

KAPITTEL 12

Musikeres profesjonelle seighet

Sigrid Røyseng

Norges musikkhøgskole

John Vinge

Norges musikkhøgskole

Abstract: This chapter discusses musicians' professional resilience. On the backdrop of several changes that have affected the conditions for musicians' work, such as increasing competition, relatively low income and the Covid-19 pandemic, one could assume that the music profession is associated with too much risk and is therefore less attractive. In a qualitative interview study of professional musicians in Norway conducted during the pandemic, however, musicians express in different ways that their work and profession is a source of well-being. We identify four strategies and cultural resources that form the basis of musicians' professional resilience. First, musicians have strong experiences of meaning related to music, experiences that have intellectual, emotional, bodily and social elements. Second, musicians creatively adapt their work to changing conditions. Third, musicians have strategies for reducing their vulnerability in a competitive environment by anchoring their identity in aspects of their work that they feel confident about. Fourth, musicians express resistance against cultural policy expectations on becoming entrepreneurs. A discussion of the potential long-term effects of the Covid-19 pandemic on the professional resilience of musicians is also included in this article.

Keywords: musicians, professional resilience, Covid-19 pandemic, entrepreneurship, music and meaning

Introduksjon

Mange endringer i musikkbransjen skulle tilsi at musikeryrket er et lite attraktivt yrkesvalg. Økte utdanningsmuligheter innen musikk har ført til sterkere konkurranse om musikerjobber. I musikeryrket, som i de andre kunstneryrkene, er det dessuten store ulikheter i inntekt, og svært

Sitering: Røyseng, S. & Vinge, J. (2022). Musikeres profesjonelle seighet. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet* (Kap. 12, s. 291–312). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.160.ch12>
Lisens: CC BY-NC-ND 4.0

mange lever ganske enkelt på lave inntekter (Heian, 2018; Heian et al., 2015; Mangset et al., 2018). I tillegg har digitalisering ført til at musikeres muligheter for inntekter av innspilt musikk har blitt svekket (Bilton, 2017; Hjelmbrekke, 2021; Hagen et al., 2021). Samtidig har det siden årtusenskiftet blitt rettet sterkere kulturpolitiske forventninger om at musikere så vel som andre kunstnergrupper må være mer frampå i forretningsmessig forstand og operere som entreprenører i et marked (Pyykkönen & Stavrum, 2018; Røyseng, 2016). På toppen av dette kommer koronakrisen som siden mars 2020 har gjort det svært vanskelig – og for en stor del helt umulig – å spille konserter. Mye tyder på at koronakrisen har truffet musikklivet særlig hardt (Grünfeld et al., 2020). Musikersyrket kan derfor oppfattes som et særlig risikabelt yrkesvalg. Hvordan ser musikere på dette selv?

I en undersøkelse hvor 57 norske profesjonelle musikere er blitt intervjuet er det slående at selv om mange opplever utfordringer, oppleves yrkestilværelsen som musiker som attraktiv og meningsfull for mange. Hvordan kan vi best forstå denne tilfredsheten og utholdenheten i yrket? Tidligere forskning har fokusert på at tilstrømningen til kunstneryrkene må ses i lys av en (overdreven) sterk tro på å lykkes (Menger, 2006). Videre har det blitt påpekt at kunstnere i mindre grad vektlegger verdien av penger, og at muligheten til å arbeide med kunst er noe man er villig til å ofre mye for (Abbing, 2002; Bourdieu, 1993, 1996; Mangset, 2004; Røyseng et al., 2007; Throsby, 1994). Til tross for usikre økonomiske utsikter er kunstneryrket forbundet med store symbolske gevinster (Menger, 2006).

I dette kapitlet vektlegger vi hvordan opplevelsen av musikersyrket som attraktivt og meningsfullt kan forstås som en form for profesjonell seighet (resiliens). Med seighet mener vi evnen til å opprettholde opplevelsen av trivsel og mening i yrket på tross av vanskeligheter, utfordringer og nye og endrede betingelser (Hall & Lamont, 2013, s. 13). Kapitlet har berøringspunkter med andre bidrag til denne boka, særlig kapittel 2 (Vinge & Stavrum), hvor det fokuseres på musikeres agentskap og kapasitet til å skape sin egen arbeidsplass og arbeidshverdag. Der kapittel 2 går tett innpå et knippe enkeltmusikere, er fokuset i dette kapitlet på musikere som yrkesgruppe og profesjon.

For å bedre forstå musikeres utholdenhet i yrket undersøker vi hvilke kulturelle ressurser musikere tar i bruk og hvilke kreative tilpasninger

de gjør som til sammen skaper en vedvarende tilfredshet med yrkestilværelsen, også i møte med store og krevende endringer og utfordringer. I analysen av det empiriske materialet identifiserte vi fire kategorier av kulturelle ressurser og kreative tilpasninger som ser ut til å skape musikeres profesjonelle seighet. For det første handler det om opplevelser av mening gjennom å kjenne musikkens sterke kraft. For det andre handler det om evnen til kreativt å tilpasse yrkesaktiviteten til de betingelsene som til enhver tid gjør seg gjeldende. For det tredje handler det om å finne sin plass og nisje i en konkurransepreget bransje på måter som kan redusere opplevelsen av risiko. For det fjerde ser vi at motstanden mot å tilpasse seg alle forventninger som rettes mot dem, utgjør en måte å ivareta det musikere oppfatter at er kjernen i deres virke. Dette gjelder særlig entreprenørskapsforventningene som har gjort seg gjeldende i kulturpolitikken og i utdanningsløpet. Avslutningsvis ser vi nærmere på hvordan langtidsvirkningene av koronakrisen kan påvirke musikeres profesjonelle seighet.

Profesjonell seighet

Begrepet om seighet (resiliens) har fått en del oppmerksomhet de siste årene. Begrepet knyttes gjerne til økologifaget, hvor det betegner naturens evne til å absorbere forstyrrelser som branner, flom og avskoging og omorganisere seg samtidig som naturen gjennomgår endring, slik at samme funksjon, struktur, identitet og tilbakekoblingssystemer opprettholdes (Walker et al., 2004). Videre har begrepet fått stort gjennomslag i psykologifaget. Leipold og Greve (2009, s. 41) understreker at «resilience' simply denotes the mere fact of an individual's stability or quick recovery (or even growth) under significant adverse conditions». Innen psykologien er altså fokuset på individets evne til å opprettholde stabilitet i tilværelsen eller hurtig gjenskape eller bedre den på tross av motgang.

