

KAPITTEL 3

Musikerne – hvor mange er de egentlig? Avgrensninger i politikk og forskning

Mari Torvik Heian

Telemarksforskning

Abstract: There are more professional musicians in Norway than any other type of artist, and their numbers seem to be constantly increasing. Nationwide surveys conducted in 1993, 2006 and 2013 have documented that the number of musicians exploded over this period. This strong increase is partly due to genuine growth, but first and foremost because the criteria for inclusion in the artist population were expanded in the survey from 2006. In 2021, a new artist survey was conducted, and the musicians were among the artists counted. The purpose of this chapter is 1) to discuss different delimitations and data sources for estimates of the number of musicians and 2) to reflect on the implications of different definitions of the research object 'professional musician'.

Keywords: professional musician, artist policy, cultural policy research, artists' work and income

Introduksjon

Musikerne er den største kunstnergruppen i Norge, og antallet ser stadig ut til å øke. I 1993 ble antall yrkesaktive musikere beregnet til rundt 2 800, mot rundt 7 100 i 2006 og 8 200 i 2013. Beregningene ble gjort i landsomfattende undersøkelser av kunstneres inntekts- og arbeidsforhold

Sitering: Heian, M. T. (2022). Musikerne – hvor mange er de egentlig? Avgrensninger i politikk og forskning. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet* (Kap. 3, s. 71–90). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.16o.ch3>
Lisens: CC BY-NC-ND 4.0

(Elstad & Pedersen, 1996; Heian et al., 2008, 2015).¹ Den sterke økningen skyldes dels en genuin vekst, men først og fremst at kriteriene for hvem som skulle inkluderes i undersøkelsene ble utvidet i 2006-undersøkelsen. Det er hittil ikke gjort tilsvarende beregninger av antall musikere siden undersøkelsen fra 2013. Men i løpet av 2021 og 2022 gjennomføres enda en kunstnerundersøkelse,² og musikerne er blant kunstnerne som igjen skal telles. Som dette kapitlet skal vise, er det ingen enkel sak. Ulike muligheter skal vurderes, prinsipielle og pragmatiske valg må tas, og både velkjente og nye hindringer dukker opp.

En økende interesse de siste tiårene for samfunnsvitenskapelige studier av kunstnere som yrkesgruppe, har medført diskusjoner omkring det metodologiske – og mer praktiske – spørsmålet om hvordan man avgrenser kunstnerbegrepet (Alper & Wassall, 2006; Filer, 1986; Karttunen, 1998; Melldahl, 2012; Menger, 2006; Towse, 2020). All den tid musikere defineres som kunstnere, innebærer det også spørsmålet om hvordan denne yrkesgruppen avgrenses. Følgelig krever forskning på musikerne som yrkesgruppe en avgrensning etter mer eller mindre faste kriterier. Men begrepet yrkesaktiv musiker er verken entydig eller selvforklarende. Stiller du spørsmålet om hva en profesjonell musiker er, vil du kunne få mange ulike svar, avhengig av hvem du spør, og det kan ligge mange ulike forståelser av hva profesjonell eller yrkesaktiv musiker er. Som regel legger vi mer eller mindre bevisste og konkrete kriterier til grunn når vi betegner noen som profesjonelle musikere og andre som amatør- eller hobbymusikere. Hvorvidt noen betegnes som profesjonell musiker har, i både kulturpolitikk og forskning, også vært avhengig av hvilken sjanger eller hvilket musikkuttrykk det er snakk om. Hvordan denne forskningskategorien kan avgrenses er i tillegg avhengig av hvilke kilder for informasjon om yrkesgruppen, i dette tilfellet musikerne, forskerne har tilgang til.

Når man skal undersøke hvor mange yrkesaktive musikere som finnes i Norge i dag, er det med andre ord en rekke spørsmål som kan diskuteres: Hvorfor skal de telles? Hvilke avgrensninger skal brukes for å beregne

1 Heretter betegnes disse som hhv. 1993-undersøkelsen, 2006-undersøkelsen og 2013-undersøkelsen.

2 Heretter betegnet som 2021-undersøkelsen.

hvem som skal telles med og ikke? Hvilke kilder kan brukes? Og hvilke implikasjoner kan ulike avgrensninger ha for forskningen, politikken på området og for musikerne som yrkesgruppe? Dette er spørsmål som også diskuteres i dette kapitlet.

Formålet med kapitlet er å diskutere ulike begrepsavgrensninger og datakilder som kan ligge til grunn i beregningen av antall musikere, samt å reflektere rundt hvilke implikasjoner ulike avgrensninger kan ha. Kunstnerundersøkelsene som er nevnt innledningsvis brukes for å illustrere ulike muligheter og begrensninger som virker inn på hvordan yrkesaktiv musiker defineres og operasjonaliseres i forskning og politikk. I kapitlets første del diskuteres forholdet mellom kulturpolitikk og avgrensningen av den yrkesaktive musikeren som forskningsobjekt. Deretter illustreres avgrensningsproblematikken med utgangspunkt i erfaringer og resultater fra kunstnerundersøkelsene. Basert på dette diskuteres til slutt ulike avgrensningers mulige konsekvenser.

Kulturpolitisk definisjon av yrkesaktiv musiker

Hvorfor skal musikerne telles, og hvorfor trengs en avgrensning? Bakgrunnen for at musikerne – og andre kunstnere – skal avgrenses som yrkesgruppe og telles, er at kultur- og kunstnerpolitikken skal være kunnskapsbasert. Kunstnerundersøkelsene har gjennom flere tiår gitt kunnskap som har blitt brukt som grunnlag for utforming av kunstner- og kulturpolitikken. Ikke bare den offentlige politikken, men også kunstnerorganisasjonene og andre interesseorganisasjoner på feltet, har interesse av denne kunnskapen. Kunstnerundersøkelsene, som altså har vært grunnlag for beregningen av antall musikere, er med andre ord gjennomført på oppdrag fra myndighetene for å framskaffe systematisk og oppdatert kunnskap om norske kunstners kår. Denne kunnskapen har blitt brukt som grunnlag for videreutvikling av kunstnerpolitikken. For eksempel har undersøkelsene gitt kunnskap om hva som kjennetegner kunstnere som har nok inntjening fra sin kunstneriske virksomhet til å leve av den, hvilke som strever på arbeidsmarkedet og hvor treffsikre ulike kultur- og kunstnerpolitiske virkemidler ser ut til å være. Kunnskap om hvorvidt kunstnerbefolkningen vokser, og om hvor mange kunstnere

som befinner seg i ulike kunstneriske yrker, har stått sentralt i mandatet til disse undersøkelsene. Også kunstnerorganisasjonene har nytte av oppdatert kunnskap om sine medlemmer og kunstnergruppen de representerer, i sin argumentasjon overfor politikere og myndigheter om at politikken må legge bedre til rette for og støtte opp under kunstneres kår.

