



# Kvalitativ studie av musikk- og scenekunstneres arbeidssituasjon etter koronapandemien

Utarbeidet for Kulturdirektoratet

---

 Kulturdirektoratet

Iceland   
Liechtenstein  Norway   
Norway grants grants

 PROBA  
samfunnsanalyse

Rapport 2023 - 4

Proba-rapport nr. 2023–4, Prosjekt nr. 22073

ISSN: 1891-8093

IG, RB, TT; 23. januar 2023.

--

Offentlig

--

## Forord

Proba samfunnsanalyse presenterer med dette sluttrapport for *Kvalitativ studie av musikk- og scenekunstneres arbeidssituasjon etter koronapandemien*, på oppdrag for Kulturdirektoratet.

Oppdraget er utført av Ida Gram (prosjektleder), Rune Busch (prosjektmedarbeider) og Trude Thorbjørnsrud (kvalitetssikrer).

Vi vil takke alle informanter som velvillig har stilt opp til intervjuer og delt sine erfaringer. Vi vil også takke vår kontaktperson i Kulturdirektoratet, Anja Nylund Hagen, for god dialog underveis i prosjektet.

Utkast til rapport er drøftet med oppdragsgiver, mens alle vurderinger og konklusjoner står for Probas egen regning.

Oslo, 23. januar 2023

# Innhold

|  |    |
|--|----|
| SAMMENDRAG OG KONKLUSJONER .....   | 1  |
| 1 INNLEDNING OG METODE .....   | 5  |
| 1.1 Bakgrunn .....   | 5  |
| 1.2 Gjennomføring av studien: Metode og datakilder .....                       | 7  |
| 1.2.1 Nærmere om analyse av materialet .....                                   | 7  |
| 1.2.2 Utvalg og rekruttering av informanter .....                              | 7  |
| 2 KUNSTNERNES TILKNYTNING TIL ARBEIDSLIVET .....                               | 10 |
| 2.1 Lappeteppeøkonomi og uforutsigbarhet.....                                  | 10 |
| 2.2 Kunstnernes arbeidssituasjon under pandemien .....                         | 12 |
| 2.3 Kunstnernes bruk av støtteordninger og ekstraordinære koronaordninger .... | 13 |
| 2.4 Hvem falt fra, hvem greide seg, og hvem kom til?.....                      | 14 |
| 2.5 Oppsummering .....   | 16 |
| 3 FYSISK ARBEIDSSITUASJON .....  | 17 |
| 3.1 Tilgang til øvingsrom, studio og produksjonslokaler .....                  | 17 |
| 3.2 Reising, forflytning og nettverksbygging.....                              | 18 |
| 3.3 Digitaliseringens påvirkning på produksjon, formidling og samarbeid .....  | 18 |
| 3.4 Oppsummering .....   | 20 |
| 4 FORHOLDET MELLOM PRODUKSJON OG FORMIDLING.....                               | 21 |
| 4.1 Produksjon av kunst og kultur under pandemien .....                        | 21 |
| 4.2 Flaskehalsen og konkurranse .....  | 21 |
| 4.3 Kunstnerne og publikum .....   | 23 |
| 4.3.1 Kommer publikum tilbake?.....  | 23 |
| 4.3.2 Hvilken rolle spiller publikum for kunstnerne? .....                     | 24 |
| 4.4 Oppsummering .....   | 25 |
| 5 VILKÅR FOR INTERNASJONAL AKTIVITET OG SAMARBEID .....                        | 26 |
| 5.1 Kunstnernes erfaring med internasjonal aktivitet og samarbeid .....        | 26 |
| 5.2 Internasjonal aktivitet og internasjonalt samarbeid under pandemien .....  | 27 |
| 5.2.1 Det digitale i det globale .....   | 28 |
| 5.3 Internasjonal aktivitet og samarbeid etter pandemien .....                 | 29 |
| 5.4 Oppsummering .....   | 30 |
| 6 MOTIVASJON OG SYN PÅ EGET VIRKE .....  | 31 |
| 6.1 En ny arbeidshverdag.....  | 31 |
| 6.2 Egen motivasjon og syn på eget virke.....                                  | 32 |
| 6.3 Kunstens plass i samfunnet .....   | 34 |
| 6.4 Oppsummering .....   | 35 |

|     |   |    |
|-----|---|----|
| 7   | OPPSUMMERING OG VURDERING .....                           | 36 |
| 7.1 | En studie av de privilegerte?.....                        | 36 |
| 7.2 | Pandemien var en vekker .....                             | 36 |
| 7.3 | Støtteordningene fungerte .....                           | 37 |
| 7.4 | Motivasjonen for å være kunstner er (nesten) uendret..... | 37 |
| 7.5 | Samfunnets holdninger til kunst og kultur .....           | 38 |
| 7.6 | Kunstnernes syn på digitalisering .....                   | 39 |
| 7.7 | Samlet vurdering .....                                    | 39 |
|     | VEDLEGG .....   | 42 |
|     | Litteratur.....   | 42 |
|     | Intervjuguide.....  | 43 |

# Sammendrag og konklusjoner

## Resymé

Proba samfunnsanalyse har utført en studie av kunstneres arbeidssituasjon etter pandemien, på oppdrag for Kulturdirektoratet. Studien er gjennomført i perioden september–november 2022 og belyser temaer som kunstneres arbeidslivstilknytning under og etter pandemien, fysisk arbeidssituasjon, forholdet mellom produksjon og formidling og møtet med publikum, vilkår for internasjonalt arbeid og motivasjon og syn på eget virke. Grunnlaget for studien er femten kvalitative intervjuer med kunstnere innen musikk og scenekunst.

Studien viser at de fleste kunstnerne opprettholdt sitt virke under pandemien, selv om flere oppgir at motivasjonen fikk en midlertidig knekk og det tidvis var krevende økonomisk. Inntrykket er at pandemien har vært en vekker når det gjelder kunstneres arbeids- og inntektsvilkår, og at informantene har blitt mer bevisste på hvordan de bør innrette sin arbeidssituasjon videre. Samtidig oppgir flere at de fikk ny giv til å skape og produsere kunst, og ganske mange hadde god nytte av de ulike støtteordningene som ble etablert for å kompensere for inntektstap under pandemien. Motivasjonen til å fortsette som kunstner og til å ta kunstnerisk risiko er uendret, mens viljen til å ta økonomisk risiko later til å være litt mindre enn før.

Studien viser også at kunstnerne, i likhet med resten av samfunnet, fikk mye erfaring med digitale verktøy under pandemien. Mens digitale møter og digital studioproduksjon er eksempler på arbeidsmåter som vil bli videreført, er kunstneres holdninger til strømming av musikk- og scenekunstarrangementer stort sett negative. Informantene har ulike erfaringer med om publikum kommer tilbake, og mange gir uttrykk for at de er usikre på hvordan det blir fremover. Men en konsekvens av pandemien er at kunstnerne har blitt enda mer opptatt av verdien av et publikum, hvordan de kan tiltrekke og gjøre seg relevante for publikum, og gir uttrykk for at de ønsker mer kunnskap om dette temaet.

Kunstnere som opererer internasjonalt, oppgir at reisevirksomheten er tilbake til samme nivå som før pandemien. Men de gir også uttrykk for at internasjonal aktivitet og samarbeid har blitt mer krevende fordi samarbeidspartnere utenfor Norge har dårligere økonomi, i tillegg til at det har blitt dyrere å turnere internasjonalt.

## Bakgrunn

Med utbruddet av koronapandemien ble verden ført inn i en unntakstilstand. I Norge ble det første tilfellet av covid-19 registrert 26. februar 2020, og 12. mars trådte det som betegnes som de sterkeste og mest inngripende tiltakene i Norge i fredstid, i kraft (NOU 2021: 6). Kultursektoren var blant de sektorene som ble hardest rammet av smitteverntiltakene, med betydelige konsekvenser for sektorens økonomi, spesielt de første månedene i pandemien. Samtidig ble det satt inn betydelige økonomiske tiltak fra norske myndigheters side for å kompensere for inntektstap hos bedrifter og arbeidstakere.

En undersøkelse blant norske kunstnere (Kleppe og Askvik, 2021) viser begrenset nedgang i totalinntekt, men også store forskjeller mellom ulike kunstnergrupper, hvor særlig musikere og scenekunstnere oppgir inntektstap. Rapporten viser også at pandemien har påvirket kunstneres psykiske helse negativt, men at nokså få frykter at de ikke kan arbeide med kunst etter pandemien. Rapporten «Kunst i tall 2021» (Stampe mfl., 2022) viser store inntektsfall i musikk- og særlig scenekunstbransjen. Det er også en rekke andre rapporter som tar opp kunstneres arbeidssituasjon før, under og etter

pandemien, og som viser at det er behov for mer kunnskap om kunstneres arbeidslivstilknytning.

### Problemstillinger

Hovedmålsettingen med denne studien er å få kunnskap om kunstneres arbeidssituasjon etter pandemien, hvilke erfaringer de gjorde seg underveis i pandemien, og på hvilken måte pandemien har endret deres arbeidshverdag og motivasjon. Et gjennomgående tema i denne studien er spenningen mellom kunstnerisk motivasjon og et ønske om uavhengighet på den ene siden, og behovet for en viss stabilitet i arbeids- og inntektsforhold på den andre. Dette er et tema som har blitt aktualisert gjennom pandemien. Studien tar utgangspunkt i fem hovedproblemstillinger:

1. Hvordan har pandemien endret kunstneres arbeidslivstilknytning, og hvilke erfaringer og vurderinger har enkeltkunstnere gjort seg i perioden?
2. Hvilke konsekvenser har pandemien hatt for kunstneres fysiske arbeidssituasjon? Hvordan har digitaliseringen påvirket produksjon, formidling og samarbeid på tvers av ulike kunstfelt?
3. Hva er kunstneres erfaring med tilgjengelighet, kapasitet og «flaskehalsproblematikk»? Hva er konsekvensene av dette for økonomi, arbeidssituasjon, kunstnerisk kvalitet og mangfold?
4. Hvordan har pandemien påvirket kunstneres ambisjoner og muligheter for internasjonal aktivitet og samarbeid?
5. Har pandemien medført endringer i kunstneres motivasjon og selvoppfatning?

### Konklusjoner

#### Kunstneres arbeidslivstilknytning

Vi finner at de kunstnerne som hadde etablert en kunstnerisk karriere før pandemien inntraff, noe som er tilfelle for de fleste av våre informanter, stort sett opprettholdt sitt virke og greide seg økonomisk gjennom pandemien. Dette til tross for at flere oppgir at det tidvis var svært tøft, og at de måtte tære på oppsparte midler. De ulike støtteordningene som ble etablert under pandemien, later til å ha fungert godt, og mange av informantene søkte om og fikk tildelt midler.

Risiko, uforutsigbarhet og usikker inntekt oppfattes stort sett som en grunnlagsbetingelse ved det å være kunstner. Allikevel tyder intervjuene på at pandemien var en vekker for flere av informantene med tanke på arbeidssituasjon, arbeids- og inntektsvilkår og mangel på regulering av deres arbeidsliv. Selv om viljen til å ta kunstnerisk risiko fremstår som uendret, er det flere som oppgir at de har blitt mer opptatt av å ha stabil og forutsigbar inntekt enn før pandemien. En viktig innsikt fra denne studien er at kunstnere med eget selskap og som sjonglerer flere hatter på vegne av egen virksomhet, opplevde pandemien som ekstra belastende.

#### Den fysiske arbeidssituasjonen og erfaringer med digitalisering

Intervjuene viser at kunstnerne har ulike erfaringer når det gjelder tilgang til produksjonslokaler etter pandemien. Mens noen oppgir at det er færre lokaler enn før, erfarer andre det motsatte og gir uttrykk for at tilgangen på lokaler er god. En konsekvens av pandemien for både utøvende og skapende kunstnere, i likhet med aktører i andre sektorer, var at flere arbeidet hjemme. Det er det flere av informantene som gir uttrykk for at de vil fortsette med, både av praktiske og økonomiske hensyn. Videre oppgir flere at de nedskalerte «riggen» rundt produksjon og formidling, og gjorde mer av arbeidet selv. I intervjuene gis det eksempler på at flere lokale, uavhengige og mer artistdrevne



og artistsentrerte produksjoner kom på banen under pandemien, både på musikk- og scenekunstheltet.

Når det gjelder erfaringer med produksjon, formidling og samarbeid via digitale flater, understøtter denne studien funn fra flere tidligere undersøkelser, som viser at mange kunstnere er negative til strømming av for eksempel konserter. Dette begrunnes med at det fysiske møtet med og responsen fra publikum er svært viktig. Samtidig er det flere som har gjort seg erfaringer med digitale verktøy som de vil fortsette med etter pandemien. Dette handler blant annet om bruk av digitale plattformer til møtevirksomhet, og digitale verktøy til å komponere og produsere musikk, samt utvikling av visuelle elementer.

#### Produksjon, formidling og møtet med publikum etter pandemien

Denne studien tyder på at produksjon av kunst og kultur stort sett ble opprettholdt under pandemien. De kunstnerne som hadde forutsetninger, kapasitet og motivasjon, dreide sitt arbeid fra oppgaver relatert til formidling til oppgaver relatert til produksjon. Flere har erfaring med at produksjoner stod «i kø» på gjenåpningstidspunktet, og at det fortsatt er utfordrende å få tilgang til scener og konsertsaler, spesielt utenfor Norge.

Det er litt ulike erfaringer med hvorvidt publikum har kommet tilbake til kunst- og kulturtilbudet, og problemstillingen om et fraværende publikum fremstår som svært viktig for våre informanter. Når de skal forklare hvorfor de tror at publikum ikke møter opp, handler det om at pandemien har medført at publikum har fått nye vaner, at prisen på kulturtilbudet er for høy, og en viss bekymring for at deler av kulturtilbudet ikke fenger. En annen forklaring er at kultur betraktes mer som underholdning enn som kilde til diskusjon og refleksjon. En viktig innsikt fra denne studien er at pandemien har gjort det enda tydeligere for kunstnerne at kunst og kultur er avhengig av mottakere for å ha verdi. Dette gjør at flere er opptatt av å benytte nye metoder for å nå ut til publikum, og helst et større og mer mangfoldig publikum. I den forbindelse nevnes samskaping og involvering som viktige grep. Kunstnerne etterlyser også mer kunnskap om hva som skal til for å trekke til seg publikum, og hva som skal til for at publikum oppfatter kulturtilbudet som relevant.

#### Internasjonal aktivitet og samarbeid

Internasjonal aktivitet og samarbeid er viktig for mange kunstnere som kilde til arbeid, inntekt, kunstnerisk utvikling og kunstnerisk status. Spesielt dansekunstnere fremstår som en kunstnergruppe hvor internasjonal aktivitet er svært viktig for deres karriereutvikling. Pandemien later ikke til å ha satt en stopper for internasjonal aktivitet og samarbeid, men inntrykket fra intervjuene er at det har blitt mer krevende å samarbeide over landegrensene etter pandemien. Det har først og fremst sammenheng med at samarbeidspartnere utenlands har dårligere økonomi, både som følge av pandemien og den generelle prisstigningen som har funnet sted de siste månedene. I tillegg har internasjonal turneringsvirksomhet blitt dyrere. Det er også flere informanter som oppgir at hensynet til miljø og klima gjør at de ønsker å reise mindre enn tidligere.

#### Motivasjon og syn på eget virke

Hovedinntrykket fra studien er at pandemien ikke rokket ved kunstnerens motivasjon til å fortsette som kunstner. Flere opplevde imidlertid et kraftig fall i motivasjon og inspirasjon til å arbeide med kunst under pandemien, blant annet fordi de opplevde at myndighetene nedvurderte betydningen av kunst og kultur. Det begrunner de med at kulturlivet var det første som ble stengt ned, og det siste som ble åpnet opp. Andre kunstnere opplevde pandemien som en anledning til å utvikle sitt kunstnerskap og forteller at de fikk ny motivasjon til å produsere nye verk og utforske nye formater.



Informantene i denne studien kan nok karakteriseres som relativt suksessfulle, hvor de fleste hadde en etablert kunstnerkarriere da pandemien inntraff. Et uttrykk for dette er at ingen av dem har skiftet yrke, selv om noen har endret arbeidsoppgaver og tilknytning innenfor sitt felt. De aller fleste oppgir også at pandemien ikke har rokket ved deres evne eller vilje til å ta kunstnerisk risiko, men viljen til å ta økonomisk risiko synes å ha blitt litt mindre. Inntrykket er at de fleste klarte seg økonomisk gjennom pandemien, både fordi de hadde en etablert karriere, og fordi de hadde nytte av ulike koronaordninger. Kanskje hadde det sett annerledes ut dersom vi hadde rekruttert et annet utvalg informanter, for eksempel kunstnere med en mindre etablert karriere eller nyutdannede kunstnere.

#### Vurdering og oppsummering

Inntrykket fra denne studien er at pandemien har gjort kunstnerne mer bevisste på egen arbeidssituasjon, både hva det vil si å være kunstner, og egen motivasjon for å arbeide med kunst etter pandemien. De har også fått behov for bedre oversikt og bedre regulering av inntekts- og arbeidsforhold. For noen betyr det at det nå kan være interessant å søke mot faste stillinger innen kunstfeltet, som det riktignok er få av, eller ved å satse på flere bijobber som gir flere inntektskilder og mer forutsigbar økonomi. Det er allerede flere av informantene som har faste stillinger, på hel- eller deltid, som de vil fortsette med. Samtidig er den kunstneriske drivkraften sterk og behovet for å være selvstendig stort, og derfor aksepterer mange økonomisk usikkerhet som et rammevilkår ved det å være kunstner. Slik sett skal det mer til enn en pandemi for å få kunstnere til å skifte yrke, selv om motivasjonen hos enkelte fikk en knekk og de var skuffet over myndighetenes signaler til feltet. Noen gir også uttrykk for at de er skuffet over at publikum først og fremst ser på kunst og kultur som kilde til underholdning, fremfor å være en kilde til refleksjon, debatt og utvikling. Samtidig er et tydelig funn fra denne studien at pandemien har gjort kunstnerne enda mer bevisst på verdien av å ha et publikum. Flere av informantene er opptatt av hvordan de kan nå ut til publikum på nytt, og da helst til et større og mer mangfoldig publikum.

Mange av informantene er opptatt av i hvilket omfang publikum kommer tilbake, og eventuelt når, og sitter med ulike opplevelser og erfaringer. Behovet for mer kunnskap om hva som skal til for å oppleves som relevant og tiltrekke seg publikum, synes å være stort. Inntrykket fra denne studien er at det er behov for mer kunnskap om publikums preferanser, hvilke mekanismer som oppstår i møtet mellom kunstnere og publikum, og hva som er nødvendige rammebetingelser for gode publikumsmøter.

Denne studien har også synliggjort andre problemstillinger og temaer som det er verdt å forske videre på. Ett spørsmål er hvordan det har gått med kunstnere som er mindre suksessrike enn dem som inngår i denne studien. Et annet er hva som er situasjonen for nyutdannede kunstnere, som opplevde at muligheten til å utøve sitt yrke og bygge nettverk ble sterkt begrenset. Det er også flere som nevner frilanserne som en særlig utsatt gruppe kunstnere som det er behov for mer kunnskap om.