I det siste har begrepet i økende grad blitt brukt til å analysere prosesser som omhandler større sosiale grupper. Vi støtter oss på Hall og Lamont (2013, s. 13), som vektlegger at sosial seighet bør forstås som et resultat av en prosess hvor en gruppe klarer å opprettholde en god tilværelse i møte med utfordringer. Hall og Lamont understreker at en

slik prosess kan innbefatte betydelige endringer i handlingsmønstre og i de sosiale rammene som strukturerer og gir mening til handlingsmønstrene. Seighet baserer seg på en aktiv respons og handler således om kapasiteten til å sikre materielle, symbolske og emosjonelle goder når man må forholde seg til nye og endrede betingelser. Videre skriver de: «We use the term ‘social resilience’ to refer to the capacity of groups of people bound together in an organization, class, racial community, or nation to sustain and advance their well-being in the face of challenges to it». I dette kapitlet ser vi nærmere på en gruppe som er bundet sammen i kraft av at de utøver det samme yrket. Vi skriver altså om profesjonell seighet. For å forstå hvordan en yrkesgruppe som lever under et økende press – slik som musikerne gjør – møter motgang og utfordringer, ser vi nærmere på de ulike måtene musikere opplever og aktivt responderer på sin yrkessituasjon.

Den økologiske versjonen av begrepet om seighet kan imidlertid ikke ukritisk overføres til sosiale forhold, da den bygger på ideer om at de økologiske systemenes tilpasning gjensker et ekvilibrium. Overført til sosiale forhold kan dette lett framstå i et funksjonalistisk lys hvor ulike deler av samfunnet opptrer slik de gjør for å sikre samfunnets likevekt. Problemet med funksjonalistiske tilnærminger er at de har et sterkt fokus på stabilitet framfor endring, og at de ikke tar høyde for hvilke interesser som kan ligge bak samfunnsordenen til enhver tid. Seighet har for eksempel blitt knyttet til nyliberalistiske strømninger (Joseph, 2013), og en funksjonalistisk tilnærming vil kunne ende med en beskrivelse av samtidens seighet som en naturlig og nødvendig respons på disse strømningene. Her er vi på linje med Hall og Lamont (2013) når de understreker at nyliberalisme ikke er en homogen endringsbølge, men representerer sosiale, økonomiske og kulturelle endringer som potensielt skaper mange og forskjelligartede responser. Som vi etter hvert skal se, uttrykker musikerne vel så mye motstand som ukritisk tilpasning til nyliberale ideer om entreprenørskap.

Metode

Dette kapitlet baserer seg på 57 kvalitative intervjuer med profesjonelle musikere i Norge. Informantene representerer en bredde når det

gjelder sjanger, alder, bosted og kjønn. Intervjuundersøkelsen er presentert mer inngående i innledningskapitlet og appendikset til denne utgivelsen.

Kapitlet baserer seg på fire analytiske kategorier som vokste fram av den kollektive analysen vi gjennomførte av intervjumaterialet. Intervjuguidens spørsmål om hva det beste ved musikeryrket er, ga opphav til kategorien om musikkens sterke kraft. Videre ga spørsmålene vi stilte i intervjuene om entreprenørskap et rikt innblikk i de ulike måtene informantene oppfatter entreprenørskapsforventningene fra kulturpolitiske myndigheter og i musikerutdanningen. Det er imidlertid verdt å nevne at entreprenørskap ser ut til å være et ladet begrep i kultursektoren generelt og i musikkbransjen spesielt. Måten vi som forskere formulerte spørsmålene om entreprenørskap på, kan ha påvirket informantene til å svare på spesifikke måter. Siden spørsmålet ble knyttet opp til trender i kulturpolitikken, har vi i analysen valgt å legge vekt på hvilke synspunkter informantene hadde på kulturpolitikkenes vektlegging av entreprenørskap, og ikke på andre aspekter ved entreprenørskap som materialet også avdekker. Andre aspekter er nærmere fokusert i Vinge og Stavrum (kapittel 2 i denne utgivelsen) og Vinge, Røyseng og Skrebergene (kapittel 4 i denne utgivelsen).

Kategoriene som handler om evnen til kreativt å tilpasse yrkesaktiviteten til skiftende betingelser og det å finne sin plass og nisje på måter som reduserer opplevelsen av risiko i en konkurransepreget bransje, kan ikke knyttes så direkte til spesifikke spørsmål i intervjuguiden. Disse kategoriene vokste snarere ut av måten informanter omtaler valg og overveielser i sin yrkestilværelse på. Sitater knyttet til alle fire kategorier ble samlet og er brukt i anonymisert form i kapitlet.

Det er verdt å nevne at kapitlet legger en del vekt på informantenes erfaringer med koronakrisen. Dette har vi gjort både i beskrivelsen av kategorien om å kreativt tilpasse seg endrede betingelser, og i diskusjonen av hvordan koronakrisen kan tenkes å påvirke musikeres profesjonelle seighet på lengre sikt. På den ene siden er det en viktig kvalitet ved materialet at det nokså direkte gir innsikt i hvordan musikere håndterer en så radikal endring i muligheten for å utøve yrket sitt som koronakrisen representerte. Intervjuene ble gjennomført fra august 2020 til februar 2021. På den andre siden er det vanskelig å vite hvilken gyldighet en beskrivelse av

musikerne i en så spesiell situasjon har for en normaltilstand i etterkant. For oss er imidlertid hovedpoenget å få fram hvordan musikerne håndterer en såpass spesiell og krevende situasjon snarere enn å tegne et bilde av hvordan koronakrisen konkret har manifestert seg i musikeryrket.