At kunstnerundersøkelsene er bestilt av offentlige myndigheter, innebærer i praksis at forskningskategorien kunstner i stor grad er kulturpolitisk definert, basert på hvilke kunstnergrupper som til enhver tid skal omfattes av kunstnerpolitikken. Dette er kunstnergrupper som i prinsippet kan motta stipend gjennom de statlige kunstnerpolitiske støtteordningene. Hvilke grupper dette er, har myndighetene kommet fram til i samarbeid med kunstnerorganisasjonene. Her inngår et bredt spekter av kunstneriske yrker – i tillegg til musikere, er scenekunstnere, forfattere, visuelle kunstnere og designere inkludert. Blant kunstnergruppene som har tilgang til de statlige støtteordningene befinner altså musikerne seg, spesifisert som skapere, utøvere og produsenter innenfor ulike musikkjangre.

Kulturpolitikken i Norge er slik forankret i et relativt tett samarbeid mellom kunstnerorganisasjoner og myndigheter. Siden etableringen av den korporative kulturpolitiske modellen på 1970-tallet, har organisasjonene hatt relativt stor innflytelse og spilt en viktig rolle i norsk kunstnerpolitikk (Mangset, 2008). Dette henger i tillegg sammen med at kunstfeltet selv definerer det profesjonelle feltets grenser gjennom armlengdeprinsippet – både gjennom medlemskapskriterier og beslutninger om tildeling av offentlig kunststøtte (Mangset, 2015). Kunstnerorganisasjonene har dessuten behov for kunnskap om sine medlemmer for å drive egen politikk, og flere av organisasjonene har vært sterke pådrivere for at det med jevne mellomrom skal gjennomføres undersøkelser av kunstneres inntekts- og arbeidsforhold. Basert på dette kan det argumenteres for at den kulturpolitiske definisjonen av kunstneren også kan sies å samsvare med (deler av) kunstfeltets egne definisjoner.

En avgrensning av kunstnerpopulasjonen etter medlemskap i kunstnerorganisasjoner innebærer imidlertid ikke noen strømlinjet definisjon. Som beskrevet innledningsvis kan den sterke økningen i antall yrkesaktive musikere som ble dokumentert i 2006-undersøkelsen altså tilskrives

en sterk økning av yrkesaktive musikere i Norge, som i stor grad skyldtes en utvidelse av kriteriene for hvem som skulle inkluderes i undersøkelsene. Utvidelsen i avgrensningen på musikkfeltet besto i at fire musikerorganisasjoner ble lagt til: GramArt, Norsk Artistforbund, Norsk Folkemusikk- og Danselag³ og Norsk jazzforum. Den nye avgrensningen gjorde altså at et betydelig større antall musikere ble telt med, og også at musikere fra flere sjangre ble inkludert (Heian et al., 2006).

Inkluderingen av flere musikerorganisasjoner i kunstnerundersøkelsene kan også ses i sammenheng med at det kulturpolitiske ansvarsområdet på musikkfeltet de siste tiårene har blitt utvidet med innføring av støtteordninger for det rytmiske feltet (NOU 2013: 4). Men til tross for at nye musikkuttrykk og -sjangre som jazz, rock og pop har kommet inn i den kulturpolitiske varmen de siste tiårene, har forskere pekt på at deler av musikkfeltet ikke har blitt regnet med (Stavrum, 2014). Kulturpolitikkforskningen har dessuten vært kritisert for å legge for stor vekt på å studere kulturuttrykk og kunstnergrupper som er en del av den statlige politikken og av offentlig kulturforvaltning (Røyseng, 2007; Stavrum, 2014). Ifølge Røyseng (2007) har forskningen basert seg på en smal definisjon av kulturpolitikk, med fare for å reprodusere forståelsen av hvilke deler av kulturen som skal inngå i ulike offentlige støtteordninger (Røyseng, 2007, s. 20). Denne kritikken har også rammet kunstnerundersøkelsene, all den tid utvalget har vært avgrenset ut fra noen utvalgte kunstnerorganisasjoner, og i liten grad har inkludert uorganiserte kunstnere (Heian, 2018).

Slike kritiske innvendinger kan ses som en parallell til Bourdieus påpekning om at samfunnsforskning som overtar administrative eller politiske definisjoner, krever dokumentasjon og innsikt i hva definisjoner og avgrensninger grunner i. Forskerens oppgave er da å forsøke å beskrive eller avdekke hvilke konsekvenser det kan ha å bruke en definisjon framfor andre (Bourdieu, 1993; Bourdieu et al., 1991). Ut fra Bourdieus vitenskapsteorisyn er det viktig at forskere forsøker å avdekke maktforhold og grensedragninger som preger feltet de studerer. Det vi som forskere, ifølge Bourdieu, må være bevisst på, er at begreper og kategorier dermed

3 Det som nå heter FolkOrg.

er konstruert på bakgrunn av interessekonflikter i samfunnet. Bruken av kategoriene skjuler de mekanismer som produserer kategoriene, og samtidig den status og verdi som knyttes til de som befinner seg i en kategori. For, som nevnt, finnes det ingen selvsagte måter å kategorisere kunstneren – eller den profesjonelle musikeren – på. Konstruksjonen av forskningsobjektet bør derfor være underlagt en kontinuerlig korrigering.