Et perspektiv som tilsynelatende er lite forsket på, er kunstnere som arbeidsgivere. At mange kunstnere i det frie feltet er sin egen arbeidsgiver, er kjent, men kunstnere som er arbeidsgiver for flere, har det kanskje vært mindre oppmerksomhet om. I denne studien har vi intervjuet flere kunstnere som også er bedriftsledere med økonomisk, personal- og administrativt ansvar, noe som oppgis som særlig krevende under pandemien. Blant annet sett i lys av norsk kulturpolitikks vekt på kultur som næring er dette et tema som innbyr til videre forskning.

# 1 Innledning og metode

Målsettingen med denne studien er å få mer kunnskap om kunstneres arbeidssituasjon etter koronapandemien. Studien er et ledd i prosjektet «Post Covid Adaptation Models in Culture», som er et samarbeid mellom Kulturdirektoratet og Arts and Theatre Institute i Tsjekkia. Proba samfunnsanalyse har utført studien på oppdrag for Kulturdirektoratet.

Samarbeidsprosjektet skal gi kunnskap om kunstneres arbeidssituasjon og vilkår på den internasjonale arenaen etter pandemien. Denne rapporten belyser situasjonen for skapende og utøvende kunstnere innen musikk og scenekunst i Norge og deres arbeidssituasjon og vilkår etter pandemien. Rapporten gir først og fremst kunnskap om hvordan pandemien har påvirket kunstneres arbeidssituasjon, med utgangspunkt i fem ulike temaer: 1) kunstneres tilknytning til arbeidslivet, 2) fysisk arbeidssituasjon, 3) forholdet mellom produksjon og formidling, 4) vilkår for internasjonalt arbeid og 5) motivasjon og syn på eget virke.

## 1.1 Bakgrunn

Koronakommisjonens rapport (NOU 2021: 6) omtaler pandemien som den største krisen i Norge siden andre verdenskrig. Smitteverntiltakene rammet mange hardt, til tross for at de norske tiltakene beskrives som mindre inngripende enn tiltakene i mange andre vestlige land (NOU 2021: 6, 23). Norsk økonomi opplevde det kraftigste tilbakeslaget siden krigsårene 1940–1945, og rapporten viser at reiseliv og kulturvirksomheter ble særlig berørt, hvor verdiskapingen i kulturnæringen nærmest ble halvert i løpet av første halvår 2020 (NOU 2021: 6, 435). Rapporten «Sterkere tilbake» (Bekeng-Flemmen mfl., 2022), som presenterer et større utredningsarbeid om pandemiens konsekvenser for kultursektoren i Norge, peker også på at sektoren var blant de hardest rammede økonomisk sett, men at verdiskapingen tok seg kraftig opp mot slutten av 2021.

Rapporten «Kunstnerne og koronapandemien» (Kleppe og Askvik, 2021), som baserer seg på en større spørreundersøkelse blant ulike kunstnergrupper, viser at totalinntekten blant kunstnerne gikk ned med kun 1 prosent i perioden 2019 til 2020. Men samme rapport viser også at det er store forskjeller mellom ulike kunstnergrupper. Det er først og fremst musikere og scenekunstnere som oppgir inntektstap, med musikere som kunstnergruppen med størst fall i kunstnerisk inntekt. Størst inntektsfall rapporterer populærmusikerne med en nedgang på 22 prosent for kunstnerisk inntekt og 7 prosent for totalinntekt (Kleppe og Askvik, 2021, 55). Blant scenekunstnere er det skuespillere som rapporterer om størst inntektsnedgang. Samme rapport belyser også andre forhold enn økonomi og inntekt, blant annet mental belastning som følge av pandemien, syn på fremtiden og motivasjon til å fortsette som kunstner. Blant kunstnerne som har besvart spørreundersøkelsen, er det mange som oppgir at pandemien har påvirket deres psykiske helse negativt. Til tross for dette er hovedbildet at nokså få frykter at de ikke kan jobbe med kunst etter pandemien. Men jo yngre respondentene er, jo mer tilbøyelige er de til å svare at de frykter dette.

I den siste kunstnerundersøkelsen (Kleppe og Askvik, 2023), som riktignok er basert på et eldre tallgrunnlag enn det som presenteres i «Kunstnerne og koronapandemien», tegnes et litt annet bilde. Denne viser at 13 av 16 kunstnergrupper har hatt en inntektsutvikling i perioden 2016–2019 som er høyere enn utviklingen i befolkningen for øvrig i samme periode. Dersom pandemiåret 2020 inkluderes, har samtlige kunstnergrupper hatt en bedre inntektsutvikling enn den øvrige befolkningen (Kleppe og

Askvik, 2023, 11). Men som forfatterne skriver, en vesentlig begrensning er at utøvende kunstnere, spesielt musikere, i liten grad er inkludert i undersøkelsen. Kleppe og Askvik (2023) viser også til tidligere studier som konkluderer med at kunstnere ikke har vesentlig lavere samlede inntekter enn befolkningen ellers, når en ser kunstnerinntekt under ett. Men det er stor variasjon mellom ulike kunstnergrupper. Forfatterne problematiserer også bruk av samlede inntekter som et mål på arbeids- og inntektstvilkår. Dette forklares med at

*... dersom en har et kulturpolitisk ønske om en kunstnerbefolkning av et visst omfang, og man utdanner kunstnere til nettopp kunstnerisk arbeid, kan det anses som et problem at kunstnerne er opptatt med annet inntektsbringende arbeid for å sikre egen velferd i stedet for å jobbe med kunst (Kleppe og Askvik, 2023, 46).*

Rapportene «Kunst i tall» viser inntektsutviklingen i musikk-, litteratur-, visuell kunst- og scenekunstbransjen i Norge. For 2021 er den samlede inntekten beregnet til 13,9 milliarder kroner. Det representerer en nedgang på 130 millioner kroner, tilsvarende én prosent, sammenlignet med 2020. Ser en på utviklingen de to siste årene, som markerer pandemiperioden, har kulturbransjen totalt sett opplevd en nedgang på over 1,1 milliard kroner, eller åtte prosent (Stampe mfl., 2022, 9). Samtidig er det til dels store forskjeller mellom ulike bransjer. Musikk- og scenekunstbransjen hadde store inntektsfall, spesielt sistnevnte, med et fall på 53 prosent i 2020 sammenlignet med 2019, og et ytterligere fall på 23 prosent i 2021. Sammenlignet med 2019 opplevde scenekunstbransjen et samlet fall på 64 prosent i løpet av pandemien (Stampe mfl., 2022, 94). Selv om tallene omhandler bransje- og ikke individnivå, sier de allikevel noe om alvoret i situasjonen. Et unntak fra den negative utviklingen er *Den kulturelle skolesekken* (DKS), som er en viktig arbeidsgiver for flere kunstnere, også noen av dem som inngår i denne studien. DKS hadde en positiv inntektsutvikling i perioden 2020–2021, med en økning på 117 prosent. Dette kan, skriver forfatterne, forklares med at 2020-tallene var svært lave, og at 2021-tallene skisserer en nedgang sammenlignet med 2019 (Stampe mfl., 2022, 105).

Kunstnere over hele verden ble rammet av pandemien, og flere undersøkelser (blant annet Berge mfl., 2021) tyder på at også situasjonen for norske kunstnere som opererer i et internasjonalt marked, er usikker etter pandemien. Dette forklarer Berge (2022) med at kunstnere som opererer internasjonalt, ble hardt rammet, fordi de i liten grad fikk kompensert for inntektsbortfall fra den internasjonale delen av sitt virke.

Undersøkelsene som er nevnt over, gir et bilde av situasjonen for blant annet musikere og scenekunstnere under pandemien. Samtidig er kunstneres egne stemmer og refleksjoner om hvordan pandemien påvirket deres arbeidshverdag og motivasjon for å fortsette som kunstner, nokså lite vektlagt. Formålet med denne rapporten er nettopp å løfte frem et utvalg kunstnerstemmer og -erfaringer, både som et supplement til tidligere undersøkelser og for å identifisere temaer og problemstillinger som det kan være interessant å forske videre på.

Det er relativt kort tid siden gjenåpningen av kulturlivet etter pandemien og for tidlig å konkludere med hva som vil være konsekvensene av pandemien på lengre sikt. Det er behov for å få vite mer om kunstneres arbeidssituasjon og vilkår med tanke på utvikling av videre kunstnerpolitikk og eventuelle juridiske, politiske og økonomiske grep for å sikre kunstnerne et best mulig arbeidsliv. På bakgrunn av dette har regjeringen initiert arbeidet med ny kunstnermelding. I tillegg er det nedsatt en hurtigarbeidende arbeidsgruppe<sup>1</sup> som skal komme med forslag om veiledende prinsipper for fastsettelse

---

<sup>1</sup> [Styrker kunstneres økonomi – regjeringen.no](https://www.regjeringen.no).

av rimelig betaling for kunstnerisk arbeid som produksjon, oppdrag og formidling. Arbeidsgruppen skal levere sin rapport innen 1. april 2023.

## 1.2 Gjennomføring av studien: Metode og datakilder

Det viktigste datagrunnlaget i denne studien er kvalitative intervjuer med 15 kunstnere innen musikk- og scenekunstheltet i Norge. Siden en hovedmålsetting med studien har vært å få kunnskap om kunstneres arbeidssituasjon etter korona sett fra kunstneres eget ståsted, er dette en godt egnet metode som legger til rette for å belyse erfaringer og refleksjoner. I tillegg til intervjuene har vi kort gått gjennom relevant litteratur om pandemiens konsekvenser for kultursektoren og kunstnere, først og fremst i Norge. Denne gjennomgangen har vært nyttig for å kontekstualisere funn fra intervjuene, og også for å utvikle relevante undersøkelsesspørsmål til intervjuguidene.

Samtlige intervjuer er individuelle intervjuer, gjennomført som personlig intervju i Probas lokaler (6 intervjuer) eller via Teams eller telefon (9 intervjuer). Alle intervjuene er gjennomført ved hjelp av en semistrukturert intervjuguide som er utviklet i dialog med oppdragsgiver og vedlagt denne rapporten. Enkelte av informantene fikk etter ønske oversendt selve intervjuguiden i forkant av intervjuet, mens samtlige fikk oversendt informasjon om formålet med studien, aktuelle temaer og problemstillinger, samt informasjon om behandling av personopplysninger.

Intervjuguiden fungerte i hovedsak godt, til tross for at den inneholder ganske mange temaer og undersøkelsesspørsmål. Siden det var et mål å sammenligne erfaringer blant informantene, vurderte vi det som viktig å holde oss tett opp til intervjuguiden, men med rom for at informantene kunne legge vekt på de temaene de selv var mest opptatt av.

Intervjuene varte mellom 45–60 minutter og ble dokumentert skriftlig. Det ble ikke gjort lyd- eller videoopptak av intervjuene.

Studien ble meldt inn til og godkjent av Personverntjenester for forskning i Sikt (tidligere NSD). Alle personopplysninger er behandlet konfidensielt, og kun prosjektmedarbeiderne har hatt tilgang til intervjureferatene.

### 1.2.1 Nærmere om analyse av materialet

Vi har foretatt en tematisk analyse av data, med utgangspunkt i de fem hovedproblemstillingene. Vi har lagt vekt på å sammenligne funn på tvers av, og internt i, ulike kunstnergrupper og kunstfelt, samt forhold som yrkeserfaring, karrierehistorikk, alder og geografi. Samtidig er datamaterialet begrenset, med nokså få informanter fra hvert felt. For å illustrere eksempler eller situasjonsbeskrivelser har vi benyttet en del sitater i rapporten. Samtlige sitater er merket med en kort kode i parentes, som viser til intervjunummer og kunstnergruppe/kunstfelt. Vi benytter D for dansekunstnere/dansefeltet, M for musikere/musikkfeltet og T for skuespillere/teaterfeltet. Kodingen D1 viser med andre ord til at det første intervjuet var med en representant for dansefeltet.

### 1.2.2 Utvalg og rekruttering av informanter

I studien har det vært et mål å få kunnskap om arbeidssituasjonen blant et utvalg kunstnere innen musikk- og scenekunstheltet i Norge. «Kunstner» er ingen beskyttet tittel. Kleppe og Askvik (2021) diskuterer hvem som defineres som kunstner, og avgrensner kunstnerbefolkningen med utgangspunkt i tre kriterier, henholdsvis tildeling

fra Statens kunstnerstipend, medlemskap i kunstnerorganisasjon og innehavere av enkeltpersonforetak som er registrert med en næringskode innen kunstnerisk virksomhet (Kleppe og Askvik, 2021, 9–10).

Vår studie tar ikke utgangspunkt i en slik avgrensning, selv om flere av informantene oppgir at de har, eller tidligere har mottatt, kunstnerstipend, og flere har enkeltpersonforetak innen kunstnerisk virksomhet. Av personvern hensyn har vi ikke spurt informantene om de er medlem av en kunstnerorganisasjon, men enkelte oppgir uoppfordret at de har fått bistand fra ulike kunstnerorganisasjoner i løpet av pandemien. Vi har foretatt et strategisk utvalg av informanter og lagt vekt på å rekruttere informanter fra kunstfeltene som ble hardest rammet av pandemien på den måten at de i mindre eller større grad ble forhindret fra å utøve yrket sitt som performative kunstnere.

Rekrutteringen baserer seg på erfaringer fra Probas tidligere prosjekter på kulturfeltet, innspill fra oppdragsgiver og det vi kan betegne som «snøballmetoden». Blant våre informanter er det skapende og utøvende musikere innen ulike sjangre, dirigenter, dansere, koreografer, skuespillere og regissører. Flere av informantene er virksomme i flere roller, og varierer oppgaver, syklisk eller parallelt. Dette betyr at en og samme person kan være utøvende kunstner, komponist, koreograf, regissør, produsent, kunstnerisk leder, daglig leder og så videre. Til sammen har vi intervjuet seks informanter fra dansefeltet, fem fra musikkfeltet og fire fra teaterfeltet.

Det har vært et mål å rekruttere informanter som er på ulike steg i kunstnerkarrieren, både nokså «ferske» og mer etablerte kunstnere. Informantene er i alderen 27 år til 65 år, et flertall i underkant av 40 år. Av informantene er åtte kvinner og sju menn. Det har vært et mål å rekruttere informanter som er bosatt og har sitt nedslagsfelt ulike steder i landet. I tillegg har vi vært opptatt av å rekruttere informanter med erfaring fra internasjonalt arbeid, enten i form av turneringsvirksomhet og/eller samarbeid med kunstnere og kunstmiljøer utenfor Norge.

Dette siste punktet, det vil si internasjonal erfaring/orientering, innebærer, som også Berge (2022) omtaler i sitt notat, at en henvender seg til kunstnere med en viss suksess. Dette kjennetegner også våre informanter, og studien representerer slik sett kanskje dem som i hovedsak greide seg relativt bra gjennom pandemien, selv om flere oppgir fall både i motivasjon og inntekt. Selv om informantene sett under ett er relativt unge, er det få som er helt ferske som kunstnere. Det skal her nevnes at betydningen av alder kan være ulik i yrkesgruppene som inngår i denne studien, blant annet er pensjonsalderen for dansere betydelig lavere enn pensjonsalderen i arbeidslivet for øvrig. Dersom vi hadde lagt en annen rekrutteringsstrategi og andre utvelgelseskriterier til grunn, hadde datamaterialet sannsynligvis sett annerledes ut.

Vi har lagt følgende kriterier til grunn for rekruttering av informanter:

- Erfaring/antall års karriere som kunstner
- Alder
- Kjønn
- Geografi (arbeids- og bosted)
- Kulturell/etnisk bakgrunn
- Internasjonal erfaring/orientering

Samtlige kandidater ble kontaktet på telefon eller e-post, med informasjon om studien og behandling av personopplysninger. Om lag 1/3 av dem som ble kontaktet, oppga at de ikke ønsket å delta i studien, først og fremst på grunn av at de ikke hadde tid. Det var

også enkelte som oppga at de ikke ønsket å delta med mindre det ble honorert. Disse tilbakemeldingene ble formidlet til oppdragsgiver, som besluttet at samtlige informanter skulle tilbys honorar. Det er imidlertid ingen av informantene som inngår i studien som satte honorering som forutsetning for å delta, men samtlige fikk tilbud om honorar etter at intervjuene var ferdigstilt, og samtlige takket ja til tilbudet.

## 2 Kunstnerens tilknytning til arbeidslivet

I dette kapitlet ser vi nærmere på hva som kjennetegnet kunstnerens arbeidslivstilknytning ved inngangen til pandemien, og hvilke konsekvenser den har hatt for deres virke som kunstnere og ønske om fremtidig arbeidssituasjon. Vi ser også på hvilke endringer de mener har funnet sted i «sitt» felt som følge av pandemien, herunder konsekvenser for frafall og rekruttering, samt deres erfaringer med å søke om støtte fra de ulike koronaordningene som ble etablert, samt andre støtteordninger.

### 2.1 Lappeteppeøkonomi og uforutsigbarhet

At kunstneryrket er forbundet med stor usikkerhet, er ikke noe nytt. Både Kleppe og Askvik (2023) og Mangset mfl. (2022) peker på flere studier nasjonalt og internasjonalt som viser at kunstnere har lavere inntekter enn andre yrkesgrupper med tilsvarende utdanningslengde, og en rekke studier beskriver også hvordan mange kunstnere lever med kontinuerlig undersysselsetting eller lavinntekt. Lave inntekter forklares gjennom den såkalte «work-preference»-teorien, som innebærer at kunstnere motiveres av kunstnerisk arbeid fremfor inntekt. (Kleppe og Askvik, 2023, 69). At motivasjonen for kunstnerisk arbeid er en sterk drivkraft, kommer også til syne blant informantene i denne studien, og et gjennomgangstema er hvordan kunstnerisk motivasjon og ønske om uavhengighet balanseres opp mot behovet for et akseptabelt arbeidsliv og inntekt, og hvordan kunstnerne løser denne utfordringen.

I en antologi om musikere i Norge viser Røyseng mfl. (2022) gjennom en rekke forskningsartikler hvordan musikere velger å forholde seg til den økonomiske usikkerheten knyttet til det å være musiker. En side ved dette er å bygge opp det som betegnes som «profesjonell seighet» (resiliens) (Røyseng mfl., 2022, 292), det vil si mental kapasitet til å holde ut et ofte utfordrende yrke. En annen side handler om hvordan musikerne innretter sin arbeidshverdag, enten ved å velge «trygge» karrierer i form av faste ansettelser hvor de i større eller mindre grad får brukt musikkutdanningen sin, eller å velge en mer usikker frilanstilværelse som «frilans prosjektmaker» eller «frilans bidragsyter» (Røyseng mfl., 2022, 27).

Når det gjelder faste ansettelser for musikere, omfatter det (de relativt få) musikerstillingene i Den Norske Opera og Ballett, de filharmoniske orkestrene i Oslo og Bergen og Arktisk Filharmoni i Bodø og Tromsø, samt musikerstillinger tilknyttet Den norske kirke. Videre er det undervisningsstillinger ved musikkskoler, kulturskoler og lignende. Inntrykket fra intervjuene som det vises til i Røyseng mfl. (2022), er at det ikke er uvanlig at informantene kombinerer faste stillinger med frilansoppdrag. Dette gir mulighet for fast og forutsigbar inntekt, og samtidig mulighet for å utvikle seg som musiker gjennom midlertidige prosjekter og oppdrag. Det vanligste synes å være frilans arbeid, enten i form av å være «prosjektmaker» som initierer og «driver» ulike prosjekter og genererer arbeid for seg selv og andre, eller «bidragsyter» som er musikere i ulike (midlertidige) prosjekter, oppsetninger, orkestre og band.

