i Norge (jf. Gran 2002:83). Det å plassere en ikke-hvit skuespiller i en *vanlig* ledende rolle i et stykke der flerkulturalitet eller hudfarge ikke skal tematiseres, vil måtte representere et brudd med sedvane, og et brudd som vil kunne avkreves forklaring og rettferdiggjøring. Flere skuespillerinformanter fortalte at det er slik de opplever at regissører og castere tenker: En ikke-hvit skuespiller i en ledende rolle vil måtte bli tematisert, og hvis dette ikke er ment å bli tematisert, så løper man en klar *risiko* for at resepsjonen av oppsetningen blir en helt annen enn den en ønsket. Ethan hadde diskutert problemstillingen «flerkulturelle skuespillere» med en regissør:

(Ethan:)

Han sa at teatersjefer og filmregissører opplever at det er et svært stort steg å gi en stor vanlig rolle til en som ikke er hundre prosent norsk [les: «ikke-hvit»]. [...]

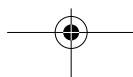
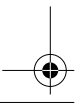
(Intervjuer:)

Diskuterer du dette med andre skuespillere?

(Ethan:)

Jeg har ikke diskutert det med andre skuespillere så mye, mer med teatersjefer og regissører til film, og de er *alltid* enige med meg. Det virker som om det er ingen som virkelig *tør*.

Men det er vanskelig å fastslå hvor viktig ikke-hvitheten faktisk er for rolletilfang. En mulig tolkning er at det forhold at de ledende roller de facto innehas av hvite skuespillere, gjør at teatrene *fremstår* som en arena der ikke-hvite skuespillere ekskluderes på bakgrunn av hudfarge. Logikken kan potensielt være slik: Enn så lenge utgjøres toppsjiktet av norske skuespillere av hvite nordmenn. Ledende roller vil gis til disse, all den tid enhver regissør, produsent og castingansvarlig vil være opptatt av sikkerhet i produksjonen, og av økonomisk avkastning gjennom besøkstall. Vi så at Jennifer pekte på som forklaring på det at skuespillere med minoritetsbakgrunn ikke får hovedrollene (men eventuelt biroller/type-roller), at regissørene og produsentene er opptatt av å ha en «som er kjent, har en posisjon, som kan selge billetter, som du vet kan bære rollen, har den CV-en». (Jf. også eksemplet med Pia Tjelta.) Slik sett handler dette kanskje om en type institusjonell treghet som vil gå seg til etter hvert, det vil si når flere skuespillere med minoritetsbakgrunn har blitt kjente fjes for tea-





terpublikummet, samt når flere av dem har ervervet seg den formaliserte utdanningen, altså gått Teaterhøgskolen.

Da er det lettere å si at hudfarge ligger bak tildeling av type-castede roller – såkalte hudfargeroller: Når hudfarge skal tematiseres i en rolle, krever jo dét at skuespilleren har den hudfargen som faktisk er tema. Når det så er slik, som vi har sett, at minoritetsetniske skuespillere (enn så lenge) som regel mangler den formelle kompetansen, og langt på vei også relevant nettverk, er det kan hende ikke til å undres over at de rollene de tilbys, er de hvor ikke-hvit hudfarge er nødvendig. Slik sett må analysene åpne for en hypotese om at mekanismene som leder til at ledende roller bekles av hvite skuespillere, og at ikke-hvite skuespillere oftest bekler roller som ikke-hvite, mer er et spørsmål om fordeling av ressurstilgang (utdanning og nettverk) enn at hudfarge i seg selv er en årsak. Dette har også med å gjøre at særlig institusjonsteatre er preget av et nullsumspill hva gjelder tilgjengelige posisjoner (jf. senere). Slike betraktninger betyr likevel ikke at situasjonen ikke kan *fremstå* som «institusjonell rasisme».

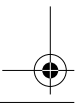
Tidligere kommenterte vi Franks opplevelse av distinksjoner knyttet til bevegelsesmåten på dansescenen, som det var vanskelig å sette ord på. På spørsmål om det at koreografene ville ha noen som lignet dem selv, også handlet om hvithet, svarte han:

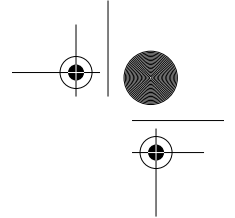
(Frank:)

Ja, men mer om ... ja, kanskje utseende, men også bevegelse, det er jo det de ser på. Men de gangene de har castet og jeg har hatt veldig god følelse på audition, så handler det om at de vil ha innvandrere. Og noen ganger sier det rett ut, at de vil ha innvandrere. Men så blir de så imponert over CV-en min. Men blir du imponert fordi jeg er [innvandr] og har klart det, eller blir du imponert for at jeg har samme CV som alle andre?

Men heller ikke i det afrikanske miljøet opplevde Frank at han passet inn, han er ikke grounded nok, ikke soul eller hip hop nok. «Jeg har ikke soul, ikke musikal, jeg har klassisk utdanning. Kan jo danse ulike stilarter, men det er jo ikke der jeg føler meg hjemme», holder Frank fast på. Det er en tydelig frustrasjon som ligger under når han sier «... passer ikke inn der, for jeg er ikke afrikansk nok for dem, og så er jeg ikke norsk nok for dansen, så hvor er min plass?».

Kroppen som skiller seg ut, enten det er i form av hudfarge eller bevegelsesmønster, er altså relevant, både i teateret og i dansen, slik våre informanter har opplevd det. Men det finnes også kunstformer der kroppen har mindre betydning, eller betydning mer i resepsjonen enn i utøvelsen.





Alexandra driver innenfor musikken, og mener at her står en friere enn i teater og dans.

(Alexandra:)

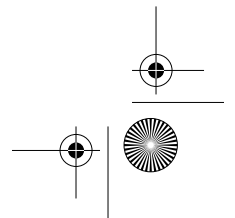
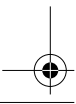
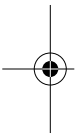
Det er helt riktig, det er mye mye friere. Det er mye lettere å bryte ut av dette [med «dette» sikter hun til betydningen av hudfarge]. Før tenkte jeg alltid at jeg ble invitert med fordi jeg ser ut som jeg gjør – gjør det mindre nå – både på grunn av hudfarge og kjønn. Når de trengte en eksotisk kvinne, da ble jeg spurt. Man blir lett et alibi, enten for kjønn eller hudfarge. Man blir tatt som gissel for det flerkulturelle. Men jeg blir mer og mer bevisst på disse tingene, og gjør mer og mer av egne ting. Og dette [betydningen av hudfarge] er ikke så sterkt i musikken som i teater og film.

Men også i musikk kan en bli satt i bås på grunn av synlig bakgrunn – som «eksotisk kvinne», eller forventningen om at svarte skal spille jazz og soul, og at folk fra India skal spille sitarmusikk, selv om de har tatt en klassisk utdannelse.

Både på musikk- og på scenekunstheltet ser synligheten ut til å spille inn, men iverksetter også ulike prosesser. For musikerne vil det ofte handle om forventninger til hvilken type musikk du spiller: En fiolinist med østasiatiske foreldre, en hiphoper med afrikansk bakgrunn, en sitar-spillende inder – få hever øyenbrynene. På en måte er det mer skjulte, men antakelig klart mer virksomme seleksjonsmekanismer som spiller seg ut på scenekunstheltet, og da kanskje særlig på teaterscenen. Mye handler nok om kvalitet og de facto fordeling av relevante ressurser (som ikke er statistisk tilfeldig fordelt etnisk sett), men ikke alene. Men, som gjennomgangen har vist, mye ser også ut til å kunne knyttes til mer underliggende og ikke så lett forklarlige mekanismer som har sitt utgangspunkt i flere sammenfiltrete dimensjoner.

Sammenfiltrete dimensjoner

Kunstnere med minoritetsbakgrunn har i varierende grad opplevd problemer i sin inntreden på kunst- og kulturfeltet. En kort oppsummering kan være at jo mer kommersielt det delfeltet en søker seg mot, er, desto lettere fremstår det, og jo mer institusjonalisert det er, desto vanskeligere. Dette handler blant annet om at på det institusjonaliserte kunstfeltet er den formelle utdanningen viktig, og at autodidakter der later til å bli sett på med en viss mistenksomhet. Men det handler også om kulturell kapital i mer uformell form: om å kunne de nødvendige kodene, om å kunne kommunisere med de rette folkene, om å inneha den nødvendige meto-

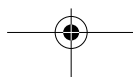




dikken. Og det handler om sosial kapital, det vil si om å kjenne de rette personene, være inkludert i de rette sirklene. Et stykke på vei handler det om synlighet, eller rettere sagt om å være synlig hvis det er type-casting, og ikke være for synlig (ikke-hvit) om det er en av hovedrollene¹⁶ – om enn årsaken(e) til denne mekanismen er vanskelig å avgjøre entydig. Til slutt handler det kan hende også om arbeidsplasser, om å hegne om sin egen posisjon ved å gjøre porten smalest mulig. Satt på spissen: Er du autodidakt, frilanser og ikke-hvit, synes sjansene å være begrenset på scenekunstheltet. Ut fra hva minoritetsskuespillerne forteller, virker disse elementene sammen, men også hver for seg, når det gjelder tilgangen til roller. Jo mer institusjonalisert kunstformen er, jo mer konserverende blir den, blant annet for å hegne om egne posisjoner og stillinger; det er i stor grad et nullsumspill der én inn betyr én ut. Mens i det kommersielle feltet er det jo ikke noe gitt antall stillingshemler; om det finnes et marked, så vil antallet utøvere kunne øke. Og motsatt, treffer en ikke publikum hjemme, så forsvinner jobbmulighetene. Igjen, med unntak av det som handler om synlighet og ikke-hvithet, er disse seleksjonsmekanismer som gjelder helt generelt på kunstfeltet. Men kunstnere med minoritetsbakgrunn ser ut til å skåre dårligere enn andre, mye, antakelig, på grunn av vekselvirkninger mellom de mekanismer vi har diskutert i kapitlene 4 og 5 (se neste kapittel).