Det finnes altså ingen teorinøytrale måter å samle inn, registrere, sammenstille eller tolke data på (Bourdieu et al., 1991). Og, som beskrevet over, i kunstnerundersøkelsene har definisjonen av forskningsobjektet – yrkesaktiv kunstner, og i denne sammenhengen musiker – vært tett knyttet til både politiske og administrative definisjoner og avgrensninger. Men skal man strebe etter Bourdieus ideal når man studerer forhold på musikkfeltet, kan det da blant annet være viktig å undersøke statusen ulike sjangre har, og hvilke typer musikere som inngår i kulturpolitiske ordninger til enhver tid. Følger vi Bourdieus feltteori er statusen eller posisjonen til for eksempel en musikk sjanger avhengig av kontinuerlige forhandlinger, stridigheter og utfordringer. Slik kan ikke feltet ses på som noe statisk med absolutte grenser. Dette er også innlemmingen av flere sjangre i kulturpolitikken, som beskrevet over, eksempel på. Også omorganiseringen av den største musikerorganisasjonen MFO, som ble til Creo, representerer en endring i feltet som kan ha betydning for hvilke typer musikere som kan inkluderes i kunstnerundersøkelsene. Til forskjell fra en del andre kunstnerorganisasjoner, også på musikkfeltet, stiller ikke Creo andre krav for å bli medlem enn at man har inntekt fra kunstneriske eller kunstpedagogiske yrker. At kunstnerundersøkelsene fanger opp denne typen omorganiseringer med å utvide utvalget av musikerorganisasjoner, er altså eksempel på at forskningen forholder seg til endringer i feltet.

Å stille spørsmålsteget ved og diskutere hvilke implikasjoner ulike definisjoner og operasjonaliseringer av profesjonell, yrkesaktiv musiker kan ha, krever at en ser de ulike avgrensningene i sammenheng med en rekke forhold: ulike yrkesforståelser, kunstsyn, kvalitetsforståelser, arbeidsmarkedsforhold og inntjeningsmuligheter, utdanningsmuligheter, kulturpolitiske tradisjoner og utviklingstrekk, og også hvordan forskere tidligere har brukt og argumentert for ulike avgrensninger og kategorier.

Dette er med andre ord en ambisiøs og kompleks øvelse. Spørsmål som kan stilles, er da: Hvordan skal man tilnærme seg denne tematikken som forsker? Hvordan operasjonaliseres den profesjonelle, yrkesaktive musikeren? Skal man fange opp de som hittil har vært utenfor, og hvordan gjøres i så fall det? Hvor går skillene mellom profesjonelle og amatører? Hvem kan regnes som yrkesaktiv, hvilke kriterier skal brukes, og hvor målbare er disse kriteriene? Hvilke konsekvenser kan avgrensningene ha for resultatet av undersøkelser, for kulturpolitikken og for musikerne selv? Slike spørsmål peker på at det ikke er mulig å komme fram til en entydig og omforent definisjon av hvem som er profesjonelle musikere. Men forskning på musikere som yrkesgruppe krever likevel en avgrensning. I de neste avsnittene gjøres det rede for hvordan avgrensningen og operasjonaliseringen av yrkesaktiv kunstner og musiker er gjort i kunstnerundersøkelsene.

Kunstnerundersøkelsene - avgrensning og operasjonalisering

I Norge har man, gjennom de landsomfattende undersøkelsene, fått god oversikt over kunstnere som yrkesgruppe, sammenliknet med andre land. Det skyldes dels at Norge er et homogent land med høy organisasjonsgrad; mange av kunstnerne her til lands er organisert i sterke kunstnerorganisasjoner. Det har gjort det relativt enkelt å gjennomføre nasjonale spørreskjemaundersøkelser av kunstnerbefolkningen, basert på medlemslister i de ulike organisasjonene. Siden 1970-tallet har slike landsomfattende undersøkelser blitt gjennomført på oppdrag fra offentlige myndigheter for å gi grunnlag for politikken som omhandler kunstneres arbeid og inntekter.

Medlemskap i kunstnerorganisasjon har altså blitt brukt som et sentralt operasjonelt kriterium i avgrensningen av utvalget til undersøkelsene, og dermed også som grunnlag for å beregne antallet kunstnere i Norge, herunder antall musikere. At organisasjonene har gitt tilgang til medlemslistene har dermed vært en viktig forutsetning for den praktiske gjennomføringen av undersøkelsene. I avsnittene som følger gis en gjennomgang av hva som har ligget til grunn for antallsberegningene av

musikerne i kunstnerundersøkelsene, med hovedvekt på undersøkelsene fra 2006 og 2021.

2006-undersøkelsen

Et av formålene med 2006-undersøkelsen var at resultatene skulle være sammenliknbare med 1993-undersøkelsen, blant annet når det gjaldt utviklingen i antall kunstnere (Heian et al., 2008). Men grunnlaget for å beregne antall kunstnere avvek en god del fra 1993-undersøkelsen. En viktig endring som hadde betydning for antallsberegningen, og særlig for beregningen av antall musikere, var at antallet medlemsorganisasjoner som ble inkludert i 2006-undersøkelsen ble betydelig utvidet sammenliknet med i 1993-undersøkelsen. Bakgrunnen for utvidelsen i antall organisasjoner var et forslag fra Statens kunstnerstipend som påpekte at musikerorganisasjonene var dårlig representert i de foregående undersøkelsene, særlig sammenliknet med forfatterorganisasjonene. Statens kunstnerstipend anbefalte derfor å inkludere GramArt, Norsk Artistforbund, Norsk Folkemusikk- og Danselag og Norsk jazzforum. En viktig forskjell mellom 1993- og 2006-undersøkelsen når det gjaldt musikerne var også at utøvende musikere i 1993-undersøkelsen ble beregnet ut fra medlemstallet i daværende Norsk Musikerforbund og Norsk Tonekunstnersamfund. Norsk Musikerforbund hadde på det tidspunktet litt over 2 200 medlemmer. I 2001 dannet Norsk Musikerforbund, sammen med Norsk kantor- og organistforbund (NKOF) og Norsk Musiker- og Musikkpedagogforening (NMM) den nye organisasjonen Musikernes fellesorganisasjon (MFO). Verken NKOFs medlemmer eller NMMs medlemmer var med i 1993-undersøkelsen (Heian et al., 2008, s. 59).⁴ Siden verken Gramart, Norsk jazzforum, NKOF eller NMM var med i 1993-undersøkelsen, kunne det argumenteres for at musikerne var dårligere representert i 1993 enn i 2006.