Røyseng mfl. (2022) fokuserer på musikere i Norge, men i innledningen til antologien vises det til at utviklingen i retning av flere frilansere som har et levebrød sammensatt av stadig flere ulike typer inntektskilder, er noe som kjennetegner kunstnerbefolkningen som helhet (Røyseng mfl., 2022, 11). Dette forklares med at antall kunstnere i Norge har økt kraftig de siste tiårene, og at konkurransen om jobber og oppdrag har økt. Tilsvarende utviklingstrekk omtales i Kleppe og Askvik (2023) og Mangset mfl. (2022).



Denne litteraturen understøtter flere av våre funn, og de fleste informantene ser ut til å ha en kunstnerkarriere hvor de kombinerer ulike typer oppgaver, oppdrag og inntektskilder i det som gjerne betegnes som en «lappeteppeøkonomi», som viser til kombinasjonsinntekter fra mange ulike sysler og arbeidsoppgaver (Hagen mfl., 2021, 46–47).

Når det gjelder musikere, betyr det for eksempel at de komponerer, produserer og utøver/fremfører musikk, og at de kombinerer ulike tilknytningsformer til arbeidslivet. Det innebærer for eksempel at de både er ansatt eksternt i et selskap, ved en institusjon eller annen virksomhet, samtidig som de arbeider i eget foretak eller selskap. For skuespillere sin del kan det innebære at de både regisserer og selv står på scenen. For dansekunstnere kan det innebære at den enkelte både er koreograf og danser.

Flere kunstnere opererer med flere «hatter» på den måten at de er utøvende kunstner, kunstnerisk leder og/eller kompanileder, arbeider med administrative oppgaver og har arbeidsgiveransvar, i tillegg til det kunstneriske ansvaret. Denne kombinasjonen har vært ekstra belastende under pandemien, ifølge dem det gjelder. Dette forklarer informantene med at lederansvaret til dels er omfattende, med mange ulike oppgaver som skulle ivaretas, fra rent praktiske oppgaver knyttet til smittevern og fysisk tilrettelegging av lokaler og visningssteder, til større beslutninger av mer strategisk karakter. I tillegg medførte pandemien en stor økonomisk belastning, hvor hensynet til virksomhetens økonomi måtte ses opp mot hensynet til ansatte og deres mulighet til innteksbringende arbeid.

Et fåtall av informantene i denne studien har fast ansettelse ved en musikk- eller scenekunstinstitusjon, og de fleste av disse er ansatt i full stilling. Men det å ha en fast, full stilling betyr ikke at de ikke har flere jobber ved siden av. For det er det flere som har, både for å spe på en relativt lav fastlønn og for å utvikle seg som kunstnere, blant annet illustrert av dette sitatet:

[Jeg jobber] mange steder, men er fast ansatt på [institusjonsteater] i hundre prosent stilling. Har permisjon derfra nå. Det er vanlig. Alle her jobber ved siden av på grunn av økonomi og lav lønn. Jeg jobber som regissør på mange forskjellige teatre, jeg er manusforfatter, gjør voice-ting, leser inn lydbok, frilanser og har enkeltprosjekter (T3).

Dette sitatet viser til et arbeidsliv som er gjenkjennbart for flere av informantene i denne studien: De driver det som Hagen mfl. (2021) omtaler som «mangesysleri», med ulike oppgaver, arbeidsforhold og tilknytningsformer. Om lag halvparten av dem var frilansere med enkeltpersonforetak da pandemien inntraff, litt færre var ansatt i eget aksjeselskap (AS), men flere skiftet fra enkeltpersonforetak til AS i løpet av pandemien. Informantene som har skiftet selskapsform til AS, begrunner dette med at denne selskapsformen gir flere rettigheter enn det enkeltpersonforetak gir, og følgelig mer stabilitet og forutsigbarhet. Inntrykket fra intervjuene er at denne oppdagelsen kom litt overraskende på flere av informantene, og pandemien kan slik sett sies å ha vært en vekker når det gjelder rettigheter, reguleringer og kontrakter, noe flere informanter understreker.

De fleste av informantene i studien later til å sette sammen sitt yrkesmessige «lappeteppe» ved hjelp av ulike inntektskilder fra lengre eller kortere arbeidsforhold, med ulike oppgaver og tilknytningsformer. Her inntar de ulike roller – som skapende kunstner, utøvende kunstner, som regissør, produsent – eller noe helt annet.

## 2.2 Kunstneres arbeidssituasjon under pandemien

Som vi har sett i de foregående avsnittene, kjennetegnes kunstneres arbeidssituasjon av at de kombinerer ulike oppgaver, tilknytningsformer og inntektskilder. Dette vil ofte være kunstnerisk arbeid, men ikke bare. For å få tilstrekkelig inntektsgrunnlag vil det for en del kunstnere være nødvendig å ta annen type arbeid, både arbeid hvor de kan benytte sin kunstneriske kompetanse, og arbeid som ikke forutsetter kunstnerisk kompetanse i det hele tatt. Den ferske kunstnerundersøkelsen (Kleppe og Askvik, 2023) viser at kunstnerisk tilknyttet arbeid, det vil si arbeid som forutsetter kunstnerisk kompetanse uten direkte å være kunstnerisk arbeid, har økt i perioden 2006–2019. Det er samlet sett en økning av denne typen arbeid i samtlige kunstnergrupper, men den største økningen har funnet sted blant kunstneriske fotografer, dramatikere, faglitterære forfattere, kunstkritikere og populærkomponister. Kleppe og Askvik (2023) tolker denne utviklingen som et uttrykk for økt konkurranse i det kunstneriske arbeidsmarkedet, og at flere kunstnere derfor har måttet ta et annet yrke der de kan benytte sin kunstfaglige kompetanse (Kleppe og Askvik, 2023, 43). Økt konkurranse og behovet for en mer stabil inntekt enn det kunstneryrket alene kan gi, kommer også til uttrykk blant våre informanter, hvor pandemien kan sies å ha vært vekker når det gjelder hvor sårbart og usikkert kunstneryrket er.

En rekke rapporter og publikasjoner omtaler at kunstneres arbeidshverdag ble dramatisk endret da pandemien slo inn, spesielt blant kunstnere innen musikk, dans, teater og andre kunstformer som er avhengig av et kollektiv som utøver kunst overfor et fysisk publikum. Denne totale omveltningen av arbeidshverdagen er også det informantene i denne studien trekker frem når de beskriver hvordan pandemien påvirket dem. Som vi har sett, er kunstnerne i denne studien på ulikt sted i karrieren. Noen har lang fartstid og har vært gjennom større eller mindre «kriser» tidligere, mens andre er nokså ferske og har akkurat begynt å etablere seg som kunstnere, både nasjonalt og til dels internasjonalt. Felles for alle var at pandemien hadde stor betydning for deres daglige arbeid, selv om håndteringen av pandemien og omstillingen som fulgte, er forskjellig. Intervjuene viser også at geografisk tilholdssted og nedslagsfelt ikke var uten betydning. Koronasituasjonen og tiltakene som ble iverksatt, varierte, og mens byer som Oslo var mer eller mindre nedstengt i perioder, gikk livet mer som normalt andre steder i Norge, inkludert kunst- og kulturlivet. Men alle som er intervjuet i forbindelse med denne studien, oppgir at de måtte innrette sin arbeidssituasjon og arbeidshverdag på nye måter.

Til tross for enkelte unntak kjennetegnes informantene våre av at de har flere ulike arbeidsforhold for å få tilstrekkelig inntekt, enten i form av ulike (kunstneriske) oppdrag eller ved en kombinasjon av kunstneriske oppdrag, det som Kleppe og Askvik (2021 og 2023) betegner som «kunstnerisk tilknyttet arbeid», og «vanlig» arbeid innenfor for eksempel administrasjon på kulturfeltet. Flere oppgir at de har måttet eller er vant til å «spe på» inntekten med arbeid som ikke direkte er relatert til deres kunstneriske virke. Det gjelder både før og ikke minst under pandemien. Noen informanter oppgir at i de løpet av pandemien tok arbeid som ikke er relatert til deres virke som kunstner i det hele tatt:

Jeg gikk fra å ha mye å gjøre til ingenting å gjøre. Så begynte jeg å jobbe litt i bar. Så litt i en smykkebutikk. Og så litt i rykk og napp med gigs etter hvert som samfunnet åpnet opp. Men arbeidshverdagen ble egentlig ikke-eksisterende (M6).

Jeg begynte å jobbe på sykehjem – hadde behov for å gjøre noe meningsfullt. I den situasjonen var det sterkt behov for helsepersonell, og jeg hadde erfaring fra dette sykehjemmet fra før. Da kunne jeg begynne i en koronakohort. Det var først og fremst

behov for å gjøre noe meningsfullt. Og det var viktig å gjøre andre ting uten at det føltes som et nederlag (T5).

Disse to sitatene illustrerer funnene referert til over, nemlig behovet for å finne annet arbeid i en periode hvor deres kunstneriske virksomhet og mulighet til å utøve sitt yrke ble sterkt begrenset. På den ene siden handler det om behovet for inntekt, iallfall for kunstnere som ikke eller i begrenset grad ble kompensert for inntektsbortfall. På den andre siden synliggjør sitatene behovet for å gjøre noe annet, å ha noe å fylle dagene med når muligheten for å utøve kunstneryrket ble borte, og da helst arbeid som opplevdes som meningsfylt, i det som av flere beskrives som en unntakstilstand.

## 2.3 Kunstnernes bruk av støtteordninger og ekstraordinære koronaordninger

Som følge av pandemien ble det som kjent iverksatt en rekke ulike støtteordninger for å kompensere for bortfall av inntekt, samt stimulere til aktivitet. For kulturfeltets del var det flere ordninger å søke til, slik som NAVs kompensasjonsordning for selvstendig næringsdrivende og frilansere, kompensasjonsordningen og stimuleringsordningen som ble forvaltet av direktoratslinjen i Kulturrådet (nå Kulturdirektoratet), samt de ekstraordinære utlysningene via Norsk kulturfond og Statens kunstnerstipend. I tillegg ble det utlyst særskilte midler via ulike organisasjoner, stiftelser, private virksomheter, kommuner og fylkeskommuner.

Blant annet Bekeng-Flemmen mfl. (2022) viser at kompensasjonsordningen og stimuleringsordningen i mindre grad traff kunstnerne, men at flere av de andre ovennevnte ordningene var viktige. Dette er også inntrykket fra intervjuene i denne studien, hvor relativt få oppgir at de søkte om støtte fra kompensasjonsordningen og stimuleringsordningen. Det er imidlertid flere som oppgir at de søkte om støtte fra andre ordninger fra Kulturrådet (Norsk kulturfond), slik som turnéstøtte og prosjektstøtte. Enkelte informanter oppgir at de ikke kjente til Kulturrådets ulike ordninger under Norsk kulturfond, eller at de «ikke orket» å sette seg inn i dem, fordi de fremstod som vanskelige å forstå.

Noen søkte om midler fra NAVs kompensasjonsordning for selvstendig næringsdrivende og frilansere, og har ulike erfaringer fra både søknadsprosess og utfall. Mens enkelte informanter oppga at det var enkelt å søke, og også fikk innvilget midler, oppgir andre at det var «et styr». Dette forklarer informantene med at det var vanskelig å forstå vilkårene for å få innvilget støtte og hva slags informasjon og dokumentasjon som måtte følge krav om ytelser. Intervjuene i denne studien tyder på at informantene har ulike erfaringer, motivasjon og ferdigheter knyttet til det å skrive søknader i seg selv. NAV fremstår for enkelte som rigid, byråkratisk og vanskelig å forholde seg til for kunstnere, noe som til en viss grad synes å handle om at kunstfeltet er ukjent for NAV, og at begrepene som benyttes av NAV og i kunstfeltet, ikke korresponderer. Lignende erfaringer er beskrevet i noen av de første rapportene om pandemiens konsekvenser for kultursektoren (Grünfeld mfl., 2020). Et eksempel er at mens NAV gjennomgående benytter begrepet «lønn» når de skal beskrive inntekt, vil dette gjerne betegnes som «honorar» på kunstfeltet. Dette fremheves av enkelte informanter som en kilde til misforståelser, men at kunstnerne etter hvert fant en løsning på det. For andre var det utfordrende å vite hva slags opplysninger og hvilken type dokumentasjon som krevdes for å få godkjent selve søknaden til NAV:

Jeg fikk dagpenger og permisjonspenger fra NAV – det var nyttig. Skuespillerforbundet sier vi får lønn og ikke honorar, for å gjøre det tydeligere overfor NAV (T5).

Jeg søkte om midler fra Kompensasjonsordningen for selvstendig næringsdrivende i regi av NAV, der jeg fikk, men husker ikke hvor mye jeg fikk. Det var en kjempehjelp. Jeg fikk utsatt frist for å levere næringsoppgaven som skulle legges ved, men for å søke måtte man allerede ha et ferdig budsjett. Og det hadde ikke noen tilbakevirkende kraft, så det var nesten en litt sånn felle. Hadde vært bedre å bare levere inn næringsoppgaven først. Det tror jeg flere brant seg på. Men når den funka, var den super. Du måtte bare skjønne den (D13).

Disse sitatene viser at en viss form for «fortolkning» var nødvendig for å finne frem i og nyttiggjøre seg NAVs ordninger, og at kun et fåtall av våre informanter hadde kapasitet til å sette seg inn i systemet. Andre søkte om midler fra de ekstraordinære utlysningene via Norsk kulturfond og Statens kunstnerstipend, og oppgir at det stort sett gikk greit å søke, og at saksbehandlingen var rask. Stipendmidler fremheves som spesielt nyttig, og for enkelte av informantene var det første gang de fikk innvilget midler fra Statens kunstnerstipend. Stipend er en ordning som fremheves som viktig av flere informanter, ikke minst fordi det i utgangspunktet er «friere» midler og mindre styrt enn enkelte andre ordninger med tydeligere tildelingskriterier og krav.

Andre informanter oppgir at de søkte om midler fra Fond for utøvende kunstnere (FFUK), TONO, Creos krisepakker og fra ekstraordinære krisepakker og utlysninger fra kommuner og fylkeskommuner. Enkelte søkte også om midler fra lokale private aktører som for eksempel Sparebanken Nord-Norge, som utlyste særskilte stipend/midler under pandemien.

Inntrykket fra intervjuene er at mange av informantene søkte om midler, riktignok fra ulike kilder, og at de aller fleste fikk innvilget en eller flere søknader, uten at vi har eksakt oversikt over tildelte beløp. Ordninger særskilt rettet mot kultursektoren oppgis gjennomgående som enklere å søke på, selv om de større koronaordningene som ble forvaltet av Kulturrådet i direktoratlinjen (kompensasjonsordningen og stimuleringsordningen), opplevdes som mindre tilgjengelige. Og til tross for en viss frustrasjon er det flere som gir uttrykk for at en som kunstner i Norge har noen fordeler:

Jeg var på en konferanse i Praha – kjenner litt på den ... Der hvor man møter kunstnere fra andre land, så kjenner jeg at vi har en unik situasjon i Norge med så mange tilskuddsordninger. Vi har mange penger, men er også mange kunstnere. Det er veldig rart å sitte i de diskusjonene der nede og se hvor lite midler de har, og får til så mye allikevel (D7).

Dette sitatet viser til en konkret erfaring fra en av våre informanter fra dansefeltet, men lignende innsikter finner vi blant annet i Mangset mfl. (2022), som påpeker at norske kunstnere er relativt godt stilt sammenlignet med sine kolleger andre steder. Dette begrunnes blant annet med at den norske kultur- og velferdspolitikken er nokså sjenerøs, med relativt gode offentlige støtte- og stipendordninger, samt at norske kunstnere har høyere jobbsikkerhet enn kunstnere i mange andre land (Mangset mfl. 2022, 22).

## 2.4 Hvem falt fra, hvem greide seg, og hvem kom til?

Flere rapporter omtaler at kunstnere i og utenfor Norge ble hardt rammet av pandemien, og at pandemien bidro til å forsterke eksisterende forskjeller og sårbarheter på kunst- og kulturfeltet, dog i ulikt omfang på tvers av ulike kunstfelt. Denne studien gir flere

eksempler på hvordan pandemien påvirket kunstnernes arbeidslivstilknytning, og tyder på at både yrkestype, arbeidslivstilknytning og forhold av mer personlig karakter har hatt betydning. I Norge er det musikere og scenekunstnere som i størst grad ble økonomisk berørt av pandemien, og mange mistet store deler av sitt levebrød nærmest over natten.

For flere av informantene i denne studien bidro pandemien til å forsterke en allerede ustabil arbeidslivstilknytning, noe som har fått konsekvenser for hvordan de ønsker å innrette sin arbeidshverdag og yrkesutøvelse videre. Dette innebærer for eksempel planer om å søke seg til eller opprettholde faste deltidsstillinger som gir mer forutsigbar inntekt, både når det gjelder kunstnerisk tilknyttet arbeid og ikke-kunstnerisk arbeid. For andre har pandemien medført en forskyving eller endring av yrke, for eksempel der informanter har gått bort fra en skapende og/eller utøvende rolle til en produsent- og/eller managerrolle. Ingen av informantene har fullstendig forlatt «sitt» felt, men rolle og arbeidsoppgaver har i større eller mindre grad blitt endret ut fra et ønske om en mer stabil arbeids- og inntektssituasjon.

Våre funn om forsterket ustabilitet i arbeidslivet svarer til bekymringer som kommer til uttrykk i Bekeng-Flemmen mfl. (2022) om at pandemien har bidratt til å sementere eller forsterke utfordringer og muligheter, og om at pandemien har bidratt til å forsterke ubalanser på kulturfeltet. Hvordan dette vil slå ut på lang sikt, er ikke mulig å forutsi, og det vil være behov for å se til ulike datakilder over tid for å få kunnskap om dette. I denne studien ser vi hvordan pandemien bidro til å skape bevegelse og forskyvninger i aktivitet internt i feltene, og hvilken betydning det har hatt for aktørenes arbeidslivstilknytning. Interessant nok viser andre kilder at antall sysselsatte i kultursektoren i Norge økte under pandemien (Cools og Wagelid, 2022). Vår studie kan ikke gi konkrete svar på hvorfor sysselsettingstallene økte, men den synliggjør endringer i kunstnernes aktivitet under pandemien som trolig også har hatt betydning for feltets totale sysselsetting og arbeidslivstilknytning.

I denne studien har vi spurt informantene om hvordan de vurderer utviklingen i antall kunstnere på «sitt» felt gjennom pandemien, og også om hva de tenker om situasjonen på kulturfeltet i stort. Videre har vi spurt dem om hvordan de vurderer konsekvensene for rekruttering av nye og bortfall av eksisterende kunstnere, samt om det er noen kunstnere eller kunstnergrupper som har kommet styrket ut av pandemien. Mange synes dette er vanskelig å svare på, og flere oppgir at de har lite eller ikke noe inntrykk av «hvordan det gikk» med kunstnernes sysselsettingssituasjon som følge av pandemien. Dette begrunner de med at de ikke har systematisk oversikt over hva som er situasjonen etter gjenåpningen, og også at det kan ta litt tid før en ser de langsiktige konsekvensene av den.