Diskusjonen om inklusjons- og eksklusjonsmekanismer på kunstfeltet har i stor grad hvilt på fortellinger fra scenekunstheltet (dans/teater), og til dels musikkfeltet. Og det er her mønstrene fremtrer tydeligst. Men også på billedkunstscenen så vi at våre informanter snakket om hvor viktig det var både å kjenne folk og å kunne trykke på de rette knappene for å utløse stipender. Både (i) kulturell og (ii) sosial kapital er altså virksomme størrelser her, men i mindre grad (vi) synlighet, altså «ikke-hvithet». Når det gjelder kunstfeltets ulike kretsløp, så ser det ut til at grensene er noe mer uklare for billedkunstnerne. En ønsker å selge bilder, samtidig som det kan være vanskelig å få det kunstneriske og det «kommerse» til å gå i hop; en søker det offentlige om stipend, men ønsker å unngå stempelet som «innvandrerkunstner». Samtidig er det nok også slik, som vi drøftet ovenfor, at det er henvendelser til det eksklusive kretsløpet som gir uttelling når det gjelder offentlige støtte og stipender.

16 Eller, ikke «hvit» nok for hovedrollene, men for «hvit» for innvandrerrollene, slik den albansk-makedonske skuespilleren Besim Jakupi uttrykte det til utrop.no (se www.utrop.no/print/20233, publisert 07.04.2011, hentet 11.04.2011).



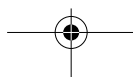


Er du god nok, lykkes du til slutt. Som vi har sett, gir flere av våre informanter uttrykk for en slik vurdering. Mens mange refererer til at dette er den rådende holdningen fra feltet selv. De hindringene som er på veien, er ikke så høye at ikke kvalitet vil overvinne dem. Og kvalitet er et sentralt utsilingskriterium. Men etablerte kvalitetsforestillinger kan også potensielt dekke over sosiale prosesser som bidrar til utestengning av noen grupper. Kvalitet er ikke nødvendigvis entydig, og det kan for eksempel være slik at i én setting så er det det håndverksmessige – for eksempel når det gjelder diksjon (kj-lyden) i teateret eller ulike bevegelsesmåter i dansen – som slår ut. I andre tilfeller er det mer formale kvalitetskriterier knyttet til verkets egen målestokk – som vi så når det gjaldt rollebesetningen av Othello, eller søknader om stipend som må inneholde de «magiske ordene» – som har betydning. Ifølge Gran er slike forståelser av kvalitet for statiske, lite kontekstuelle og griper ikke vår samtid: «Ja, det synes til og med plausibelt å utfordre kvalitetstyper som ble utviklet under helt andre historiske betingelser, og som var tilpasset helt andre kunstformer enn våre samtidige» (2001:123). Men de fungerer – bevisst eller ubevisst – som distinksjonsmekanismer for å hegne om eget revir, mekanismer som rammer både minoritets- og majoritetsnordmenn som mangler kulturell og sosial kapital, men i særdeleshet den førstnevnte gruppen siden de later til å ha mindre av begge kapitalformene. Følgende sitat fra Jennifer viser noen av disse mekanismene knyttet til inngangen til kunstfeltet, der det handler om personlige egenskaper, men også andre forhold som synlighet og ønsket om suksess:

(Jennifer:)

Jeg mener det har først og fremst med personlige egenskaper å gjøre, og også noen tilfældigheter. Og samtidig tenker jeg at en del av de sammenhengene, som gjør at du får grunn trening, handler også om en sånn tenkning om «hvit og ikke-hvit», eller navn eller ... Så det er klart, *summen* av det kan bidra til at du ikke havner på den ... [øverste] hylla, da, eller det sjiktet. Det tror jeg nok, men jeg tror ikke det er den eneste tingen som bidrar. Tror det må flere ting til. Men ... [regissørene] skal jo ta vare på sitt gode navn og rykte, og være sikker på at det kommer til å fungere, i forhold til det kunstneriske, økonomiske, kritikerne, og det personlige, i kjemien i det laget de setter sammen.

Her kan vi runde av med en kort visitt til tidligere forskning. I en tidligere mindre undersøkelse om kunstnere med innvandrerbakgrunn har Egeland (2009) diskutert hvordan en kvalitetsdiskurs – med profesjonalitetsargument og universelt kvalitetsbegrep – sperrer for et mangfoldsperspektiv.





Hun finner at mangfoldsperspektiver befinner seg «på kvalitetsdiskursens utside» (s. 17). Egeland peker i sin rapport på at «det ikke er uproblematisk hva kvalitet er, og likeså hvilke kriterier som skal ligge til grunn for å bedømme den kunstneriske kvaliteten» (s. 14). I sin evaluering av «Mosaikk» har Gran (2002) diskutert problemer knyttet til et universelt kvalitetsbegrep, som er en «vestlig forståelse av kvalitet» (s. 82), altså problemet med eurosentrisme. Hun skriver videre at «[a]utonomiestetikken ekskluderer alle andre kvalitetskriterier enn de rent estetiske» (ibid.). Dette er vanskelige diskusjoner, og Gran definerer ikke hva som eventuelt kan ligge i «andre kvalitetskriterier», hva disse kan være. Og selv om Egeland sannsynliggjør at det er en motsetning mellom kvalitetsdiskurs og mangfoldsperspektiver (som tilsvarer en annen motsetning: mellom det eksklusive og det inklusive kretsløpet; jf. Gran 2002), så fremviser heller ikke hun hvordan de alternative kvalitetskriteriene til de universelle skal defineres.

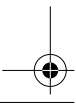
Og ut fra slike betraktninger i forskningen kunne man kanskje forvente at de kunstnerne vi intervjuet, fremmet skarp kritikk av universelle kvalitetskriterier, og av eurosentrisme. Dette har vi møtt relativt lite av. De aller fleste synes å forsvare at det finnes universelle kvalitetskriterier, og det er disse man etterstreber i sitt virke, og ikke alternative kvalitetsformer. I klartekst: Man ønsker å være *kunstner*, ikke «innvandrerkunstner».

Slik noen informanter tematiserer disse problemstillingene, vil det, mer enn at man utfordrer etablerte forestillinger om kvalitet, handle om at den etablerte kvalitetsdiskursen i det eksklusive kretsløp synes å utelukke at en tar opp spesifikke *temaer*, gjerne politiske eller samtidsorienterte (for eksempel flerkulturalitet). Vi så at James var inne på dette: Ønsker man å fokusere på sosiale og politiske spørsmål, gjerne med en intensjon om endring, så blir prosjektet per definisjon antatt å være av lavere kunstnerisk kvalitet (jf. Bergsgard og Røyseng 2001). Og kunstnere med innvandrerbakgrunn som ønsker å tematisere mangfold, marginalisering, diskriminering og så videre, vil kanskje i særlig grad oppleve en slik båssetting.

Skuespilleren «Whitney»

Vi avslutter dette kapitlet slik vi startet det foregående, nemlig med å presentere et konstruert portrett basert på utvalgte av våre informanters historier.

Skuespilleren Whitney kom til Norge fra Somalia som liten, og har vokst opp i Oslo. Hun har god kjennskap til miljøet og kulturen blant andre somaliere, men hun har samtidig mange majoritetsnorske venner og kjenner det norske «systemet» godt. Whitney er skuespiller og har etter





hvert, til dels ut fra nødvendighet, beveget seg mer over mot det mer kommersielle film- og TV-markedet – selv om hun i utgangspunktet startet på teaterscenen. «Jeg drev med teater, og så var planen å bli skuespiller, gikk på Hartvig Nissen, dramalinjen, og da fikk jeg faktisk i annen gym en rolle på Oslo Nye fordi jeg at var mørk ...» Whitney fortsatte på en privat teaterhøyskole, men oppdaget raskt at det var trangt om plassen på teaterscenen, særlig når hun ikke hadde Teaterhøgskolen – og i tillegg var mørkhudet.

(Whitney:)

Så det har jeg merket, at jeg kjemper mye med å gjøre en jobb, og føle meg verdig som skuespiller. For alle andre venner, de går og får jobber som jeg tenker at jeg kan gjøre òg, men som jeg ikke kan, fordi du [jeg] passer ikke inn, du passer ikke inn som «skandinavisk kvinne» og det som heter ... du må ha luggen sånn og sånn. [Og videre:] Hver gang navnet mitt dukket opp en periode, så ble jeg fremstilt som en «flerkulturell skuespiller». Og det var ganske strevsomt. [...] Man blir lett et eksotisk innslag. Og det er en negativ stigmatisering. Det er velment, men ikke bra, og heldigvis i endring nå.

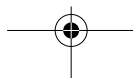
Whitney sporer en endring der en etter hvert er mer åpen for skuespillere med en annen bakgrunn enn den tradisjonelle i Norge. Likevel, Whitney erkjente tidlig at hun også måtte inn på manussiden for å få roller i oppsetninger: «Innså raskt klart at for meg som mørk fantes få roller, men måtte lage roller selv, og det gjør jeg jo [...]. [Det er] kult å prøve å speile samfunnet litt mer.» En konsekvens av dette er altså at hun nå har beveget seg mer mot populærkulturen, det vil si film- og TV-mediet. Det er få rollemodeller på teaterscenen, og hun opplever at teatertradisjonen er konservativ og lite inkluderende.

(Whitney:)

Ja, absolutt, fordi man mangler gode rollemodeller. Det er få andre med innvandrerbakgrunn man kan se at får det til. Men det skyldes også at den skolerte kulturtradisjonen, faglitteraturen og alt, det er veldig veldig europeisk ... Hvis man studerer dette i Norge, så lærer man alt om *europeisk* klassisk tradisjon. Det er veldig eurosentrisk.¹⁷

Selv om Whitney etter hvert har klart å etablere seg som frilans skuespiller, føler hun fortsatt at hennes karriere alltid har handlet om noe mer enn bare å være skuespiller, hun har også måttet være «innvandrers» og «annerledes».