4 Ved fusjonen i 2001 hadde Norsk Musikerforbund rundt 3 000 medlemmer, NKOF 850 og NMM 2 600. Økningen i Musikerforbundets medlemstall skyldtes i stor grad at de to andre organisasjonenes medlemmer også var kommet med. Dette utgjorde anslagsvis rundt 3 000 medlemmer av den totale økningen på om lag 4 700 medlemmer. Da 2006-undersøkelsen ble gjennomført hadde MFO hadde rundt 6 900 medlemmer (Heian et al., 2008, s. 68).

I tillegg til medlemskap har krav om yrkesaktivitet blitt brukt som kriterium for å bli inkludert i beregningen av antall kunstnere. I 1993-undersøkelsen ble det satt krav om kunstnerisk aktivitet i minst ett av de siste sju årene for å regnes som yrkesaktiv kunstner (Elstad & Pedersen, 1996). I 2006-undersøkelsen var kravet til yrkesaktivitet innskrenket noe, til å gjelde de siste fem årene. Grensen på fem år ble satt i samsvar med kriteriet for å motta den daværende ordningen om garantiinntekt (GI), som var fem år. I kravet om yrkesaktivitet lå det ikke noen grense for minimum arbeidstimer, eller at kunstnerisk inntekt skulle være over en viss størrelse. En ble altså regnet som kunstnerisk yrkesaktiv uavhengig av om den kunstneriske aktiviteten og inntekten fra kunstnerisk arbeid hadde vært lav. I 2006 ble andelen aktive medlemmer i hver organisasjon som oppga at ikke hadde vært kunstnerisk aktive i perioden, brukt for å korrigere ned antallet aktive kunstnere. Denne andelen varierte en god del mellom organisasjonene, men i gjennomsnitt hadde 17 prosent av medlemmene ikke vært kunstnerisk yrkesaktive de siste fem årene.

Veksten i antall kunstnere i perioden mellom 1993 og 2006 ble beregnet til 110 prosent, det vil si mer enn en dobling. Denne veksten skyldtes altså både en genuin vekst i antall kunstnere, og at avgrensningen av kunstnerbefolkningen ble utvidet. I hovedsak innebar utvidelsen at et betydelig større antall kunstnere ble inkludert i 2006-undersøkelsen enn i 1993-undersøkelsen. En dekomponering av denne totale veksten viste at den genuine veksten var rundt 30 prosent. Veksten som følge av at flere kunstnerorganisasjoner ble tatt med var på 60 prosent.⁵ På bakgrunn av anslagene ble det uansett konkludert med at veksten i antall kunstnere hadde vært meget sterk i perioden 1993 til 2006. I tillegg ble det argumentert for at avgrensningen av kunstnerbefolkningen i 1993 hadde vært for snever, særlig når det gjaldt musikere.

5 I 2006 ble det brukt to ulike metoder for å beregne antallet kunstnere, som resulterte i at vi den gangen anslo at den samlede genuine veksten i antallet kunstnere var et sted mellom 30–40 prosent. Den enkleste metoden baserte seg på antallet medlemmer i kunstnerorganisasjonene i 1993 og 2006, som viste en vekst på 38 prosent for perioden. I tillegg ble en mer avansert metode benyttet for å regne ut antall aktive kunstnere, basert på informasjonen fra spørreundersøkelsen. Denne metoden ga et anslag på 19 000 aktive kunstnere, som tilsvarte en genuin vekst på 31 prosent mellom 1993 og 2006. De to metodene ga altså et noenlunde samsvarende svar.

En annen vesentlig forskjell mellom 2006-undersøkelsen og de foregående, var at denne undersøkelsen også inkluderte *uorganiserte* kunstnere. For det finnes mange kunstnere som ikke er organiserte, men disse hadde man lite forskningsbasert kunnskap om. Et argument for å inkludere uorganiserte kunstnere var dessuten at man ønsket å studere kunstneres organisasjonsgrad. To kilder ble brukt for å få tilgang til kunstnere som ikke var medlem av noen kunstnerorganisasjon. Den ene kilden var Statens kunstnerstipends (SKS) register. Den andre var det som den gang het Bedrifts- og foretaksregisteret, og som nå heter Foretaksregisteret. I dette registeret er kunstnere registrert under koden for selvstendig kunstnerisk virksomhet. Å bruke dette registeret innebar imidlertid også i seg selv en avgrensning, fordi det kun er selvstendig næringsdrivende kunstnere som er registrert der. Det vil si at kunstnere som utelukkende var ansatt i faste eller midlertidige stillinger, eller som hadde registrert sin virksomhet på andre måter enn i enkeltpersonforetak, ikke var inkludert i dette utvalget.

Basert på de tre kildene – medlemsregistre, Bedrifts- og foretaksregisteret og Statens kunstnerstipends register – ble det samlede antall yrkesaktive kunstnere da beregnet til over 19 000, hvorav 14 200 var medlemmer i kunstnerorganisasjoner. Antallet uorganiserte yrkesaktive kunstnere ble anslått til 4 800, hvorav 300 fantes i SKSs register og 4 500 i Bedrifts- og foretaksregisteret. Det er imidlertid nødvendig å understreke at anslaget uorganiserte kunstnere i Bedrifts- og foretaksregisteret var høyst usikkert, fordi incentivet for å besvare spørreskjemaet kan være sterkere for de mest aktive og svakere for de som driver hobbyvirksomhet. Med andre ord kan ikke-kunstnere være underrepresentert, slik at anslaget på uorganiserte kunstnere kan ha blitt for stort (Heian et al., 2008, s. 71).

