

«Et skritt tilbake?»

Valg av kunstnerkarriere blant unge med innvandrerbakgrunn og familiens aspirasjon om sosial mobilitet

Anders Vassenden & Nils Asle Bergsgard

PEER REVIEWED ARTICLE

Anders Vassenden

Anders Vassenden (f. 1973) er dr. polit. i sosiologi og seniorforsker ved International Research Institute of Stavanger (IRIS). Hans primære forskningsinteresse er innvandring og flerkulturalitet. Vassenden har også forsket på kultursosiologiske og kulturpolitiske tema.
ava@iris.no

Nils Asle Bergsgard

Nils Asle Bergsgard (f. 1964) er dr. polit. i sosiologi og seniorforsker ved IRIS. Bergsgard har lang erfaring fra forskning på forskjellige områder, herunder særskilt idretts- og kulturpolitikk, og har blant annet vært med på flere evalueringer av offentlige kulturtiltak.
nab@iris.no

English abstract

English title: «One step back?»: The choice of artistic career among young people with migrant backgrounds and the family's mobility aspirations

Artists with migrant background represent a new, but still relatively small group in the Norwegian cultural life and arts production. Their situation has been the subject of public attention, both in cultural policy debates and through cultural policy initiatives. Research on this group of Norwegian artists has however been scarce. This article is based on 20 in-depth qualitative interviews with people who were born in or moved to Norway as a child. Their parents moved to Norway from countries such as Vietnam, India and Pakistan. We thus study the «second-generation» exclusively, i.e. people who from this social position seek out artistic careers. They are actors, dancers, visual artists, authors and musicians. The focus in the article is on their family backgrounds and the minority communities, and how these generate social mechanisms that confront young people with migrant background what regards educational and occupational choices. These mechanisms, related to social networks, cultural backgrounds and especially social class and mobility, are important reasons behind the low participation of ethnic minority groups in the arts production. The main finding is that artistic careers are viewed, in many migrant groups and especially the parent generation, as a «step back» in terms of social mobility.

Key words: Arts and cultural sector, migration, the second-generation, social class, social audiences, cultural repertoires

Nøkkelord: Kunst- og kultursektor, migrasjon, andre generasjonen, sosial klasse, sosiale publikum, kulturelle repertoarer

Innledning

Med nyere migrasjon utfordres den tradisjonelle norske selvforståelsen som et homogent samfunn (jf. Vassenden 2010). Som konsekvens av etnisk pluralisering gjør nye grupper av samfunnsborgere sin inntreden på stadig flere samfunnsområder, som dermed utfordres og omformes. Kunsten og kulturlivet er intet unntak. Denne artikkelen handler om en ny, men fremdeles liten gruppe i det norske kulturlivet: *unge kunstnere med innvandrerbakgrunn*. Basert på 20 kvalitative intervjuer med slike kunstnere, analyserer vi hvilken posisjon karrierevalget har vis-à-vis forventninger fra deres familier og øvrig minoritetsetnisk miljø.

Kulturelt mangfold betones stadig tydeligere på de fleste politikkområder: næringspolitikken, arbeidslivspolitikken, utdanningspolitikken og velferdspolitikken. Dette gjelder i høyeste grad også kulturpolitikken, som har dreid fra et ønske om å fremme eller ivareta en nasjonal kultur (jf. Egeland 2009) – kulturell homogenitet var både et forestilt premiss for og et ønsket resultat av kulturpolitikken – til at man nå understreker at kulturlivet skal gjenspeile kulturelt mangfold (jf. Stortingsmelding nr. 49 2002–2003). Fra at man betraktet kulturpolitikken som et bolverk mot globalisering og vern mot «ytre trusler», skjedde på 1990-tallet en vending henimot at internasjonale impulser er «[...] en kilde til 'berikelse' av norsk kulturliv» (Henningsen, Berkaak & Stålnes 2010, s. 23). Det er et uttrykt politisk mål at kunst- og kulturutøvere med innvandrerbakgrunn blir mer synlige i kulturlivet.

Til tross for mange tiltak i Norge for å øke etnisk og kulturelt mangfold i kulturlivet, slik som «Mosaikk – program for kunst og flerkulturelle samfunn» (Gran 2002; Baklien & Krogh 2002), «Open Scene», støtte til Nordic Black Theatre (Fock 2006), Mangfoldsåret (Henningsen m.fl. 2010), så betegnes situasjonen fremdeles av vesentlig lavere deltakelse av etniske minoriteter enn av majoritetsnordmenn (se KUD 2011). Især gjelder dette i det institusjonaliserte kulturlivet, som i all hovedsak kjennetegnes av offentlige kunstinstitusjoner som teatre, symfoniorkester, operaer, gallerier (der det jo også er et stort privat innslag) osv. Det lave innslaget av etniske minoriteter var også mye av bakgrunnen for «Mangfoldsåret» – 2008 som markeringsår for kulturelt mangfold (Stortingsmelding nr. 17 2005–2006). Kulturlivet har «[...] kommet til å fremstå som et etterslep på samfunnsutviklingen og i et demokratiperspektiv utgjør dette et betydelig problem» (Henningsen m.fl. *ibid.*, s. 24). Politiske dokumenter er imidlertid ofte lite spesifikke om hva som er *årsakene* til situasjonene. Henningsen m.fl. (*ibid.*, s. 42) skriver om stortingsmeldingen om Mangfoldsåret, at den er lite spesifikk om årsakene, men at den indirekte peker på at disse er å finne i kunst- og kulturinstitusjonene, og i en «[...] mangel på oppmerksomhet og kunnskap blant aktørene i kulturlivet om problemstillinger knyttet til kulturelt mangfold» (*ibid.*, s. 43).

Parallelt med betoningen av mangfold i kulturpolitikken og bestrebelsene på å styrke mangfoldet i kulturlivet, har *forskningen* på «flerkulturell kunst» økt i omfang. For det meste har den vært konsentrert om kulturpolitikken eller kulturinstitusjonene (se Gran 2002; Fock 2006; Baklien & Krogh 2002). Noen har pekt på innslag av «institusjonell rasisme» og «eurosentrisme» i de etablerte kunstinstitusjonene (Gran 2002), som forklaringer på lav minoritetsetnisk deltakelse. Man har visst mindre om kunstnerne og kulturutøverne selv (jf. Egeland *ibid.*; Vassenden & Bergsgard 2011), hvordan de opplever og navigerer i kunstfeltet, og hvordan de orienterer seg mot (eventuelt velger bort) kunst- og kulturprofesjoner. Man vet altså lite om deres arbeidsvilkår, motiver for å velge yrket, samt hvilke barrierer de eventuelt møter, i minoritetsmiljøer og i kulturlivet. Man vet også lite om variasjoner mellom forskjellige minoritetsgrupper og mellom ulike deler av kulturlivet. Dertil kan det bemerkes at den forskningen på «flerkulturell kunst og kunstnere» som finnes (se f.eks.

Egeland 2009), i beskjedent grad har forholdt seg til den bredere forskningslitteraturen om migrasjon og minoriteter, dvs. den antropologiske og sosiologiske, som studerer sosiokulturelle mekanismer i migrasjonsprosessen, minoritets-/diasporatilværelsen og transnasjonale liv. Den relevante kulturpolitiske forskningen forholder seg i større utstrekning til normativ teori – multikulturalisme, anerkjennelsespolitikk o.l. (se f.eks. Taylor 1994; Young 2000). Vi ønsker å bidra til å fylle noen av disse kunnskapshullene.

Grovt sagt kan lav minoritetsetnisk deltakelse gis to hovedforklaringer. På den ene siden kan forklaringer søkes i (i) kunst- og kulturfeltets inklusjons- og eksklusjonsmekanismer. På den andre siden kan det ha med (ii) rekrutteringsmønstre å gjøre, som vil kunne være etnisk skjevfordelte. I denne artikkelen forfølger vi den siste. Dette er også det minst utforskede av de to hovedforklaringene. For en analyse av sammenhengen mellom slike forhold, se Vassenden & Bergsgard (2011).