17 Dette er en av få ganger at informanter fremmet kritikk av universelle kvalitetskriterier.

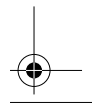
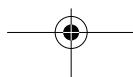
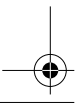




(Whitney:)

Men ... for meg er det viktig, dette, fordi det er ting jeg har tenkt på og ting jeg har diskutert med alle, og når jeg har sittet og snakket med folk om dette, og når jeg tenker om hva karrieren min har handlet om, og jeg føler meg som en helt grei dyktig skuespiller, så har det handlet om å være innvandrer, eller være annerledes, det er ingenting som har handlet om å være ... whatever.

Sitatet over viser Whitneys frustrasjon. Hun ser likevel positive endrings-
trekk. Disse endringene har helt klart først kommet i det kommersielle
kretsløpet, der en må forholde seg til et marked. Hun har alltid opplevd
det som litt paradoksalt, dette at den delen av kunstlivet som forholder
seg aktivt til publikum, fremstår som mer åpen overfor personer med syn-
lig minoritetsbakgrunn (ikke-hvite), mens den institusjonaliserte teater-
scenen med tilnærmet full statlig støtte synes å lukke seg inn. Hun innser
jo at kvalitet og formell skoloring kan forklare mye av det som kan fremstå
som en innlukking på scenekunstheltet. Likevel, også andre sosiale meka-
nismer er i spill, slik hun ser det. Hun mener at dette ikke handler om
noen form for rasisme, men mer at hun (og andre i hennes situasjon) er
annerledes, fremmede fugler på den «hvite norske teaterscenen», og der-
med fremstår som en trussel mot de etablerte strukturene – mot status
quo. Men, ting er altså i ferd med å endre seg. Whitney jobber selv aktivt
for disse endringene, blant annet med å skrive roller som passer for inn-
vandrere, og å rekruttere inn skuespillere med minoritetsbakgrunn til
oppsetninger og filmer. Slik sett ser hun seg selv som en form for aktivist
og foregangskvinne på feltet.





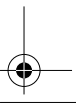
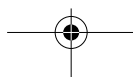
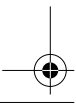
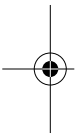
KAPITTEL 5

Vekselvirkninger

Så langt har vi behandlet de to problemstillingene (i) orientering henimot kunst- og kulturfeltet, og (ii) opplevelse av arbeidsvilkår på feltet og av feltets eksklusjons- og inkluderingsmekanismer, hver for seg.

I kapittel 3 (i) så vi hvordan sosial klasse og kulturelle verdsettelsesmønstre i minoritetsmiljøene, mediert gjennom nærvær/fravær av minoritetsetniske nettverk, virker i den retning at kunstner- og kulturyrker ofte fortøner seg som særlig risikofylte for den gruppen av norske kunstnere med foreldre som innvandret til landet. Ønsket om sosial mobilitet (klassereise), koblet mot verdsettelsesrepertoarer som ikke inkluderer kunst som selvstendig profesjon, samsvarer i beskjeden grad med kunst- og kulturyrkenes økonomiske risiko.

I kapittel 4 (ii) så vi hvordan både kulturell kapital (utdanning og kjennskap til koder og spillets regler) og sosial kapital (nettverk) – som er generelle mekanismer i kulturfeltet – også ser ut til å bidra til etniske minoriteters relative fravær i det norske kulturlivet. Vi så videre hvordan dette, samt synlighet/ikke-hvithet, varierte mellom kulturlivets og kunstfeltets ulike sjangre, arenaer og kretsløp. Vi fant ikke minst betydelig variasjon mellom kunstnerens erfaringer fra institusjonsbasert kulturliv, slik som teatrene, og de ikke-institusjonaliserte delene av kulturlivet. Sosial kapital og kulturell kapital i form av formell utdanning er viktige faktorer særlig i den institusjonaliserte kunsten. Dessuten spiller hvithet/ikke-hvithet – om enn det er vanskelig å si hvordan – inn i hvordan tea-





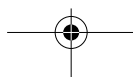
tersscenen (for rolletilfang), til dels også filmmidiet, oppleves av minoritetskunstnere. Dette tematiseres langt mindre i musikken. (Dansen synes å stå i «mellomposisjon».) Vi så også hvordan adgangen oppleves som langt lettere til det kommersielle kretsløpet enn til det eksklusive, mens det inklusive kretsløpets fokus på hybriditet (jf. Gran 2002) og/eller integrasjon av noen vurderes som låsende og typifiserende (om det siste er det imidlertid stor uenighet¹⁸).

I dette kapitlet skal vi diskutere mulige vekselvirkninger mellom (i) og (ii). Hvordan virker det relative fraværet av «synlige suksesser blant synlige minoriteter» inn på rekrutteringen til kunst- og kulturyrkene blant unge med minoritetsbakgrunn? Og andre veien: Hvordan virker den (enn så lenge) begrensede rekrutteringen inn på hvordan minoritetskunstnerne opplever sine arbeidsvilkår? Dernest spør vi om dette er ulikt i ulike deler av kulturlivet.

Vi må innledningsvis understreke at analysene i dette kapitlet i noe mindre grad enn i de foregående er direkte basert på vårt empiriske materiale. Selv om det finnes mønstre i materialet som helt klart antyder slik vekselvirkning, så er kapitlets drøftinger mest å forstå som analytiske betraktninger om sannsynlige sammenhenger mellom de empiriske prosessene vi har løftet frem i kapitlene 4 og 5. Mer presist vil vi si at våre data gir direkte empiri om hvordan fraværet av synlige suksesser påvirker *rekrutteringen til* en kunstnerkarriere, og det ulikt på ulike av kultur-/kunstlivets delfelt. Diskusjonen om sammenhengen mellom (lav) rekruttering og opplevde arbeidsvilkår på feltet må derimot baseres på betraktninger om mekanismer som vi finner sannsynlige, i kraft av at lav rekruttering kan antas å få betydning for definisjonsmakt og for minoritetsgruppers kjennskap til og nettverk i kunstfeltet og kulturlivet.

Sammenhengene kan skisseres som følger: Det er en gjensidig forsterkning av eksklusjonsmekanismer og barrierer på kunst-/kulturfeltet og sosiale mekanismer i minoritetsmiljøene som begrenser rekrutteringen til kunstneryrkene: Enn så lenge er det relativt få synlige suksesser blant

18 Flere mener faren for eksotifisering og for å bli «gissel for det flerkulturelle» er en generell tematikk, uavhengig av det kulturpolitiske feltet. For eksempel er det vanskelig for en forfatter med innvandrerbakgrunn å ikke bli lest inn i en ramme om å ha skrevet en «innvandrerroman», med de krav og forventninger og den resepsjon som følger, som er knyttet til denne, og ikke bare en «roman». Dette gjelder på tvers av institusjon/ikke-institusjon, sjanger og kretsløp. Det kan slå ut i institusjonell praksis, kulturpolitikk og i resepsjonen, kritikken og mottakelsen. Andre er øyensynlig slett ikke opptatt av faren for eksotifisering.

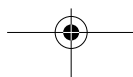
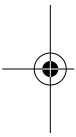


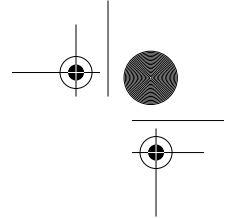


kunstnere med innvandrerbakgrunn i Norge. Dette i seg selv må antas å medføre at flere i innvandremiljøene enn i andre miljøer, både i foreldregenerasjonen og blant dem som orienterer seg mot utdanningssystemet og arbeidslivet, vurderer kunst/kultur som et risikoprojekt. Potensielt vil de da overvurdere kostnadene og undervurdere gevinstene ved feltet, og vi kan stå overfor rasjonell atferd basert på begrenset eller feilaktig kunnskap (jf. Boudon 1981). Motsatt vedrører dette også spørsmålet om den manglende sosiale kapitalen – nettverk og portvoktere – som vanskeliggjør inngangen til feltet og arbeidsvilkårene der. Den mekanismen, betydningen av å kjenne de rette personene (portvokterne), forsterkes nettopp av at få med innvandrerbakgrunn engasjerer seg på feltet. I siste instans står vi da overfor en klassisk «selvoppfyllende spådom» (Merton 1978). En sannsynlig sammenheng vil da være at fravær av synlige suksesser bekrefter foreldrenes vurdering av kunst- og kulturyrkene, som igjen gjør de unges overveielser besværlige – det blir foreldrenes vurdering som kan hente mest empirisk støtte, og med et (enn så lenge) begrenset innslag av rollemodeller har de unge således også begrenset argumentativ tyngde. Av samme grunn vil de selv kunne vurdere muligheten for å lykkes som begrenset (og heller velge karriereveier med sikrere utfall). Samtidig er det jo slik at om en ikke har familie eller venner som er eller har vært aktive på feltet, slik tilfellet er for de fleste unge med minoritetsbakgrunn, så vil kjennskap til feltets koder og spillets regler ikke komme av seg selv.

Imidlertid har vi sett hvor ulikt opplevde inklusjons- og eksklusjonsmekanismer fortoner seg mellom kunstlivets sjangre og delfelt. Og vi har sett at særlig institusjonsteatrene fremstår som å skille seg ut i reproduserende retning. Vi tar derfor først utgangspunkt i denne institusjonen.