Økningen i den aktive kunstnerbefolkningen som ble beregnet i 2006-undersøkelsen, skyldtes altså flere forhold. For det første, en genuin økning i antall kunstnere, for det andre, en utvidelse av grunnlaget for anslag på antall kunstnere gjennom å inkludere uorganiserte kunstnere og nye kunstnerorganisasjoner. Det siste kan også sies å representere en utvidet definisjon av hvem som ble definert som kunstnere, og særlig musikere.⁶

6 I tillegg ble det for det tredje gjort en utvidelse av beregningsgrunnlaget til å omfatte eldre kunstnere og kunstnere under utdanning.

Noe som også var nytt i 2006-undersøkelsen var at data fra spørreundersøkelsen ble koblet opp mot data i Folkeregisteret. Ikke bare gjorde det at det kunne innhentes en rekke opplysninger som inntekt, bosted, kjønn, alder mv. for hele medlemspopulasjonen, men vi kunne også vurdere representativiteten til de som hadde besvart undersøkelsen.

2013-undersøkelsen

I likhet med de første kunstnerundersøkelsene og til forskjell fra 2006-undersøkelsen, ble 2013-undersøkelsen kun basert på organiserte kunstnerne, med unntak av kunstnere registrert i Statens kunstnerstipend (Heian et al., 2015). Uorganiserte selvstendig næringsdrivende i foretaksregisteret var altså ikke inkludert. Til det var rammene som var satt av til gjennomføringen av undersøkelsen for små denne gangen. Under forutsetning av at andelen aktive medlemmer var den samme som den som var utgangspunkt for beregningene i 2006, ble veksten i antall kunstnere beregnet til 20 prosent. Anslag på antall aktive medlemmer ble da anslått å være oppunder 18 000, altså rundt 3 800 flere enn i 2006. Den genuine prosentvise økningen i antall kunstnere i perioden 2006–2013 var mellom 20 og 25 prosent. Også i denne perioden hadde det vært en sterk vekst blant musikere. Daværende MFO hadde over 7 800 medlemmer i 2013, hadde hatt en økning på 13 prosent, GramArt og NOPA hadde økt med 30 prosent til hhv. 1 300 og 800 medlemmer, og også de mindre musikerorganisasjonene hadde økt i perioden.⁷ Det ble ikke benyttet registerdata, og dermed hadde vi heller ikke tilsvarende kontroll på populasjonen. Lav svarprosent i en del av kunstnergruppene, særlig i musikerorganisasjonene, gjorde dessuten mange av funnene usikre. Ser vi bort ifra det, bød ikke denne undersøkelsen på store utfordringer når det gjaldt avgrensningen og operasjonaliseringen av forskningsobjektet,

7 Med utgangspunkt i respondentenes egne avkryssninger av hvilken kunstnerkategori de tilhørte, altså uavhengig av hvor de var medlemmer, fant vi at kategorien musikere, sangere og dirigenter hadde økt fra 1 800 i 2006, til 5 033 i 2006 og 6 802 i 2013. I kategorien komponister var antallet 115 i 1993, 376 i 2006 og 299 i 2013. Den desidert største veksten fant vi i gruppen av populærkomponister hvor antallet var 75 i 1993, 610 i 2006 og 504 i 2013. Dette var altså en følge av utvidelsen av musikerorganisasjonene i utvalget.

siden medlemskriteriet var hovedkriterium, og stort sett de samme organisasjonene som i 2006-undersøkelsen var inkludert.

2021-undersøkelsen

Hovedavgrensningen av kunstnerbefolkningen i kunstnerundersøkelsene er altså hittil gjort med utgangspunkt i medlemmer i de ulike kunstnerorganisasjoner. Til tross for usikkerhet i anslag og beregninger, har tilgangen til organisasjonenes registre gjort det mulig å studere endringer i ulike forhold ved kunstneres situasjon over en periode på godt over 40 år. Fra politisk hold er det noe man har ønsket å fortsette med. I 2018 opprettet Kulturdepartementet et utvalg som skulle komme med forslag til gjennomføring av framtidige kunstnerundersøkelser. Det resulterte i rapporten *Framtidige kunstnerundersøkelser av kunstneres arbeidsforhold og levekår* (Røyseng et al., 2019), der utvalget går gjennom en rekke prinsipper for avgrensning av kunstnerbefolkningen, som i hovedsak følger avgrensninger benyttet i tidligere undersøkelser (Heian et al., 2008, 2015). Det foreslås også at framtidige kunstnerundersøkelser bør baseres på en kombinasjon av registerdata og data fra en spørreundersøkelse. I mandatet for 2021-undersøkelsen, som bygger på dette utvalgets rapport, er muligheten for å sammenlikne resultatene med både tidligere og framtidige undersøkelser tillagt stor vekt (Røyseng, 2019). I tråd med det er 2021-undersøkelsen i stor grad i utgangspunktet lagt opp på samme måte som i 2006-undersøkelsen; først og fremst basert på kunstnerorganisasjonenes medlemsregistre, men også supplert med uorganiserte kunstnere registrert i Statens kunstnerstipends register og i Foretaksregisteret. Selv om den nye undersøkelsen, som den i 2006, inkluderer uorganiserte kunstnere, er tilgangen til organisasjonenes medlemsregistre altså helt nødvendig for å sikre et godt sammenlikningsgrunnlag med tidligere undersøkelser. Dette er særlig viktig for å studere utviklingen av kunstnere i ulike kunstnergrupper. Men idet arbeidet med denne undersøkelsen startet, dukket det opp et nytt hinder – den nye GDPR-lovgivningen.

For å gjennomføre 2021-undersøkelsen i tråd med mandatet fra Kulturrådet, og for å kunne sammenlikne resultater med de tidligere

undersøkelsene, trengs altså oppdaterte medlemslister fra kunstnerorganisasjonene. Problemet som har oppstått, er at flere av kunstnerorganisasjonene har vurdert at de ikke kan dele lister med personopplysninger til forskning uten samtykke fra medlemmene. De fleste organisasjonene er definert som fagforeninger, og fagforeningsmedlemskap er å betrakte som en sensitiv opplysning. Organisasjonene viser til strengere regler etter at EUs generelle personvernforordning (GDPR) ble innført i 2018. Blant organisasjonene som ikke ønsker å dele medlemslistene sine er også musikerorganisasjonene Creo (9 500 medlemmer⁸) og GramArt (3 000 medlemmer).