I kulturpolitisk sammenheng (jf. refererte stortingsmeldinger) og kulturpolitisk forskning (se Henningsen m.fl. 2010; Egeland 2003; 2009; Gran 2002) skiller man oftest ikke mellom kulturutøvere som har flyttet til Norge i voksen alder, gjerne også i kraft av sitt kunstner-/kulturvirke, og kulturutøvere som er oppvokst i Norge med innvandrede foreldre. Dette er en klar mangel ved både kulturpolitisk tenkning og eksisterende forskning, all den tid disse vil være svært forskjellige med tanke på migrasjonserfaring, sosialisering og relasjon til «det norske», nettverk i Norge, kort sagt: det ståsted hvorfra de orienterer seg mot kunst- og kulturkarrierer. Vår studie søker å bote på noe av denne mangelen og fokuserer utelukkende på personer som har hatt hele eller mesteparten av sin oppvekst i Norge, altså «andregenerasjonen», eller personer som innvandret til Norge som barn. Vi har altså studert de som orienterer seg mot en kunstnerkarriere ut fra en spesifikk *norsk* posisjon: De er minoritetsnordmenn – «bindestreksnordmenn». Som Mangset (2004) viser, er det å etablere seg som kunstner helt generelt et risikoprojekt: De færreste lykkes. Av flere grunner kan minoritetsnordmannens sosiale posisjon være en særlig risikofylt posisjon å søke seg mot kulturlivet fra.

Vi har formulert følgende problemstillinger:

Hvilke sosiale mekanismer i minoritetsmiljøene møter unge med innvandrerbakgrunn som søker en kultur- eller kunstnerkarriere? Hvilken verdi tilskrives kultur- og kunstneryrker i innvandremiljøer i Norge?

I motsetning til vår kanskje smale definisjon av «minoritet», i betydningen «synlig etnisk minoritet», så opererer vi med en vid inngang til hva en «kunstner» og «kunstfeltet» er. Vi inkluderer også det kommersielt orienterte kulturlivet. Dette i motsetning til f.eks. Mangset, som i sine studier av norske kunstnere konsentrerer seg om en kunstner*profesjon* med formell utdanning. Han definerer ut det han kaller «trivialkulturfeltet» (1998). Grunnene til vårt valg er todelt. For det første er populasjonen liten. Rene kunstnere i Mangsets definisjon, med synlig minoritetsbakgrunn, er få. For det andre har det vært påpekt i kulturpolitisk debatt hvordan det kommersielle kulturlivet evner å speile en flerkulturell befolkning bedre enn det institusjonaliserte kunstfeltet. Ved å involvere aktører fra begge disse delene av kulturlivet, kunne vi i forskningsprosjektet som denne artikkelen springer ut av, kaste lys over forskjeller mellom disse to delene av kulturlivet.

- Artikkelen har følgende struktur. Etter en redegjørelse for teoretisk tilnærming og datamateriale, byr vi leseren på et konstruert kunstnerportrett, som samler typiske tendenser i vårt materiale.

Deretter går vi suksessivt inn på tre analytiske hoveddimensjoner: (i) betydningen av (sosial) mobilitet og «klassereise», (ii) minoritetsetniske nettverk som familiers «sosiale publikum» og (iii) betydningen av verdsettingsrepertoarer som kan tilskrives foreldrenes hjemlandserfaringer. I konklusjonen peker vi også noen kulturpolitiske implikasjoner.

Teoretisk tilnærming

Analysene er preget av fleksibel teoribruk og et relativt bredt tilfang av sosiologisk teori. Teoritilfanget, som behandles integrert i den empiriske analysen, er i særlig grad hentet fra kultur-/kultursosiologien på den ene siden (f.eks. Mangsets analyser av kunstnerroller; 2004) og migrasjons-/minoritetssosiologien på den andre. Vi trekker i tillegg veksler på perspektiver fra mer generell sosiologi, bl.a. i tradisjonene fra Bourdieu (1977; 1986), knyttet til perspektiver på sosial klasse, verdsetting og verdsett, sosial handling og kapitalformer (økonomisk og kulturell).

Teoretiske bidrag behandles gjennomgående integrert med empirisk gjennomgang. Hva gjelder de tre analytiske hoveddimensjonene nevnt i over (i, ii og iii), så er teoritilfang som følger:

For spørsmålet om *sosial mobilitet* knyttes analysene særlig til den voksende litteraturen om innvandrere, utdanning og yrkesvalg (Birkelund & Mastekaasa 2009; Lauglo 2010; Fekjær & Leirvik 2011). Denne forskningen hjelper oss til å forstå (lav) rekruttering til kunstneryrker blant minoritetsgrupper. Her støtter vi oss både på sosialiseringsteori (jf. Bourdieus habitusbegrep; 1977) og mer «rational choice»-basert teori om utdanningsvalg og risikounngåelse (Boudon 1981; Breen & Goldthorpe 1997; Fekjær 2009). Kort fortalt ønsker vi ved hjelp av disse teoribidragene å forstå den betydning barns utdanning og yrkesvalg har for migrantfamilier, ikke minst for deres sosiale mobilitet, og hvilken status en kunstnerutdanning/et kunstneryrke vil ha i så måte.

I neste del av analysen, *sosiale nettverk*, legger vi særlig an Goffmans dramaturgisk inspirerte analyse av sosialt liv (1992; 1990[1963]), altså hans «teatermetafor» for samfunnet og hans blikk for mennesker i samhandling (Barth 1992, s. 7). Begreper som «inntrykkstyring» (impression management) og «sosiale publikum» (Goffman 1992), samt «prestisjesymbol» (det motsatte av «stigma» hos Goffman 1990[1963]), blir sentrale for oss, og knyttes til betydningen av det minoritetsetniske nettverk som familier vil være innlemmet i. Hvilken rolle spiller en sønns eller datters kunstnervirke for en migrantfamilies «opptreden» vis-à-vis sine relevante sosiale publikum, for den «rolle» som familien spiller som oppdragere og «klasseklatrere»? Slik rolleutøvelse (opptreden) kan være innrettet mot den posisjon familien søker å etablere eller bevare i sine nettverk.

Verdsettingsrepertoarer handler mer om «antropologiske» kulturelle aspekter, det vil si meningsressurser og tankemønstre som eventuelt kan knyttes til foreldrenes oppvekst i hjemland og/eller regioner der. Her lener vi oss blant annet på Swidlers begrep «kulturelt repertoar», som hun definerer som «[...] 'tool kit' of habits, skills, and styles from which people construct 'strategies of action'» (1986, s. 273; jf. Lamont 2000). Lignende betegnelser er «skjema» og «script». Disse danner fortolkningsressursene som man anvender når man navigerer i det sosiale livet. Kulturelle repertoarer kjennetegnes generelt ved at de er fleksible og konstant i endring (de endrer seg også raskere enn etniske kategorier og grenser, jf. Barth 1969; Vassenden 2010) og ofte ved at de har indre motsetninger. De fortolknings- og verdsettingsrepertoarer som migrantgrupper bringer med seg vil innleires i den nye samfunnskontekst og omdannes gjennom integrasjonsprosessen, som

«akkulturasjon» og/eller «hybridisering». Men selv om de således ikke er statiske eller homogene, er de like fullt betydningsfulle som kollektive handlingsoppskrifter, som hverdagslivets retningslinjer og kart. Spørsmål her blir hvilken posisjon kunsten og kunstneryrket hadde i de land (eller regioner i land) som foreldrene en gang forlot? Har verdsettingsrepertoarer som kan relateres til denne posisjonen, betydning for unge minoritetsnormmenns veier inn mot kunstnerkarrierer?

Teoretiske nøkkelbegreper er med andre ord sosial klasse og mobilitet, inntrykksstyring og sosiale nettverk, samt kulturell verdsetting.