Når det gjelder våre informanter, er inntrykket fra intervjuene at de fleste stort sett opprettholdt sitt virke under pandemien og greide seg økonomisk, selv om det tidvis var tøft. De fleste gir uttrykk for at pandemien gikk hardest ut over nyutdannede kunstnere, som i mange tilfeller gikk glipp av å knytte kontakter og bygge nettverk som følge av nedstenging og smittevernrestriksjoner. Det er også en del som nevner frilansere, som gjerne var i en utsatt posisjon før pandemien inntraff, og hvor problemer og utfordringer ble ytterligere forverret under pandemien. Flere nevner de som arbeider med «riggen» rundt utøvende kunstnere, slik som lyd-, lys- og sceneteknikere, som en gruppe som ble hardt rammet, og som delvis har forlatt bransjen. Dette ble ifølge enkelte av informantene særlig tydelig i forbindelse med gjenåpningen etter pandemien, hvor det tidvis var vanskelig å få tilgang på denne typen kompetanse. Det er spesielt musikere som gir uttrykk for dette, hvor førjulskonserterne i 2021 og gjenåpningen våren 2022 fremheves som «flaskehalsperioder», med nærmest krise med tanke på å få tak i teknikere og en

vedvarende bekymring for at en del av disse har forflyttet seg til andre, mer stabile stillinger.

Når det gjelder hvem som eventuelt kom styrket ut av pandemien, er det få entydige svar, iallfall når informantene blir bedt om å se innenfor eget felt. På musikkfeltet er det enkelte som trekker frem store artister, som mottok relativt mye midler fra ulike koronaordninger, men hovedinntrykket er at det er få som har styrket sin posisjon gjennom pandemien. De aller fleste nevner heller et felt som ikke inngår i denne studien, nemlig film- og til en viss grad spillfeltet, samt strømmegiganter som Netflix.

Selv om det var en rekke økonomiske ordninger å søke til, er det flere informanter som oppgir at de var lite rettet mot, og lite treffsikre overfor, kunstnere og frilansere generelt. Videre er det flere som oppgir at det for en del kunstnere er vanskelig å orientere seg om ulike ordninger og utfordrende å utforme gode søknader.

## 2.5 Oppsummering

Funnene fra denne delen av studien tyder samlet sett på at de kunstnerne som hadde etablert en kunstnerisk karriere før pandemien inntraff, stort sett greide seg økonomisk, selv om flere oppgir at det tidvis var (svært) tøft, og at de måtte tære på oppsparte midler. Men som omtalt i innledningskapittelet er informantene i denne studien, til tross for at de er relativt unge, ikke helt ferske i sin kunstnerkarriere. Videre gjør utvelgelseskriteriene, først og fremst kravet om en viss internasjonal erfaring, at vi sannsynligvis har truffet på informanter med en viss kunstnerisk suksess, som det skulle mer enn en pandemi til for å knekke. Samtidig vitner intervjuene om at pandemien var en vekker for flere når det gjelder arbeids- og inntektsvilkår. Flere oppgir at de har blitt mer bevisst på å sikre egen økonomi fremover, for eksempel ved hjelp av flere arbeidsforhold og inntektskilder eller skifte av selskapsform som utløser flere rettigheter. En stor del av informantene benyttet seg av koronaordningene som ble etablert som følge av pandemien, og inntrykket er at de opplevdes som nyttige og ganske treffsikre.

## 3 Fysisk arbeidssituasjon

I dette kapittelet ser vi nærmere på hvilke konsekvenser pandemien har hatt for kunstneres fysiske arbeidssituasjon, både det som omhandler tilgang til øvingsrom, studio og produksjonslokaler, og det som handler om å fysisk knytte kontakter, reise, bygge nettverk og arbeide sammen med andre etter pandemien. Videre ser vi nærmere på hvordan digitaliseringen har påvirket produksjon, formidling og samarbeid på tvers av ulike kunstfelt, og hvorvidt det er sannsynlig at dette vil fortsette etter pandemien.

### 3.1 Tilgang til øvingsrom, studio og produksjonslokaler

Kleppe og Askvik (2023) har i den siste kunstnerundersøkelsen etterspurt kunstneres tilbakemelding på en rekke holdningsspørsmål, der tilgang til produksjonsfasiliteter er ett av spørsmålene. Undersøkelsen viser generelt høy tilfredshet med fasilitetene, men som nevnt er det flere kunstnergrupper som ikke inngår i undersøkelsen. Dansere er imidlertid representert i undersøkelsen, hvor under halvparten oppgir at de er tilfredse med arbeidsforholdene (Kleppe og Askvik, 2023, 44–45).

Inntrykket fra intervjuene vi har gjennomført, er at det er varierende erfaringer når det gjelder tilgang til produksjonslokaler. En konsekvens av pandemien for både utøvende og skapende kunstnere var at flere arbeidet hjemme. Flere av informantene oppgir at de gjorde nødvendige tilpasninger i hjemmet for å kunne utføre arbeidet derfra, for eksempel ved å bygge/installere eget studio og anskaffe nødvendig infrastruktur. Andre hadde allerede egne lokaler til øvings- og fremføringsformål, og noen benyttet anledningen til å ruste opp eksisterende fasiliteter eller bygge nye lokaler. Enkelte oppgir at de fortsatte å benytte eksisterende studio eller kontorplass utenfor hjemmet, iallfall der hvor smittesituasjonen og mulighet for å overholde smittevernreglene tilsa at det var mulig. Inntrykket fra intervjuene er at geografisk plassering kan forklare noe av forskjellene, siden ikke alle byer og områder var like berørt av restriksjoner og nedstenging i pandemiperioden. Andre, først og fremst dansekunstnerne, oppgir at både øvinger og forestillinger ble lagt til utendørs arealer, iallfall i en periode.

I «Sterkere tilbake» (Bekeng-Flemmen mfl., 2022) gis det eksempler på at pandemien gjorde at aktører på feltet gjennomførte småskalaproduksjoner med få aktører involvert. Samme rapport viser også at flere lokale, uavhengige og mer artistdrevne og artistsentrettede produksjoner kom på banen, både på musikk- og scenekunstfeltet. Slike erfaringer kommer også til uttrykk i vår studie: For enkelte av musikerne var en konsekvens av pandemien at de nedskalerte «riggen» rundt produksjon og formidling/konserter, og gjorde mer av arbeidet selv. Noen oppgir at de kommer til å fortsette med dette, iallfall i en viss utstrekning, fordi det er enklere og mindre kostnadskrevende, og fordi erfaringene med det har vært gode.

Hva som er tilstanden etter pandemien når det gjelder tilgang til lokaler, er mer usikkert. Informanter med tilhold i de større byene, spesielt Oslo og Oslo-området, oppgir at tilgang til lokaler er vanskelig og har vært det i lengre tid. Intervjuene gir ikke noen holdepunkter for å si at det har blitt flere eller færre lokaler i forbindelse med pandemien, ei heller om det har blitt dyrere eller billigere å leie lokaler. Informantene i vår studie gir uttrykk for ulike erfaringer med tilgang til lokaler etter pandemien. Intervjuene viser også at behovet for noen er endret, siden de ble vant til å arbeide mer hjemmefra og har tilrettelagt for at de kan komponere og produsere i eget (hjemme)studio.



## 3.2 Reising, forflytning og nettverksbygging

Til tross for uttrykt bekymring for klima- og miljøavtrykk knyttet til spesielt flyreiser er det lite fra intervju materialet som tyder på at pandemien har satt noen varig stopper for reising på kulturfeltet. Omfanget har kanskje blitt litt mindre, fordi flere har blitt vant til digitale møter og kan tenke seg å fortsette med det, og også på grunn av svakere økonomi på feltet. Men det er ingen tvil om at de fysiske møtene er svært viktige i en sektor hvor kontakter og nettverksbygging kan være avgjørende for å komme inn i og vedlikeholde en posisjon på feltet, samt opprettholde kontakter over tid. Inntrykket fra intervjuene er at reisinga er tilbake, både nasjonalt og over landegrensar, noe som var overraskende for enkelte av informantene:

Jeg er nesten litt sjokkert over at det kom så fort tilbake. Det er fullt kjørt igjen, med konferanser, konserter og så vidare. Det var egentlig litt overraskende. Det var jo litt snakk om miljøperspektivet, at en skulle reise mindre, men nå er det full peising på igjen! Men jeg tror ikke folk endrer vaner med mindre det gjøres strukturelle endringer. Det er vel det vi ser nå. Og mye ble jo satt på vent, og skal tas igjen nå (M12).

Det siste poenget er det flere informanter som gir uttrykk for, nemlig at det er stor motivasjon for å «ta igjen» det som gikk tapt under pandemien, og at behovet for å møtes for å gjenopplive, fortsette og initiere kunstnerisk aktivitet og samarbeid er stort. Det er riktignok flere informanter som oppgir at pandemien, i tillegg til klima-, miljø- og familiehensyn, gjør at de vil orientere seg mer lokalt og reise litt mindre enn tidligere. Men hovedinntrykket fra intervjuene er at reisinga er mer eller mindre tilbake til «normalen», det vil si omtrent på samme nivå som før pandemien inntraff.

## 3.3 Digitaliseringens påvirkning på produksjon, formidling og samarbeid

At pandemien virket som en akselerator for digitalisering, er grundig dokumentert i en rekke utgivelser. I likhet med resten av samfunnet tok også kultursektoren i bruk digital teknologi til møter og annen samarbeidsvirksomhet, men også til produksjon og formidling av kunst og kultur.

I antologien «Estetiske praksiser i den digitale produksjonens tidsalder» (Eliassen mfl., 2022) gis det en rekke eksempler på hvordan kunst- og kulturlivet utforsket og tok i bruk nye metoder for å nå ut til publikum. I innledningen presenteres kort nye formidlingsformater som virtuelle teateroppsetninger, strømmekonserter og digitale museumsturer. Det gis også eksempler på hvordan de ble formidlet via de nå svært velkjente videokonferanseplattformene Zoom og Teams. Sosiale medier som Facebook og Instagram nevnes som de nye kunstarenaene, og antologien har egne kapitler som beskriver hvordan kunstformidling foregikk hjemmefra, erfaringer med strømmekonserter og digital kulturpolitikk rettet mot barn og unge. Men, skriver redaktørene, om overgangen til «et mer eller mindre heldigitalt kulturliv» gikk raskt, så spredte den «digitale utmattelsen» seg nesten like raskt som den digitale entusiasmen (Eliassen mfl., 2022, 11–12). Videre understreker de at «å snakke om 'digitalisering av kunst og kultur' i realiteten er å snakke om utviklingen av kunst- og kulturfeltet generelt» (ibid., 12). Pandemien forstås her ikke som noe som representerte et brudd med tidligere praksiser, men heller noe som satte fart på en utvikling som allerede var godt i gang.

Flere av våre informanter er inne på noe av det samme. Inntrykket er at flere av dem, først og fremst informantene fra musikkfeltet, hadde en viss erfaring med digitale

plattformer og verktøy for produksjon og formidling. Dette kan forklares med at musikkfeltet har vært i forkant av teknologiutviklingen sammenlignet med andre kunstfelt (se blant annet Hagen mfl., 2021). Det er også informantene fra musikkfeltet som i størst grad ser ut til å ha benyttet digitale verktøy til produksjon og formidling av kunstneriske verk og uttrykk:

Tror flere lager digitale produkter, men det var på vei før pandemien også. Og teknologien har blitt billigere, så det er enklere å lage videoer og slikt. Og lydlegging av film også. Det er større marked der. Vi har blitt mer vant til det, for eksempel det med visuelle vignetter. Pandemien har kanskje forsterket denne trenden. Kanskje har flere også satsa mer på det i kulturfeltet, at flere har lært seg video og miksing og sånn. Tror det er litt styrka (M12).

Jeg lagde en del musikk sammen med andre på nett. Og hadde en del konserter på stream, både hjemmefra via telefonen, men også via studio. Og noen internettfestivaler, hvor proffere arrangører hadde stelt i stand i stream-opplegg. Jeg tjente ikke noe penger på det, det var mer promoteringshensyn for å holde artistprosjektet i live (M15).

Disse sitatene forteller om flere erfaringer fra pandemien. For det første vitner de om at flere prøvde ut digitale verktøy under pandemien, både for å komponere musikk og utvikle visuelle produkter. For det andre understøtter de funn fra annen forskning som viser at pandemien akselererte den digitale utviklingen som allerede var godt i gang. For det tredje belyser de et annet viktig funn, som blant annet omtales i Hagen mfl. (2021), om at digitaliseringen gjør at flere kan produsere og formidle på egen hånd, uten et stort apparat rundt seg, noe flere fikk erfaring med under pandemien. Og endelig forteller de om konkrete erfaringer med streaming-konserter hvor formålet er synliggjøring, ikke inntekt. Slike erfaringer er i tråd med det andre rapporter omtaler (blant annet Gran mfl., 2020): at det var lite å tjene (økonomisk) på digitale konserter, men at det, iallfall i en periode, var viktig for å opprettholde egen kunstnerisk aktivitet og nå ut til publikum.

Enkelte informanter fra dansefeltet oppgir at de benyttet pandemien til å utforske nye måter å produsere og formidle på, blant annet ved bruk av innslag av film og spill i sine oppsetninger. Det er også flere informanter fra dansefeltet som oppgir at de trente og/eller fulgte kurs og danseklasser via Zoom, mens færre ser ut til å ha utviklet oppsetninger som kun var ment for digital formidling.

Flere av informantene melder uoppfordret om en viss konservatisme (spesielt) på scenekunstfeltet, hvor holdningene til digitalisering enten preges av likegyldighet eller direkte motstand. Mye av motstanden kan nok forklares ut fra ønsket om og nødvendigheten av direkte publikumsmøter, i tillegg til at flere oppgir en viss skepsis til at kunstneriske verk skal leve «sitt eget liv» på digitale flater uten at kunstnerne har kontroll over verket og eventuelle debatter og diskurser knyttet til det.

Den demokratiserende effekten av digitalisering og mulighet for bedre tilgjengelighet til kunst og kultur for flere er det nokså få av informantene som nevner, med noen få unntak:

Det som kan være fint, er å streame til dem som ikke kan gå på konsert, sånn som til gamlehjem og lignende. Da kan flere få kulturopplevelser (M11).

Dette sitatet kommer fra en informant fra musikkfeltet, som har gjort seg erfaringer med strømming av småskala-konserter fra eget hjem. Men som sagt er informanten ganske alene om å fremme slike synspunkter, til tross for at det har vært en god del oppmerksomhet om dette perspektivet i andre sammenhenger.

### 3.4 Oppsummering

Denne studien viser at kunstnerne har ulike erfaringer når det gjelder tilgang til produksjonslokaler etter pandemien. Mens noen opplever at det er få lokaler tilgjengelig, har andre erfaringer med at det er enklere å leie lokaler etter pandemien. Når det gjelder kostnader, er det også ulike erfaringer, men intervjuene tyder på at det ikke bare er pandemien som påvirker en eventuell økning i leiepriser, men også den generelle prisveksten som har funnet sted de siste månedene. En konsekvens av pandemien for både utøvende og skapende kunstnere, i likhet med andre sektorer, var at flere arbeidet hjemme. Det er det flere som kommer til å fortsette med, blant annet fordi de i løpet av pandemien har utbedret og tilrettelagt for produksjon hjemmefra.

Samlet sett tilfører ikke intervjuene i denne studien så mye nytt når det gjelder kunstnernes holdninger til digital formidling av musikk og scenekunst. I stedet understøtter de funn fra en rekke tidligere undersøkelser, blant annet Røyseng mfl. (2022), som viser at mange er negative til strømming av konserter og ser begrenset potensial for inntekt. Nær ingen av informantene gir uttrykk for at digital formidling kan erstatte det fysiske møtet med publikum, selv om enkelte oppgir at digitale elementer kanskje kan supplere eller bidra med ekstra-informasjon i form av «teasere» og oppsummeringer i forbindelse med live-konserter og forestillinger. Men det denne studien gir eksempler på, er at flere kunstnere prøvde ut ulike digitale verktøy knyttet til møtevirksomhet, skaping og produksjon av musikk og visuelle elementer. Flere fikk erfaringer med å produsere på egen hånd, ved hjelp av ny teknologi og egen kompetanseheving, og flere oppgir at dette er noe de vil fortsette med også etter pandemien.

## 4 Forholdet mellom produksjon og formidling

I dette kapittelet ser vi nærmere på kunstneres erfaringer med tilgjengelighet, kapasitet og det som gjerne betegnes som «flaskehalsproblematikk», og hvilke konsekvenser de mener dette har for økonomi, arbeidssituasjon, kunstnerisk kvalitet og mangfold. Vi spør blant annet om deres erfaringer med etterspørsel fra arrangører og oppdragsgivere etter gjenåpningen, om det er tendenser til opphopning av produksjoner, altså om det er «kø» av produksjoner som venter på å bli fremført. Vi belyser også kunstneres erfaringer med å få publikum tilbake til konsertsaler og scener.

### 4.1 Produksjon av kunst og kultur under pandemien

At det fysiske kulturtilbudet var mer eller mindre nedstengt under pandemien, er omtalt både i mediene og i forskningslitteraturen. Distribusjon og formidling av kunst og kultur ble hardt rammet, siden fysiske visningssteder ble lukket og forestillinger, konserter, utstillinger og andre formater som fordrer et fysisk tilstedeværende publikum, ble avlyst. For informantene i denne studien var dette en av de tydeligste konsekvensene av pandemien, som betød at en avgjørende del av deres yrkesutøvelse ikke lenger var mulig. Som vist i kapittel 3 var det flere som prøvde ut formidling i nye formater, slik som digitale konserter/strømming, småskalaoppsetninger og utendørsforestillinger. Men i det store og det hele ble det brukt (mye) mindre tid på fysisk formidling, og de som hadde forutsetning og anledning til å gjøre det, dreide sin virksomhet til produksjonsrelaterte oppgaver.

Kleppe og Askvik (2021) viser at kunstproduksjonen gjennomgående ble opprettholdt under pandemien, selv om det er variasjon både innad i og mellom ulike kunstfelt. Bekeng-Flemmen mfl. (2022) skriver at en gjennomgang av søknader til ordningene forvaltet av Norsk kulturfond og Norsk filminstitutt viste at «mange kunstnere omstilte seg raskt og justerte sine kunstneriske aktiviteter for å holde produksjonen oppe» (Bekeng-Flemmen mfl., 2022, 52). Denne omstillingen fant også sted hos flere av våre informanter, selv om motivasjonen for enkelte avtok etter hvert som restriksjonene vedvarte:

Jeg brukte mye mer tid på musikkproduksjon og programmering og lærte meg mer om det. Dypdykka i et område som jeg tidligere har brukt andre til å gjøre (M12).

Jeg spilte inn ny plate, lagde masse nye musikk det første året. Ga ut et album i 2021, på tidligvinteren. Så var jeg i studio etter det. Det var høy kreativitet og produksjon i starten, for å være i overlevelsesmodus. Men da vi bikka året, så sa det stopp (M11).

Lignende tilbakemeldinger kommer fra flere av de andre informantene, og ikke kun innen musikkfeltet. Både fra danse- og teaterfeltet oppgir informanter at de, iallfall til en viss grad, brukte tid på å utvikle nye verk, og flere oppgir at de utforsket nye formater, for eksempel dans for film, arbeidet med manusutvikling og planla nye oppsetninger.