Som en alternativ løsning har organisasjonene sendt ut en forespørsel til der de ber sine respektive medlemmer som ønsker å delta i undersøkelsen om å samtykke og sende kontaktinformasjon til forskerne. Dette resulterte i 1 240 svar fra organisasjoner som totalt organiserer om lag 21 000 medlemmer. Per januar 2022 er det fortsatt usikkert hvor mange medlemmer som i neste omgang vil besvare selve spørreundersøkelsen. Men det er grunn til å tro at sammenliknet med å ha full tilgang til organisasjonenes medlemslister, slik forskerne i de foregående kunstnerundersøkelsene har hatt, vil muligheten for å undersøke den organiserte delen av kunstnerpopulasjonen, være sterkt begrenset.

Men, det er også sendt spørreskjema til alle som er registrert under kodene for kunstnerisk virksomhet i Foretaksregisteret. Dette omfatter rundt 25 000 personer, hvorav rundt 4 300 er registret under de to kodene som omfatter musikere.⁹ Dette er det samme registeret som ble benyttet for å få tilgang til uorganiserte kunstnere i 2006-undersøkelsen, men den gangen fantes ikke underkategoriene for ulike kunstområder. Med andre ord kunne man ikke skille kunstnere i ulike kunstnergrupper fra hverandre uten at de besvarte spørreskjemaet og selv krysset av for hvilken kunstnergruppe de tilhørte. Slik registeret nå er bygget opp, med mer detaljerte koder, er det også mulig å koble personene i registeret til

8 Merk at ikke alle medlemmene i Creo er skapende og/eller utøvende musikere. En del er også musikkpedagoger eller har andre kunstneriske yrker. Hvor stor andel disse utgjør, har vi ikke oversikt over.

9 «Selvstendig kunstnerisk virksomhet innenfor musikk» og «utøvende kunstnere og underholdningsvirksomhet innen musikk».

informasjon fra registre i Statistisk sentralbyrå om blant annet inntekt. Slik er det også mulig å skille ut musikere som har inntekt fra sin selvstendige virksomhet, og dermed se hvor stor andel av disse som ser ut til å være yrkesaktive musikere. I Foretaksregisteret finnes også mange av de organiserte kunstnerne og musikerne, men hvor stor andel dette gjelder, er usikkert. Dersom et tilstrekkelig antall besvarer spørreundersøkelsen og krysser av på spørsmål om hvilke organisasjoner de eventuelt er medlemmer i, kan det gi grunnlag for å gjøre beregninger av organisasjonsgraden i kunstner- og musikerbefolkningen. Hvorvidt det lar seg gjøre, gjenstår altså å se.

I og med at 2021-undersøkelsen i skrivende stund fortsatt pågår, er altså mye foreløpig uvisst. Poenget med disse eksemplene er å illustrere at i avgrensningen av forskningsobjektet er det ikke tilstrekkelig å ta utgangspunkt i teoretiske, vitenskapsteoretiske, prinsipielle eller kulturpolitiske kriterier. Avgrensningen er langt på vei styrt av hva som er praktisk gjennomførbart, både når det gjelder ressursene og tiden som er satt av til prosjektet, og også når det gjelder tolkning av lovverket som omgir forskningen. Og all den tid kunstnerundersøkelsene brukes som kunnskapsgrunnlag for kulturpolitikken, legger det i sin tur også føringer for hvilke politiske avveininger som tas.

Avgrensningenes mulige konsekvenser

Å gjøre avgrensninger av hvem som kan regnes som yrkesaktiv musiker etter faste kriterier er nødvendig for å administrere flere offentlige støtteordninger. Likeledes krever også forskning på musikere som yrkesgruppe en gjennomtenkt avgrensning. Men, som dette kapitlet har vist, finnes det ikke noen gitt avgrensning verken av kunstnere eller musikere, og å beregne antall yrkesaktive kunstnere og musikere er slett ingen enkel øvelse.

Skal man følge Bourdieus vitenskapsteoretiske ideal, bør det være et mål å lete fram og synliggjøre hva som er betingelsene for avgrensningen av forskningsobjektet (Bourdieu, 1993). Det er forsøkt gjort i dette kapitlet, i gjennomgangen av hvilke prinsipielle og politiske forhold som har vært utgangspunkt for forskningsoppdragene, og gjennom redegjørelsen

av ulike praktiske muligheter og hindringer som har ligget til grunn for avgrensningene i kunstnerundersøkelsene.

Bourdieus poeng om synliggjøringen av forutsetningene for avgrensningen av forskningsobjektet innebærer også et ideal om at man, så langt det lar seg gjøre, reflekterer rundt konsekvensene ulike avgrensninger kan ha (Bourdieu et al., 1991). Det kan blant annet dreie seg om at kunnskapen som kommer fram i forskningen bidrar til reproduksjon eller endring i maktforhold, portvokterroller og hierarkier. Dette kan igjen tenkes å ha betydning for både samfunnsområdet man studerer og politikken på området, og også gi føringer for hva framtidig forskning vektlegger. I vår sammenheng kan man da blant annet stille spørsmål ved hvilke konsekvenser det kan ha å legge så stor vekt på medlemskap i avgrensningen av forskningsobjektet «yrkesaktiv musiker», slik som i kunstnerundersøkelsene. Videre kan man reflektere rundt hvilke konsekvenser det har å inkludere uorganiserte kunstnere, slik det er gjort i 2006- og 2021-undersøkelsene. At man må gjøre pragmatiske valg og håndtere hindringer av praktisk art, som for eksempel en ny personvernlov, vil også ha mer eller mindre utilsiktede konsekvenser.