Datamateriale

Vi har utført kvalitative intervjuer med til sammen 20 kunstnere. I tillegg har vi intervjuet fire personer innen relevant forvaltning og i utdanningsinstitusjoner.

Utvalget ble satt sammen med tanke på variasjon, ut fra bakgrunnsland, innvandringsårsak, kjønn, kunstform, utdanning, samt bosted i Norge. De fleste befinner seg innenfor den utøvende kunsten, med skuespillere som den største enkeltprofesjonen, etterfulgt av dansere og musikere. Vi har imidlertid også billedkunstnere, forfattere og filmskapere representert. Flere har drevet innen flere kunstformer.

Informantene er mellom cirka 25 og 40 år (brorparten rundt 30). For å kunne spore forskjellige typer barrierer innenfor kulturlivets forskjellige sjangre og kretsløp, la vi vekt på at alle informanter skal være «synlige minoriteter», dvs. «ikke-hvite».

Enkelte informanter har formell utdanning fra prestisjetunge kunstutdanningsinstitusjoner eller er i ferd med å skaffe seg slik. Noen har tatt teaterutdanning ved Nordic Black Theatre, og enkelte har utdanninger innen mer «etnisk spesifikke kunstformer», f.eks. visse former for dans og musikk fra foreldres opphavsland. Imidlertid er *autodidaktene* klart i flertall.

De aller fleste informantene er frilansere og/eller prosjektarbeidere. Ingen er i faste stillinger ved etablerte kunstinstitusjoner.

Bakgrunnslandene er India, Pakistan, Vietnam, Iran, Somalia, Marokko, Irak, med flere. Personer med indisk eller pakistansk bakgrunn utgjør de to største enkeltgruppene.

Både fordi den relevante populasjonen er liten – få aktører og mange som kjenner hverandre – og fordi det blant kunstnere og artister er viktig å være kjent, er hensynet til *anonymitet* av særlig betydning. Kunstform og bakgrunnsland gjengis derfor som hovedregel ikke sammen (enkelte bakgrunnsland er av samme grunn ikke nevnt over). Av samme grunn har vi heller ikke brukt pseudonymer som angir bakgrunnsland eller religiøs bakgrunn. Vi har valgt å benytte engelske pseudonymer.

Det varierer også gjennom hvilken innvandringsrute familien til kunstnerne har flyttet til Norge. 1960- og 70-tallets arbeidsinnvandrere utgjør den vanligste (med familiegjenforening blant mødrene). Syv informanter har foreldre som ankom Norge som flyktninger/asylsøkere på 1980- eller 90-tallet. Tre informanter har «blandet» bakgrunn, med én majoritetsnorsk forelder. (Et stykke på vei faller sistnevnte utenfor denne artikkelens analyser, men de tjener som analytisk kontrast.)

18 av 20 informanter er bosatt i Oslo, men flertallet (11) er vokst opp andre steder i landet. Utvalget består av 11 kvinner og ni menn.

For å oppnå et variert utvalg, rekrutterte vi deltakere gjennom flere forskjellige kanaler, hvor hver ny kandidat ble vurdert med tanke på utvalget som helhet (variasjon ift. bosted, bakgrunnsland, kunstform, utdanning, kjønn, m.m.). Norsk kulturråd, som finansierte studien, ga i oppstarten tips om flere aktuelle kandidater. Dertil har andre aktører innen relevant kulturadministrasjon kommet med forslag. Noen fikk henvendelse fordi de har gjort seg offentlig bemerket innen sin sjanger. Enkelte ble foreslått av aktuelle utdanningsinstitusjoner. Dernest har vi benyttet oss av snøballmetode (Andrews & Vassenden 2007), hvor en eksisterende informant har nominert en ny kandidat, som så har fått henvendelse fra oss.

«Danseren Greg»

Vi innleder analysen med et idealisert konstruert portrett, satt sammen av ulike informantberetninger. Den fiktive «Greg» representerer en typisk historie om bestrebelser man gjorde seg i karrierevalget. Intervjuset i portrettet er reelle, og stammer fra forskjellige informanter.

Greg er 30 år. Han driver profesjonelt innen dans. Faren flyttet til Norge fra India i 1973, moren gjennom familiegjenforening noen år etter innvandringsstoppen i 1975. Faren har hatt forskjellige jobber etter at han kom til landet: Han har jobbet på fabrikk, i oppvasken på restaurant, i Oslo Sporveier, samt vært drosjesjåfør. Han har senere også eid egen drosje, men er i dag uføretrygdet. Moren har for det meste vært hjemmeværende, men har i perioder arbeidet deltid som morsmåslærer. Begge foreldrene har ønsket å ta høyere utdanning i Norge, men har av økonomiske hensyn ikke kunnet. Mange familiemedlemmer i New Delhi har bakgrunn innen ulike helseprofesjoner. Greg forteller at foreldrene jevnlig hadde økonomiske bekymringer i hans oppvekst. Familien leide først en leilighet på Grünerløkka i Oslo, men har siden kjøpt rekkehus i Groruddalen. Familien har tett kontakt med familien i New Delhi, samt med familie i London. Greg har vært på lengre sommerferier i India flere ganger. Familien har mange slektninger i Oslo, som de har jevnlig kontakt med. Greg er nest eldst i en søskenflokk på tre. Foreldrene er ikke religiøst aktive. Greg beskriver dem som «ganske liberale», sammenliknet med deres venner og slektninger.

Foreldrene la stor vekt på at Greg og søsknene gjorde seg flid med skolearbeidet og at de fikk gode karakterer. Storebroren til Greg er utdannet lege, lillesøsteren under utdanning til IT-ingeniør. Foreldrene er svært stolte av hans søskens yrkesvalg. Foreldrene har alltid hatt en interesse for kunst og kultur, særlig klassisk indisk musikk og Bollywood, men ingen i hans familie, verken i Norge eller i New Delhi, har hatt dette som yrker. Greg selv har ingen formell utdanning, men har entret karrieren som autodidakt. Interessen for dans, musikk og skuespill, ble vekket på barneskolen, hvor han ofte var involvert i oppsetninger (Hakkebakkeskogen), juleavslutninger (som foreldrene ikke hadde noen motforestillinger mot) og senere skolerevyer. I ungdomsårene drev Greg aktivt med og fikk privatundervisning i klassisk indisk dans, hvor han fremviste et betydelig talent. Han spilte også trommer, både innen klassisk indisk rytmisk musikk og i rockeband med kamerater fra Groruddalen. Slik han snakker om det nå, var særlig dansen for ham en arena for eksistensiell erfaring. «Jeg ville være et sted som jeg ikke klarte å definere». Dansen ble til «den eneste plassen jeg har følt at jeg ikke har tenkt, bare vært, bare blitt helt borte». Fra barneskolealder var det dette han fant størst glede i å holde på med. «Lysten til å underholde», «trangen til å formidle noe», og slik å bruke dansen til å fortelle noe – til å uttrykke seg – var sterk hos ham. Om han ikke akkurat hadde følt seg

«skjebnebestemt» til å bli kunstner, så ga han uttrykk for noe som minnet en «kallstanke» (jf. Mangset 2004). Da han nådde ungdomsårene, forsto han at han var eslet til å kunne drive med dans. Foreldrene syntes alltid det var kjekt at han drev med dans og musikk ved siden av skolen, samtidig som de la stor vekt på at skolearbeidet var viktigste prioritet. Flere av Gregs venner fra ungdomstiden drev også med dans i ungdomsårene, innen klassisk indisk dans og breakdance. Så lenge dette var en hobby, fikk alle støtte for det hjemme.