### 4.2 Flaskehals og konkurranse

Bekeng-Flemmen mfl. (2022) skriver at dreiningen i arbeidsoppgaver under pandemien, fra formidling til produksjon, ser ut til å ha skapt opphopning av nye produksjoner etter pandemien, særlig innen musikk og scenekunst (Bekeng-Flemmen mfl., 2022, 8). Hvorvidt dette faktisk er tilfelle, er ikke så godt å si, men erfaringene fra våre informanter

er at tilbudet etter gjenåpningen er stort, og at det til dels er stor konkurranse om tilgang til konsertsaler, scener og festivaler. Flere gir uttrykk for at de er spente på utviklingen videre, og om etterspørselen fra publikum korresponderer med det store tilbudet. Det er også flere informanter som påpeker, i tråd med blant annet Bekeng-Flemmen mfl. (2022), at det var flere arrangementer i lokal- og nærmiljøet under pandemien, og at det resulterte i fremvekst av flere, mindre festivaler. Det kan bety at det potensielt er flere formidlingsarenaer tilgjengelig, samtidig som erfaringene fra våre informanter er at konkurransen om de mest attraktive arenaene forsterkes. Det begrunner de med at store, synlige arenaer gir bedre mulighet til å nå ut til et stort publikum, i tillegg til at de gir høyere inntekt enn mindre arenaer tilbyr.

Flere av informantene påpeker at flere av de mindre, lokalt tilknyttede festivalene står i fare for å forsvinne. Dette kan ifølge våre informanter ha negative konsekvenser for mangfold og tilgjengelighet. I tillegg betyr bortfall av disse festivalene økonomisk tap for arrangører og underleverandører. I den forbindelse er det flere som nevner mindre arrangører som en utsatt gruppe som følge av pandemien, hvor fremtidsutsiktene er usikre. Flere informanter fra musikkfeltet påpeker at det er mye som skal «tas igjen» av konserter og festivaler etter pandemien, og at konkurransen tilspisser seg:

Jeg er spent på om det er «plass» til meg neste år. Tror det blir mange som skal gjennom nåløyet. Og jeg er litt redd for at festivaler vil «safe» veldig nå, for å sikre billettinntekter. At de programmerer mer «mainstream» (M12).

Konsekvensen er at det blir mer ensformig repertoar. Programmeringen blir mer streit. Mindre eksperimentelt. Det blir lett å gå til det trygge. Og da gambler du ikke på en fersking (M10).

Sitatene over kommer fra informanter fra musikkfeltet, men en viss bekymring for «tryggere» programmering for å tiltrekke seg publikum finner vi også hos informanter fra andre kunstfelt. Et annet moment som flere trekker frem, og som blant annet Ryssevick mfl. (2021) omtaler, er at turnévirkosomhet har blitt dyrere, blant annet på grunn av høyere priser på flybilletter og hotellrom. Funnene fra vår studie tyder på at dette ikke bare gjelder musikkfeltet, men også scenekunst. Som vi skal se i kapittel 5, gjelder dette ikke minst turnévirkosomhet utenfor Norge, hvor høyere priser i kombinasjon med en hardt prøvet kulturbransje gjør det krevende å få innpass på scener og konsertarenaer og kostbart med transport og opphold.

Når det gjelder informantenes egne erfaringer med oppdrag og etterspørsel etter gjenåpningen, er hovedinntrykket fra intervjuene at aktiviteten har tatt seg opp etter pandemien. Dette forklares både med kunstnerens ønske om å møte publikum og å få inntekt, og om publikums ønske om fysiske kulturopplevelser og de sosiale møtene de medfører. Flere av våre informanter melder om fulle avtalebøker og til dels høyt arbeidspress, som både drives av et sterkt ønske om å møte publikum igjen, men også av frykt for å ikke ha arbeid på sikt:

2022 har vært mitt vanskeligste år. Jeg har vært så redd for å ikke ha jobb, så jeg har sagt ja til alt. Det er mye smått, og sinnssykt mye reising. Mye én uke på, én uke av. Det orker jeg ikke lenger (D9).

Det virker som om 2022 var et crazy år hvor alle skulle ta igjen alt. Tror det er midlertidig mer enn før, men det er ikke bærekraftig. Jeg har fått kansellert noen oppdrag fra små festivaler. Det virker som om mange har starta nye ting. Det er veldig konkurranse, og de små kan kanskje ikke konkurrere med de store (M11).

Disse sitatene vitner om flere forhold, både frykten for å ikke ha arbeid, med det det innebærer av inntekt, synlighet og utvikling av eget kunstnerskap, men også tendenser til et overopphøyet kulturtilbud i forbindelse med gjenåpningen.

På spørsmål om det er tendenser til opphopning av produksjoner, og om det er enkelte verk som har «gått ut på dato», er det også ulike synspunkter. Enkelte oppgir at de ser tendenser til opphopning, kanskje spesielt på festivalfeltet, hvor gjenåpningen i 2022 og sommeren 2021 trekkes frem som en travel periode med ganske sterk konkurranse om fremføringsarenaer, slik sitatene over vitner om. Mer internasjonalt orienterte aktører, kanskje først og fremst innenfor dansefeltet, oppgir «kø» flere steder, spesielt ved scener utenfor Norge. Det er mange om plassene og (sitat) «veldig lite penger», noe som fremheves som en barriere for tilgang. Og mens noen informanter oppgir at det oppleves som lite relevant å turnere med flere år gamle verk, er det andre som mener at feltet tidvis er litt for utålmodige og alltid etterspør det aller nyeste, noe de vurderer som lite bærekraftig. Her har informantene ulike erfaringer, og det gis både eksempler på turnering med stykker som ble produsert tidlig i pandemien, og produksjoner som ble «lagt på is» fordi de ble vurdert som foreldet.

## 4.3 Kunstnerne og publikum

Mens tidligere studier har lagt mest vekt på *om* publikum kommer tilbake, og eventuelt i hvilket omfang (se for eksempel Ipsos, 2022), har vi i denne studien lagt mer vekt på å innhente kunstnerens erfaringer med publikum, både hvilket inntrykk de har av publikum etter pandemien, og ikke minst hvilken rolle publikum spiller for dem.

### 4.3.1 Kommer publikum tilbake?

Intervjuene viser at informantene har ulike erfaringer med om publikum kommer tilbake etter pandemien, i hvilken grad og på hvilken måte. Mens noen oppgir at de opplever stor etterspørsel og mange publikummere, er andres opplevelse at det tar tid å få publikum tilbake. Tregheten begrunner informantene med at publikum har fått nye vaner under pandemien, hvor kulturkonsumet først og fremst fant sted innenfor husets fire vegger og foran en skjerm, og at disse vanene er vanskelige å endre. Andre informanter har derimot erfaring med at publikum er «sultne» på kunst- og kulturopplevelser, men at tilbudet kanskje er større enn etterspørselen, og at billettsalget lider. Men hovedinntrykket fra intervjuene er at informantene er svært usikre på hvordan publikumssituasjonen blir fremover. Enkelte informanter, kanskje spesielt fra scenekunstfeltet, fremhever billettpriser som en barriere for publikum, særlig når det gjelder unge:

Slik det er i dag, fungerer det feil. Det å dra på teater skal være en del av hverdagen, men det er det bare få som har mulighet til nå. En studentbillett koster 500 kroner – da får man ikke testet om teater fungerer. Systemet er feil rigget. Behovet blir nok mindre og mindre, litt som i gamle dager, da skuespillerne var klovner for borgerskapet. Stykket som vi spilte i vår, der var det helt fullt, men vi skuespillere hadde ikke hatt råd til å se det selv (T3).

Dette sitatet peker på flere forhold knyttet til det å tiltrekke seg publikum. Eksplicit sier det noe om at høye billettpriser er en barriere for kulturbruk, spesielt når det gjelder å tiltrekke seg yngre publikummere. Men det forteller også noe om hvor vanlig det er å benytte kunst- og kulturtilbud, eller nærmere bestemt: hvor uvanlig det er, iallfall enkelte deler av tilbudet. Andre informanter forteller om lignende erfaringer, hvor en når



et relativt smalt spekter av publikum, og da ofte et eldre, godt bemidlet et. Inntrykket fra intervjuene er at flere er bekymret for at publikum fra før pandemien ikke kommer tilbake, og at de lurer på hvordan de skal nå ut til nye publikumsgrupper.

### 4.3.2 Hvilken rolle spiller publikum for kunstnerne?

Behovet for og ønsket om å møte publikum er et gjennomgangstema i samtlige intervjuer i denne studien. Siden informantene er performative kunstnere, er ikke det overraskende, selv om de legger vekt på ulike elementer for å forklare hvorfor publikumsmøtet er viktig. Det handler både om å nå ut med sitt kunstneriske uttrykk og sin idé, om å berøre og å få respons på sitt verk. Et nokså tydelig funn fra intervjuene er at ønsket om å berøre publikum har blitt forsterket gjennom pandemien. For hvem er kunstneren uten et publikum? Det er det mange av informantene i denne studien som har reflektert over, hvor fraværet av et fysisk publikum i nærmere to år oppgis som tungt.

Hvilken rolle publikum spiller for kunstnerne, er et tema som nær alle informantene er svært opptatt av, og hvor det synes å være rom for og behov for mer forskning. Inntrykket fra intervjuene er at møtet med et fysisk publikum er avgjørende for både musikere og scenekunstnere. Flere stiller som sagt spørsmålstegn ved «hvem de er» uten et publikum, og savnet etter et fysisk publikum under pandemien er stort og tydelig uttalt. Men hvorfor er det fysiske publikumsmøtet så viktig, og hva må til for å attrahere publikum? Vi har ikke stilt direkte spørsmål om det første, men temaet publikumsmøter kommer naturlig frem i de aller fleste intervjuene i denne studien. På den ene siden begrunnes betydningen av det fysiske publikumsmøtet med kunstnerens behov for respons på eget verk, uttrykk eller bærende idé. Dette behovet for å «nå ut» er omtalt flere steder, blant annet av Berge (2022), som nevner ønsket om å nå frem til et større publikum med sin fortelling eller idé som drivkraft for kunstneres internasjonale aktivitet og samarbeid.

I tillegg oppstår det, ifølge våre informanter, noe i møtet mellom kunstnere, kunstverk og publikum som er helt avgjørende, i tillegg til det som skjer i møtet publikum imellom. Hva dette «noe» er, og hvorfor det vurderes som så viktig, får vi ikke utfyllende kunnskap om gjennom vår studie, men det er et tema som omtales i kunstsosiologien, blant annet referert til i Mangset mfl. (2022) og Danielsen (2006). Ut fra hvordan våre informanter beskriver disse møtene, tyder det på at det handler om det fellesskapet som oppstår mellom sal og scene, og de reaksjonene som fremføringen av et musikk-, dans- eller teaterstykke utløser. Slike reaksjoner og uttrykksmåter gjør hver enkelt fremføring, konsert eller forestilling spesiell, og kan bidra til at fortellingen, forestillingen og/eller den grunnleggende idéen endres eller videreutvikles.

Det er også flere av informantene som gir uttrykk for at digitaliseringen, som jo ble den dominerende kanalen for kunst- og kulturopplevelser under pandemien, har gjort de fysiske menneskemøtene enda viktigere. Det gjelder for møtet mellom kunstner og publikum, så vel som møtet publikum imellom. Digitaliseringen omtales av enkelte informanter som fremmedgjørende og som en kraft som, sammen med andre utviklingstrekk som krig og en generell (politisk) polarisering, gjør at de fysiske menneskemøtene blir enda viktigere.

Et annet interessant funn som løftes frem av flere av informantene, er ønsket om å i større grad inndra publikum i skaping, utvikling og fremføring av en forestilling eller et verk. Gjennom intervjuene får vi ikke så mye kunnskap om hvordan dette foregår i praksis, men det er helt klart et tema som det er verdt å undersøke videre. Dette ønsket



er også nært knyttet til et annet viktig funn i intervjuene, nemlig kunstnerens ønske om å være relevante for publikum:

For meg har det blitt enda viktigere å inkludere og ta hensyn til publikum – kunsten er der ikke uten dem. Jeg er kanskje mer interessert i å møte en bredere gruppe enn før. Selv om jeg kanskje alltid har tenkt at dansekunst og samtidskunst er tilgjengelig for en bredde av publikum, ønsker jeg å tilpasse formatet for å nå et nytt publikum. Jeg ønsker å nå et publikum som ikke oppsøker kunst på eget initiativ (D7).

Skal jeg få midler, må jeg tenke hva jeg skal gjøre, hvordan gjøre meg relevant for samfunnet. Kunsten står jo for seg selv, men jeg føler også ansvar for å appellere til samfunnet. Før pandemien var jeg litt sånn «jeg lager bare kunst». Nå er jeg mer opptatt av hvem jeg lager kunst for (D9).

Disse sitatene er representative for det flere av våre informanter gir uttrykk for: at publikum er svært viktig for dem, og at de er nysgjerrige på hvordan de skal nå ut til eksisterende og nytt publikum. Flere er opptatt av å utforske dette selv, men etterspør også mer kunnskap om hvordan de kan tiltrekke seg et nytt publikum, og hvordan de kan gjøre seg relevante for et større og mer sammensatt publikum. På spørsmål om ønsket om å appellere til publikum går på bekostning av det å ta kunstnerisk risiko, er inntrykket fra intervjuene at det gjør det ikke. Men pandemien synes å ha gjort det enda tydeligere for informantene at kunst og kultur er avhengig av mottakere for å ha verdi.

## 4.4 Oppsummering

Samlet sett viser funnene fra vår studie at produksjon av kunst og kultur ble opprettholdt under pandemien. Informanter som hadde forutsetninger, kapasitet og motivasjon, dreide sitt arbeid fra formidlingsrelaterte oppgaver til nye og andre oppgaver, og til mer produksjonsrelaterte oppgaver. Flere oppgir at det var mange produksjoner «i kø» på gjenåpningstidspunktet, og at det fortsatt er stor konkurranse om tilgangen til konsertsaler og scener, spesielt utenfor Norge. Funnene viser videre at informantene har ulike erfaringer med om publikum har kommet tilbake etter pandemien. Mens noen opplever at kulturbruksvaner som ble dannet under pandemien, fortsatt henger i, og at det går tregt å tiltrekke seg publikum, har andre erfaring med at publikum er ivrige etter å ta i bruk kulturtilbudet.

Det store spørsmålet er hvordan kulturbruken vil se ut på sikt, noe flere av informantene er bekymret for. Flere gir uttrykk for at pandemien har gjort dem enda mer bevisst på hvor viktig publikum er for dem. Dette forklarer de både med behovet for å få respons på eget verk og innspill til videreutvikling, men også den sosiale dimensjonen ved at mennesker møtes fysisk i samme rom. Flere informanter er opptatt av at de vil prøve ut metoder for, og ønsker mer kunnskap om, hvordan de kan tiltrekke seg publikum som var der før pandemien, og helst nå ut til et større og mer mangfoldig publikum.

## 5 Vilkår for internasjonal aktivitet og samarbeid

I dette kapittelet ser vi nærmere på hvordan pandemien påvirket kunstneres ambisjoner og muligheter for internasjonal aktivitet og samarbeid. Vi belyser hva som er kunstneres utgangspunkt og motivasjon for internasjonal aktivitet, hva som er deres erfaring med internasjonal aktivitet og samarbeid før, under og etter pandemien, og også om pandemien har gitt grobunn for nye måter å samarbeide på.

### 5.1 Kunstneres erfaring med internasjonal aktivitet og samarbeid

At kunsten er grenseoverskridende, også i fysisk forstand, er velkjent. Mange kunstnere ser internasjonal aktivitet og samarbeid som kilde til nye impulser og kunstnerisk utvikling, samtidig som internasjonale markeder også kan utgjøre et viktig inntektsgrunnlag. Berge (2022) peker i sin studie om norske kunstnere og kulturarbeideres internasjonale virksomhet på at internasjonal aktivitet har blitt stadig viktigere de siste årene. Det er det flere grunner til, både en generell internasjonal orientering som ikke nødvendigvis er begrenset til kulturfeltet, men også forhold som kunstneriske og økonomiske ambisjoner, tilfeldigheter og eventyrlyst. I tillegg fremhever Berge en annen viktig grunn, som også Hagen mfl. (2021) omtaler, nemlig at kunstnere som arbeider innenfor smale eller nisjepregete uttrykk, ser internasjonal virksomhet som en mulighet til å nå ut til et større publikum enn det som er mulig i en norsk kontekst.

En ny generasjon norske kunstnere, kulturarbeidere og deres utgivelser, enten det er snakk om musikk, litteratur, visuell eller scenekunst, har hatt suksess internasjonalt de siste årene, noe som ytterligere har medvirket til økt oppmerksomhet på den internasjonale delen av norsk kunst- og kulturliv (Berge, 2022, 12). Videre gir internasjonal aktivitet prestisje, og det å ha et internasjonalt nedslagsfelt assosieres ofte med høy kunstnerisk kvalitet. Dette er også noe flere av informantene i vår studie fremhever, selv om de har ulik erfaring med internasjonal aktivitet og samarbeid.

Berge (2022) skriver at for noen kunstfelt er internasjonal aktivitet og internasjonalt samarbeid viktigere enn for andre, ja, for noen er det helt avgjørende for å «bli satt på kartet» som kunstner. Det er også en svært viktig kilde til inntekt. Disse funnene bekreftes også av våre intervjuer. Spesielt informanter fra dansefeltet fremhever internasjonal aktivitet i form av turnering og oppsetninger utenfor Norge som svært viktig for anerkjennelse som kunstner og som et kvalitetsstempel. Nær samtlige av informantene fra dansefeltet har internasjonal erfaring, enten fra utdanning og/eller fra turnering og gjesteopphold utenlands. Internasjonal aktivitet og samarbeid med aktører utenfor Norge oppgis som viktig for egen utvikling, for å fange opp signaler utenfra, og selvfølgelig som arena for å opptre og få inntekt. Samtidig er det flere fra dansefeltet som stiller spørsmål ved hvor viktig det bør være å opptre og turnere internasjonalt for å oppnå status i feltet, om det er litt overvurdert, og kommenterer at det ikke er særlig miljø- og klimavennlig:

Jeg håper dette presset på å opptre utenlands, for å kunne få kunstnerskapsstøtte, blir en saga blott. Det bør telle like mye å opptre andre steder i Norge, det er jo heller ikke slik at en alltid opptrer i de store byene når en har opptredener utenlands (D1).

Det er en slags forventning om at du må gjøre noe internasjonalt hvis du skal være noe i dansefeltet. Jeg er litt imot det. Det er ikke bærekraftig miljømessig (D9).

Mye handler jo om å reise ut til en hvilken som helst scene, og så drar man hjem. Jeg tenker jo at det er mye status knyttet til det å reise ut. Hvorfor er det så viktig å vise noe utenlands, egentlig? Så det er jo en mulighet til å tenke annerledes nå, det er jo en klimakostnad ved å reise masse (D4).

Sitatene over gir flere begrunnelser for hvorfor internasjonal aktivitet er viktig, men viser tydelig at internasjonal virksomhet også er tett knyttet til økonomiske incitament og status, i dette tilfellet dansefeltet. Det betyr ikke at kunstneriske ambisjoner ikke er viktige, men at det i tillegg er noen mer instrumentelle mål knyttet til internasjonal virksomhet, noe Berge (2022) også omtaler.