For det første, å bruke medlemskap i en kunstnerorganisasjon som operasjonelt kriterium for å delta i kunstnerundersøkelsene er, som vi har vært inne på i dette kapitlet, ikke helt uproblematisk. Kunstnerorganisasjonenes medlemsregistre har altså gjort det metodisk mulig å gjennomføre slike undersøkelser. Det har også gjort det mulig å gjøre sammenlikninger av ulike forhold ved kunstneres situasjon over tid. Men, som vist i dette kapitlet, har endringer i organiseringen av musikerne og inkluderingen av flere organisasjoner gjort slike sammenlikninger utfordrende. Et annet problem med å ta utgangspunkt i medlemsregistrene, kan være at organisasjonene har så ulike kriterier for medlemskap. Det gjelder også organisasjonene som organiserer musikere. I noen av organisasjonene er kravene for opptak kunstfaglig streng (som for eksempel i Norsk Komponistforening). Andre organisasjoner opererer mer som tradisjonelle fagforeninger og åpner for medlemskap for alle yrkesaktive på feltet (Creo). Dette innebærer at definisjonen av musikerne er lite stringent, som for eksempel også kan innebære uklarhet i hva som regnes som profesjonell musiker.

Kunstnerorganisasjonenes rolle i kulturpolitikken innebærer en annen, og kanskje mer dyptgripende, problematikk. Med en avgrensning basert på organisasjonenes medlemslister overlates mye av definisjonsmakten til kunstnerorganisasjoner med fagforeningsinteresser. Det kan tenkes at dette bidrar til å reprodusere maktforholdene på kunst- og kulturfeltet, og opprettholde skillene mellom hvem som regnes som innenfor og utenfor i kulturpolitisk sammenheng, for eksempel når det gjelder tilgang til ulike støtteordninger. En del av denne refleksjonen kan også relateres til det vi var inne på innledningsvis, nemlig at kulturpolitikkforskningen har vært kritisert for å legge for stor vekt på å studere kulturuttrykk og kunstnergrupper som er en del av den statlige politikken og av offentlig kulturforvaltning (se f.eks. Røyseng, 2007, 2014; Stavrum, 2014). Kritikken har blant annet nettopp gått ut på konsekvensene ved å anvende kulturpolitikkforskningens forskningsobjekter og perspektiver som ligger tett opp til politiske og administrative definisjoner og avgrensninger. Det pekes på faren for å utelate sentrale tema i kunsten eller i kulturen, eller at hva som defineres som «innenfor» og «utenfor» forskningsfeltet ikke kommer fram, og at visse kulturuttrykk tilgodeses på bekostning av andre (Stavrum, 2014, s. 38–39). Hva som har blitt definert som innenfor og utenfor i kulturpolitikk og forskning, har da blitt satt i sammenheng med det tradisjonelle skillet mellom borgerlig høykultur og folkekultur (Arnestad, 2006, s. 109). Ifølge Stavrum (2014) er dansebandmusikk et typisk eksempel på et folkelig kulturuttrykk som har stått på siden av kulturpolitikken, og dermed også på siden av kulturpolitikkforskningen. Andre har pekt på countrymusikk (Vestby, 2017) eller populærmusikk mer generelt som eksempel på det samme.

Den etablerte forskningen på kulturpolitikk har ifølge Røyseng (2007, 2014) basert seg på en smal definisjon av kulturpolitikk, med den konsekvens at forskningen står i fare for å reprodusere forståelsen av hvilke deler av kulturen som skal inngå i ulike offentlige støtteordninger (Røyseng 2007, s. 20). Det er nettopp dette Bourdieu også advarer mot når han peker på det problematiske i at samfunnsforskere ofte overtar administrative eller politiske definisjoner (Bourdieu, 1993).

Kan hende har innføringen av musikkpolitiske støtteordninger for rytmisk musikk på 90- og 2000-tallet (NOU 2013: 4) gjort denne typen

kritikk mindre aktuell. Selv om politiske bevilgninger til kulturuttrykk med lav status ikke har stått i forhold til bevilgningene til kulturuttrykk med høy status, har kulturpolitikken under Kulturløftet gitt stadig mer offentlig støtte til tidligere oversette musikkjangre (Brandstad, 2002; Henningsen, 2015). Det samme har etableringen av knutepunktordningen for musikkfestivaler gjort, for eksempel da countrymusikkfestivalen Norsk Countrytreff fikk knutepunktstatus i 2012 (Vestby, 2017, 2019). Det er også verdt å nevne at populærmusikk i dag er et relativt stort forskningsområde, og også en stor del av musikkpolitikken (Hylland & Stavrum, 2018). Dessuten, å undersøke gruppen av uorganiserte kunstnere og musikere, slik det ble lagt opp til i 2006- og 2021-undersøkelsene, vil kanskje være en måte å imøtekomme kritikken mot å la kulturpolitiske kategorier og medlemsorganisasjoners interesser være styrende for forskningen. En bredere definisjon vil kunne brukes som grunnlag for å gi anslag på en helhetlig kunstnerpopulasjon som omfatter både organiserte og ikke-organiserte kunstnere. Omorganiseringer i musikkfeltet og utvidelse av Creos nedslagsfelt representerer kanskje også i mindre grad et skille mellom «innenfor» og «utenfor», både når det gjelder tilgangen til kulturpolitiske støtteordninger og avgrensningen av yrkesaktiv kunstner i kunstnerundersøkelsene. At denne organisasjonen, med sine mange tusen medlemmer, har så åpne medlemskriterier, innebærer sannsynligvis at et større mangfold av musikere er inkludert.

En innvendig *mot* å avgrense kunstnerbefolkningen primært gjennom Foretaksregisteret, kan være at kunstnerne defineres *for* vidt, sammenliknet med definisjonen som baserer seg på kravet om medlemskap. Men, som omtalt, den store variasjonen i opptakskravene i de ulike organisasjonene innebærer også at avgrensningen av kunstnerbefolkningen, hvis man kun bruker medlemskap som kriterium, også kan være ganske vid. I praksis tar den kulturpolitiske definisjonen – og avgrensningen i kunstnerundersøkelsene – på bakgrunn av kunstnerorganisasjonenes ulike krav til medlemskap, allerede utgangspunkt i både smale og brede forståelser av hva en kunstner er.