Greg ønsket å satse på en profesjonell dansekarriere. Da han gikk tredje klasse på videregående, undersøkte han mulighetene for opptak ved Statens kunsthøgskole i Oslo. Her kom også en minoritetspolitisk dimensjon i spill for Greg. Han observerte at få så ut som ham i norsk kulturliv, på fjernsynet og i spillefilmer (dette var på slutten av 1990-tallet), altså som hadde synlig minoritetsbakgrunn. Dette hadde han vanskelig for å godta og ønsket å bidra til å forandre. Men nå kom foreldrenes forventninger om utdanning i veien for kunstnerambisjonene. Foreldrene uttrykte et sterkt ønske om at han begynte på medisinstudiet, slik storebroren hadde gjort. Medisinstudiet ville også vært fullt ut overkommelig for ham; han hadde gode nok karakterer til å komme direkte inn. Greg var innforstått med hva foreldrenes ønsker bunnet i; arbeidsinnvandrererfaringen og økonomisk utrygghet. Pga. trykket fra foreldrene, begynte han siviløkonomutdanning (han fant ingen interesse i medisin), samtidig som han drev aktivt med dans på si. Han forteller at han selv er et godt eksempel på hvorfor det er få med innvandrerbakgrunn i kulturlivet. Han knyttet foreldrenes ønsker – og presset deres – særlig til økonomiske overveielser, men også til at de hadde liten forståelse for at det å være kunstner kunne være et yrke. Han kjente til mange liknende eksempler, at ungdom med minoritetsbakgrunn liker å drive med kulturaktiviteter og kunne tenke seg å drive med på profesjonell basis, men som når de kommer til en viss alder, opplever press fra foreldrene. Slik hans egne foreldre formidlet, er budskapet at

(«Greg»): «dette har ikke noen fremtid, nå har du holdt på med det så lenge, du må gjøre noe annet». Det har mine foreldre presset på meg, og mange andre foreldre gjør også det. [...] Og man forstår jo foreldrene godt. De [...] kom for å jobbe og tjene penger, og når man har på en måte bygget seg opp og klart å bygge det første hjemmet, så forventer de at barna sine skal ta det opp til neste nivå, og få seg en utdanning. Så mange (foreldre) ser på det å f.eks. begynne å danse som et skritt tilbake, da. Og uansett om du gjør det bra som danser, så er det fortsatt begrensa, du lever fortsatt et kunstnerisk liv, som gjør det vanskelig å forstå for disse foreldrene som har jobbet hardt.

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

Det å ikke fullføre økonomutdanningen og heller satse «alt på dette kortet» (dansen) var forbundet med store kvaler for Greg, og med *risiko*, både økonomisk og sosialt. Før han gikk på audition måtte

han ta flere runder med seg selv. Han gikk der fordi han visste at han kom til å angre resten av livet dersom han *ikke* gjorde det. Hans foreldre var sterkt i mot at han avsluttet økonomiutdanningen, men godtok det, og i starten underkommuniserte de dette overfor slekt og venner i Oslo. Greg sto med andre ord ganske alene med sin risiko. Og han visste at dersom han mislyktes som danser, så ville det kunne sette foreldrene i et mindre fordelaktig lys i deres miljø, og ham selv i forlegenhet overfor foreldrene. Greg sammenliknet yrkesvalg med ekteskapsinngåelse (flere av vennene har inngått arrangerte ekteskap), som har en sterk kollektiv dimensjon i mange minoritetsmiljøer (jf. Bredal 2006):

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

Senere har foreldrene innfunnet seg med hans yrkesvalg, og underkommunikasjonen har nå vendt til stolthet, ettersom Greg har nytt en viss suksess. Greg mener også at hans virke har politisk betydning, at hans offentlige posisjon som «ikke-hvit» kunstner kan være et signal til innvandrereforeldre om at kunst- og kulturyrker er en farbar vei for deres barn.

Så langt «Greg».

Materialet viser et sammensatt bilde av bestrebelsers og overveielser minoritetskunstnere erfarer og gjør seg på veien mot en kunstnerkarriere. En svært vanlig fortelling er likevel den som kommer frem i det konstruerte tilfellet «Greg»: Kunstnerkarrieren representerte et brudd med familiens ønsker og forventninger, om enn styrken på bruddet varierer mye. Kallstanken (jf. Mangset 2004), som flere ga uttrykk for, kolliderte med økonomiske og sosiale realiteter. Med unntak av de tre med «blandet opphav», dvs. som har én majoritetsnorsk forelder, fortelles det nokså unisont at foreldrene hadde helt andre ønsker for dem enn at de skulle bli kunstnere eller artister. Akronymet «ALI» viser til profesjonsutdanningene advokat, lege og ingeniør. Det var primært disse, subsidiært økonomiske fag, som var de klare ønskene fra foreldrene.

Vi skal gå nærmere inn på årsakene til at kunstnerkarrieren ofte bryter med familiens forventninger. Det første temaet handler om sosial mobilitet.

Mobilitet og «klassereise»

Foreldrene til våre informanter kom til Norge som arbeidsinnvandrere på 1960-/70-tallet eller som flyktninger/asylsøkere på 1980-/90-tallet. De fleste foreldrene, og særlig fedrene, har hatt manuelle yrker, f.eks. innen industri, renhold og servicenæringer. Flere har hatt det trangt økonomisk. Foreldrene har ofte selv ønsket å ta utdanning, men ikke kunnet realisere dette, pga. økonomi. Det

som våre informanter forteller om sine foreldre, er den på mange måter vanlige norske innvandrerhistorien.

Det er velkjent at mange innvandrergrupper befinner seg langt nede i sosioøkonomiske hierarkier. Jevnlig produseres levekårsstatistikker der «ikke-vestlige innvandrere» kommer negativt ut. I snitt har disse både lavere inntekt og utdanning enn befolkningen for øvrig (se Henriksen & Blom 2008). En rekke studier viser at innvandrere er overrepresentert blant familier med lave inntekter (se Øia, Grødem & Krangle 2006, s. 9). Et godt stykke på vei er fattigdom i Norge et «innvandrerfenomen». Både arbeidsledigheten og andelen som er avhengig av trygdeordninger, er langt høyere enn i befolkningen ellers. Forskjellene i levekår og sosioøkonomisk status er markante. Tall for 2002 viser at noe over 20 % av innvandrerbefolkningen, inkludert barn og ektefeller, mottok sosialhjelp. For befolkningen totalt var prosenten omtrent 5.¹

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

Dette «drivet» henimot sosial mobilitet preger utdanningsretninger blant barn av innvandrere, som avviker markant fra det unge med majoritetsbakgrunn velger. Mens drøye 1 av 4 majoritetsnorske universitetsstudenter studerer helseprofesjoner eller realfag, så gjelder det nær halvparten av barn av innvandrere som studerer ved universitetene (Schou 2009, s. 111). Ved høyskolene studerer en femtedel av majoritetsnorske kunst-/kulturfag eller til lærer, mot mindre enn åtte prosent av barn av innvandrere ved høyskolene (ibid., s. 113).² Kunst/kultur/pedagogikk er altså svært uvanlige utdanningsvalg for unge med innvandrerbakgrunn. Av disse tre er det også all grunn til å anta at det er lærerstudiet og ikke kultur-/kunstfagene som dominerer.

Slike mønstre avtegner seg også i vårt materiale. Mange informanter forteller om tyngden av familiens forventninger til unges utdanning. Enkelte beskriver utdanningspresset i sterke ordelag, som «vanvittig», mens flere beskriver det som et mildere press.

”Sophia” arbeider innenfor skapende kunst. Hennes foreldre var arbeidsinnvandrere på 1970-tallet. Historien hun forteller samsvarer med den vi konstruerte for «Greg». Sophias brudd med forventningene førte ikke til konflikt i familien, men til diskusjon og påfølgende aksept fra foreldrene. Ifølge henne selv skyldtes aksepten at foreldrene hadde levd et «kosmopolitisk» storbyliv i hjemlandet og er mer liberale enn det som er vanlig i deres miljø. Hun kombinerer også sitt

kunstnervirke med sikker arbeidsinntekt innenfor et tilgrensende arbeidsfelt (hun ivaretar økonomisk trygghet).