Musikkens sterke kraft

Et gjennomgående trekk i materialet vårt er at musikere opplever utøvelsen av yrket som en kilde til sterke opplevelser av mening. Det gis uttrykk for at musikken og samspillet med andre musikere nærmest representerer en magisk, erfaringsoverskridende kraft. Således forbindes musikeryrket på sitt beste med sterk emosjonell og kroppslig velvære. Flere av informantene peker på at slike opplevelser av velvære ikke nødvendigvis kommer av seg selv. Snarere handler det om å jobbe hardt, ofte med motstand knyttet til å få til noe som er vanskelig i musikken. En informant som primært jobber med samtidsmusikk forteller at det kan være en krevende prosess å komme inn i og like musikken hun jobber med:

Det har jeg jo sett i ettertid også at når jeg jobber med skikkelig heftig samtidsmusikk, jeg kan hate det når jeg begynner å jobbe med det. Jeg kan gråte, jeg har lyst til å kaste det i veggen, fordi det er så vanskelig. Jeg skjønner ingenting. Og så jo mer jeg jobber med det, og plutselig har det kommet i kroppen og så oj, så liker jeg det kjempegodt. (Anne)

Vektleggingen av at musikken gjennom hardt arbeid har kommet inn i kroppen er interessant. For det første understrekes det kroppslige aspektet ved å være i musikken. For det andre har prosessen som beskrives noen likhetstrekk med den protestantiske etikk, hvor nytelsen kommer som en belønning for ytelsen. Flere av informantene er inne på det samme når de beskriver sine sterke opplevelser av å være i musikken. En folkemusiker forteller at hun mener at for at man skal bli en skikkelig god musiker, kan man ikke bare øve; man må også spille mange konserter for å oppnå en konsentrasjon hvor man kommer på et annet opplevelsensnivå:

Du er nødt til å dra ut og spille og du blir ikke god hvis du ikke spiller konserter, det er utrolig viktig, for du kommer på et gir, du kommer på en konsentrasjon som du aldri kan være i nærheten av bare med å være hjemme, og, det er min

erfaring i hvert fall. Det er helt fantastisk når du får noen konserter i kroppen og så kjenner du hvordan ting virkelig, oi kan vi være her? Er det mulig? Jøss! [...] ting du ikke ante du mestret liksom, plutselig kommer du på et annet opplevelsesnivå, det er veldig, veldig tilfredsstillende. (Bente)

Mens enkelte informanter på denne måten framhever det kroppslige og emosjonelle velværet som kommer av å være i musikken, er det andre som peker på opplevelsen av å være i et samspill med andre som særlig verdifulle erfaringer. På spørsmål om hva som er det beste med musikeryrket svarer en folkemusiker:

Det er de magiske øyeblikkene, når du spiller sammen med andre folk, hvor det er et eller annet som blir elevvert opp på et eller annet, så du bare flyter av gårde og alt bare funker på en magisk, groovy måte. (Arne)

En annen informant som jobber i populærmusikksjangeren understreker at musikk er en grunnleggende form for kommunikasjon som ikke uten videre kan fanges inn verbalt:

Musikk er så fundamentalt og komplekst at det er vanskelig, jeg vet ikke om det finnes ord eller det finnes sikkert ord, men det er vanskelig å finne ord som dekker alt det følelsesregisteret og alt det musikk rommer, sant? [...] På sitt beste så finner man meningen med livet i musikk, fordi der ser man hvordan det kan være på sitt mest harmoniske og rytmisk perfekte. Man får gåsehud og man griner, det inneholder så vanvittig mye da. (Olav)

Flere peker også på at musikk er en kommunikasjonsform som kan ha en større samfunnsmessig betydning. En informant peker på at musikk kan fungere som en brobygger:

Hvor lett det er å bli kjent med andre mennesker. Hvordan det går an å kommunisere med andre mennesker gjennom musikk. Hvor mange problemer det kan løse. Med frykt for å være for svulstig da. For å få verden til å bli et bedre sted. Når du ser på rasismen som brer om seg i verden. Hvis de bare kunne bli kjent med hverandre. Hvis en hvit mann og en svart mann kan bare begynne å spille sammen, så er det problemet løst. Det er helt utrolig. (Geir)

Flere vektlegger også erfaringer de har hatt med å spille i begravelser, der de har sett hvilken betydning musikk kan ha i sorgarbeid og krevende livssituasjoner:

Jeg tror jo veldig på musikkens legende virkning, og at den har en kraft som når mye lenger enn man har kontroll på og vet da. Man får jo ikke alltid pratet med publikummet sitt, men så kommer det noen etterpå og sier at «den sangen, akkurat når du spilte den så skjedde det noe med meg» eller «det har vært en situasjon i familien som gjør at det var akkurat det jeg trengte nå». De tilbakemeldingene der, de er jo verdt veldig mye. Jeg kjenner jeg får veldig sånn: «Nå gjør jeg noe meningsfylt, nå er jeg ute og gjør noe som rører i folk» og det må jo være det fineste man får oppleve da. (Linn)

Materialet vårt viser på denne måten at musikk oppleves som en grunnleggende og dyptgripende meningsfull aktivitet å vie sitt yrkesaktive liv til. Det meningsfulle manifesterer seg både intellektuelt, emosjonelt, kroppslig og sosialt. En av informantene reflekterer også over at det gir ekstra mening i en samfunnssituasjon som han oppfatter at i økende grad vektlegger og verdsetter den intellektuelle og fysiske delen av menneskelivet på bekostning av den spirituelle:

Vi har et intellekt, en fysikk og en slags spiritualitet. Og musikken, kunsten og religionen kommer inn i den spirituelle siden av vårt menneskes stimuli, og det er en kjempeskjevhet i hvordan dette er representert i samfunnet. [...] Det er et slags tomrom der som jeg føler ikke får nok plass, og de har bevist det at det er noe som må stimuleres i oss, som samfunn så må det legges til rette for at man får den typen opplevelser. Det å holde sin hjerne aktiv på flere måter enn intellektuelt og sosialt, at man også stimulerer hjernen tror jeg er nødvendig både for et demokrati og for god mental helse. (Johannes)

Materialet vårt vitner på denne måten om sterke opplevelser med musikk og en oppfatning om at musikk er viktig for menneske og samfunn. Til sist ser det også ut til at disse erfaringene fungerer som en slags buffer i møte med vanskelighetene og utfordringene som følger med yrket. En klassisk frilansmusiker forteller at de musikalske opplevelsene har vært viktige når hun gjentatte ganger har opplevd å bli forbigått når orkesteret i byen har engasjert vikarer:

Så du må på en måte alltid stå i den konflikten, og det synes jeg er helt utmatende. Og det er nok til at jeg vurderer om jeg orker. Og det vurderer jeg på nytt og på nytt og på nytt, men så har jeg heldigvis så mange musikalske gode opplevelser, så jeg har ikke slutta enda. (Anne)

Kreative tilpasninger

Mange av våre informanter forteller om hvordan de kreativt og kontinuerlig tilpasser seg vilkårene for å utøve yrket (se også kapittel 1, Stavrum & Røyseng og kapittel 2, Vinge & Stavrum i denne utgivelsen). Det kan handle om å kombinere ulike jobber i ulike perioder. Flere kombinerer sin utøvende karriere med periodevis større eller mindre undervisningsstillinger, andre har lønna verv i bransjeorganisasjoner eller i festivalproduksjon, mens andre igjen ser på etablerte DKS-turneer som en mulighet for relativt sikker økonomisk forutsigbarhet. Behovet for kun å utøve er så viktig for mange at man finner måter å tilpasse sin personlige økonomi til lave og ustabile inntekter. En folkemusikkinformant forteller:

Jeg lever egentlig veldig nøysomt. Det vil si at, musikk er jo hele livet mitt, så jeg har ikke så veldig mange andre behov. (Bente)

En frilansmusiker som har mye jobb innenfor tv- og eventbransjen er tilsvarende standhaftig på å kun utøve:

Det har vært perioder hvor det har vært trått med jobber, og det regner jeg med at nesten alle opplever en gang iblant. Da må man være flink til å disponere pengene. [...] Da tenker jeg mer over hva pengene går til og kanskje ikke kjøpe inn så mye stæsj i akkurat den perioden. Også begynner jeg kanskje å titte bitte litt på lærerjobber og, men jeg går aldri så langt at jeg søker på noe. (Sigurd)

Denne informanten forteller videre om betydningen av å opprettholde identiteten som yrkesmusiker, også når jobbene uteblir:

Men i perioder så er det ikke så veldig mye å gjøre og da må man jo strukturere dagene. Jeg ser jo på det som en arbeidsdag også, hvis man sitter og jobber med et eller annet som ikke nødvendigvis genererer penger direkte, om man sitter og øver eller fikser på noe stæsj. (Sigurd)

Tilpasningsevnen er også tydelig i spørsmål som angår koronasituasjonen hvor en god del forteller om hvordan de har brukt tiden til fordyping, øving og nyskaping eller til å utvikle konsertkonsepter som passer inn i de begrensede formatene koronarestriksjonene har åpnet for. En artist som tidligere har turnert med fullt band, brukte perioden til å øve inn konsertrepertoaret med mindre besetninger. En slik tilpasning, tvunget

fram av smitteverntiltak, vil også senere kunne brukes som strategi for større økonomisk fleksibilitet, forteller hun.

Akkurat det har jo vært litt nytt med korona da, at jeg har vært nødt til å spille en del konserter med litt mindre besetning. Så det har jeg brukt litt tid på nå, utvikle en full bandpakke og en triopakke, som jeg håper kan fungere som likeverdige ting, at det ikke blir et sånt A- og B-lag. Det har jo ofte vært at jeg må gi hyrene mine til de andre eller at de andre får litt mer, og jeg får litt mindre. (Signe)

Flere informanter forteller også om erfaringer knyttet til strømming av konserter. For de fleste opplevdes den første tiden etter nedstengning med en viss grad av teknologioptimisme, mens denne raskt avtok etter noen uker der alle skulle strømme og alle skulle basere inntektene sine på Vipps. Alternativer til koronakonsertene var produksjoner av musikkvideoer. En klassisk musiker forteller om flere konsertprosjekt som ble filmet i stedet for å avlyses:

Jeg har jo snakka med ganske mange kunstnere som har hatt det ganske tøft økonomisk, men samtidig så var det en slags tvungen fordykning og egenutviklingsperiode da. [...] Vi hadde et prosjekt som vi måtte avlyse, men så gjorde vi det om til å lage en musikkvideo. Vi kunne ha litt avstand til hverandre, vi gjorde et veldig berømt verk som heter [nn]. Vi fikk låne lokalene på [nn] og det var veldig artig. [...] Så det ga oss jo faktisk et rom til å forberede noen ting som vi kanskje ikke hadde gjort ellers. [...] Det er ikke så ofte du har tid til å sette deg ned å tenke og lage og øve. Det var et litt deilig rom dette med tvangsfri. Selv om det var ganske mye bekymringer i starten da om hvordan skal dette gå økonomisk. (Anne)

En trommeslager forteller at han til vanlig ikke frilanser for andre artister og band, da han stort sett turnerer og er i studio med noen få etablerte prosjekter. Da koronaen kom begynte han å selge tracks på forespørsel.

Jeg la ut en Facebook-post med en gammel video som jeg har fra et studio, som jeg vet er ganske populær. Så sier jeg: «nå er jeg open for a session work ut denne måneden her. Om det er en singel, EP eller CD – ta kontakt!» Jeg hadde aldri gjort det før. [...] Så jeg tok kontakt med en hjemmestudio-fyr som jeg betaler litte granne. Så endte det fullt opp. Så jobbet jeg tre ganger i uka med litt pauser i mellom. Jeg har egentlig aldri tjent så mye på musikk som jeg gjorde i koronaen. (Atle)

Digitale konserter, musikkvideoproduksjoner eller *remote-session*-jobber er bare noen av de kreative tilpasningene musikerne har gjort under koronanedstengningene. Der flere ikke er fullt så begeistra for det digitale formatet, verdsettes like fullt den kreative omstillingen hos våre informanter. En musiker i ett av landets symfoniorkestre forteller:

Jeg synes jo streaming-konserter er grusomt slitsomt å spille fordi du ikke har publikum. Du har liksom ikke den kommunikasjonen. Hele poenget er jo å sitte på scenen og rett foran mennesker, i stedet for bare å se i kameraet. Det er stressende, og det er frustrerende at ting som er planlagte må gjøres om på og sånne ting. Vi håper alle at vi så fort som mulig kan slippe å holde på med dette. Samtidig er det veldig givende å se at man kan være fleksible. Man kan snu seg rundt å bare gjøre noe fordi det trengs. (Kathrine)

En ting er at musikerne finner ulike kreative tilpasninger for å opprettholde virksomheten i en unormal og uforutsigbar tid. En annen strategi er å se positivt på perioden der man endelig fikk tid til å senke tempoet noe. En informant som har hatt et hektisk frilansliv med mange prosjekter og mye reising forteller at «det var jo en veldig deilig ting med koronaen nå, at plutselig ble alt avlyst, og alle øvinger, så man kom ikke i sånn skvis lenger» (Gro). En annen forteller at det krevde en mental omstilling, men at koronakrisen også ga en god anledning til å få en pause:

Men det var på en måte et tidspunkt hvor jeg måtte endre mentalitet litt. Jeg måtte snu det fra at jeg bare gikk og surmulte til at jeg tenkte at «nå er det sånn det er!» og da klarte jeg det. Da synes jeg det egentlig var mega nice i sommer. Og det er jo litt deilig for det er ikke ofte man har perioder hvor man blir tvunget til å ta en pause. Senke skuldrene litt. (Signe)

En tredje forteller om hvordan koronanedstengningen ga et rom for øving og fordyping som har vært bra for å utvikle seg selv som musiker:

Jeg har øvd ganske mye da. Det har vært deilig. Det må være lov selv om jeg er permittert [fra eget firma]. Jeg har blitt litt bedre til å spille. [...] Ja, det har vært deilig det. Jeg var egentlig litt sliten, jeg har reist utrolig mye de siste to årene, så jeg synes det egentlig var ganske deilig. Jeg gledet meg faktisk ikke til å dra på turné. Jeg gledet meg til å spille og sånt, men jeg var litt lei av den reisingen. (Anton)

Strategier for å redusere sårbarhet

Materialet vårt viser at musikere tar i bruk en rekke strategier som demmer opp for følelsen av sårbarhet og gjør konkurransen i yrket til å leve med. En slik strategi finner vi ikke minst når informantene trekker fram sine egne styrker og svakheter i sammenligning med andre. En av informantene jobber prosjektbasert som dirigent og blir leid inn på kortere engasjementer rundt i Norge. Når han sammenligner seg med sine dirigentkollegaer som jobber fast i orkestre over tid, er strategien å sette håndverket opp mot kunsten.

Mitt prosjekt har vel egentlig lenge vært å være en slags potet. Jeg er en dyktig håndverker. Og det å være håndverker er ikke sånt sett et kunstnerisk prosjekt, det er bare det å være jævlig god. På mange måter er jeg den der typiske studio-musikeren, altså jeg kommer og leverer varene hver jævla gang, men det handler ikke om meg. (Rune)

Tilsvarende strategi finner vi hos en folkemusiker som til tross for at han, etter hans vurdering, er mindre kreativ og kunstnerisk enn mange av hans kollegaer som han navngir under intervjuet, har klart å etablere seg som musiker og har virket som utøver i inn og utland i flere tiår.

Alle musikere har sine forcer og ikke-forcer. Jeg har skjont at jeg er den typen som må øve, bruke tid på øve ting inn. Jeg har ikke noe stor kreativ bank som jeg kan improvisere fram. Jeg spilte for eksempel med [nn] og der var [nn] en slags bandleder. Og større ytterpunkt i tilnærminga til et prosjekt har jeg ikke møtt. Det fungerte ikke for meg, for jeg trengte å være godt forberedt, jeg trengte å bruke mye tid for at jeg skulle ha overskudd til å være god utøver. Mens han hadde jo en stor bank av kreativitet som kunne være der i nuet. (Konrad)

Der informantene over forankrer verdien av virksomheten sin i håndverket, legger andre vekt på at de har funnet sin bane eller sin kunstneriske stemme som skiller dem fra de øvrige:

Jeg var aldri av de beste. Jeg så at det var mange andre som hadde mer å gjøre og som ble mer spurt enn meg. [...] jeg har tenkt mye på hvorfor det. Hvorfor har jeg til tross for det klart å leve som musiker etterpå? En ting som jeg tror har vært veldig viktig for meg, er at jeg har brukt veldig mye tid på å utvikle

egne band, eget repertoar eller egen stil, liksom. Jeg er sjeleglad nå for at jeg ikke var så god at jeg ble spurt om å hoppe inn å spille [...] «kan du bladspille teatermusikk, eller kan du vikariere i storbandet her eller ...» sånn som alle de andre ble spurt om. Da tror jeg ikke jeg hadde jobba som musiker nå.

(Kristian)

Mange av informantene i utvalget er såkalte prosjektmakere (jf. kapittel 2 i denne utgivelsen). De er låtskrivere og artister eller ensembleledere som inviterer musikere inn i ulike prosjekter. Flere informanter snakker om at de har inntatt denne rollen for å ha kontroll over eget virke og gjennom det å styre virksomheten i en retning der de har musikalsk overskudd. Det gir mindre sårbarhet. En jazzmusiker som virker i ulike prosjekt og som produsent for flere konsertserier forteller:

Det høres teit ut å si, men jeg tror den skapertrangen min kanskje kommer fra dårlig selvtillit. Den kommer fra da jeg gikk [på konservatoriet] så sammenlignet jeg meg sikkert altfor mye og tenkte at her spiller folk runder rundt meg, og det gjorde de og. Jeg var jo så ny! Men hvis jeg skal få til noe så må jeg lage det selv, for da kan jeg spørre. (Linn)

Tilsvarende strategi har folkemusikeren vi ble kjent med i starten av avsnittet:

Jeg har aldri vært den som har blitt oppringt og bedt om å være med på et prosjekt. Jeg har alltid vært den som har vært pådriver og dermed fått drive det [...] jeg vurderer mitt talent på mange av de kunstneriske feltene til å være litt over middels. Men at jeg har hatt såpass mange talent på andre sider enn det kunstneriske sånn at jeg har klart å makse det. I forhold til mange av mine andre studiekamerater som jeg har ment har hatt mye større kunstneriske talent. Så jeg vært så heldig å få makse alt, fått utvikle alt og oppleve alt.

(Konrad)

Dette med å sammenligne seg med andre og gjennom det identifisere egne styrker og svakheter er gjennomgående i materialet. Noen vektlegger styrkene sine i det kreative drivet for å demme opp for det de selvsanser som manglende håndverksmessig kompetanse, mens andre igjen peker nettopp på det håndverksmessige som det som gir dem verdi som musiker. Noen tar kontroll over egen virksomhet, og gjennom

det sin egen sårbarhet, ved å initiere prosjekter. Det å holde seg god, gjennom å øve, er også en strategi som framkommer i materialet. En orkestermusiker med en lang karriere som fast ansatt i et symfoni-orkester forteller:

Orkesteret har blitt drastisk mye bedre etter at jeg kom dit. Vi har en periode nå hvor vi spiller Beethoven-symfonier og selv om man har spilt dem mange ganger før, så kjenner jeg at jeg må være ganske mye mer på hugget nå enn før. Så det koster nesten mer forberedningstid nå enn før på de samme stykkene man har spilt masse på siden det har blitt bedre [...] Det var på et visst tidspunkt, det er kanskje 10 år siden eller mer, særlig de siste ti årene så føler jeg at det har begynt å bli varmt i rompa altså. Da begynte de nye som kom å være såpass bra at da begynte jeg å øve mer. Jeg tok ikke lett på jobben før, men jeg synes det var en ganske komfortabel jobb fram til det. Så kjente jeg at hvis jeg skal føle at jeg fortjener plassen min så må jeg trå til her. (Andreas)

Så langt har vi sett hvordan informantene våre finner styrke i sin profesjonelle tilværelse gjennom musikkens sterke kraft, gjennom kreative tilpasninger til usikkerheten og omskifteligheten i yrkestilværelsen og strategier som gjør dem mindre sårbare. Hvordan forholder de seg til kulturpolitiske forventninger om at de i økende grad bør operere som entreprenører i et marked?