Institusjonsteatrene skiller seg ut ved sin hierarkiske innordning. De fremstår som lukkede arenaer, hvor portvoktere, utdanning og sosiale nettverk står mer sentralt enn på de fleste andre kunstarenaer. Og det at lav rekruttering fra en spesifikk sosial kategori, hva enten denne er minoritetsetnisk, klassemessig eller geografisk (periferi kontra for eksempel Oslos vestkant), har betydning for akkumulering av *sosial kapital*, så vi tydeligst hos de informantene som har søkt seg mot institusjonsteatrene. I intervjuene satte flere av skuespillerinformantene seg i regissørens eller castingansvarligs rolle, og trakk frem at enhver oppsetning innebærer stor risiko, og også høyt tempo, og at regissørens perspektiv vil være at man er sikker på at alle skuespillere holder den nødvendige kvalitet. Da vil kjennskap til de aktuelle aktørene få betydning. (I Norge lyses auditions sjelden ut åpent, men bekjentgjøres gjennom nettverk.) Dette kan være så banalt





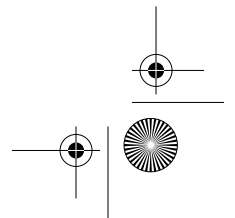
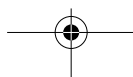
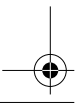
som hvorvidt regissøren og castingansvarlig faktisk har noen å ringe til for å forhøre seg om en kandidat til en rolle. Gitt tidspress og at man alltid er avhengig av økonomisk og publikumsmessig suksess (som igjen har betydning for hvilke stykker man får sette opp i fremtiden), eller i det minste av økonomisk balanse, er det strengt tatt ikke egnet til å overraske at den skuespilleren som ikke besitter relevante kontakter, ikke får den første telefonen med forespørsel om å stille på audition.

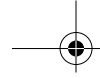
Men sosial kapital byr også på en annen dynamikk, som ble pekt på av «Vicky», som handler om hva en skuespiller kan tilby utover sine formelle kvalifikasjoner og personlige egnethet, i kraft av sitt nettverk:

(Vicky:)

Det er jo et handikap, som alle i vår generasjon [«andregenerasjonen»] har, da, uansett hvilket arbeidsmarked de velger å gå inn i. De har ikke noen ... de har ikke en onkel i Statoil som ... eller i Telenor. De må gå de trappetrinnene på en helt annen måte. Men jeg tror at i teatersammenheng, i skuespillersammenheng, så blir det *ekstra ekstra* viktig! Fordi veldig mye av jobbene går på reputation og kontakter. «Gir vi ham denne rollen her, så kan det hende ... Gir vi XXX denne jobben som regissør, så kan det hende at YYY [XXXs far, kjent produsent] vil være med på mitt neste prosjekt som det og det.» For å si det rett ut. «Give and take», på en helt annen måte. Og i møte med meg og andre flerkulturelle skuespillere så tror jeg at de ikke føler at det er noe annet enn «give and give».

Vickys formuleringer «give and take» kontra «give and give» innkapsler betydningen av sosial kapital. Vi har ingen mulighet til å avgjøre hvor sterke de mekanismer Vicky beskriver, er, eller hvor utbredt dette fenomenet kan være. Men innholdet i utsagnet er at en skuespiller som har familie og sitt øvrige sosiale nettverk innenfor teaterverden, tilbyr langt mer enn sin formelle utdanning, karisma (sceneutstråling) og kjennskap til spillets regler. Vedkommende vil i tillegg kunne trekke på den sosiale kapital som hele hans/hennes familiære innleiring i teaterverden har bygget over tid. Det er et «give and take», fordi det å gi denne personen en rolle eller et oppdrag i neste instans kan innebære velvilje fra en mer etablert størrelse i teaterverden. Det er et generelt handikap, for alle i andregenerasjonen, mener Vicky, at man ikke besitter nettverk i form av slektninger i arbeidslivet, for eksempel i næringslivet, at man må stake ut veien selv. Men i institusjonsteatrene vil antakelig slike mekanismer gjøre seg gjeldende mer enn andre steder, fordi portvokterne er så viktige. I et slikt perspektiv representerer en flerkulturell skuespiller mer et «give and give», mener Vicky, en ikke-gjengjeldt gave.

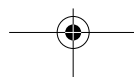
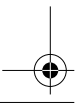
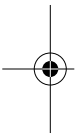


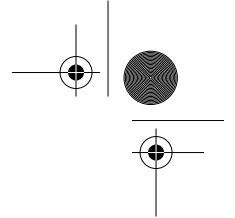


Likevel vil en slik logikk være den samme for majoritetsnorske skuespillere med bakgrunn fra geografisk periferi og/eller fra lavere sosiale lag. Heller ikke disse vil entre kunstfeltet med relevant nettverk. Det vi er på sporet av her, må altså langt på vei forutsettes å være *generelle* mekanismer, som vil være uavhengige av etnisk bakgrunn. Men gitt innvandrerbefolkningens statistiske plassering i samfunnshierarkiet, og det at mange har bakgrunn fra land uten autonom kunstinstitusjon, momenter som til sammen skaper både sosial og kulturell fremmedhet for kunstverdenen, må vi anta at slike generelle mekanismer i særlig grad vil kunne ramme minoritetskunstnere.

Og uansett om lukking basert på nettverk er en generell mekanisme eller om den også har etnisk spesifikke særtrekk, så ser slike mekanismer knyttet til sosial kapital i feltet, kombinert med de som vi beskrev i kapittel 4 om utdanning og hudfarge, ut til å virke tilbake på *rekrutteringen*, mye fordi de samlet har som konsekvens at det finnes få *rollemodeller*. Denne faktoren hører klart med til bildet av årsaker til at relativt få med innvandrerbakgrunn (enn så lenge) søker seg til kunst- og kulturyrker (jf. kapittel 3), og som medieres gjennom feltets mekanismer, slik disse fremtrer for minoritetskunstnerne (kapittel 4). Fraværet av synlige rollemodeller, synlige suksesser, ser ut til å ha klar betydning for overveielene til den enkelte unge med innvandrerbakgrunn, og sannsynligvis også for *foreldrenes* overveielser rundt barnas yrkesvalg. Vi har tidligere i rapporten vist hvordan spørsmålet om rollemodeller blir viktige for hvordan en del av kunstnerne reflekterer rundt sitt eget virke. Blant andre den ene informanten som ble sitert under samlefiguren «Greg», tenkte på sitt eget virke som et viktig *signal* til både unge og foreldre om at kunst- og kulturyrker er en farbar vei også for unge med innvandrerbakgrunn. Rollemodellene er altså viktige for å øke rekrutteringen.

Nettverk og kontakter på feltet har imidlertid ikke bare konsekvenser for tilgang til feltets goder, for eksempel gjennom direkte konvertering i form av roller. Det dreier seg nok også om fortrolighet med feltets koder og spilleregler, altså kulturell kapital. Ifølge Bourdieu (1986) ligger kimen til kulturell kapital i den tidlige sosialiseringen, som han viser er klasse-spesifikk. Den som har vokst opp i en familie med forankring i kunst- og kulturmiljøer, vil kunne ha en naturalisert forståelse av og fortrolighet med de kodene og uformelle reglene som gjelder på et kunstfelt. De færreste av minoritetskunstnerne vi intervjuet, har slike bakgrunner, og de har derfor måttet erverve seg kjennskapen til disse kodene og reglene på egen hånd. Kort sagt: Kjennskapen til feltet kommer ikke gratis, slik den

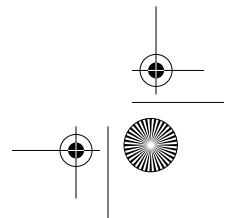
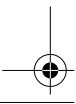


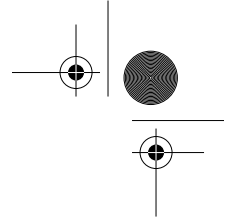


kan antas å ha gjort for mange av deres majoritetsnorske kolleger på feltet, det vil si de som har hatt en middelklasse- og særlig kunst-/kulturbakgrunn fra familien. Og som vi viste i kapittel 3, så inkluderer ikke foreldrenes verdsettelsesmønstre kunstneryrker, slik at kjennskap til spillets regler får man verken fra dem eller fra andre i det minoritetsetniske miljøet. Dette er en annen side av det «andregenerasjonshandikappet» som Vicky pekte på når hun snakket om betydningen av nettverk: Man har ingen onkel i Statoil eller Telenor (eller institusjonsteateret) som kan hjelpe en til å få jobb. Men en har heller ingen far eller onkel i Statoil eller Telenor (eller institusjonsteateret) som forteller en, eller gjennom handlinger og væremåte viser en, hvilke uformelle regler som gjelder i bedriften og næringen. Denne kjennskapen må minoritetskunstnere derfor erverve på annet vis, og langt på vei alene.

Slik det fremstår i vårt materiale, ser det ut til at institusjonsteateret representerer en særegen arena når det gjelder problematikker som bys minoritetskunstnerne, på grunn av dets strengt hierarkiske system med portvoktere og seleksjon, tematisering av «ikke-hvithet» og kravene til formell (det vil si den rette formelle) utdanning (les: Teaterhøgskolen). Vi så i 4.2 hvordan flertallet av våre informanter mener at minoriteter synes å slippe lettest til i kunstens og kulturlivets kommersielle kretsløp (jf. Solhjell 1995).¹⁹ Det kommersielle filmmediet ser også ut til å være mindre hierarkisk og mindre ekskluderende enn institusjonsteateret, om enn type-casting og begrenset rolletilfang synes å være en problematikk også her. (Betydningen av nettverk er nok delvis den samme som ved institusjonsteatrene, men summen av posisjoner er mindre statisk og begrenset, og kravet til utdanning ikke fasttømret.) Mer kommersielt orientert musikk og dans ser også ut til å være et enklere felt å begi seg inn på. Samlet er mønsteret at jo mindre institusjonalisert og preget av portvokterlogikk et felt eller en kulturarena er, desto enklere ser adgangen for nye stemmer og nye fjes ut til å være. Dessuten spiller nok det eksklusive kretsløpets «kunst for kunstens skyld»-perspektiv (jf. begrepet om «estetisk autonomi», hvor estetikken sees som løsrevet fra moralske og politiske spørsmål), og hvor flerkulturell tematikk potensielt vil kunne oppfattes som uinteressant, endatil «platt», en rolle her. Dette i kontrast til hvordan enkelte oppfatter det som å bli «gissel for det flerkulturelle» i det inklusive kretsløpet.

19 De var imidlertid innbyrdes svært uenige om hvorvidt det kommersielle kulturlivet (les: «artister») skal betraktes som kunst/kultur eller kun som underholdning.