Kanskje har GDPR-hindringene som har oppstått i 2021-undersøkelsen fått som uintendert konsekvens at kunstnerundersøkelsene også i framtiden i mindre grad lener seg på en avgrensning basert på

kunstnerorganisasjonenes medlemslister. Også fordi Foretaksregisteret er en relativt lett tilgjengelig kilde til kunstnere, og de siste årene har fått høy detaljeringsgrad, kan det hende at en framtidig definisjon av yrkesaktiv kunstner (og musiker) dreies i retning av å legge større vekt på selvstendig næringsdrivende kunstnere og med mindre vekt på medlemskap. Det vil i så fall innebære mindre kunnskap om kunstnere og musikere som er ansatt eller som organiserer virksomheten sin i andre typer virksomheter. En konsekvens vil i så fall også være at organisasjonene har mindre kunnskapsbasert informasjon om sine medlemmer, og kanskje i mindre grad i sitt arbeid kan støtte seg på kunstnerundersøkelsene enn før. Hvorvidt dette vil skje, er imidlertid fortsatt usikkert.

Referanser

- Alper, N. O. & Wassall, G. H. (2006). Artists' careers and their labour markets. I D. Throsby & V. A. Ginsburgh (Red.), *Handbook of the economics of art and culture* (kap. 23). Elsevier.
- Arnestad, G. (2006). Norsk kulturpolitisk historie – ein kommentar. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 1.
- Bourdieu, P. (1993). *Sociology in question*. Sage.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J.-C., Passeron, J.-C. & Kraus, B. (1991). *The craft of sociology: Epistemological preliminaries*. Walter de Gruyter.
- Brandstad, A. (2002). Kulturpolitikk og populærmusikk. I J. Gripsrud (Red.), *Populærmusikken i kulturpolitikken* (s. 259–292). Norsk kulturråd. <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/populaermusikken-i-kulturpolitikken>
- Elstad, J. I. & Pedersen, K. R. (1996). *Kunstnernes økonomiske vilkår. Rapport fra Inntekts- og yrkesundersøkelsen blant kunstnere 1993–94*. Institutt for sosialforskning.
- Filer, R. K. (1986). The «starving artist» – myth or reality? Earnings of artists in the United States. *Journal of Political Economy*, 94(1), 56–75. <https://doi.org/10.1086/261363>
- Heian, M. T. (2018). *Kunstnere i Norge: Ulikhet i inntekt, arbeid og holdninger* [Doktorgradsavhandling, Universitetet i Bergen]. Bergen Open Research Archive. <https://hdl.handle.net/1956/17857>
- Heian, M. T., Løyland, K. & Mangset, P. (2008). *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Telemarksforskning.
- Heian, M. T., Løyland, K. & Kleppe, B. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstnernes inntekter*. Telemarksforskning.

- Henningsen, E. (2015). Kulturpolitikens sedimentering – kulturloftet som kulturpolitisk vekstperiode. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 18(1), 28–40. <https://doi.org/10.18261/ISSN2000-8325-2015-01-03>
- Hylland, O. M. & Stavrum, H. (2018). Låtenes makt. Seleksjon og anerkjennelse i P3. I T. Slaatta & O. M. Hylland (Red.), *Iverksettelse: Fire studier av kunst, autonomi og makt* (s. 207–233). Universitetsforlaget.
- Karttunen, S. (1998). How to identify artists? Defining the population for «status-of-the-artist» studies. *Poetics*, 26(1), 1–19. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(98\)00007-2](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(98)00007-2)
- Mangset, P. (2008). *Kulturpolitikk i Vest-Europa. Utviklingen av statlig kulturpolitikk i et utvalg vesteuropeiske land i etterkrigstida*. Kulturårboka 1995, Det Norske Samlaget.
- Mangset, P. (2015). Om den korporative tradisjonen i nordisk kulturpolitikk – med særlig vekt på den svenske kulturpolitikens historie. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 18(1), 41–65. <https://doi.org/10.18261/ISSN2000-8325-2015-01-04>
- Melldahl, A. (2012). Att definiera konstnärer. Subjektiva och objektiva gränsdragningar. I M. Gustavsson, B. Mikael & M. Edling (Red.), *Konstens omvända ekonomi. Tillgångar inom utbildningar och fält 1938–2008* (s. 165–188). Daidalos.
- Menger, P.-M. (2006). Artistic labor markets. Contingent works, excess supply and occupational risk management. I V. A. Ginsburgh & C. D. Throsby (Red.), *Handbook of the economics of art and culture* (s. 765–811). Elsevier. [https://doi.org/10.1016/S1574-0676\(06\)01022-2](https://doi.org/10.1016/S1574-0676(06)01022-2)
- NOU 2013: 4. (2013). *Kulturutredningen 2014*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2013-4/id715404/>
- Røyseng, S. (2007). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse* [Doktorgradsavhandling, Universitetet i Bergen]. Bergen Open Research Archive. <https://hdl.handle.net/1956/2316>
- Røyseng, S. (2014). Hva er kulturpolitikk og kulturpolitisk forskning? *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 17(1), 4–8. <https://doi.org/10.18261/ISSN2000-8325-2014-01-01>
- Røyseng, S., Barstad, A., Bille, T., Tøien-Eidsvoll, I., Heian, M. T. & Velure, H. (2019). *Framtidige kunstnerundersøkelser av kunstneres arbeidsforhold og levekår* (Rapport). Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/framtidige-kunstnerundersokelser-av-kunstneres-arbeidsforhold-og-levekar/id2696388/>
- Stavrum, H. (2014). *Danseglede og hverdagsliv. Etikk, estetikk og politikk i det norske dansebandfeltet* [Doktorgradsavhandling, Universitetet i Bergen]. Bergen Open Research Archive. <https://hdl.handle.net/1956/8639>

- Towse, R. (2020). *Handbook of cultural economics* (3. utg.). Edward Elgar.
- Vestby, S. (2017). *Folkelige og distingverte fellesskap: Gentrifisering av countrykultur i Norge – en festivalstudie* [Doktorgradsavhandling, Høgskolen i Innlandet]. <http://hdl.handle.net/11250/2437613>
- Vestby, S. (2019). Keeping it country while dancing with the elite. *IASPM Journal*, 9(1), 39–55. [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2019\)v9i1.5en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2019)v9i1.5en)