Motstand mot kulturpolitikens entreprenørskapsforventninger

Mange og forskjellige holdninger til entreprenørskap kommer til uttrykk i vår undersøkelse. Når vi spør informantene om kulturpolitiske tendenser er likevel de mest framtreddende svarene knyttet til en motstand mot de økte entreprenørskapsforventningene. Svært mange av våre informanter avviser de kommersielle idealene som assosieres med entreprenørskap. Dette er interessant, fordi det er mange som i realiteten opererer som prosjektentreprenører, det vil si de skaper sin egen arbeidsplass gjennom å utvikle prosjekter, sette sammen team og finne finansiering. En av informantene forteller at hun nettopp har en slik dobbel opplevelse av hva entreprenørskap er:

Du kan si det er to sider av denne saken. Og det ene er entreprenørskap som en måte å utvikle deg selv på. Entreprenørskap som en mulighet for selvrealisering. Det er jo det jeg har gjort. Jeg har funnet ut at gjennom å kunne søke om penger, gjennom å bygge opp prosjekter selv og gjennom å samarbeide med folk, så kan jeg rett og slett skape meg en tilværelse med kunstneriske prosjekter som jeg brenner for. Men jeg må jo si at den måten det politisk brukes på, ser jeg på som en illevarslende måte å bygge ned institusjoner på og bygge ned støtteordninger som er å si kultur og næring, entreprenørskap, det er så fint, for da trenger vi ikke å betale for at kunstnere skal eksistere. [...] Jeg tror at en del av motstanden mot entreprenørskap er at folk skjønner at det er en måte å skjønne og samtidig bygge ned et veldig godt fungerende kulturliv. (Anne)

Informanten uttrykker her en tydelig ambivalens. På den ene siden uttrykker hun positive følelser overfor entreprenørskap forstått som mulighet til å realisere seg selv og sine kunstneriske prosjekter. På den andre siden uttrykker informanten negative følelser overfor entreprenørskap som uttrykk for det hun oppfatter som en destruktiv kulturpolitisk utvikling. En slik todelt holdning til entreprenørskap sammenfaller med tidligere forskning på temaet (Heian & Hjellbrekke, 2017).

Motstanden om begreper som entreprenørskap ser på denne måten ut til å handle om at ideen om entreprenørskap kommer utenfra og infiltrerer, perverterer og potensielt strømlinjeformer musikk. En informant som selv har undervist entreprenørskap sier det slik:

Nei, altså jeg syns jo det er et litt sånn teknisk eller sånn, det er et litt umusikalsk ord på et vis, altså det blir så veldig sånn butikkorientert, jeg har jo undervist i det faget selv [...] nettopp fordi at jeg har gjort så mye greier som jeg har gjort, så sånn sett så kjenner jeg jo til det og, jeg er ikke så veldig glad akkurat det ordet, men har vel ikke noe godt forslag ellers. Men det er klart at det handler jo om å ja ta ansvar selv for sin egen virksomhet da. (Rolf)

Denne informanten har altså selv hatt ansvar for undervisning i entreprenørskapsemner i musikkutdanningen, men opplever ordet entreprenørskap som et fremmedelement i en musikalsk sammenheng. En annen informant uttrykker det enda sterkere, og sier at entreprenørskap representerer krefter som omdanner kunst og musikk til noe annet enn det er og skal være:

Det er bare visvas. Så det synes jeg er bare tull. Ja, kunstnere skal være kunstnere. Og med en gang man begynner å komme med den der entreprenørtanken, da blir det de som hele tiden må tilpasse seg. Da må man tilpasse seg. Da har man Rema 1000 over seg som forteller deg at den skinka den kan ikke være sånn. Skal du selge den hos oss, så må den være sånn og sånn. Så entreprenørskap, det er et honnørord som jeg ikke har sans for. [...] Jeg tenker at med en gang kunsten skal rette seg etter noen for det er det den automatisk skal gjøre, når man skal være entreprenør, så mister man en del av det kunstneriske, og da er det andre som bestemmer innholdet i kunsten. Jeg liker ikke det. (Svein)

Sitatet reflekterer en forståelse av at kunst ikke kan styres av eksterne logikker om den skal fortsette å være kunst, og at entreprenørskap oppfattes som en slik ekstern logikk. Forståelsen er at entreprenørskap omgjør og perverterer musikken til noe annet. Det gir feil fokus og fører til dårlig kunstnerisk kvalitet.

Forventninger om at kunstnere i økende grad skal operere som entreprenører forbindes gjerne med nyliberale tendenser i kulturpolitikken (Pyykkönen & Stavrum, 2018). Slike tendenser kan også forstås som en reforhandling av kunstnernes samfunnskontrakt hvor myndighetene trekker seg litt tilbake og overlater større del av ansvaret for betingelsene for kunstnerisk arbeid til kunstnerne selv (Røyseng, 2016). Kunstnerne forventes å utvikle kompetanser og en mentalitet som gjør dem i stand til å utvikle større markedsinntekter og et entreprenørielt selv (Bröckling, 2015). I intervjuene vi har gjort i dette prosjektet uttrykker imidlertid musikerne sterk motstand mot en slik dreining. På denne måten ser musikere ut til å ha tilgang til kulturelle ressurser som gjør det mulig for dem å fastholde de verdiene de oppfatter at er de viktigste ved musikken – selv når politiske myndigheter og autoriteter har sterke forventninger i en annen retning. Det viser også at hva som kjennetegner forbindelsen til storsamfunnet er et viktig tema for musikerne.

Seigheten, koronaen og storsamfunnet

Til tross for at materialet framviser en gjennomgående positiv opplevelse av musikeryrket er det avslutningsvis verdt å reflektere over koronakrisens langtidsvirkninger. Intervjuene ble gjennomført før de siste

nedstengningene, og vi har derfor ikke kunnet fanget opp hvorvidt og hvordan den vedvarende krevende situasjonen har tæret på musikerens profesjonelle seighet. Imidlertid viser materialet at koronakrisen på det tidspunktet hvor intervjuene ble gjort allerede hadde gitt opphav til nokså ulike opplevelser av yrkessituasjonen.