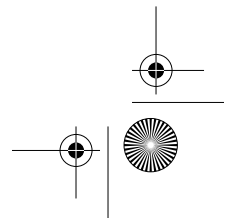
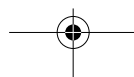
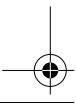


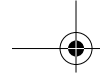


Disse mønstrene ser også ut til å ha betydning for rekrutteringen, noe mange informanter peker på. Flere trekker for eksempel frem kommersielle TV-programmer som «Idol», «Skal vi danse» og «Norske Talenter» som viktige i så måte. Det kommersielle kulturlivet ser ut fra vårt materiale ut til å tiltrekke seg mange unge med minoritetsetnisk bakgrunn, slik det også har vært påpekt flere ganger i den offentlige debatten om kulturliv og flerkulturalitet.²⁰

Imidlertid kan man også reise spørsmålet om den kommersielle delen av kulturlivet fremstår som mer attraktivt for mange, også fordi den kulturelle kapitalen som kreves der, *ikke* er den som må erverves gjennom langvarige studier ved prestisjetunge utdanningsinstitusjoner, som selv har sine portvoktere. All utdanning krever en stor innsats av den enkelte, og i de fleste tilfeller må den lånefinansieres. Kommersen er mer åpen for autodidakten. Dermed kan man også spekulere i om *risikoen* som er forbundet med å forsøke seg i den kommersielle kulturen, er mindre enn i den institusjonaliserte og eksklusive. Fordi kommersiell kultur i mindre grad er utdanningsdrevet, trenger man jo ikke velge vekk annen utdanning – utdanningsvalget kan utsettes. Det å bevege seg mot det eksklusive og institusjonaliserte kulturlivet er i et slikt perspektiv potensielt mer «skjebnetung», på grunn av de investeringer som kreves i form av utdanning. Hvis man begynner på og fullfører en kunstutdanning, har man i større grad valgt retning i livet. Nå finnes det selvsagt alternative yrkesbaner også for dem som fullfører kunstnerutdanninger, i form av det Mangset (2004) har kalt «bakdørsstrategier», som omfatter blant annet virke som lærer ved kulturskolene. Men til tross for slike bakdørsstrategier for den som ikke klarer å leve av kunsten alene, så vil det helt generelt være de færreste forunt å kunne ta en langvarig utdanning nr. 2, blant annet på grunn av forøkning/fordobling av studielån. En hypotese kan være at inntreden i det kommersielle kretsløpet ikke i samme grad utelukker at man starter en radikalt annen yrkesbane senere. Særlig koblet til den begrensede økonomiske kapitalen i mange innvandrerfamilier kan et slikt perspektiv gi mening. Og for den som har foreldre med uttrykt sterke ønsker om «tilbakebetaling» i form av eliteorienterte profesjonsutdanninger (jf. «ALI-yrkene»), kan den som entrer det kommersielle kulturlivet,

20 Enkelte informanter, slik som Tony, mener dette også skyldes at det kommersielle kretsløpet er mer «relevant» fra et minoritetsperspektiv, fordi det ikke i sitt vesen er eurosentrisk, slik det eksklusive kretsløpet kan være, eller eksotifiserende, som det inklusive kan tendere mot. Dette er imidlertid ikke et utbredt synspunkt i materialet.





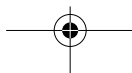
utsette eventuell konfrontasjon. «Joes dilemma» mellom å satse alt, og dermed stå uten rettetmuligheter, eller ri to hester med annen utdanning ved siden av, men dermed kanskje ikke bli god nok eller få stort nok nettverk (se 4.1), kan passe inn i slike betraktninger. En mulig antakelse er at det kommersielle kretsløpet åpner for en midlertidighet, mer enn det eksklusive kretsløpet og det institusjonaliserte kunstfeltet, som i større grad innebærer at man velger *bort* noe.

Dertil kommer en viktig forskjell mellom kretsløpene og mellom institusjonalisert/ikke-institusjonalisert som vi hittil kun har antydnet. Institusjonalisert kulturliv, antakelig særlig innenfor det eksklusive kretsløpet, må beskrives som mer av et *nullsumspill*. Institusjonene har ofte sine faste ensembler og et begrenset antall roller/utstillinger/oppsetninger som tilbys andre enn de fast ansatte kunstnerne (altså for frilansere, selv om dette altså er noe løsere enn det var tidligere). For å få innpass her må man faktisk skyve noen til side, noe en tidligere referert uttalelse fra Vicky pekte mot: «[F]or å gjøre rom for noen, så er det noen som må vike sin plass.»

Vicky snakket her om flerkulturelle kunstnere generelt, uavhengig av sjanger og kunstart. Men det var hennes erfaring fra institusjonsteater som lå til grunn for utsagnet. Og det er det institusjonelle kunstfeltet og kulturlivet som i størst grad vil være preget av en slik mekanisme. Det hun sier, kan tolkes inn i den logikken ved institusjonene som vi antyder at dreier seg om et nullsumspill.

Kommersiell kulturproduksjon er derimot kjennetegnet ved nettopp ikke å være et nullsumspill. Denne delen av kulturlivet kan i prinsippet alltid *ekspandere*. Nye markeder kan oppdages, og – ikke minst – kan oppdages gjennom at nye aktører skaper ny produksjon som treffer hittil ukjente markedsbehov. Virksomheten til «Tony», som har gjort nettopp dette, er et godt eksempel (jf. kapittel 4). Dette betyr at antall tilgjengelige *posisjoner* kan økes, det kan skapes *nye* posisjoner hvorfra det faktisk ikke finnes «noen som må vike sin plass» (jf. Vicky). Delvis kan forskjellen mellom kommersiell film og institusjonsteater forstås langs en slik akse (jf. James, i kapittel 4), fra potensiell ekspansjon av tilgjengelige posisjoner på den ene siden til nullsumspill av tilgjengelige posisjoner på den andre.

I forlengelsen kan man også spørre om, fordi det kommersielle kretsløp slik sett er mer omskiftelig (fordi det forholder seg til et marked), så kan det bety at også den kulturelle kapitalen som gjelder der, er mer omskiftelig, til dels også mer heterogen. Når dette feltet er mindre statisk



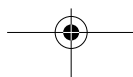


enn det institusjonaliserte og/eller eksklusive, kan dét bety at settet av koder og uformelle regler som den som begir seg inn på det, må beherske, ikke er gitt en gang for alle, men vil endre seg i takt med feltets ekspansjon og omdanninger. Dét vil i tilfelle bety at det kommersielle kulturlivet i mindre grad enn det mer statiske institusjonaliserte kunstfeltet vil gi ekstra fordeler til dem som innehar kulturell kapital fra før, og som disse gjerne møysommelig har akkumulert gjennom en årrekke, kan hende over generasjoner.

Samlet gir dette et bilde der det institusjonelle kulturlivets makt har større tilbøyelighet til reproduksjon enn det ikke-institusjonaliserte, og særlig den kommersielle delen av det siste. Sosial kapital har selvsagt betydning i alle delene av kulturlivet, men kun i institusjonene forankres den i et etablert sett av fikserte posisjoner. Dette må antas å virke inn på hvilke vekselvirkninger som skjer mellom (i) rekruttering til og orientering mot feltet og (ii) feltets inklusjons- og eksklusjonsmekanismer. Fordi tilgangen til ikke-institusjonalisert kulturliv og det kommersielle kretsløpet er enklere, vil flere forsøke seg her. Dette ser vi tendenser til allerede i dag, ved at det er flere eksempler på minoritetsnordmenn som er synlige suksesser, særlig innen musikk og dans. Dette skaper igjen et tilbud av rollemodeller for minoritetsetnisk ungdom med kunst- og kulturinspirasjoner. Hvis dét får innvirkning på rekrutteringen av minoritetsnordmenn til dette kulturfeltet, noe det er rimelig å tro at det får,²¹ vil det i neste omgang kunne forøke minoritetsnordmenns sosiale kapital på dette feltet. Enn videre fungerer jo nettverk også på den måten at det tilflyter en ikke bare forbindelser og tjenester (for eksempel for roller), men også kunnskap og kjennskap om, og dermed også fortrolighet med, feltets koder. En slik (potensiell) situasjon kan anta karakter av en «positiv spiral» for minoritetsetnisk deltakelse. Motsatt står det institusjonaliserte kulturlivet, særlig innen det eksklusive kretsløpet, mer i fare for å vedvare i en «ond sirkel» hva gjelder minoritetsetnisk deltakelse.

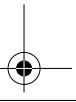
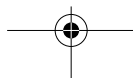
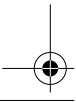
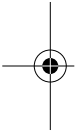
I denne forstand bekrefter vår studie langt på vei det som tidligere har vært påpekt i kulturpolitikken (jf. kapittel 1): utfordringer med å speile befolkningens etniske mangfold er klart størst i det institusjonaliserte

21 Noen informantutsagn tyder også på at det kommersielle kulturlivet er bedre i stand til å fange opp og rekruttere fra kulturaktiviteter som flerkulturell ungdom driver ved fritidsklubber og ungdomsdrevne kulturhus (for eksempel X-ray på Grünerløkka i Oslo), enn hva det institusjonelle kulturlivet er. Mangfoldsårets rapport peker da også på den talentproduksjonen som foregår ved disse kulturhusene.





kulturlivet, og kulturpolitiske tiltak har da også vært mest rettet mot denne delen av kulturlivet (Mangfoldsåret var særlig orientert mot de etablerte kulturinstitusjonene). Blant annet ble det i 2010 opprettet et utvalg, en ressursgruppe som skal undersøke mulighetene for økt mangfold i institusjonene. Gruppen leverte sin rapport i juni 2011 (se KUD 2011). Dette har også vært pekt på gjentatte ganger i offentlig debatt (se for eksempel Baron 2008). Og det er antakelig en riktig observasjon av kulturminister Huitfeldt (Aftenposten 7. juni 2010) at utfordringene med lav minoritetsetnisk deltakelse i kulturinstitusjonene ikke dreier seg om motvilje. Snarere skyldes det nok den institusjonelle *logikk* som vi har beskrevet over (portvoktere, utdanningskrav, nullsumspill), som samvirker med de sosioøkonomiske (klasse), kulturelle og sosiale forhold i minoritetsmiljøene, beskrevet i kapittel 3, som gjør at både rekruttering til og inntreden på dette delfeltet kompliseres. Samlet ser dette ut til å skape et mønster med lav minoritetsetnisk deltakelse, vesentlig lavere enn i særlig det kommersielle kulturlivet.