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

Det ligger altså en forventning i mange innvandrerfamilier om at barna skal foreta den oppadgående sosiale reisen som foreldrene selv var forhindret fra – eller som de ikke selv kunne realisere gjennom utdanningsvesenet. Barnas høyere utdanning – på ingen måte hvilken som helst utdanning – blir slik en investering i å sikre økonomisk sikkerhet for mennesker som hele sitt arbeidsliv har levd med økonomiske bekymringer. Sophia peker på at forventningen er rettet mot å sikre barna økonomisk trygghet. Samtidig kommer det perspektiv at det også handler om *kollektiv* økonomisk trygghet (altså for hele familien) til uttrykk hos flere. Og den *takknemlighetsgjeld* som Fekjær og Leirvik (2011; se under) fremhever, er også omtalt av noen, eller mer presist: Flere informanter forteller om foreldrenes *forventning* om takknemlighet og tilbakebetaling. Men som kunstnere har de jo ikke handlet i samsvar med den.

«Emma», som er skuespiller, beskriver presset, takknemlighetsgjelden og ønskene om sosial mobilitet, samt en sterk opptatthet av *penger*:

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

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

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

De færreste var like tydelige i sin kritikk av foreldrene som Emma, men når de bes om å forklare hvorfor såpass få unge med innvandrerbakgrunn velger kunstner- eller kulturyrker, så er slike forklaringer knyttet til økonomi og sosial mobilitet utbredt.

Flere kvalitative studier viser hvordan innvandrerforeldre, som gjerne selv har hatt utdanningsambisjoner, men som satte dem på vent mens man arbeidet for å sikre en økonomisk

trygg grunn, overfører utdanningsdrømmene til sine barn: «I internasjonal migrasjonsforskning knyttes foreldrenes høye utdanningsforventninger gjerne til at migrasjonen kan ses som del av et mobilitetsprosjekt for hele familien» (Leirvik 2010, s. 42). Fekjær & Leirvik (2011) viser at dette gjelder seg gjeldende blant unge med vietnamesiske foreldre i Norge, og Leirvik (2010) har studert det blant unge med indiske og pakistanske foreldre. Fekjær og Leirvik viser også hvordan dette altså gjenspeiler seg i en opplevelse av *takknemlighetsgjeld* hos unge, som ser sitt eget utdanningsløp som en form for tilbakebetaling til foreldrene (ibid., s. 124; jf. Leirvik 2010). Det var nettopp denne takknemlighetsgjelden som «Emma» trakk fram.

Hvis man ønsker å kanalisere ens innsats i livet mot å oppnå økonomisk statusheving, så er en aversjon mot kunstneryrker både forståelig og langt på vei rasjonell. Mangset (2004) viser hvordan kunstneryrket har karakter av et *risikoprojekt*, hvor de fleste som prøver seg, faller fra. Kunstneryrkene er usikre og veien til suksess lang og tornefull. Både i Norge og andre land er feltet preget av en vedvarende *overrekruttering*, med langt flere som forsøker å skaffe seg et levebrød enn som faktisk klarer det (Mangset ibid., s. 8; Heian 2009; Menger 2006). Feltet preges av en «[...] reservearmé av arbeidsløse eller undersysselsatte kunstnere som flyter inn og ut av porten til det profesjonelle kunstfeltet» (Mangset, Heian & Løyland 2010). Den som selv sikter mot økonomisk sikkerhet vil – ut fra rasjonelle overveielser – som regel søke seg mot andre yrker enn kunstner eller kulturarbeider. Og kunstneryrket er jo snarere kjennetegnet av en «omvendt» økonomi (Bourdieu 1993), hvor økonomisk gevinst kan oppfattes som illegitimt. Forskningslitteraturen om kunstnere er da også preget av forsøk på å forklare hvorfor så mange faktisk velger et yrke med så usikre fremtidsutsikter. Forklaringene veksler gjerne mellom velstandsøkning og vekst i kultur- og kunstproduksjonen (Ringstad [2005] i Heian ibid.), at kunstneryrket tilbyr individuell frihet og selvrealisering (jf. Heian ibid.), samt at mange kunstnere drives av en «kallstanke» (Mangset 2004; Bourdieu 1993).

Selv om det er forsket relativt lite på kunstneres sosiale bakgrunn, så viser det lille som har vært gjort at rekrutteringen til kunstneryrkene preges av klassemessig skjevhet (Heian 2009; Mangset 2004). «[F]oreldrene til norske kunstnere har langt høyere utdanningsnivå enn befolkningen for øvrig» (Heian ibid., s. 12). Det er altså middelklassens og overklassens barn som blir kunstnere. Heian viser også til at Menger ([2009]) finner det samme om skuespillere i Frankrike, og at Allen og Remaekers ([1999]) har vist det om nederlandske kunststudenter.

Våre data viser hvordan kunstneryrkets karakter av økonomisk risikoprojekt (jf. Mangset 2004) kan slå sterkt inn i den enkelte minoritetsnorske kunstnerspires individuelle overveielser, samt i familiens kollektive økonomiske betraktninger. Kunstneryrker synes å representere en større risiko for mange unge med innvandrerbakgrunn enn for unge med majoritetsbakgrunn (med mindre sistnevnte har bakgrunn fra lavere sosiale lag), fordi de færreste av de førstnevnte får verken anerkjennelse eller økonomisk støtte hjemmefra til yrkesvalget. Satt på spissen er muligheten begrenset til å studere med privatlærer før opptaksprøver ved Teaterhøgskolen, ofte gjentatt før opptaksprøver flere år på rad, slik søkere ofte gjør. En innvandrerfamilies forventning om kollektivt ansvar for økonomisk trygghet går vanskelig sammen med kunstneryrkets økonomiske risiko. Og som sitert i portrettet «Greg»: Kunstneryrket er «et skritt tilbake».

For å forklare de skjeve utdanningsvalgene mellom majoritets- og minoritetsungdom – sistnevnte velger seg «nyttige» utdanningsløp som gir utsikter til «sikre» og konkrete yrker med gode muligheter for å få jobb og høy lønn» (Schou 2009, s. 121) – bruker Schou Ingleharts ([1997]) skille mellom materialistiske og postmaterialistiske verdier. Ungdom som har vokst opp i økonomisk trygghet kan

ut fra postmaterialistiske verdier velge yrker som gir grunnlag for egenutvikling og eksponering, men mindre økonomisk sikkerhet, slik som samfunnsfag, humaniora, kunst- og kulturyrker. Ungdom som har vokst opp med økonomisk usikkerhet velger yrker ut fra materialistiske perspektiver.

Fortolkningsrammen er nyttig. ”Jack” er oppvokst i en mellomstor by i Midt-Norge, som yngste barn i familien. Han har utdanning fra en av landets eliteinstitusjoner innen sin kunstart (skapende kunst), har oppnådd en viss posisjon i kraft av sin produksjon, og holder i skrivende stund hodet over vannet økonomisk sett (om enn så vidt). Jack hadde reflektert over tematikk som kan relateres til skillet mellom materialistiske og postmaterialistiske verdier. Vi spurte ham om han hadde noen tanker om hvorfor få unge med minoritetsbakgrunn velger seg kunstneriske eller kreative yrker.

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

Kunst er et overflodsfenomen, mener Jack. Immateriell og symbolsk produksjon som genererer lite økonomisk kapital, krever økonomisk trygghet i bunn. Folk med begrenset økonomisk kapital vil ikke tillate seg å velge yrker kun ut fra ønske om egenutvikling, eller med Jacks formulering: for å «sitte og more seg». Og belønningen som det å skape kunst gir Jack, og som var det som opprinnelig trakk ham mot kunsten, er alt annet enn økonomisk. For Jack dreier det seg om *transcendens*: om muligheten til å skape noe som overskrider det han trodde han var i stand til, og komme i kontakt med (Jack:) «ditt abstrakte jeg», glemme «det konkrete språk», som han formulerte det: «gå over i en drømmeverden, der jeg kan overraske meg selv». Belønningen er altså immateriell og den er subjektiv – Jack knyttet det også til spiritualitet. Men prisen å betale er økonomisk usikkerhet.