Informantene fra musikkfeltet har litt mer blandet erfaring med internasjonal aktivitet. For enkelte er internasjonal aktivitet helt avgjørende – det er der markedet og inntektsgrunnlaget ligger, blant annet fordi en opererer innenfor en sjanger eller nisje som er nokså smal i nasjonalt perspektiv, og hvor publikumsgrunnlaget er lite. Denne problemstillingen omtales nærmere i Hagen mfl. (2021) og illustreres av følgende sitat fra en av våre informanter:

Hadde jeg forholdt meg til Norge, hadde jeg bare hatt 5 uker jobb i året. Jeg har et agentur som jobber over hele verden (M10).

For andre er internasjonal aktivitet viktig, men ikke avgjørende, og for andre igjen er internasjonal aktivitet og samarbeid tidvis en velkommen «bonus», men søkelyset er i hovedsak på Norge, mye på grunn av økonomiske hensyn:

Man tjener best i Norge, hyrene er størst både for artister og musikere. Vi reiser jo rundt på kontinentet. Men for meg er primært inntekten fra Norden (M11).

Skuespillerne som er intervjuet i denne studien, er den kunstnergruppen som, kanskje av naturlige årsaker knyttet til språk, har minst erfaring med internasjonal aktivitet og samarbeid. Enkelte har utdanning og/eller arbeidserfaring fra land utenfor Norge, men hovedinntrykket er at deres virksomhet er konsentrert til Norge, og da først og fremst til de største byene.

Samlet sett viser intervjuene i denne studien at kunstnerne har ulike begrunnelser for å drive internasjonal aktivitet og samarbeid. Noe handler om kunstneriske ambisjoner knyttet til skaping og formidling av kunst- og kulturuttrykk, samt utvikling av eget kunstnerskap. For andre handler det mer om mulighetene for inntekt og status som internasjonal aktivitet medfører. Det er også ulikt hvor mye de opererer internasjonalt, og hvor viktig den internasjonale aktiviteten er for deres virke som kunstnere. Hvordan disse ulikhetene utspilte seg under pandemien, ser vi nærmere på i neste avsnitt.

## 5.2 Internasjonal aktivitet og internasjonalt samarbeid under pandemien

Informantene i denne studien har altså ulike utgangspunkt og ulik motivasjon for å arbeide og samarbeide internasjonalt. For noen få er det svært viktig fordi det meste av «kundebasen», inntektsgrunnlaget og samarbeidspartnerne er utenlands, for andre er det internasjonale et satsingsområde og noe en er i ferd med å bygge opp. For noen er det tidvis en viktig kilde til arbeid og inntekt, mens for andre spiller det nokså liten rolle. Felles for alle informantene som i større eller mindre grad er avhengig av, eller som

orienterer seg mot internasjonal aktivitet og samarbeid, er at så godt som all reisevirksomhet opphørte under pandemien. For enkelte var det dramatisk og betød at «det vanlige» arbeidet ble satt en effektiv stopper for. Dette gjaldt eksempelvis internasjonal turneringsvirksomhet, hvor de fleste forestillinger og/eller konserter ble kansellert. Men pandemien brakte også noe positivt med seg, jamfør erfaringene med artistdrevne, lokale initiativer, noe flere av informantene påpeker, og som illustreres av følgende sitat:

... totalt sett føler jeg at verden ble mer lokal under pandemien. I [min hjemby] kom veldig mange tilbake, og veldig mange flinke folk var her og som jeg kunne samarbeide med. Så det har gitt et løft, faktisk. Både for kunstmiljøet og for byen. Og har det skjedd flere steder, er jo det bra. Før pandemien ville jo alle reise ut og vekk (M12).

Berge mfl. (2021) skriver at til tross for at reisevirksomheten i kunst- og kulturfeltet stoppet opp i perioden mellom våren 2020 og vinteren 2022, var ikke det det samme som at den internasjonale aktiviteten ble satt på pause. I stedet, skriver Berge, tok [den] «alternative og innovative arbeidsformer» (Berge, 2022, 15). Vår undersøkelse viser også at kunstnerne dreide sitt arbeid i retning av nye oppgaver og nye formater, at samtlige informanter har fått mye erfaring med digitale møter, og at noen tok i bruk flere digitale verktøy og etablerte praksiser som de vil fortsette med. Digitale møter er noe av det de vil fortsette med, riktignok ikke i samme grad som under pandemien, men i langt større grad enn tidligere.

### 5.2.1 Det digitale i det globale

Som omtalt flere steder i denne rapporten er det få kunstnere som har tro på live-streaming / digitale live-overføringer av konserter og forestillinger fremover, og de er skeptiske til eller uinteresserte i digital formidling av konserter, danseforestillinger og teateroppsetninger. I et perspektiv der vi undersøker betydningene av pandemien for musikk- og scenekunstnerens internasjonale virksomhet, er det likevel tydelig at utforskningen av nye digitale løsninger har hatt betydning. Denne undersøkelsen viser at kunstnerne tok i bruk alternative arbeidsformer i form av digitale møter, på linje med resten av samfunnet, og enkelte fant nye måter å samarbeide på «over nettet»:

Jeg tror jo at en som produsent har blitt mer åpen for digitale sessions med artister og slikt. En kan sitte i hvert sitt studio og samarbeide over Teams eller Skype (M6).

Enkelte dreide sin virksomhet til å i større grad omfatte digital produksjon, men inntrykket som formidles av kunstnerne i denne studien, er ikke at dette primært skjedde i dialog med internasjonale samarbeidspartnere. Intervjuene gir eksempler på at dansere øvde sammen, og enkelte tok digitale danseklasser via Zoom. Det fortelles også om eksempler på at dansere øvde sammen via Zoom eller Teams og så synkroniserte seg fysisk rett før forestilling:

En kan jo bruke digitale verktøy for å vise ting for hverandre, og gjøre forberedelser. Vi gjorde det i ett prosjekt. Og så møttes vi to dager før premieren og sydde ting sammen. Det gikk jo, men krever at man kjenner hverandre godt og har åpne strukturer (D14).

Andre informanter gir uttrykk for lignende erfaringer, men at denne måten å arbeide på sannsynligvis ikke er noe de vil videreføre. Digitale verktøy kan fungere for møter og koordinering, men kun unntaksvis når det gjelder øving til felles forestillinger.

## 5.3 Internasjonal aktivitet og samarbeid etter pandemien

Inntrykket fra intervjuene i denne studien er først og fremst at reisevirksomhet og internasjonal aktivitet mer eller mindre er tilbake til «normalen» for de kunstnerne som til vanlig opererer på en internasjonal arena. Samtidig er det flere, spesielt dansekunstnere, som oppgir at det er «trangt om plassene» på internasjonale arenaer, det vil si at det er vanskelig å få tilgang til scener og å opptre med forestillinger både i og utenfor Europa. Det kan vitne om at pandemien har skapt ekstra press på denne kunstnergruppen.

Både dansekunstnere og skuespillere som er intervjuet, beskriver en sektor som i større eller mindre grad er tappet for midler. Det er gjerne et større ønske fra internasjonale samarbeidspartnere eller kompanier om å komme til Norge enn at norske kunstnere skal reise ut. Dette begrunnes med at Norge har gode støtteordninger for kulturfeltet, mens interessen fra norske aktører når det gjelder å ta imot internasjonale kolleger, synes å være mer begrenset. Dette begrunner informantene med at det er krevende både økonomisk og praktisk, mens den kunstneriske og kommersielle gevinsten er lav. Det er også flere informanter som oppgir (egen) økonomi som barriere for utenlandsreiser i arbeidsøyemed. Dette forklares delvis med at pandemien har ført til at de har tæret på egne midler, men også med at den generelle prisstigningen som har funnet sted de siste månedene, har gjort at det har blitt svært dyrt å både reise og å oppholde seg utenlands, i tillegg til andre utfordringer:

Vi opplever at det er tøffere å skulle reise. Ting har blitt dyrere, og fortsatt er det i Europa mye uforutsigbarhet på flyplasser, at man skulle reise og komme frem. Hele kommunikasjonssystemet har ramlet sammen, og det tar tid å reise – det er forsinkelser som er helt avgjørende for om det går eller ikke. Det er en ekstra belastning og ikke så pålitelig. Og festivalene trenger at vi bidrar økonomisk selv. Vi [i Norge] kan søke reisestøtte – det har andre land veldig lite av (T8).

Flere oppgir at turnévirksomhet i utgangspunktet var svært kostbart før pandemien, og at situasjonen nå er enda mer økonomisk krevende. Kombinert med sterk konkurranse og usikkerhet når det gjelder publikum og billettsalg, gjør dette at flere er litt avventende til turneringsvirksomhet.

Flere informanter nevner, også i tråd med Berge (2022) og Røyseng mfl. (2022), at de ønsker å reise mindre av klima- og miljøhensyn. Dette var en trend, oppgir flere, som startet før pandemien inntraff. Samtidig virker det ikke som hensynet til miljø og klima overskygger motivasjonen og behovet for å turnere internasjonalt, men flere nevner at en kanskje kan se for seg å reise litt mindre og heller ha litt lengre turnerings- eller øvingsopphold når en først reiser utenlands.

Noen få informanter er tydelige på at de i større grad ønsker å orientere seg lokalt og nasjonalt, men dette begrunnes like mye med livssituasjon og hensynet til familie fremfor ønsket om å begrense sitt miljø- og klimaavtrykk. Krigen i Ukraina nevnes av flere informanter, men ikke som en barriere for reising. I stedet legges det vekt på at krig både kan være en kilde til kunstnerisk inspirasjon, og at behovet for kunst og kultur kan forsterkes i en krigssituasjon, som kilde til støtte, trøst og inspirasjon, og for å fremme nasjonalfølelse og nasjonal stolthet. Utfordringer knyttet til samarbeid med russiske kunstnere som følge av krigen er et tema som har vært debattert i kulturfeltet tidligere, men nevnes av få informanter i denne studien. Internasjonalt kultursamarbeid som brobygging og forebygging av konflikter nevnes av enkelte informanter, men synes ikke å være en veldig viktig drivkraft.

## 5.4 Oppsummering

Internasjonal aktivitet og samarbeid er viktig for mange kunstnere, både som kilde til arbeid, inntekt, kunstnerisk utvikling og kunstnerisk status. Slik sett bekrefter denne studien funn fra tidligere forskning, blant annet Berge (2022) og Hagen mfl. (2021). Intervjuene tyder ikke på at pandemien har satt en stopper for internasjonal aktivitet og samarbeid, men det er ikke tvil om at det til dels har blitt mer krevende å samarbeide, først og fremst på grunn av svakere økonomi hos samarbeidspartnere utenfor Norge, men også grunnet generell prisstigning som gjør internasjonal turneringsvirksomhet kostbart. Det er også flere informanter som nevner hensynet til miljø og klima som årsak til at de ønsker å reise mindre.

Denne studien tyder på at pandemien har gitt grobunn for nye måter å samarbeide på, også over landegrensener, i den forstand at det har blitt mer vanlig og mer akseptert med digitale møter fremfor å reise ut og gjennomføre disse fysisk. Dette er på linje med det som skjedde i resten av samfunnet. Men i det store og hele er inntrykket at mange er litt lei av digitalt samarbeid og er opptatt av menneskemøter, enten det er med kunstnerkolleger, samarbeidspartnere eller publikum. På ett vis vitner det kanskje om at en ikke opplever at digitaliseringen har gitt så mange nye muligheter for kunstnerisk samarbeid, på den andre siden er det kanskje uttrykk for digital tretthet etter to år med pandemi og, for enkelte, et betydelig fall i motivasjonen. Dette ser vi nærmere på i kapittel 6.



## 6 Motivasjon og syn på eget virke

I dette kapittelet belyser vi hva som skjedde med musikk- og scenekunstnerens motivasjon og selvoppfatning under pandemien. Vi redegjør for hva som var den tydeligste konsekvensen av pandemien for deres virke som kunstnere, både for deres arbeidshverdag og ikke minst for deres motivasjon til å virke som kunstner. Vi spør også om pandemien har endret deres mulighet og/eller vilje til å ta økonomisk og kunstnerisk risiko, og om pandemien har påvirket deres syn på kunstens plass i samfunnet.

### 6.1 En ny arbeidshverdag

For nær alle informantene medførte pandemien en ny og endret arbeidshverdag, men hvordan den nye arbeidsdagen utspilte seg, er nokså forskjellig. Noen gikk fra å ha fulle avtalebøker til ingen avtaler, mens andre nokså raskt omstilte seg og la vekt på andre arbeidsoppgaver. Her synes den enkeltes yrke å forklare mye, og skillet mellom skapende og utøvende kunstnere blir tydelig. Flere av våre informanter er både skapende og utøvende musikere. De oppgir at de dreide sitt virke under pandemien og la mer vekt på å komponere og produsere musikk. Noen drev et «vekselbruk» hvor de komponerte, produserte og gjennomførte nedskalerte konserter med relativt få publikummere. Eksempler på dette er utendørs- og/eller bakgårdskonserter hvor de stod for mye av arbeidet og «riggen» selv, som også omtales i Bekeng-Flemmen mfl. (2022). Blant informanter som i hovedsak er utøvende kunstnere, ble den nye arbeidshverdagen i større grad et brudd med «normalen».

Blant informanter fra dansefeltet var den tydeligste endringen at de felles fysiske øvingene ble kansellert eller nedskalert, selv om geografiske forskjeller til en viss grad slo inn. Nær samtlige oppgir at de hadde felles treningssesjoner over Teams eller Zoom, og flere oppgir at de både trente og hadde forestillinger utendørs. Noen benyttet anledningen til å ta digitale danseklasser, mens enkelte orienterte seg mot nye arbeids- og formidlingsformer og begynte å eksperimentere med nye uttrykk.

Informantene fra teaterfeltet opplevde også store endringer, hvor produksjoner og forestillinger ble kansellert, noen ble permittert fra sin stilling, mens andre fant nye oppgaver å arbeide med. Igjen synes geografisk plassering å ha en viss betydning – aktører utenfor Oslo ble i mindre grad berørt av restriksjonene knyttet til pandemien.

Rolle og stilling har også betydning for hvordan den nye arbeidshverdagen ble, og informanter som i tillegg til å være kunstnere hadde et lederansvar, opplevde situasjonen som til dels svært krevende:

Alt finansieringsarbeidet førte til at det ble mer administrativt arbeid på meg. Jeg merka også på eldre tilsatte at de ble veldig stressa tidlig i pandemien og begynte å oppføre seg deretter. Det gikk ut over arbeidsmiljøet. Det ble mye slitasje som ikke var forventet (D1).

Det å være arbeidsgiver var å gå gjennom alt reglement, alle begrensninger og ta ansvar innenfor rammene. Det var en totalt ny situasjon – jeg som alle var veldig rammet. Det var et stort traume som pandemien ga. Jeg prøvde på best mulig måte å finne små smutthull, slik at danserne fikk et honorar (T8).



Disse to sitatene forteller om et annet perspektiv enn det som er belyst så langt i denne studien, nemlig arbeidsgiverperspektivet. Det å være sin egen arbeidsgiver er det mange kunstnere som har erfaring med. Men det å være arbeidsgiver for flere er kanskje litt mindre omtalt. Blant våre informanter er det flere som sitter med et slikt ansvar, og som har gjort seg noen erfaringer i løpet av pandemien. Vi snakker her om scenekunstkompanier, som på linje med svært mange andre virksomheter i Norge faller inn under betegnelsen «små og mellomstore bedrifter» (SMB).<sup>2</sup>

Arbeidsgiveransvar og økonomisk ansvar opplevdes som tungt av informanter som hadde rollen som daglig leder, kunstnerisk leder, i tillegg til en skapende og/eller utøvende rolle. Smittevernreglene som ble innført i forbindelse med pandemien, var noe nytt, i tillegg er det flere som oppgir at stadige krav om testing opplevdes som etisk utfordrende. Videre var de svært opptatt av hvordan de skulle ta hensyn til publikum. Flere oppgir at de var redde for å trå feil. På den ene siden ønsket de ikke å pålegge ansatte og samarbeidspartnere krav om testing og vaksinerings. På den andre siden var de engstelige for å ikke få publikum, og for å smitte de publikummerne som faktisk møtte opp. En av informantene oppgir også at organisasjonene i feltet er lite bevisste på kunstnere som sjonglerer flere roller, og lite opptatt av arbeidsgiverperspektivet:

Det er viktig at noen ser de som skaper arbeid også, for de får jo ingen støtte fra fagforeningene. Det har bare blitt skjerpa krav ... Det er viktig med gode arbeidsforhold og sånn, altså, men det at kunstnerisk arbeid som gjøres av kompaniledere og koreografer, blir verdsatt, det er også viktig. Tror mange opplever at det er lite oppmerksomhet på det de gjør (D1).

Sitatet over tyder på at det er lite drahjelp på kulturfeltet når det gjelder arbeidsgiverpolitiske problemstillinger, og at utfordringer knyttet til ledelse enten ikke blir sett eller anerkjent. Intervjuene med andre informanter som har en lederrolle, vitner om at de kjenner på et stort ansvar, både kunstnerisk, økonomisk, personalpolitisk og menneskelig. Men i likhet med de andre informantene i denne studien har de fortsatt sitt virke, til tross for at pandemien utfordret både motivasjon og økonomi. Dette ser vi nærmere på i neste avsnitt.

## 6.2 Egen motivasjon og syn på eget virke

I intervjuene har vi spurt informantene om pandemien har påvirket deres motivasjon for å være kunstner og hvorvidt de har planer om å fortsette som kunstner etter pandemien. Et hovedinntrykk fra samtlige intervjuer er at pandemien ikke har påvirket kunstnerens motivasjon til å fortsette som kunstnere. Ingen av informantene har fullstendig byttet beite, selv om enkelte har forflyttet seg innenfor sitt felt og arbeider med andre oppgaver enn før pandemien. Med dette sikter vi til at enkelte har fortsatt å arbeide innen sitt felt, men at de legger vekt på andre arbeidsoppgaver enn tidligere. For eksempel har utøvende musikere gått inn i rollen som produsent eller manager, og dansere legger mer vekt på å koreografere forestillinger fremfor å være utøvende dansekunstnere. Hvorvidt slike endringer er direkte konsekvenser av pandemien, er ikke alltid så godt å si. For flere av informantene kan nye eller flere roller være en naturlig del av deres utvikling av kunstnerkarrieren, noe som også kan forklares med at en stor del av informantene er relativt unge.

---

<sup>2</sup> Fakta om små og mellomstore bedrifter (SMB) (nho.no).

Det er også flere informanter som oppgir, i tråd med funn fra blant annet Berge (2022), at pandemien ga en kjærkommen pause og tid til å tenke gjennom sin motivasjon for sitt virke som kunstner. Det betyr ikke at de gjorde store endringer i sitt karrierevalg, men at pandemien ga grunn til refleksjon. Men når det gjelder hvorvidt pandemien påvirket deres motivasjon for å være utøvende kunstner der og da, er det litt ulike tilbakemeldinger fra våre informanter. Variasjonen kan nok til en viss grad tilskrives personlighet og preferanser, men har også sammenheng med hvilket yrke vedkommende har. Blant informanter som er/har vært avhengig av fysiske møter med kolleger, samarbeidspartnere og publikum for å utøve sitt yrke, er det flere som oppgir at motivasjonen fikk en knekk under pandemien:

Jeg mistet litt gnisten, tror jeg. De to årene som pandemien varte, har jeg ikke laget noe musikk. Gikk egentlig bare og venta på at ting skulle åpne opp. Syns ikke det var noe gøy å drive med musikk. Begynte å tenke på andre ting. Så det var vel den største konsekvensen, at jeg slutta med musikk litt og orienterte meg mer mot management (M6).