Som vi har sett, ble nedstengningene under koronakrisen på den ene siden en kjærkommen mulighet til å roe aktiviteten noe ned, eller dreie over mot andre aktiviteter som det vanligvis ikke er tid til. På den andre siden er det også verdt å peke på at det i flere av intervjuene kom fram at koronakrisen hadde gitt en motivasjonsknekk. For det første har restriksjonene under koronakrisen betydd svært begrensede muligheter for å spille konserter. Denne situasjonen ser ut til å gå på den profesjonelle identiteten løs for noen. En av informantene sier: «Hvis jeg ikke dirigerer, er jeg dirigent da? Og hvis det er ingen som vil ha meg som dirigent, kan jeg da kalle meg for dirigent? Den type tanker» (Rune). Flere uttrykker også at usikkerheten som koronakrisen har medført, har vært tappende på motet til å holde hjulene i gang:

Nei, når alt henger i løse lufta, og så har man den usikkerheten med framtida. Jeg vet at noen har kjent at de fikk masse tid til å skape ny musikk og øve og sånt, men jeg ble mer urolig. Jeg syntes det var vanskelig å late som ikke ting og fortsette å øve. Ja, jeg synes det var veldig vanskelig når alt bare henger i løse lufta. (Kristine)

Ikke uventet har koronakrisen for mange skapt en ny form for usikkerhet i en allerede usikker yrkestilværelse. En informant forteller:

Nå er vi i en rar situasjon hvor ingen egentlig skjønner ... mange har fått en veldig psykisk smell i trynet [...] Noen av oss tenkte at, eg veit ikke hva som kommer til å skje, men nå skal jeg få tid til å øve masse, jobbe masse med ting. Men så plutselig så skjer det et eller annet med at tempoet går ned, du begynner å se deg rundt, du begynner å føle deg litt sånn lost. [...] Veldig sånn høyrefløyen, den ordentlige høyre, antikunstnerstatstøttefløyen ønsker, at kunstnere skal sitte med lua i hånda. (Per)

Det informanten avslutter med å si, peker på at situasjonen under koronakrisen har skapt en usikkerhet om hvorvidt kunstnere er en verdsatt

yrkesgruppe i samfunnet. Dette reflekteres i flere intervjuer som forteller om en motivasjonsknekk som er skapt av en usikkerhet på hvorvidt stor-samfunnet verdsetter arbeidet de gjør som musikere. Nedstengningen av kulturlivet har blitt tolket som en refleksjon av at musikk og kultur har lav prioritet i samfunnet. Dette skaper en ny type usikkerhet, i alle fall for denne informanten:

Alle musikere er vant med den ustabiliteten og den usikkerheten og å kunne leve med den. Man kan sjonglere det, men nå er det en ekstra faktor som bare meier vekk alt. Så det står på en måte ikke noe igjen. Det man baserte seg på – som en slags trygghet i at man har noe å tilby som i hvert fall noen vil ha – nå er alt det borte. Det er ingenting igjen. For meg skaper det en usikkerhet rundt hele musikertilværelsen og hvordan det vil se ut for alle sammen etter dette. Hjertet mitt blør litt når jeg ser at det er dette som blir tatt først. Handelsnæringen, den diskusjonen vi har rundt den ... Det er så vondt å se på at det er så lett å ta vår næring og bare skyve den til side. Det synes jeg er vondt, rett og slett. (Elin)

Her ser vi at opplevelsen av usikkerhet og motivasjon for eget yrke knyttes direkte opp mot hvordan informanten opplever at koronakrisen har vært håndtert og hvordan det rammer musikeryrket særlig hardt. Hennes resonnement slutter imidlertid ikke der. Det fortsetter videre mot en kampånd for å vise fram at musikk har verdi i samfunnet:

Samtidig får det meg til å tenke at det er dette verden trenger. Det går en sånn faen i meg. Jeg skal stå denne koronakrisen ut og komme ut på andre siden og gi folk noe de ikke har fått i denne tiden. Jeg ser enda mer verdien i innholdet. Men jeg blir bekymret. Jeg blir også bekymret fordi politikken ikke følger opp. Det er så mye nedskjæringer og alt det der. Det skremmer meg, rett og slett. Man må ha et samfunn som verdsetter det man holder på med også i denne næringen. [...] Hvis man ikke får noe feedback fra samfunnet, eller at det er en selvsagt ting at denne næringen skal finnes etterpå også, så blir det ganske tungt. (Elin)

Her er vi ved et kjernepunkt i forståelsen av hva sosial eller profesjonell seighet dreier seg om. Det handler ikke bare om hvorvidt man individuelt er i stand til å tilpasse seg og gjenskape en opplevelse av mening, trivsel og velvære i yrkestilværelsen når problemer og utfordringer hopper

seg opp. Den profesjonelle seigheten skapes i et samspill med samfunnet rundt. Hvordan yrket konstitueres gjennom ulike signaler og prioriteringer i storsamfunnet får betydning for hvordan musikere opplever motivasjon og verdi. Dette ble satt på spissen under koronakrisen.

Avslutning

Arbeidet med dette kapitlet har vært drevet av en nysgjerrighet på hva det er som gjør at musikere i så stor grad opplever yrket sitt som meningsfullt og attraktivt til tross for utfordringer og motgang. Hva er det som gjør at musikere holder ut i et yrke som sett utenfra kan oppfattes som en særlig krevende karrierevei? Her har vi sett at musikere kan mobilisere ulike strategier og kulturelle ressurser for å opprettholde sin trivsel og opplevelse av verdi. Til sammen viser disse strategiene og ressursene at musikerne aktivt skaper en tilværelse hvor opplevelsen av trivsel, mening og verdi manifesterer seg både intellektuelt, emosjonelt, kroppslig og sosialt.

Den mest slående ressursen musikere har tilgjengelig i denne sammenhengen ser ut til å være opplevelser av at musikk og musikkutøvelse gir velbehag, og til dels overskridende erfaringer. Samtidig som slike opplevelser langt på vei uttrykkes som individuelle erfaringer, ser det også ut til å være en kollektiv ressurs som gir musikere felles tro på verdien av yrket sitt. Dette forsterkes av erfaringer av at musikken ikke bare gjør godt for musikerne selv, men at den også kan gjøre en viktig forskjell i ulike sosiale og samfunnsmessige sammenhenger som i begravelser og i kulturmøter.