Samlet forteller de unge norske minoritetskunstnerne at de selv representerer avvik fra det som er gjengs i deres familier og etniske nettverk. Det er interessant å notere seg, som et forvarsel, at flere informanter knytter dette spesifikt til *andregenerasjonserfaringen* (jf. Jack). Her er verdioverføring knyttet til utdanning og karriere sterkt farget av førstegenerasjonens erfaringer med sosioøkonomisk marginalisering og aspirasjoner om sosial mobilitet. Flere fremmer den spådom at det å orientere seg mot kunst- og kulturyrkene vil bli vanligere etter hvert som også «tredjegerasjonen» vil nærme seg yrkesaktiv alder. Deres gjetning er således at kunst- og kulturyrker og utdanningsvalg basert på postmaterialistiske verdier vil bli alt vanligere blant barna til dagens minoritetsetniske advokater, leger og ingeniører.

Disse mekanismene får i noen tilfeller også den konsekvens at muligheten til å dedikere *full* tid til kunstnerambisjonen begrenses. ”Joe” er oppvokst på Grønland i Oslo, med foreldre som flyttet til Norge fra Tyrkia på 70-tallet. Han er profesjonell musiker og gir også musikkundervisning til ungdom i nærmiljøet, både ungdom med minoritets- og majoritetsbakgrunn. Delvis pga. foreldrenes press valgte Joe å ta en økonomutdannelse. Men han gjorde dette også fordi han *selv* visste at muligheten til å lykkes som musiker er begrenset. Han beskriver økonomutdannelsen som et sikkerhetsnett, som noe han kan falle tilbake på hvis han blir tvunget til å gi opp musikerkarrieren. Valget var samtidig et dilemma for Joe, da han jo visste at jo mer tid han kunne brukt på musikken, desto bedre ville mulighetene vært til å lykkes (både ut fra det ferdighetsmessige og gjennom erfaring og nettverksbygging). Samtidig var det risikoen for *ikke* å lykkes som gjorde at han tok

økonomutdannelsen og, så lenge han studerte, forfulgte musikerkarrieren ved siden av. Det samme dilemmaet støter han på når han gir ungdom musikkundervisning:

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

Joe har altså ved selvsyn observert disse prosessene, i musikkundervisningen med majoritetsungdom fra middelklassehjem og mindre velstående minoritetsungdom. I Joes beretning – ikke alle vi intervjuet vil dele hans synspunkter – er det å orientere seg mot et kunstnerliv fra en arbeiderklasseposisjon, slik han selv gjorde, preget av et stort dilemma. Dilemmaet kan utlegges som et *catch 22*:³ Utsiktene til å lykkes som kunstner er svært begrenset, for alle. For å lykkes, må du derfor dedikere deg, fullt og helt. Men gjør du det, og kun det, står du uten rettetmuligheter, og omkostningene hvis du *ikke* lykkes, som de fleste jo rent faktisk ikke gjør, er svært store («da kaster du bort livet ditt»). I Joes fortelling tilsier risikovurderingen at man derfor *ikke* dedikerer full tid på å etablere en kunstnerkarriere. Følgelig begrenses også mulighetene til suksess. «Damned if you do, damned if you don't».

Joes dilemma er en kraftfull påminnelse om betydningen av sosial klasse i det norske samfunnet, og hvordan det preger det norske kulturlivet.

«Inntrykksstyring» og det minoritetsetniske nettverk som «sosiale publikum»

Spørsmålet om mobilitet og «klassereise», og dermed de unges yrkesvalg, ser også ut til å få betydning innen det større minoritetsetniske miljø som familiene inngår i. Med metaforer fra Goffmans dramaturgiske analyser av sosialt liv (1992; jf. 1990[1963]), fungerer det minoritetsetniske sosiale nettverk som et viktig «sosialt publikum» for mange innvandrerfamilier. Her får man sosial anerkjennelse. Her bygger man sosial posisjon. Og barnas utdanninger er gjerne en sentral byggestein. Det sosiale publikum vil applaudere eller ikke applaudere hvordan en familie har spilt sin «rolle» både som oppdragere og sosiale klatrere. En sønn eller en datter med en eliteutdanning kan slik inngå i familiens *inntrykksstyring* (Goffman 1992), og kan benyttes aktivt i familiens «opptreden» overfor dette sosiale publikum. Fra dette publikumet får kunstneryrker sjelden ovasjoner.

”Jim” har bakgrunn fra det pakistanske miljøet i Oslo. Han setter dette på spissen:

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

(Intervjuer:) Så det er «ALI-yrkene»?

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

(Intervjuer:) Men familiens motstand (mot kunstneryrker), (er det) islam eller ikke fint nok?

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

Hvordan barnas utdanning kan få betydning for en families posisjon og anseelse i innvandremiljøer, har vært vist i annen forskning. I en artikkel om unge nordmenn med vietnamesisk bakgrunn skriver Fekjær og Leirvik at «[c]hildren's behaviour and academic achievements can be seen to mirror parental qualities, and the parents' reputation in the ethnic community is therefore dependent on them» (2011, s. 124). Leirvik viser at det samme fenomenet – at «[...] de unges utdanning [er] av stor betydning for familiens anseelse i deres etniske nettverk» – også gjelder unge med indisk og pakistansk bakgrunn (2010, s. 23). Denne dimensjonen er representert også i våre data (i varierende grad; se under). Særlig profesjonsutdanninger som lege, advokat eller ingeniør viser for all verden at en familie har oppnådd sosial mobilitet i det norske samfunnet. «All verden» kan for øvrig både være det minoritetsetniske miljøet i Norge og det transnasjonale nettverk av familie og slektninger, særlig i hjemlandet, slik Jim også pekte på i sin omtale av «makt og penger og innflytelse der nede i landsbyen». Utdanning til eliteyrker blir slik til et betydningsfullt *prestisjesymbol* for familien. (Hos Goffman er prestisjesymbol det motsatte av et «stigma»; 1990[1963].) Motsatt kan en kunstnersønn potensielt redusere en families anseelse. Enkelte informantutsagn tyder på at sistnevnte yrkesvalg også kan anta karakter av «diskrediterende informasjon» (ibid.) om en familie, og noe som den vil praktisere «informasjonskontroll» rundt, altså noe de søker å kontrollere hvem som får vite om, og hvordan og når de får vite det (jf. ibid.).

Nå vil selvsagt de fleste foreldre finne glede i at avkommet lykkes i utdanningssystemet og inntar et statusyrke. Også mange majoritetsnorske foreldre vil sole seg i glansen av dette. Likevel er det grunn til å hevde at et slikt sosialt publikum får større betydning, jo mer kollektivt orientert livsførsel og tankemønstre i et gitt miljø er, og jo mer integrert det er gjennom slektskap og geografisk konsentrasjon. Det er velkjent at kollektivismen (jf. Bredal 2006) og familiebaserte lojalitetssystemer (Engebrigtsen 2004) preger mange innvandremiljøer (jf. Prieur 2004; Jacobsen 2002).

Men selv om våre analyser et godt stykke på vei bekrefter blant andre Leirviks funn om betydningen av barns utdanninger for posisjonsbygging, så ser vi også mye variasjon. Utdanning og yrkesvalg som (i) kilde til anseelse og posisjon, som faktor i «inntrykksstyring» og «informasjonskontroll» (jf. Goffman), lar seg analytisk skille fra utdanning og yrkesvalg som (ii) kilde til sosial mobilitet og unngåelse av økonomisk risiko, om enn faktorene opplagt er innbyrdes relatert. Langt flere informanter ga uttrykk for (ii) enn for (i). Kunstneryrket som brudd med en families posisjonering ser i størst grad ut til å gjøre seg gjeldende når et minoritetsmiljø er av en viss størrelse, er geografisk konsentrert, samt er bundet sammen gjennom slektskapsrelasjoner. Kort fortalt må det, med goffmansk terminologi, faktisk finnes et sosialt publikum å spille en rolle for. Her er variasjonene store og den regionale dimensjonen i Norge viktig.