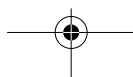
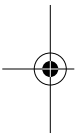


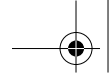
KAPITTEL 6

Avslutning

Sosiale mekanismer i minoritetsmiljøer – sosial klasse og aspirasjoner om sosial mobilitet samt kulturelle verdsettelsesmønstre – spiller sammen med kunst- og kulturfeltets eksklusjonsmekanismer knyttet til kulturell kapital, sosial kapital og noen ganger synlighet (hvithet/ikke-hvithet), og bidrar til at minoritetsnordmenn i mindre grad enn majoritetsnordmenn gjør seg gjeldende på kunst- og kulturfeltet. De viktigste eksklusjonsmekanismene (de som dreier seg om nettverk og utdanning) som gjør seg gjeldende i særlig det institusjonaliserte kulturlivet og det eksklusive kretsløpet, ser langt på vei ut til å være *generelle* mekanismer, som kan forklare også sosiale skjevheter (det vil si etter sosial klasse) i kunstnerpopulasjonen (jf. Heian 2009). Adgangen for minoritetsnordmenn synes enn så lenge å være lettere i det kommersielle kulturlivet enn i det mer rigide institusjonaliserte kulturlivet, hvor tilgjengelige posisjoner vil ha mer karakter av et nullsumspill. Vi har kommet på sporet av en sammenheng som tilsier at jo mer institusjonalisert en kunstsjanger er, desto hardere er kampen om posisjonene (som er konstante). Og jo hardere kampen om posisjonene er, desto hardere rammes nok den som er fremmed *i* feltet (sosial kapital) og kanskje fremmed *for* feltet (kulturell kapital).

Disse funnene impliserer at videre forskning bør fokusere på *portvokternes rolle*, at man studerer den tematikken som er flerkulturelle kulturaktørers arbeidsvilkår også fra den andre siden av kunst- og kulturlivets maktrelasjoner. I vår studie tilhører stemmene minoritetskunstnerne, og

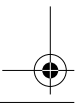




noen av disse gir portvokterne (castingansvarlige, regissører med flere) relativt hard medfart. Portvokterne vil naturligvis gi andre bilder av hva det lave minoritetsetniske innslaget i det institusjonaliserte kulturlivet – særlig innenfor det eksklusive kretsløpet – skyldes enn de som minoritetskunstnerne tegner. Fremtidig forskning bør fremskaffe kunnskap om de vurderinger som portvokterne gjør seg om flerkulturelle kunstners arbeidsvilkår.

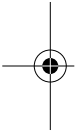
Av de flere relaterte forklaringene på det relativt sett lave innslaget av minoritetsetniske kulturutøvere og kunstnere i Norge som vi har identifisert, finner vi avslutningsvis grunn til å fremheve *sosial klasse*. Denne fremsto som en svært viktig faktor i kapittel 3, og de økonomiske mekanismene som fører til liten rekruttering, vil i neste omgang (jf. kapittel 4) føre til at den sosiale kapital (nettverk) som venter den som entrer feltet, er begrenset. Det å komme fra lavere sosial klasse betyr nok også at man i begrenset grad sosialiseres tidlig til den (uformelle) kulturelle kapital som kan hjelpe en inn på feltet. Og som vi har sett, strider økonomiske realiteter og klassereiseaspirasjonene langt på vei mot å erverve seg den fulle formaliserte kulturelle kapital gjennom utdanningssystemet. Risikoen ved kunstneryrket er kort sagt svært stor for den som ikke har en økonomisk kapital i bunn. Betydningen av sosiale klasse samspiller med, forsterkes av og medieres gjennom kulturelle bakgrunner og mekanismene i kunst- og kulturfeltet, men ser ut til å ha klar egenkraft.

Den konklusjonen kan gi innspill til kulturpolitiske refleksjoner. Kulturpolitikken synes å ha dreid fra et ulikhetsperspektiv rundt sosial klasse (som preget 1970-tallets kulturpolitiske tenkning) henimot et forskjellighetsperspektiv knyttet til flerkulturalitet. Ved siden av kjønnsdimensjonen er det avspeiling av det nye flerkulturelle Norge som preger dagens debatter om kulturlivets skjevheter, både på utøver- og publikumssiden. (Mangfoldsåret ble da også kritisert for at det ikke tematiserte sosial klasse og ulikhet, jf. Henningsen mfl. 2010:60.) Vår studie tyder på at mye av de mekanismer som fører til lav minoritetsetnisk deltakelse i kunst- og kulturlivet, med unntak av kulturelle bakgrunner og det som handler om synlighet (først og fremst knyttet til hvithet/ikke-hvithet), er generelle mekanismer som også vil medføre lav deltakelse fra majoritetsnormmenn fra lavere sosiale lag. Slik sett kunne man forestille seg kulturpolitiske tiltak rettet mot å fremme deltakelsen til utøvere fra så vel spesifikke klassemessige bakgrunner som minoritetsetniske bakgrunner. I tillegg til en oppfordring om å studere kunstfeltets og kulturlivets portvoktere er det derfor også en oppfordring fra vår side at fremtidig kulturpolitisk forsk-

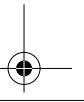
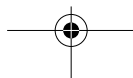
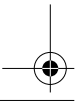


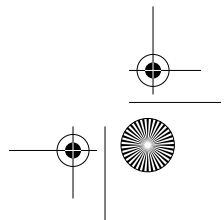
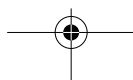
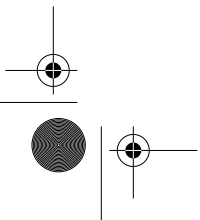
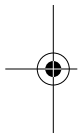
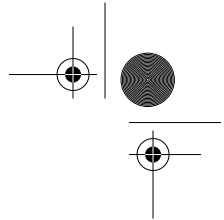


ning retter blikket mot majoritetsnorske kunstnere og kulturutøvere med arbeiderklassebakgrunn – som også må antas å være «fremmede fugler» i kunst- og kulturlivet. Hvordan stemmer en «norsk Billy Elliots»²² fortelling om familiebakgrunn og inntreden i kunst- og kulturfeltet overens med danseren Gregs?



22 *Billy Elliot* er en britisk spillefilm fra år 2000 (regi: Stephen Daldry). Billy Elliot vokser opp i en gruvearbeiderfamilie i en tid med store streiker og avindustrialisering. Filmen kretser rundt konflikten mellom arbeiderklasseverdier (knyttet til maskulinitet, manuelt arbeid og kollektivism) og Billys ballett-talent, og at han i hemmelighet tar undervisning i dette (i stedet for boksetrening, som faren tror han betaler for). Filmen slutter med at faren og storebroren med stolthet overværer at Billy danser i en oppsetning av Svanesjøen.

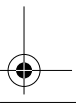
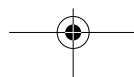
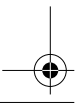
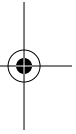
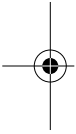






Referanser

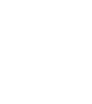
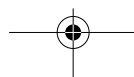
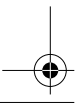
- Andersson, M. 2010. The social imaginary of first generation Europeans. *Social Identities: Journal of the Study of Race, Nation and Culture*. Vol. 16(1): 3–21
- Andrews, T. og A. Vassenden. 2007. Snøballen som ikke ruller. Utvalgsproblemer i kvalitativ forskning. *Sosiologisk Tidsskrift*. Vol. 15(2): 151–163
- Aslaksen, E.K. 1997. *Ung og Lovende. 90-tallets unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår*. Norsk kulturråd, Rapport nr. 8. Oslo
- Baklien, B. og U. Krogh. 2002. *Evaluering av Mosaikk, et program under Norsk kulturråd*. Norsk kulturråd, Rapport nr. 29/2002. Oslo
- Barker, M. 1981. *The New Racism: Conservatives and the Ideology of the Tribe*. Junction Books. London.
- Baron, K. 2008. Norsk kultur-enfold. *Aftenposten*. Kronikk 2. mai
- Barth, F. 1969. Introduction. I: F. Barth, red. *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture*. Universitetsforlaget. Oslo
- Bergsgard, N.A. og S. Røyseng 2001. *Ny støtteordning – gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst*. Norsk kulturråd, Rapportserie nr. 23. Oslo
- Bernstein, B. 2003. *Class, codes and control*. Routledge og Kegan Paul. London