Når du jobber som dirigent, er det så mye alenejobbing. Og når du da ikke vet om jobben blir realisert, så er det en enorm knekk for motivasjonen. Jeg takla det dårlig. Men det handlet kun om motivasjon, for jeg hadde gode kontrakter og ble til en viss grad kompensert (M10).

De ovennevnte sitatene kommer fra informanter fra musikkfeltet, men det er lignende tilbakemeldinger fra informanter innen scenekunstheltet, både dansekunstnere og skuespillere. Usikkerheten og uforutsigbarheten som pandemien medførte, var krevende for flere, spesielt de som hadde planer for nasjonal turneringsvirksomhet, og hvor smittesituasjonen varierte mellom ulike byer og landsdeler. Kanselleringer i siste liten, usikkerhet knyttet til kompensasjon for bortfall av inntekt, samt utrygghet og frykt for smitte og sykdom preget ulike kompanier og grupper. Mens andre, som i større grad drev med komposisjon og skapende virksomhet, så pandemien som en anledning til å utvikle nye verk og eget kunstnerskap:

Jeg tror det har mye med timing å gjøre – for noen var pandemien sjansen til å ta sitt kunstnerskap tilbake, sånn som for meg. Kunstnere som er litt introverte, hadde en fordel. Og skapende kunstnere som har hatt sjansen til å dypdykke litt (M15).

Pandemien motiverte meg egentlig veldig mye, merkelig nok. Jeg syns jeg ble så godt ønsket velkommen etter jeg var ferdig utdanna, ble med i talentprogram og fikk støtte fra Kulturrådet, så jeg hadde så god selvtillit og grep alle muligheter som kom. Jeg ble egentlig veldig motivert, ikke demotivert (D9).

Intervjuene tyder med andre ord på at pandemien påvirket kunstnerne ulikt med tanke på motivasjon til å utøve sitt yrke der og da. Noen oppgir at de nærmest ble litt lammet, mens andre opplevde at de fikk ny energi til å komponere og produsere, og at de fikk en kjærkommen mulighet til å reflektere over egen kunstnerkarriere og prioriteringer fremover. På linje med det som omtales i kapittel 2 om arbeidslivstilknytning, er det flere som oppgir at pandemien har gjort at deres evne eller vilje til å ta økonomisk risiko er endret. De har blant annet blitt mer opptatt av å ha (noe) fast og forutsigbar inntekt, for eksempel ved å ha ulike bijobber, både i og utenfor kunstfeltet. Men dette handler ikke kun om pandemien, det kan også være uttrykk for at en er i en livsfase eller livssituasjon som gjør at en har behov for større økonomisk stabilitet.

På spørsmål om pandemien har endret informantenes vilje eller mulighet til å ta kunstnerisk risiko, er tilbakemeldingen mer eller mindre unison: Det har den ikke. For flere informanter ser det heller ut til at pandemien har gjort at de ønsker å ta større kunstnerisk risiko, noe som blant annet begrunnes med at pandemien fikk dem til å tenke gjennom eget kunstnerskap og har gitt dem en enda større «drive» som kunstnere. Et annet viktig moment, godt kjent fra forskningslitteraturen og omtalt tidligere i denne rapporten, er at uforutsigbarhet, risiko og – innimellom – kriser er en rammebetingelse for det å være kunstner. Slik sett kan pandemien betraktes som en av flere forbigående bølgedaler, som illustreres av følgende sitat:

Nei, jeg bare anså det [pandemien] som en midlertidig stopp – ingen eksistensiell krise. Jeg opplevde heller at jeg ble kunstnerisk aktivert på en annen måte – det var sikkert ikke slik for alle. Det var ikke noe hjemmekontor å gå til – så mange begynte å lage ting på internett og stream – eller andre løsninger, i håp om at det skulle slutte snart (T3).

Dette sitatet, fra en informant fra scenekunstheltet, synliggjør erfaringer som gjelder for flere av kunstnerne i denne studien. Pandemien representerte en dramatisk omveltning i deres arbeidshverdag, men samtidig er omskiftelige og usikre arbeidsvilkår «normalen» for mange kunstnere, og kan også føre til inspirasjon og utvikling av nye kunst- og kulturuttrykk. Flere av informantene gir uttrykk for at det nettopp er i krisetider at kunsten spiller en særlig viktig rolle, som en kommentar til hva som utløser kriser, og hvordan kriser utspiller seg.

### 6.3 Kunstens plass i samfunnet

Mens den personlige motivasjonen for å fortsette som kunstner ikke synes å ha blitt påvirket i særlig grad blant våre informanter, er det mange som oppgir at pandemien på mange måter har vært en øyeåpner når det gjelder hvordan kunst og kultur verdsettes, og hvilken plass kunsten har i samfunnet.

På spørsmålet om kunst og kultur har blitt viktigere i det norske samfunnet som følge av pandemien, er det ulike synspunkter. Noen mener at kunst og kultur har blitt viktigere enn noen gang, ikke utelukkende på grunn av pandemien, men også på grunn av krig, klimakrise og generell uro i verden. Her fremheves kunsten og kulturens rolle som kilde til refleksjon over hva det vil si å være menneske, som brobygger mellom mennesker og som trøst og støtte i en vanskelig tid. Andre mener imidlertid at synet på kunst og kultur ble endret under pandemien, og da ikke i positiv forstand. Det er allerede skrevet en god del om kulturbruk og forventninger til kulturbruk (se også kapittel 4), og flere av informantene i denne studien påpeker at kunst og kultur i større grad enn før blir sett på som underholdning og/eller noe som benyttes som en slags identitetsmarkør:

Jeg opplever at vi er et slags bondeland som ikke har så lang historie med kunst og kultur, politikk og filosofi. Det er ikke så mange allmenne referanser til historisk kultur – kulturreferansene er veldig mange færre. Det må liksom være middag og pynting og se «Mamma Mia» – mer mot det kommersielle produktet og ikke så mye «kunst» (T5).

Andre steder, sånn som England og Tyskland, der er folk mer interessert i kultur. Det merker du både på publikum og deres atferd. I Norge er det mye viktigere å gå på de «rette» konsertene. Jeg opplever at folk er mer nysgjerrige på nye ting andre steder. Det handler jo litt om at Norge er verdens beste land, på mange måter, og at kulturbruken en del steder er mer til trøst og viktigere andre steder enn i Norge. Vi har det veldig godt her, og det påvirker alt (M11).

Sitatene over vitner om noe av det samme som vi var inne på i kapittel 4, som blant annet handler om kunstneres oppfatninger av publikum, og hva de ser som drivkrefter og barrierer for å tiltrekke seg publikum. Selv om sitatene over kan gi inntrykk av at publikums preferanser til en viss grad nedvurderes, er det viktig å understreke at informantene gjennomgående er svært opptatt av sitt publikum. En følge av pandemien er at flere har blitt opptatt av å appellere til publikum, samt involvere publikum i sine produksjoner og forestillinger. Det synes med andre ord ikke å være slik at kunstneres motivasjon har blitt mindre på grunn av det enkelte oppfatter som lite sofistikerte holdninger blant publikum, men at oppmerksomheten på og ønsket om å være relevant for publikum er styrket. Spørsmålet er bare hva som skal til for at publikum vil oppsøke kunst- og kulturtilbudet, og hva kunstnerne bør være særlig oppmerksomme på.

Langt mer unisone tilbakemeldinger får vi på spørsmålet om pandemien påvirket den enkeltes syn på kunstens plass i samfunnet. Så godt som ingen mener at kunst og kultur i seg selv har blitt mindre viktig, men informantene er samstemte i sin opplevelse av myndighetenes holdninger til kunst og kultur under pandemien. Sitatet under uttrykker hvordan myndighetenes vurderinger ble oppfattet:

Det var veldig demotiverende å se hvor nedprioritert kultur ble av politikerne – kulturlivet var det første som ble stengt ned, og det som sist ble åpnet opp. Det å oppleve kunst og kultur var ikke nødvendig, virket det som. Og det er jo en generell samfunnsutvikling, som en kanskje ikke møter så mye i hverdagen. Vi møter jo mest dem som er interessert. Men det å oppleve fra øverste hold at det du holder på med, ikke teller, det er demotiverende (M10).

Sitatet over kommer fra en informant fra musikkfeltet, men er talende for det samtlige av kunstnerne i vår studie gir uttrykk for. Opplevelsen av at kunst og kultur ble devaluert av myndighetene, var tung å bære og bidro til ytterligere fall i motivasjon, slik flere beskriver det. Noe av det samme omtaler Røyseng mfl. (2022, 307), hvor nedstengningen av kulturlivet tolkes som en refleksjon av at kulturen er lavt prioritert i samfunnet. Samtidig er det flere av informantene i denne studien som forteller om at det som opplevdes som myndighetenes devaluering av kunst og kultur, ga grunnlag for ytterligere refleksjon over kunstens plass og betydningen av eget virke, og at de ble enda mer overbevist om at de ville fortsette som kunstnere.

## 6.4 Oppsummering

Hovedinntrykket fra vår studie er at pandemien ikke rokket ved kunstneres «seighet» (Røyseng mfl., 2022) og motivasjon til å fortsette som kunstnere på sikt. Men flere oppgir at de fikk et kraftig fall i motivasjon og inspirasjon til å arbeide med kunst under selve pandemien. Dette forklarer de blant annet med det som opplevdes som en nedvurdering av kunst og kultur fra myndighetenes side, hvor kulturlivet var det første som ble nedstengt, og som sist ble åpnet opp. Andre, derimot, så pandemien som en anledning til å utvikle sitt kunstnerskap og fikk ny motivasjon og «drive» til å produsere nye verk og utforske nye formater og elementer.

## 7 Oppsummering og vurdering

I dette kapitlet oppsummerer vi hovedfunn og -erfaringer og besvarer problemstillingen som danner utgangspunkt for denne studien, nemlig hva som kjennetegner kunstneres arbeidssituasjon etter pandemien, og hvordan de balanserer kunstnerisk motivasjon og autonomi opp mot behovet for akseptable arbeids- og inntektsvilkår.

Vi redegjør også for enkelte funn fra tidligere forskning og utredning som er relevante for denne studien, og hvilke forskningsbehov som har blitt synliggjort. Vi drøfter også kort styrker og svakheter ved denne studien og hvilke temaer og problemstillinger som kan være viktig å belyse videre.

### 7.1 En studie av de privilegerte?

For å starte med det siste er det grunn til å tro at rammene for dette oppdraget har hatt betydning for hva vi har funnet. Studien ble påbegynt i september 2022, noen få måneder etter at samfunnet, inkludert kulturlivet, hadde åpnet opp etter pandemien. Som vi var inne på i innledningskapitlet, hadde vi enkelte utfordringer med å rekruttere informanter til studien. Først og fremst fordi de forespurte oppga at de var travle, men også fordi noen få oppga at de ikke ønsket å utføre «gratisarbeid» etter to krevende år og i et felt preget av en viss dugnadstretthet. Implikasjonen av dette er at vi sannsynligvis ikke har truffet på de kunstnerne som ble hardest rammet av pandemien, fordi de prioriterte inntektsgivende arbeid fremfor å stille til intervju.

Enkelte informanter har understreket, som Berge (2022) også omtaler, at dersom en er opptatt av å rekruttere informanter med en viss internasjonal erfaring, får en de mest «suksessrike». Det kan være tilfelle for denne studien også, blant annet sett i lys av funnene om at ingen av informantene fullstendig har byttet beite. Det tyder på at de greide seg økonomisk gjennom pandemien, og de har fortsatt som kunstnere. De aller fleste oppgir at pandemien ikke har rokket ved deres evne eller vilje til å ta kunstnerisk risiko. Men flere har blitt mer opptatt av å sikre sin personlige økonomi ved å ha flere ben å stå på, blant annet ved å ha faste (deltids)stillinger og mer forutsigbarhet. Kanskje hadde bildet sett annerledes ut dersom vi i større grad hadde intervjuet et annet utvalg kunstnere, for eksempel nyutdannede kunstnere i starten av sin kunstnerkarriere.

### 7.2 Pandemien var en vekker

Usikkerhet, risiko og variabel inntekt er en grunnlagsbetingelse ved det å være kunstner. Til tross for dette er inntrykket fra intervjuene at pandemien allikevel var en vekker for flere, og at utfordringene knyttet til (manglende) rettigheter, formalisert arbeidslivstilknytning og lønns- og arbeidsvilkår ble tydeliggjort. Selv om en god del av informantene oppgir at de kjenner til og har erfaring med ulike tilskudds- og stipendordninger på kulturfeltet, er det få som har særlig erfaring med mer generelle velferdsordninger som forvaltes av NAV, og lite kjennskap til hvilke plikter, krav og rettigheter disse ordningene medfører. Flere av informantene var i dialog med NAV under pandemien, og har litt ulike erfaringer. Noen ga opp kontakten etter ganske kort tid, noen søkte om midler fra NAVs ekstraordinære ordning rettet mot frilansere og selvstendig næringsdrivende, og noen fikk søknaden innvilget.

Flere av informantene oppgir, blant annet som følge av møtet med NAV, at de har blitt mer oppmerksomme på fordelene ved å ha aksjeselskap kontra enkeltmannsforetak, og flere oppgir at de har byttet selskapsform i løpet av eller i etterkant av pandemien. Til tross for at en god del oppgir at pandemiperioden var tøff, er hovedinntrykket fra studien at de fleste har greid seg rimelig bra. Dette kan nok forklares med at de aller fleste informantene allerede hadde en etablert kunstnerkarriere da pandemien inntraff, med infrastruktur og nettverk som gjorde at de kunne omstille seg til nye oppgaver og/eller et visst økonomisk sikkerhetsnett. Dette har også vært viktig for å gjenoppta det kunstneriske arbeidet etter pandemien.

### 7.3 Støtteordningene fungerte

Flere studier har vist at det ble satt inn relativt mye midler overfor kulturfeltet under pandemien. Samtidig viser for eksempel Cools og Wagelid (2022) at mesteparten av midlene fra de store koronaordningene som ble forvaltet av daværende Kulturrådet (nå Kulturdirektoratet), tilfalt relativt få, store aktører. Kleppe og Askvik (2021) påpeker at mange kunstnere hadde god nytte av NAVs kompensasjonsordning for selvstendig næringsdrivende og frilansere, samt de ekstraordinære utlysningene via Norsk kulturfond, Statens kunstnerstipend og Norsk filminstitutt. Økningen i antall sysselsatte i kulturfeltet under pandemien, jmfør SSBs sysselsettingsstatistikk (omtalt i Cools og Wagelid, 2022), kan også være et uttrykk for at kultursektoren greide å opprettholde aktiviteten under pandemien, selv om det er forskjeller mellom ulike felt.

Intervjuene i denne studien vitner om at mange søkte om, og i større eller mindre grad fikk innvilget, midler fra de ulike ordningene som ble etablert for å bøte på de økonomiske konsekvensene av pandemien. Dette gjelder både ordninger forvaltet av Kulturrådet i direktoratslinjen (nå Kulturdirektoratet), Kulturrådets ordninger under Norsk kulturfond, Statens kunstnerstipend, NAV og en rekke ordninger i regi av stiftelser, organisasjoner, kommuner og fylkeskommuner. Til tross for at ulike søknadsregimer tidvis ble oppfattet som utilgjengelige, rigide og tidkrevende av informantene, er inntrykket at de ulike koronaordningene samlet sett traff ganske bra, igjen med forbehold om at kunstnerne som inngår i denne studien, ikke er representative for feltet. Hovedinntrykket fra våre intervjuer er at kunstnerne selv er bevisst på at de økonomiske forutsetningene for å være kunstner i Norge er ganske gode sammenlignet med kunstnerkolleger og samarbeidspartnere på den internasjonale arenaen.

### 7.4 Motivasjonen for å være kunstner er (nesten) uendret

Motivasjonen for å fortsette som kunstner ser ut til å være mer eller mindre uendret blant våre informanter, og flere oppgir at pandemien gjorde at de ble enda mer overbevist om at det er kunstneryrket de ønsker å utøve. Ingen av informantene gir uttrykk for at de har vurdert å slutte som kunstner; det skal mer enn en pandemi til for å knekke dem.

Som tidligere nevnt er usikkerhet, risiko og økonomisk usikkerhet på mange måter rammebetingelser for det å være kunstner, og «normaltilstanden» handler om å skape og formidle under ulike forutsetninger, med fleksibilitet, kreativitet og en utforskende tilnærming som drivkraft. Slik sett kan pandemien betraktes som en av flere – forbigående – kriser. Det betyr ikke det samme som at motivasjonen ikke fikk en knekk hos flere av informantene. Her har informantene nokså ulike erfaringer; mens noen



oppgir at «de gikk i kjelleren» da pandemien kom og «alt» ble avlyst, fikk andre ny inspirasjon og lyst til å komponere, utvikle nye verk, produsere og formidle på nye plattformer eller i nye formater. Her spiller nok både den enkeltes personlighet og preferanser en rolle, og selvfølgelig hvilket felt de opererer i, og skillet mellom skapende og utøvende kunstnere er tydelig. Mens skapende kunstnere kunne benytte pandemiperioden til å utvikle nye verk, ble utøvende kunstnere som er avhengige av å opptre for et fysisk publikum, fratatt muligheten til å utøve sitt yrke. Våre intervjuer viser også at kunstnere som har et leder- og arbeidsgiveransvar, opplevde pandemien som ekstra belastende. Det forklarer de med at det var mange administrative, økonomiske og personalpolitiske problemstillinger som skulle håndteres, i tillegg til problemstillinger knyttet til eget kunstnerisk virke og mindre tid til eget kunstnerskap. Samtidig ga pandemien også, for en del, en etterlengtet «pustepause» og tid til å tenke gjennom hva de ville med livet og med kunstnerkarrieren. Dette er funn som vi også gjenfinner blant annet hos Berge (2022). Denne tankeprosessen pågår fortsatt for noen, selv om de har fortsatt som kunstnere.

## 7.5 Samfunnets holdninger til kunst og kultur

En samstemt tilbakemelding fra informantene handler om norske myndigheters holdninger til kunst- og kulturlivet under pandemien. Selv om det ble bevilget betydelige midler til sektoren for å forhindre økonomiske tap, ble de politiske signalene fra øverste hold opplevd som svært demotiverende. Kultursektoren var, for å oppsummere tilbakemeldingene fra informantene, «det første som ble stengt ned, og det siste som ble åpnet opp». Det etterlatte inntrykket blant kunstnerne er at deres virke og rolle ble lavt verdsatt.

Flere stiller også spørsmålstegn ved hvordan kunst og kultur egentlig blir verdsatt i det norske samfunnet. Våre informanter gir uttrykk for at kunst og kultur i Norge først og fremst blir betraktet som underholdning, og at det norske publikummet er lite nysgjerrige på nye uttrykk. Videre mener flere at det er problematisk at kulturuttrykk som for eksempel teater og klassisk musikk tiltrekker seg en relativt liten, godt voksent og godt bemidlet gruppe. Det kan være et uttrykk for at denne formen for kunst og kultur ikke oppleves som relevant og tilgjengelig blant øvrige deler av befolkningen, iallfall ikke i sin nåværende form.