”Julia” er oppvokst i en mindre by på Nord-Vestlandet og jobber i dag som skuespiller i Oslo, hvor hun har bodd de siste syv årene. Familien var flyktninger til Norge på 1980-tallet. De har hatt lite kontakt med innvandrer miljøer i Norge og Julia og brødrene hadde nesten bare majoritetsnorske venner gjennom oppveksten. Julia mente at det å vokse opp utenfor Oslo hadde hatt stor betydning for hennes karrierevalg. Dersom de hadde bodd i Oslo, trodde Julia, ville foreldrene, særlig moren, fått bekymrede blikk og motstand fra andre i miljøet. Julia snakket ikke her direkte om konsekvenser av barns karrierer for foreldrenes anseelse, men om moralske krav rundt barneoppdragelse, kjønnsrelasjoner og frihetsgrader. Hun snakket om miljøets press om kontroll over døtre, som hun mente at det å la en datter forfølge kunstneraspirasjoner ville kollidert mot, hvis de vokste opp i Oslo: «Hvis andre fra (hjemland) hadde sett mamma, med en datter som gjør som hun vil, så hadde hun jo fått gjennomgå», mente Julia. I byen på Nordvestlandet opplevde ikke foreldrene dette.

Det er slående at de kunstnerne som har vokst opp andre steder i landet, på steder hvor minoritetsmiljøene er mindre, ser ut til å ha stått friere vis-à-vis egen familie til å forfølge kunstnerambisjonene. Også kunstnere oppvokst utenfor Oslo fortalte om betydningen av sosial mobilitet og at foreldrene ofte hadde ment at yrket er forbundet med en (for) stor økonomisk usikkerhet. Men disse kunstnerne snakket ikke om at yrkesvalg hadde betydning for deres foreldres anseelse. Data gir ikke grunnlag til å konkludere entydig hva dette skyldes, men vi kan nevne noen mulige forklaringer. Minoritetsforeldre uten kontakt med tett integrerte minoritetsmiljøer opplever sannsynligvis mindre press fra omgivelsene vedrørende barneoppdragelse, enten det gjelder utdanning eller frihetsgrader (jf. Julia). Og når det er færre personer å vise frem barnas utdanning og karrierer til, så mister antakelig disse noe av sin statusverdi. For å si det med Goffman: Uten et relevant sosialt publikum i geografisk nærhet, synker betydningen av det du vil fremheve eller nedtone i din rolleutførelse. «Prestisjesymbole» (1990[1963]) blir kort fortalt mindre relevant i hverdagen. Det samme gjelder inntryksstyringen (1992) og eventuelt informasjonskontrollen (1990[1963]). Det kan videre tenkes at minoritetsforeldre på steder med færre minoritetsfamilier skjeler mer til hvordan majoritetsforeldrene forholder seg til sine barns karrierevalg, og med selvsyn observerer andre foreldre som aksepterer at barna velger «kreative yrker».

Spørsmålet om kunsteryrkenes posisjon i en goffmansk inntryksstyring for familiene, vis-à-vis de relevante «sosialt publikum» kom tydeligst til syne hos informanter med bakgrunn fra Oslos norsk-pakistanske miljø, men var også synlig hos en del andre hovedstadsinformanter. Vi så at Jim snakket om et «pakistansk bygdedyr». Tilsvarende betegnelser møtte vi ikke fra personer med andre bakgrunner. Nå er vårt materiale lite og generaliseringsmuligheten følgelig begrenset. Men det er rimelig å anta at størrelsen på denne minoritetsgruppen, dens konsentrasjon i og rundt hovedstaden, samt at brorparten av har bakgrunn fra et fåtall landsbyer i ett område i Pakistan (Gujrat i Punjab-regionen), har betydning her.

Innvandrergruppers kulturelle verdsetting

Så langt har vi konsentrert oss om mekanismer som følger av innvandrergruppens posisjon i det norske samfunnet, knyttet til lav økonomisk kapital, aspirasjoner om sosial mobilitet, sosial organisering (familiesentrering og kollektivism), samt minoritetsmiljøers konsentrasjon og geografiske nærvær som sosialt publikum. Det er de økonomiske og sosiale aspektene som har stått i sentrum av analysen hittil, og vi har for det meste diskutert familiens og kunstnerens historie og situasjon i Norge.

Men analysen ville vært mangelfull hvis vi ikke også tok i betraktning mer kulturelle dimensjoner («kultur» i antropologisk forstand). Teoretisk støtter vi oss her som nevnt på Swidlers (1986) begrep

«kulturelt repertoar» (jf. tidligere), altså kollektive fortolkningsressurser. «Kultur» er et vanskelig begrep og et av migrasjonsforskningens mest diskuterte. Det siste skyldes at begrepet ofte har ledet tankene mot statiske og homogene meningssystemer, som innvandrere tenkes å importere og overføre til sine barn. Det vil si, dette gjelder mest når kulturbegrepet, i betydningen fra den klassiske antropologien (avgrensbare singulære enheter), overtas av integrasjonspolitikken og også dens motstandere, da dette har bidratt til at innvandringsdebatten har (over-)kulturalisert f.eks. sosiale problemer (jf. Fuglerud 2007; Gullestad 2002). Mye av migrasjonsforskningen selv, ikke minst den i tradisjonen fra «cultural studies», har bevisst søkt å unngå disse farene (jf. også Barth 1969; Vassenden 2010), ved å understreke «kulturens» omskiftelighet og fleksibilitet. En viss berøringsangst overfor kulturbegrepet lar seg av disse grunnene likevel spore i deler av migrasjonsforskningen (se Fuglerud 2007 og Eriksen 2007 for diskusjoner). Men selv om kulturelle repertoarer er fleksible og preget av interne motsetninger, og ikke overføres i uendret form mellom generasjoner – de preges snarere av hybridisering – er det ikke desto mindre nødvendig å forsøke å ha et analytisk grep om hvordan kollektive meningsressurser varierer mellom nasjonale kontekster (se Lamont & Thévenot 2000; Lamont 2000) og også mellom sosiale grupper innen en enkelt nasjonal kontekst (se Lamont *ibid.*).

Historisk var en selvstendig kunstinstitusjon langt på vei en *vestlig* konstruksjon, nær knyttet til framveksten av det moderne samfunnet (Mangset 2004, s. 38; jf. Sveen 1995) og dets institusjonelle differensiering. Kunstnerrollen før den tid var en annen enn den moderne «karismatiske kunstnerrolle», f.eks. «[...] den laugsorganiserte og anonyme håndverkeren som utsmykket kirkene i middelalderen» (Mangset *ibid.*, s. 38). Kunst var gjerne håndverk i religionens tjeneste (Sveen *ibid.*, s. 10). Utskillingen av en autonom kunstinstitusjon starter med renessansen (Mangset *ibid.*, s. 39), og skjer for alvor fra 1700-tallet av (Sveen *ibid.*, s. 9). Uten å plassere nasjonalstater langs en «modernitetsakse», så er det av klar betydning for hvorvidt kunstner- og kulturyrker verdsettes innen mange innvandrergupper i Norge, at mange av disse har bakgrunn fra land, eller mer presist regioner i land, der kunst- og kulturliv gjerne ikke synes å ha vært utskilt som egen institusjon. Verken autonome kulturinstitusjoner eller institusjonaliserte utdanningsløp, enn si en selvstendig kulturpolitikk, synes å prege bildet der hvor foreldrene til våre informanter vokste opp (jf. Gran 2002, s. 11).

Hva forteller våre informanter om kunstneryrker i foreldrenes hjemland/ hjemstedsregioner, og (hvordan) innvirket dette på foreldrenes (og miljøets) syn på deres kunstnerambisjoner?