- Birkelund, G.E. og A. Mastekaasa. 2009. Innledning. I: G.E. Birkelund og A. Mastekaasa, red. *Integrert? Innvandrere og barn av innvandrere i utdanning og arbeidsliv*. Abstrakt forlag AS. Oslo
- Bjørkås, S. 1999. Strukturenes etterslep? Utviklingstrekk på kunstfeltet fra 1970-tallet til 1990-tallet. I: J. Langdalen, C. Lund og P. Mangset, red. *Institusjon eller prosjektorganisering av kunstnerisk virksomhet*. Norsk kulturråd, Rapport nr. 14. Oslo
- Bjørkås, S. 2001. Forvaltning av kvalitet i kunsten. I: C. Lund, P. Mangset og A. Aamodt, red. *Kunst, kvalitet og politikk*. Norsk kulturråd, Rapport nr. 222. Oslo
- Boudon, R. 1981. *The logic of social action. An introduction to sociological analysis*. Routledge og Kegan Paul. London
- Bourdieu, P. 1977. *Outline of a theory of practice*. Cambridge University Press. Cambridge
- Bourdieu, P. 1986. The Forms of Capital. I: J.G. Richardson, red. *Handbook of Theory on Research for the Sociology of Education*. Greenwood Press. Connecticut
- Bourdieu, P. 1993. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Polity Press. Cambridge
- Bourdieu, P. og J.-C. Passeron. 1977. *Reproduction in education, society and culture*. Sage. London
- Bredal, A. 2006. «Vi er jo en familie». *Arrangerte ekteskap, autonomi og fellesskap blant unge norsk-asiater*. Unipax. Oslo
- Breen, R. og J.H. Goldthorpe. 1997. Explaining Educational Differentials – Towards a Formal Rational Action Theory. *Rationality and Society*. Vol. 9(3): 275–305
- Egeland, H. 2003. Innenfor eller utenfor bildet? Innvandrerkunstnere i det svenske kulturfeltet. I: H. Egeland og J. Johannisson, red. *Kultur, plats, identitet. Det lokals betydelse i en globaliserad värld*. Nya Doxa. Nora
- Egeland, H. 2009. *Arbeidsvilkår blant kunstnere med innvandrerbakgrunn*. Norsk kulturråd. Oslo
- Engebriksen, A. 2004. Avsluttende bemerkninger. I: Ø. Fuglerud, red. *Andre bilder av «de andre». Transnasjonale liv i Norge*. Pax Forlag A/S. Oslo. S. 355–361
- Eriksen, T.H. 2007. Etterord: en fotnote om etnisitet og klasse. I: Ø. Fuglerud og T.H. Eriksen, red. *Grenser for kultur? Perspektiver fra norsk minoritetsforskning*. Pax Forlag. Oslo. S. 323–332

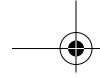


- Essed, P. og S.S. Trieneke. 2008. «Who wants to feel white?» Race, Dutch culture and contested identities. *Ethnic and Racial Studies*. Vol. 31(1): 52–72
- Fekjær, S. 2009. Utdanning: Et rasjonelt valg? *Sosiologisk tidsskrift*. Vol. 17(4): 291–309
- Fekjær, S. og M. Leirvik. 2011. Silent Gratitude: Education among Second-Generation Vietnamese in Norway. *Journal of Ethnic and Migration Studies*. Vol. 37(1): 117–134
- Fock, E. 2006. *Fremtidens scenekunstnere? En evaluering av Nordic Black Express*. Norsk kulturråd. Rapportserien. Oslo
- Fuglerud, Ø. 2007. Innledning. I: Ø. Fuglerud og T.H. Eriksen, red. *Grenser for kultur? Perspektiver fra norsk minoritetsforskning*. Pax Forlag. Oslo. S. 7–23
- Goffman, E. 1992. *Vårt rollespill til daglig. En studie av hverdagslivets dramatik*. Pax Forlag A/S. Oslo
- Gran, A.-B. 2001. Kvalitet før og nå – kvalitetskriterier i omløp. I: C. Lund, P. Mangset og A. Aamodt, red. *Kunst, kvalitet og politikk*. Norsk kulturråd, rapport nr. 22. Oslo
- Gran, A.-B. 2002. *Mosaikk – når forskjellen forener*. Norsk kulturråd rapportserien, rapport nr. 28. Oslo
- Gullestad, M. 2002. *Det norske sett med nye øyne*. Universitetsforlaget. Oslo
- Heian, M.T. 2009. Middelklassekids? – Rekruttering til kunstneryrket. Paper presentert på den nordiske konferansen for kulturpolitisk forskning. Jyväskylä Finland
- Heian, M.T., K. Løyland og P. Mangset. 2008. *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Revidert utgave 2008. Telemarksforskning-Bø, Rapport nr. 241. Bø
- Henningsen, E., O.A. Berkaak og S. Skålnes. 2010. *Mangfoldsåret. Muligheter og motsigelser i politikken for et flerkulturelt kulturliv*. NIBR-rapport 2010/8.
- Henriksen, K. og S. Blom, red. 2008. *Levekår blant innvandrere i Norge 2005/2006*. Statistisk sentralbyrå. Rapport 2008/5. Oslo
- Honneth, A. 1995. *The Struggle for Recognition. The Moral Grammar of Social Conflicts*. Polity Press. Cambridge
- Jacobsen, C.M. 2002. *Tilhørighetens mange former. Unge muslimer i Norge*. Pax Forlag. Oslo

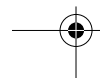
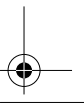
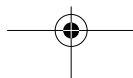
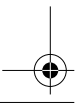
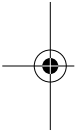


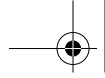
- Joppke, C. og S. Lukes. 1999. Introduction: Multicultural Questions. I: C. Joppke og S. Lukes, red. *Multicultural Questions*. Oxford University. New York. S. 1–26
- Joppke, C. 2004. Ethnic diversity and the state. *The British Journal of Sociology*. Vol. 55(3): 451–463
- Kulturdepartementet (KUD). 2011. *Mangfold i kunst og kultur. Syv punkts strategi mot 2020*. Rapport fra ressursgruppe for større mangfold. <http://www.regjeringen.no/upload/KKD/Mangfold/Mangfold.pdf>
- Lagerkvist, C. 2000. *Världar emellan? Frågan om etnisk mångfald i kulturlivet. Förstudie om invandrade kultur- och mediearbetares situation på arbetsmarknaden, med diskussion om vidare forskning*. Arbetslivsinstitutet. Stockholm
- Lamont, M. 2000. *The Dignity of Working Men. Morality and the Boundaries of Race, Class, and Immigration*. Russell Sage Publications. Harvard
- Lamont, M. og L. Thévenot. 2000. Introduction: Toward a renewed comparative cultural sociology. I: M. Lamont og L. Thévenot, red. *Rethinking Comparative Cultural Sociology. Repertoires of Evaluation in France and the United States*. Cambridge University Press. Cambridge. S. 1–22
- Langdalen, J., C. Lund og P. Mangset. 1999. Innledning. I: J. Langdalen, C. Lund og P. Mangset, red. *Institusjon eller prosjekt – organisering av kunstnerisk virksomhet. Rapport for Kulturrådets årskonferanse 1998*. Norsk kulturråd, rapport nr. 14. Oslo
- Lauglo, J. 2010. *Unge fra innvandrerfamilier og sosial kapital for utdanning*. NOVA. Notat 6/2010. Oslo
- Leirvik, M.S. 2010. «For mors skyld». Utdanning, takknemlighet og status blant unge med pakistansk og indisk bakgrunn. *Tidsskrift for Ungdomsforskning*. Vol. 10(1): 23–47
- Mangset, P. 1998. *Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*. Norsk kulturråd, rapport nr. 11. Oslo
- Mangset, P. 2004. «Mange er kalt, men få er utvalgt». *Kunstnerroller i endring*. Telemarksforskning-Bø, rapport nr. 214. Bø
- Mangset, P., M.T. Heian og K. Løyland. 2010. For mange fattige kunstnere? *Nytt Norsk Tidsskrift*. Nr. 4: 389–400
- Menger, P.M. 2006. Chapter 22. Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management. I: V.A. Ginsburgh og D. Throsby, red. *Handbook of the economics of art and culture*. Vol. 1: 765–811

- Merton, R. 1978. Den selvoppfyllende spådom. I: D. Østerberg, red. *Handling og samfunn. Sosiologisk teori i utvalg*. Pax Forlag. Oslo. S. 152–172
- Prieur, A. 2004. *Balansekunstnere. Betydningen av innvandrerbakgrunn i Norge*. Pax Forlag. Oslo
- Putnam, R.D. 2000. *Bowling alone. The Collapse and Revival of American Community*. Simon og Schuster. New York
- Rogstad, J. 2001. *Sist blant likemenn? Synlige minoriteter på arbeidsmarkedet*. Unipax. Oslo
- Røyseng, S. 2007. *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Telemarksforsking-Bø, rapport 237. Bø
- Schou, L.A. 2009. Utdanningsvalg og innvandrerbakgrunn – mot en etnisk arbeidsdeling i høyere utdanning? I: G.E. Birkelund og A. Mastekaasa, red. *Integrert? Innvandrere og barn av innvandrere i utdanning og arbeidsliv*. Abstrakt forlag AS. Oslo. S. 109–124
- Sletten, M.Aa. 2001. *Det skal ikke stå på viljen – utdanningsplaner og yrkesønsker blant Osloungdom med innvandrerbakgrunn*. NOVA-rapport 8/2001. Oslo
- Solhjell, D. 1995. *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Universitetsforlaget. Oslo
- St.meld. nr. 47 (1996–1997). *Kunstnarane*. Kulturdepartementet
- St.meld. nr. 49 (2002–2003). *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Kultur- og kyrkjedepartementet
- St.meld. nr. 49 (2003–2004). *Mangfold gjennom inkludering og deltakelse. Ansvar og frihet*. Kommunal- og regionaldepartementet
- St.meld. nr. 17 (2005–2006). *2008 som markeringsår for kulturelt mangfold*. Kultur- og kirkedepartementet
- Stolcke, V. 1995. Talking Culture: New Boundaries, New Rhetorics of Exclusion in Europe. *Current Anthropology*. Vol. 36(1): 1–24
- Sveen, D. 1995. Kunstforståelse og kunstinstitusjon. Et historisk perspektiv. I: D. Sveen, red. *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Pax forlag. Oslo. S. 9–115
- Swidler, A. 1986. Culture in Action: Symbols and Strategies. *American Sociological Review*. Vol. 51(2): 273–286
- Taylor, C. 1994. The Politics of Recognition. I: A. Gutmann, K.A. Appiah og C. Taylor, red. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton University Press. Princeton. S. 25–73



- Togeby, L. 2003. Kapitel 1. De Etniske Minoriteters Medborgerskab. I: L. Togeby. *Fra fremmedarbejdere til etniske minoriteter*. Aarhus Universitetsforlag. Århus. S. 98–111
- Twine, F.W. og C. Gallagher. 2008: The future of whiteness: a map of the «third wave». *Ethnic and Racial Studies*. Vol. 31(1): 4–24
- Vassenden, A. 2010. Untangling the different components of Norwegianness. *Nations and nationalism*. Vol. 16(4): 734–752.
- Vassenden, A. og M. Andersson. 2011. Whiteness, non-whiteness and «faith information control». Religion among young people in Grønland, Oslo. *Ethnic and Racial Studies*. Vol. 34(4): 574–593
- Willis, P. 1977. *Learning to Labour. How working class kids get working class jobs*. Saxon House. Farnborough
- Young, I.M. 2000. Ch. 1: Democracy and Justice. I: I.M. Young. *Inclusion and Democracy*. Oxford University Press. Oxford. S. 16–51
- Øia, T., A.S. Grødem og O. Krange. 2006. *Fattige innvandrerbarn*. NOVA. Rapport 16/06. Oslo
- Østerberg, D. 2009. Musikklandskapets forvandling. *Nytt norsk tidsskrift*. Vol. 26(3–4): 461–463





Vedlegg

Vedlegg 1: E-post med invitasjon til intervju

Forespørsel om intervju til forskningsprosjekt om kunstnere med innvandrerbakgrunn.