Nye kulturbruksvaner, lite sofistikerte holdninger til kunst og kultur, samt høye billettpriser, oppgis av flere informanter som barrierer for at publikum kommer tilbake. Det påpekes også at kulturtilbudet er svært stort etter gjenåpningen, med påfølgende sterk konkurranse. En utfordring for kunstnerne er dermed hvordan de kan opprettholde motivasjonen for eget virke, og samtidig gjøre egen kunst og eget kunstnerskap relevant for publikum. Dette er noe informantene i denne studien fremstår som svært opptatt av. For selv om noen informanter betoner trekk ved publikum og høye billettpriser som barrierer for kulturbruk, er andre informanter opptatt av hvordan de kan tiltrekke seg et større, og helst mer mangfoldig, publikum. Denne studien gir ikke så konkrete eksempler på hva dette arbeidet består i. Flere, spesielt innenfor dansefeltet, er opptatt av hvordan de kan involvere nye og ulike miljøer, og i større grad inndra publikum i samskaping og gjennomføring av produksjoner. Informanter fra både musikk- og scenekunstfeltet gir uttrykk for at de er nysgjerrige på publikums preferanser og hva som gjør at kunst- og kulturtilbud ikke oppsøkes. Dette er temaer som innbyr til videre forskning og undersøkelser, noe som til dels er i gang allerede i regi av aktører som Kulturdirektoratet



og Norsk publikumsutvikling. Slike studier vil også være interessante som et (kvalitativt) supplement til undersøkelser som Statistisk sentralbyrås Norsk kulturbarometer.

## 7.6 Kunstnerens syn på digitalisering

Digitaliseringens betydning for produksjon og formidling av kunst og kultur er omtalt i en rekke forskningsprosjekter og utredninger. Denne studien bekrefter en del velkjente funn om at deler av kulturlivet prøvde ut formater som strømmekonsserter, digitale produksjoner og forestillinger og, i likhet med resten av samfunnet, digitale møter. I tråd med det tidligere forskningsfunn viser, var entusiasmen størst i starten. Live-strømming er et eksempel på noe en del av informantene har erfaring med fra pandemiperioden, men som de stort sett ikke ønsker å fortsette med. Men denne studien gir også eksempler på at flere prøvde ut digitale verktøy i forbindelse med utvikling og produksjon av musikk, enten sammen med andre eller ved å gjøre mer av arbeidet selv. Det er det flere som oppgir at de vil fortsette med, fordi erfaringene er gode, og det er både økonomiske og praktiske fordeler ved å gjøre mer selv, med en nedskalert «rigg». Digitale møter er noe informantene har mye erfaring med fra pandemien, og som de kommer til å fortsette med, iallfall i en viss utstrekning. Dette begrunner de både med at det er praktisk og enkelt, iallfall der hvor en har en etablert relasjon, og fordi det er gunstigere både økonomisk og med tanke på miljø og klima.

Når det gjelder formidling av kunst, er holdningen stort sett at det er de fysiske menneskemøtene som betyr noe. Denne holdningen kan forstås i lys av publikum som kilde til kunstnerisk motivasjon og kunstnerens erfaringer om at kunst og kultur er avhengig av mottakere for å ha verdi. Men det er også noen få informanter som oppgir at digitale elementer eller vignetter i enkelte tilfeller kan fungere som et supplement til live-forestillinger og konsserter. Noen har også blitt mer nysgjerrige på, og har benyttet, ulike digitale elementer i sine oppsetninger. Motstanden mot digital formidling handler ikke bare om behovet for møtet med et fysisk publikum, men kan til en viss grad forklares av andre kunstneriske hensyn og frykten for at kunstneren mister kontroll over eget verk når det «lever videre» på digitale flater. Møtet med, og responsen fra, publikum oppleves som viktig, men tanken på at verket skal leve videre «utenfor salen», gjør at en føler seg mindre fri og opptrer annerledes. Dette kan, ifølge enkelte informanter, medføre at kunstnere tar mindre risiko enn de ellers ville ha gjort.

## 7.7 Samlet vurdering

Utgangspunktet for denne studien har vært behovet for å få mer kvalitativ kunnskap om kunstnerens arbeidssituasjon etter pandemien, sett fra kunstnerens ståsted. I denne studien har vi belyst ulike sider ved kunstnerens arbeidsliv, hva som kjennetegner deres arbeidslivstilknypning, hva som motiverer dem, og hvordan de innrettet sitt virke som kunstnere under pandemien. Vi har også spurt dem om hva de vil legge vekt på videre, nå som samfunnet og kulturlivet for lengst har åpnet opp, men hvor de langsiktige konsekvensene av pandemien er ukjente.

I rapporten har vi omtalt en del kjennetegn ved det å være kunstner, slik det fremstilles i så vel nasjonale som internasjonale studier. Et gjennomgående tema er hvordan risiko, usikkerhet og uforutsigbarhet er en grunnlagsbetingelse ved det å være kunstner, men også hvordan motivasjon, fleksibilitet, «seighet» og ønsket om autonomi er drivkrefter som «trumfer» behovet for økonomisk og yrkesmessig trygghet.

Denne studien viser at pandemien medførte en betydelig omveltning i informantenes arbeidshverdag, men at de allikevel har valgt å fortsette som kunstnere. Dette kan nok forklares med nevnte drivkrefter, ikke minst en svært sterk kunstnerisk motivasjon og en generell aksept for risiko. Videre er det nok en gang grunn til å understreke at kunstnerne som inngår i denne studien, hadde en etablert kunstnerkarriere og gjennomgående greide seg økonomisk, blant annet ved hjelp av midler fra ulike koronaordninger. Men denne studien bekrefter også funn fra annen forskning, som indikerer at norske kunstnere er relativt godt stilt sammenlignet med kunstnerkolleger i andre land. Dette skyldes både en generelt offensiv og sjenerøs velferdspolitik, en tilsvarende kulturpolitikk, i tillegg til et relativt velfungerende arbeidsmarked. Med dette utgangspunktet er det kanskje enklere å håndtere spenningen mellom kunstnerisk motivasjon og autonomi på den ene siden, og behovet for akseptable arbeids- og inntektsvilkår på den andre. Men kulturpolitikken synes også å være under press, og mens flere av våre informanter er opptatt av at kulturpolitikken må være sjenerøs for å sikre et mangfold av uttrykk, er det enkelte som gir uttrykk av at det å være for avhengig av offentlige midler er sårbart.

I de foregående kapitlene har vi omtalt informantenes erfaringer og vurderinger ved det å arbeide som kunstner før, under og etter pandemien. Vi har fått bekreftet og supplert enkelte funn fra tidligere forskning, blant annet hvordan mange kunstnere setter sammen sitt arbeid og inntektsgrunnlag ved hjelp av «mangesysleri» og kombinasjonsinntekter, at drivkraften for å nå ut med sitt kunstneriske prosjekt eller idé er viktigere enn å tjene mye penger, og at digitale oppsetninger ikke kan erstatte de fysiske publikumsmøtene. Videre gir studien et visst «påfyll» til funnene fra for eksempel «Sterkere tilbake» (Bekeng-Flemmen mfl., 2022), som viste hvordan kunstnerdrevne initiativer oppstod under pandemien, og kunstneres erfaringer med lokale småskalaproduksjoner og utendørsformater. Funnene bekrefter også at internasjonal aktivitet er viktig for en del kunstnere, både av kunstneriske, økonomiske og ikke minst statushensyn, men at de økonomiske ettervirkningene av pandemien i kombinasjon med generell prisvekst og klima- og miljøhensyn gjør det mer krevende å operere internasjonalt.

Denne studien har synliggjort flere problemstillinger og temaer som det er verdt å forske videre på. Et viktig spørsmål er hvordan det har gått med kunstnere som er mindre suksessrike enn dem som inngår i denne studien: Hva gjør de etter pandemien? Har de fortsatt som kunstnere, i hvilket omfang, og hvordan løser de balansegangen mellom kunstnerisk motivasjon og autonomi og behovet for anstendige arbeids- og inntektsforhold? Og når det gjelder kunstnere som har sluttet å være kunstnere – hva gjør de i stedet? I våre intervjuer er det flere informanter som viser til at kunstnere har forlatt sitt felt til fordel for tryggere yrker og mer stabil inntekt, uten at omfang og yrkesomvalg er kjent. En særlig bekymring handler om nyutdannede kunstnere, som gikk glipp av muligheter til å utøve sitt yrke og bygge nettverk i et felt hvor personlige relasjoner kan være avgjørende for å få arbeid. Det er også flere som nevner frilanserne som en særlig utsatt gruppe under pandemien, og som det er behov for mer kunnskap om.

Et perspektiv som tilsynelatende er lite forsket på, er kunstnere som arbeidsgivere. At mange kunstnere i det frie feltet er sin egen arbeidsgiver, er kjent. Men mulighetene og utfordringene for kunstnere som arbeidsgivere for flere, og som ledere for det som gjerne faller inn under betegnelsen «små og mellomstore bedrifter» (SMB), er mindre belyst. I denne studien har vi intervjuet flere kunstnere som i tillegg til å være utøvende kunstner og kunstnerisk leder også er bedriftsledere med økonomisk, personal- og administrativt ansvar, noe som oppgis som særlig krevende under pandemien. Blant annet sett i lys av

statlig kulturpolitikks vekt på betydningen av kultur som næring kan det være verdt å forske nærmere på hvordan dette perspektivet håndteres, både av de som er ledere for en kunst- og kulturbedrift, og aktørene de forholder seg til både blant myndigheter, næringsliv og organisasjoner.

Et tema som mange av informantene er opptatt av, er hva som skal til for å tiltrekke seg publikum, og hvordan de kan gjøre kunst og kultur relevant for flere. Dette er et tema som åpner for en rekke underproblemstillinger. Blant annet stilles det spørsmål om hvordan ulike deler av befolkningen oppfatter betydningen av kunst og kultur, hvilke arenaer de foretrekker å oppsøke, og hvorfor, hva som skjer i møtet mellom kunstnere og publikum, og hvorfor publikumsmøtene er viktige i en større kontekst. Flere av kunstnerne som er intervjuet i denne studien, er opptatt av å prøve ut nye former for publikumsmedvirkning, og nevner involvering og samskaping som grep for å nå nye publikumsgrupper. Det foregår allerede flere undersøkelser som belyser publikumsatferd og publikumspreferanser sett fra større kulturaktørers side, men kanskje er det også grunn til å se nærmere på kunstnernes perspektiv på publikum og hvorfor publikumsmøtet er så viktig for dem. Vår studie gir inntrykk av at kunstnerne har et kunnskapsbehov her, samtidig som denne typen kunnskap er relevant for så vel kulturmyndigheter som den større offentlighet.

# Vedlegg

## Litteratur

- Bekeng-Flemmen, H. (red.) m. fl. (2022). *Sterkere tilbake. Pandemiens konsekvenser for kultursektoren og mulige virkemidler for gjenoppbygging*. Oslo: Kulturrådet.
- Berge, O. (2022). *Norske kunstnere og kulturarbeideres internasjonale virksomhet*. TF-notat 7. Bø: Telemarksforskning.
- Berge, O., Storm, K. og Hylland, O. M. (2021). *Covid-19-pandemiens effekter på kultursektoren i de nordiske landene*. TF-rapport 617. Bø: Telemarksforskning.
- Cools, S. og Wagelid, T. (2022). *Økonomien i kultursektoren og kulturpolitikkenes rolle under koronapandemien*. Notat. Oslo: Kulturrådet.
- Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Oslo: Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget.
- Eliassen, K. O., Ogundipe, A. og Prytz, Ø. (red.). (2022). *Estetiske praksiser i den digitale produksjonens tidsalder*. Oslo: Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget.
- Gran, A. B., m. fl. (2020). *Krise og kreativitet i musikkbransjen – koronapandemien 2020*. Oslo: BI Centre for Creative Industries.
- Grünfeld, L. (2020). *Vurdering av tiltak for kulturnæringen under koronakrisen*. Rapport nr. 83. Oslo: Menon.
- Hagen, A. N. m. fl. (2021). *Fra plate til plattform. Norsk musikk ut i verden*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Ipsos (2022). *Spørreundersøkelse om endringer i kulturbruk etter covid-19-pandemien*. Oslo: Ipsos, Kulturrådet.
- Kleppe, B. og Askvik, T. (2023). [Kommer]. *Kunstnerundersøkelsen 2019*. Oslo: Kulturdirektoratet i kommisjon hos Vigmostad & Bjørke AS.
- Kleppe, B. og Askvik, T. (2021). *Kunstnerne og koronapandemien*. Oslo: Kulturrådet.
- Mangset, P. m. fl. (2022). *Fortellinger om kunstnerliv*. Oslo: Fagbokforlaget.
- NOU 2021: 6. *Myndighetenes håndtering av koronapandemien. Rapport fra Koronakommisjonen*. Oslo: Departementenes sikkerhets- og serviceorganisasjon.
- Ryssevik, J. m. fl. (2021). *Trender i norsk og internasjonal musikkbransje: En kunnskapsoppsummering*. Ideas2evidence rapport 18/2021: Bergen/Oslo: Ideas2Evidence.
- Røyseng, S. (red.) m.fl. (2022). *Musikerne, bransjen og samfunnet*. Bø/Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Stampe, P. L. m. fl. (2022). *Kunst i tall 2021*. Oslo: Kulturrådet.
- Statistisk sentralbyrå (2022). *Norsk kulturbarometer 2021*. Oslo: Statistisk sentralbyrå.

# Intervjuguide

## Prosjekt: *Kvalitativ studie av kunstneres situasjon etter koronapandemien*

Dato for intervju/utførende konsulent/forsker fra Proba  
Navn på informant  
Yrke  
Utdanningsbakgrunn  
Arbeidssted og arbeidsgiver(e)  
Bosted  
Alder  
Erfaring som kunstner – antall år/fulltid/deltid/frilans/ansatt/ eventuelle utenlandsopphold mv.

### 1. Motivasjon og syn på eget virke

- Kan du si litt innledende om din arbeidssituasjon før, under og etter pandemien?
- På hvilken måte ble arbeidshverdagen din endret?
- Hva var den tydeligste konsekvensen av pandemien for ditt virke som kunstner?
- Har pandemien påvirket din motivasjon for det å være utøvende kunstner? Hvordan? Ev. hvorfor ikke?
- Har pandemien påvirket ditt syn på kunstens plass i samfunnet? Hvordan?
- Tror du kunst/kunstneriske uttrykk har blitt viktigere / mindre viktige i vårt samfunn enn før pandemien? Opplever du at kunsten du skaper/arbeider med, utgjør en forskjell?
- Har pandemien endret din vilje eller mulighet til å ta kunstnerisk risiko? Eventuelt hvordan?
- Har pandemien endret din vilje eller mulighet til å ta økonomisk risiko? Eventuelt hvordan?
- Hvem / hvilke aktører i ditt felt har blitt særlig rammet av pandemien, tenker du?
- Er det noen som har kommet styrket ut av pandemien?
- Tror du eventuelle endringer vil vare?

### 2. Tilknytning til arbeidslivet

- Har pandemien påvirket din tilknytning til arbeidslivet og hvordan du ønsker å arbeide? (stikkord: fast ansatt, frilanser, prosjektansatt, kombinasjon av flere etc.)
- Hva var din tilknytning til arbeidslivet da pandemien intruff? (stikkord: fast ansatt, frilanser, prosjektansatt, kombinasjon av flere etc.)
- Søkte du om støtte fra de ulike koronaordningene og andre støtteordninger? Hva var ev. erfaringen med dette?
- I hvilken grad har utfordringer og muligheter som eksisterte på ditt felt før pandemien, blitt forsterket/endret seg?
- Hvilke konsekvenser tror du pandemien har hatt for rekruttering av nye kunstnere og bortfall av eksisterende kunstnere?

### 3. Fysisk arbeidssituasjon

- Hvordan er den fysiske arbeidssituasjon for deg/ditt felt etter pandemien, slik som tilgang til øvingsrom, studio og produksjonslokaler?
- Er det for eksempel flere/færre lokaler tilgjengelig enn før pandemien? Er det dyrere/billigere å leie lokaler enn før pandemien?
- Hvordan er mulighetene til å fysisk knytte kontakter, bygge nettverk og arbeide sammen med andre etter pandemien? Hvordan er situasjonen med tanke på reising, forflytning og mulighet for å arbeide på tvers nasjonalt og internasjonalt?
- Hvilke aktiviteter eller deler av arbeidet gjennomførte du på måter som var nye eller annerledes under pandemien?
- Er dette erfaringer/praksiser du kommer til å bygge videre på/videreutvikle/fortsette med fremover?
- (Hvis det ikke kommer naturlig: Var det noe av dette som involverte digital produksjon eller formidling?)
- Hvordan tror du at dine holdninger til digital produksjon og formidling er sammenlignet med holdningene til digitalisering for øvrig i feltet du representerer?
- Har du erfaring med at digitale formater kan erstatte/utfylle/supplere «live»/fysiske produksjoner?
- Har digitale samarbeidsformer kommet for å bli for deg/ditt felt, eller var det ev. bare et blaff som følge av pandemien? Hva er det som kreves for å videreføre digitale praksiser med tanke på å sikre inntjening og skape god kunst?

### 4. Forholdet mellom produksjon og formidling

|   |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• Hvordan har pandemien virket inn på etterspørselen fra arrangører/oppdragsgivere/samarbeidspartnere/bestillere m.m.? Har du flere/færre oppdrag nå enn før pandemien? Opplever du pågang eller stillstand i feltet?</li> <li>• Er det tendenser til opphopning av produksjoner fordi pandemien har skapt misforhold mellom produksjons- og formidlingskapasitet i sektoren?</li> <li>• Hvordan påvirker ev. dette deg / ditt felt? Hvem er det ev. som vinner/taper på dette?</li> </ul>   |
| <p><b>5. Vilkår for internasjonal aktivitet og samarbeid</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Hva er din erfaring med internasjonal aktivitet og internasjonalt samarbeid? (Stikkord: internasjonale prosjekter, internasjonale ensembler, band, konstallasjoner, turnévirksomhet, fremføringer, salg osv. i Norge eller i utlandet?)</li> <li>• Hva er din motivasjon for å arbeide/samarbeide internasjonalt?</li> <li>• Hvordan har pandemien påvirket din internasjonale virksomhet og eventuelle internasjonale samarbeid som du deltar i?</li> <li>• Har det blitt mer/mindre attraktivt å samarbeide internasjonalt? (Stikkord: Støtteordninger og behov for kunstnerisk inspirasjon kan fremme motivasjon, miljø- og klimahensyn, krig/konflikt etc. kan hemme/redusere motivasjonen.)</li> <li>• Hvilken betydning har det hatt at bortfall av internasjonal(t) virksomhet/arbeid ikke ble kompensert for av koronaordningene?</li> <li>• Har pandemien gitt grobunn for nye måter å (sam)arbeide på, og hva er ev. konsekvensen av det? (Stikkord: digitalisering, (sam)arbeidsmåter, mer vekt på lokal tilknytning, mindre formater etc.)</li> </ul> |
| <p><b>Til slutt</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Er det noe mer du vil legge til?</li> <li>• Er det noen spørsmål/temaer du mener vi ikke har dekket, og som du vil ta opp?</li> <li>• Har du noen spørsmål til Proba/oppdragstaker?<br/>Hvis du har spørsmål om hvordan Kulturrådet skal bruke resultatene, kan du kontakte Anja Nylund Hagen, <a href="mailto:anja.nylund.hagen@kulturradet.no">anja.nylund.hagen@kulturradet.no</a></li> </ul>   |