Videre ser det ut til at mangfoldet av måter å være musiker på og muligheter for å tilpasse yrkestilværelsen til de betingelsene man til enhver tid lever med, er en viktig ressurs for å opprettholde opplevelsen av trivsel og verdi i musikertilværelsen. På den ene siden gir mangfoldet av måter å være musiker på en mulighet til å tilpasse arbeidssituasjonen til de betingelsene som musikerne møter. Det kan dreie seg om å jobbe litt mer med undervisning i en periode, eller fordype seg i øving og skaping i perioder som er roligere på konsertfronten. På den andre siden gir mangfoldet av måter å være musiker på en mulighet til å ramme inn musikertilværelsen på en måte som kan opprettholde en følelse av verdi tross sterk

konkurransen og bevissthet om at mange kolleger holder svært høyt nivå. For enkelte ser det for eksempel ut til at det gir mindre sårbarhet å innta rollen som prosjektmaker og pådriver.

Til sist ser vi også at ideer om at musikk ikke bør reduseres til noe annet er en viktig ressurs som musikere mobiliserer i møte med kulturpolitiske forventninger om at de i økende grad bør innta rollen som entreprenører i et marked. Motstanden mot entreprenørskapsforventningene ser langt på vei ut til å basere seg på ideer om kunstens autonomi. Kunstens autonomi fungerer dermed som en viktig kulturell og kollektiv ressurs for musikere i å opprettholde deres tro på det særegne ved å drive med musikk.

Musikkens sterke kraft, kreative tilpasninger, strategier for å redusere sårbarhet og motstanden mot entreprenørskapsideologien ser altså ut til å være viktige elementer i det vi har valgt å kalle musikeres profesjonelle seighet. Her er det et viktig poeng at denne seigheten er en sosial størrelse som er knyttet til musikere som yrkesgruppe. Musikeres profesjonelle seighet skapes i et samspill mellom institusjonelle rammebetingelser, kulturelle og kollektive forestillinger og individuelle erfaringer. Bruken av begrepet profesjonell seighet må derfor forstås som en motvekt til en psykologisk tilnærming hvor resiliens i større grad forstås som en individuell egenskap.

Profesjonell seighet må imidlertid ikke forstås som en statisk størrelse. Endringer i betingelsene eller i måten musikere mobiliserer ulike typer ressurser i møte med betingelsene kan føre til endring. Koronakrisen representerer en helt særskilt endring i betingelsene for musikertilværelsen. Nedstengningene som har preget 2020 og 2021 har i lange perioder gjort det svært vanskelig å opprettholde yrkesaktiviteten for mange musikere. I møte med dette ser det ut til at musikere har ulike typer erfaringer av hvordan det påvirker deres velvære og trivsel i yrket. På den ene siden har det gitt rom for fordyping, øving, skaping av ny musikk og utvikling av nye konsepter. På den andre siden har det gitt en motivasjonsknekk og opplevelse av usikkerhet om hvilke utsikter man har. Her er det av særlig interesse at det spiller en rolle hvilke narrativer musikerne opplever at er rådende i samfunnet. Det spiller en rolle om musikk – og kunst og kultur for øvrig – omtales og oppfattes som viktig i storsamfunnet. Dette understreker poenget om at profesjonell seighet er et sosialt konstituert

fenomen. Opplevelsen av verdi og velbehag i yrket avhenger et stykke på vei av hva rådende narrativer forteller om hva som er kjernen i samfunnet vårt og hvordan ulike former for aktivitet og arbeid verdsettes.

Referanser

- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam University Press.
- Bilton, C. (2017). *The disappearing product: Marketing and markets in the creative industries*. Edward Elgar.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Polity Press.
- Bourdieu, P. (1996). *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*. Polity Press.
- Bröckling, U. (2015). *The entrepreneurial self: Fabricating a new type of subject*. Sage.
- Grünfeld, L. A., Westberg, N. B., Guldvik, M. K., Stokke, O. M., Erraia, J., Halvorsen, C. A., Booth, P., Gaustad, T. & Gran, A.-B. (2020). *Et halvt år med koronakrise i kultursektoren. Erfaringer og fremtidsutsikter*. Menon Economics.
- Hagen, A. N., Heian, M. T., Jacobsen, R. A. & Kleppe, B. (2021). *Fra plate til plattform: Norsk musikk ut i verden*. Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.144>
- Hall, P. A. & Lamont, M. L. (2013). *Social resilience in the neoliberal era*. Cambridge University Press.
- 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. & Kleppe, B. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstnernes inntekter*. Telemarksforskning.
- Heian, M. T. & Hjellbrekke, J. (2017). Kunstner og entreprenør? Norske kunstneres holdninger til egen økonomi, entreprenørskap og kommersiell suksess. *Norsk sosiologisk tidsskrift*, 1(6), 415–435. <https://doi.org/10.18261/issn.2535-2512-2017-06-01>
- Hjellbrekke, S. (2021). *From ownership to access: The economics of music subscription services* [Doktorgradsavhandling, Erasmus University of Rotterdam]. <http://hdl.handle.net/1765/137027>
- Joseph, J. (2013). Resilience as embedded neoliberalism: A governmentality approach. *Resilience*, 1(1), 38–52. <https://doi.org/10.1080/21693293.2013.765741>
- Leipold, B. & Greve, W. (2009). Resilience: A conceptual bridge between coping and development. *European Psychologist*, 14(1), 40–50. <https://doi.org/10.1027/1016-9040.14.1.40>

- Mangset, P. (2004). «Mange er kalt, men få er utvalgt»: Kunstnerroller i endring. Telemarksforskning.
- Mangset, P., Heian, M. T., Kleppe, B. & Løyland, K. (2018). Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists. *International Journal of Cultural Policy*, 24(4), 539–558. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1218860>
- Menger, P.-M. (2006). *Artistic labor markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management* (Bd. 1, s. 765–811). Elsevier.
- Pyykkönen, M. & Stavrum, H. (2018). Enterprising culture: Discourses on entrepreneurship in Nordic cultural policy. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 48(2), 108–121. <https://doi.org/10.1080/10632921.2017.1391726>
- Røyseng, S. (2016). The social contract of artists in the era of cultural industries. *International Journal of Cultural Policy*, 25(2), 1–17. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1229313>
- Røyseng, S., Mangset, P. & Borgen, J. S. (2007). Young artists and the charismatic myth. *International Journal of Cultural Policy*, 13(1), 1–16. <https://doi.org/10.1080/10286630600613366>
- Throsby, D. (1994). *A work-preference model of artist behaviour* (s. 69–80). Springer.
- Walker, B., Holling, C. S., Carpenter, S. R. & Kinzig, A. (2004). Resilience, adaptability and transformability in social-ecological systems. *Ecology and Society*, 9(2), 5. <https://doi.org/10.5751/ES-00650-090205>