Viser til telefonsamtale, og sender som avtalt informasjon om forskningsprosjektet.

Jeg heter altså Anders Vassenden. Jeg arbeider som forsker ved International Research Institute of Stavanger (IRIS). Ved IRIS gjennomfører vi et forskningsprosjekt om kunstnere med innvandrer-/minoritetsbakgrunn. Oppdragsgiver er Norsk kulturråd. Prosjektet skal fremskaffe økt kunnskap om den framvoksende gruppen av yngre kunstnere med minoritetsbakgrunn som enten er etablert som profesjonelle kunstnere, er i ferd med eller søker å etablere en kunstnerkarriere. Vi fokuserer både på scenekunst/dans, litteratur, musikk og visuell kunst, og da både innenfor de etablerte kulturinstitusjonene og i det ikke-institusjonaliserte kulturlivet. Hovedproblemstillingen er hvordan kunstnere med innvandrerbakgrunn opplever sine arbeidsvilkår og framtidsutsikter. Sentralt står også rekruttering til kunst-/kultursektoren blant unge med minoritetsbakgrunn. Vi fokuserer på personer som har hatt hele eller størsteparten av sin oppvekst i Norge.

Som nevnt fikk vi telefonnummeret ditt fra [...].

All informasjon vil behandles konfidensielt, noe som innebærer at det bare er forskerne som er involvert i prosjektet som har tilgang til informa-



sjonen. I den ferdige rapporten anonymiseres alle deltakere. Det vil si at ingen personnavn oppgis, og at ingen uttalelser blir gjengitt på måter som gjør det mulig å identifisere enkeltpersoner. Studien ivaretar vanlige forskningsetiske forpliktelser, og er meldt til Personvernombudet v/ Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste (NSD). Deltakelse er selvsagt helt frivillig. Alle som er med har også anledning til å trekke seg så lenge studien pågår, dersom de skulle ønske det.

Involverte forskere er jeg som prosjektleder og min kollega Nils Asle Bergsgard. Prosjektet skal munne ut i en forskningsrapport. Prosjektet ferdigstilles 31.6.2011.

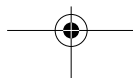
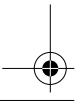
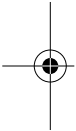
Intervjuet vil vare ca. 1 time.

Vi håper du er interessert i å delta. I så fall kan du svare på denne e-posten. Tidspunkt for ev. intervju kan vi avtale nærmere senere. Vi vil uansett ta kontakt med deg på telefon en av de nærmeste dagene, for å høre om du synes dette virker interessant eller ikke.

Vi er også tilgjengelige for spørsmål på [...]

Vennlig hilsen

Anders Vassenden,
prosjektleder,
seniorforsker,
dr.polit. (sosiologi),
IRIS





Vedlegg 2: Intervjuguide kunstnere med innvandrerbakgrunn

Intro:

- Navn
- Alder
- Bosted og oppvekststed (hvor i Oslo)
- Født i Norge / hvor gammel da flyttet til N.?
- Antall søsken + plass i søskenflokk

A. Kunstner-/artistkarriere

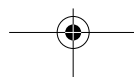
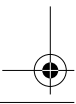
1. Hvilken sjanger vil du plassere ditt virke innenfor?
 - a. litteratur, scenekunst/dans, musikk, visuell kunst
2. Kan vi begynne litt med at du forteller om hva du driver med innen kunst/kultur, og hva du har holdt på? Helt åpent.
 - a. Prosjekter, ansettelses, oppsetninger/utstillinger du har vært med på, osv.
 - b. Hvor lenge har du drevet med kunst/kultur?
 - c. Lever du av kunst/kultur i dag? Ev. andre biinntekter?
 - i. Ev.: Har du opplevd at det har vært vanskelig å klare seg som kunstner?
3. Hvordan har du skaffet deg nødvendig kunnskap og kompetanse?
 - a. Formell utdanning?
4. Hva var det ved kunst-/kulturlivet som tiltrakk deg?

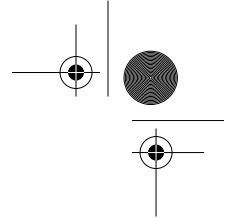
B. Innvandrings- og familiebakgrunn

1. Vi fokuserer på kunstnere med innvandringsbakgrunn. Kan du fortelle om bakgrunnen til deg og din familie?
 - a. Når flyttet dine foreldre til Norge; hvorfor?
 - b. Hvilket land flyttet de fra?
 - c. Bodde familien i storby eller landsby?
 - d. Hvor i Norge har dere bodd? <+ hvor i Oslo>
 - e. Hvor stor er familien deres?
2. Hva har dine foreldre jobbet med i Norge?

C. Bakgrunn for kunstner/artistkarriere

1. Kan du fortelle litt mer om bakgrunnen for at du søkte deg mot kunstner-/artistkarriere?
2. Når bestemte du deg?

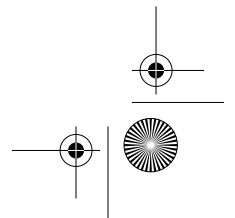
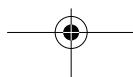
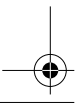




3. Vurderte du noen gang noen andre yrker?
 - a. Hvilke?
4. Hvilke yrkesvalg gjorde de du gikk på skole med?
5. Hvilke yrkesvalg har dine søsken gjort?
 - a. Eventuelt <hvis naturlig>: andre med innvandrerbakgrunn som du kjenner?
6. Er det noen i din familie som har drevet med kunst og kultur? <profesjonelt/fritid?>
 - a. I Norge?
 - b. I bakgrunnsland?
7. Hvordan vil du beskrive kulturinteressen i din familie?
8. Kunstneryrket er jo forbundet med økonomisk risiko. Tenkte du over det da du valgte karrierevei?
9. Hva syntes familien din om ditt yrkesvalg?
 - a. Ble du oppmuntret hjemme? Fortell <hvorfor/hvorfor ikke?>
 - b. Brøt du på noen måte med forventningene hjemme?
 - i. Ut fra *økonomiske* overveielser?
 - ii. Fordi familien ikke har *kjennskap* til kunst- og kulturyrker?
 - iii. *Moralske* spørsmål? <roller i teater, osv.>
 - c. Har familiens syn på ditt yrkesvalg endret seg? Fortell.
10. Hva syns dine venner og de du vokste opp med om yrkesvalget ditt?
11. Det er få med innvandrerbakgrunn som har kunst/kultur som yrke. Har du noen tanker om hva det kan skyldes?
 - a. Tenkemåter i innvandremiljøene?
 - b. Lukket kulturliv?

D. Kunstfeltet/kulturlivet

1. Har det betydning for deg som kunstner/artist at du har minoritetsbakgrunn? Hvordan?
 - a. Påvirker det hvordan du tenker i arbeidet? Hva du produserer?
 - b. <positivt og negativt> fortell
2. Opplever du at kulturlivet er inkluderende for personer med minoritetsbakgrunn?
 - a. Hvordan/hvordan ikke?
 - b. Forskjeller mellom sjangere? <teater/film: Casting>
 - c. Hva bør/kan eventuelt gjøres?
3. Har du vurdert å søke kulturrådet om tilskudd?





4. Opplever du at støtteordninger i kulturlivet er relevante for deg?
 - a. Hvorfor/hvorfor ikke?
 - b. Spiller minoritetsbakgrunn noen rolle her?
 - c. Egne støtteordninger for minoriteter?
 - d. (Har du noen tanker om Mangfoldsåret i 2008?)
5. Opplever du at kunstnere/artister med minoritetsbakgrunn møter noen barrierer på kunstfeltet/i kulturlivet som andre ikke møter?
 - a. Mangler nettverk?
 - b. Roller – besetning?
 - c. Publikum?
 - d. Annet?
 - e. Forskjeller mellom sjangere?
6. Har du noen tanker om hva det kan bety for minoriteter i Norge at det trer frem nye stemmer i kulturlivet?
 - a. Forklar
 - b. Nye kunstneriske uttrykk?
 - c. Kunst/kultur som mulighet til å synliggjøre problematikker knyttet til integrering og flerkulturalitet?
 - i. F.eks. nye måter å være norsk på?
 - ii. Diskriminering
 - iii. Annet?
 - d. Nye stemmer i offentligheten; rollemodeller for unge?

- E. Hva tenker du om fremtidsutsiktene dine som kunstner?**
- a. Hva ser du for deg at du driver med om 5 år? (Kunst/kultur – hva og i hvilken form?)

- F. Opplever du at kommersielle tilbud påvirker unges ønsker om yrker i kultursektoren?**
- a. F.eks. å se noen på «skal vi danse» eller «idol»? => rollemodeller?
 - b. Kan det gi flere lyst til å satse på karriere innen kunst/kultur?

- G. Forslag til noen vi kan intervjuer?**
- Gjerne noen du kjenner.
 - Født i Norge eller flyttet hit som barn.
 - Ca. mellom 20 og 40 år.
 - Etablert kunstner/artist eller i etableringsfasen; ev. også under utdanning