”Alexandra” har fullført en lengre kunstutdanning. Hun fortalte om hvordan kunst- og kulturyrker ses på i foreldrenes hjemland (afrikansk), og hvordan dette preger tenkemåter i den aktuelle minoritetsgruppen i Norge:

(Alexandra:) Mine foreldre var veldig opptatt av musikk og dans. Vi har opplevd mye kulturmøter i oppveksten, med folk fra hele verden, med forskjellig tilnærming til kultur og musikk. I [land], så er det sånn at du må produsere all kulturen din selv. Alle måtte lage kulturen selv. Og folk danser og spiller – alle gjør det. Alle lager kulturen sammen, men ingen har det som yrke. Det er mye musikk, dans, storytelling og en muntlig fortellertradisjon. Det er kultur hele tiden i det livet, men ingen institusjoner, ingen kulturskoler og sånne ting. Familien min har alltid vært veldig interessert i dans og musikk og sånne ting. [...] Men i vår kultur, så er det sånn at kultur ikke er et yrke. Og mange innvandrere, de forstår det ikke. For som jeg sa: Alle drev med kultur, men ingen hadde det som yrke. Ingen lever av det. Og mange innvandrere

som bor i Norge, de tror ikke at noen kan leve av kultur. Sånn at mange tror de kan be meg til å gjøre ting [sjanger anonymisert] gratis, og tror at det er en helt grei ting. Men for meg som har dette som yrke – jeg kan ikke gjøre det. Så sånn er jeg veldig norsk, i at kulturen er yrket mitt.

Utsagnet «ingen har det som yrke» sammenfatter sitatet, og samler en bred tendens i vårt materiale. I hjemlandet til Alexandras foreldre er mennesker – slik Alexandra er blitt det fortalt og slik hun også har opplevd på sommerferier – levende opptatt av musikk, dans og fortellinger. Samtidig er det ingen som livnærer seg av det, mener hun. Aktuelle utdanninger eksisterer knapt. Alexandra selv hadde ikke møtt sterk motbør mot egne kunstnerambisjoner hjemme (hun er oppvokst på et lite sted på Sørlandet), men hun kjente godt til problematikken, og hun brukte følgende som forklaring på minoritetsnordmenns fravær i (særlig) det institusjonaliserte norske kulturlivet, altså de offentlige (eller de i all hovedsak offentlig finansierte) kunstinstitusjonene: Hjemlandserfaringene til svært mange innvandrereforeldre tilsier ikke at man lever av kunst og kultur. Ut fra hva hun og flere andre informanter beretter, synes fortolkningsrepertoarene ofte ikke å inneholde et begrep om noen kunstner*profesjon*, noe som delvis kan tilskrives at kunst og kultur i hjemlandet, eller i deres region av hjemlandet, i mindre grad enn i Norge har vært utskilt som et «autonomt felt», med et begrep fra Bourdieu. Eller kanskje mer presist, det var ikke et «autonomt felt» i den delen av landet de bodde, som ofte var rurale strøk, og på det tidspunktet da de bodde der (1960-/70-/80-tallet; forholdene kan meget vel være annerledes i dag). Slik sett er Alexandras kobling av kunstneryrket sitt til sin egen *norskh*et talende – hun er «veldig norsk, i at kulturen er yrket mitt».

I ulike avskygninger er det som Alexandra her forteller om, et dominerende trekk i vårt materiale: Foreldrenes manglende forståelse for kunstneraspirasjoner handler ikke bare om klasse, sosial mobilitet og risikoaversjon, men også om verdsettingsrepertoarer og foreldrenes hjemlandserfaringer: Foreldrene til mange av våre informanter ser i beskjeden grad ut til å ha vært kjent med egne kunstner- og kulturyrker fra der de vokste opp og fra den gang de vokste opp der.

Samtidig varierer dette mye etter både bakgrunnsland og andre forhold, ikke minst mellom regioner innen enkeltland, ikke minst mellom det urbane og det rurale. Det er på mange måter svært langt fra et afrikansk landsbyområde til kosmopolitiske metropoler som New Delhi og Istanbul, hvor man selvsagt vil finne langt større utbredelse av både kunstinstitusjoner og kunstner- og kulturyrker. Vi har ikke hatt anledning til å gå gjennom forskningslitteraturen om historien bak og statusen for kulturlivet, kulturpolitikken og kunstinstitusjonene i de nær titalls land som informantene til denne studien har bakgrunn fra. Vi må derfor lene oss på informantenes oppfatninger og beretninger.

Indisknorske og pakistansknorske er de to største enkeltgruppene i materialet. Pga. historisk skjebnefellesskap, skiller mellom bykultur og landsbykultur og felles kulturelle formasjoner som kastesystemet danner disse gruppene interessante kontraster. Mens flere av våre indisknorske informanter har foreldre som flyttet til Norge fra storbyer, kommer foreldrene til de pakistansknorske fra det mer rurale Gujrat-området i Punjab-regionen. Om enn utvalget er lite, så ser vi tendenser til at bakgrunnen til de indisknorske kunstnerne i noe større grad åpnet for å forfølge kunstnerkarrierer enn hva tilfellet var for de pakistansknorske. Både klassisk indisk dans og klassisk indisk musikk er mulige karriereveier som ser ut til å vinne et visst gehør hos foreldre, om enn også disse har kommet med klare innsigelser. Vi har da også informanter som har forfulgt karrierer langs slike kunstformer (men som i sin yrkesutøvelse gjerne mikser disse kunstformene med «vestlige» og «populærkulturelle»). Enkelte har også familiemedlemmer i India som har hatt dette som yrker, og

de skriver seg slik inn i en etablert tradisjon. Både storbybakgrunnen og hevdvunne indiske kunsttradisjoner har antakelig virket i retning av større aksept for disse informantene.

Enkelte pakistansk-norske informantene trakk på sin side snarere frem at kunstneryrker er forbundet med lavkaste. Jim hadde klare oppfatninger om kunstneryrkenes posisjon i Pakistan:

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

Jim beskriver en noe nær «pakistansk aversjon» mot kunst og kunstnere. Han knytter den særlig til islam (billedforbudet), kastesystemet generelt og håndverkerkaster spesielt. Vi har ikke den relevante antropologikompetansen til å vurdere hvor generelt mønsteret som Jim beskriver, er. Intervjuene strekker heller ikke alene til. Forholdene i Islamabad og Lahore vil være svært annerledes enn i Gujrat. Kosmopolitisk orienterte livsstilsgrupper og kreative klasser vil ha bedre vekstvilkår der enn i det mer tradisjonelt orienterte landsbylivet, og kunstinstitusjoner og -utdanninger, også slike som er modellert etter «vestlig» oppskrift, vil ha utbredelse.

Sophia, som vi siterte i avsnittet om mobilitet og klassereise, kom med et informativt utsagn som modifierer det inntrykk som etterlates av utsagnene fra Jim og Alexandra, og som viser at verdsettingsrepertoarer grunnet i hjemlandserfaringer er en kompleks størrelse. Sophia snakket om en generell vekst i den urbane «kreative klasse». Denne klassen, sier Sophia, eksisterer nå også i flere av de aktuelle bakgrunnslandene, men uten at den gjenspeiler seg blant norske migrantgrupper derfra. Hun selv føler seg som en del av den, men hun opplever at den for minoritetsnordmenns del må *etableres*:

(Sophia:) [Veksten i den kreative klassen] er jo et fenomen i India og i Pakistan også! Men de menneskene kommer jo ikke hit. Så den kreative klassen blant innvandrere må jo opprettes her. Og det er jo jeg en del [av], når jeg går hen og gjør det spranget [yrkesvalg].

Dette utsagnet motsier på ingen måte Jims eller Alexandras, men tyder på at foreldrenes manglende forståelse for kunstneryrker, som mange informanter jo pekte på, kanskje snarere bør knyttes til *hvem* som migrerte, *hvor* i landet de migrerte fra (by–land) og *når* de migrerte derfra, enn til bakgrunnsland som sådan.

Vi får nøye oss med å peke på at slike verdsettingsmønstre og fortolkningsrepertoarer som kan knyttes til hjemland, region, tidspunkt og/eller de aktuelle grupper som flyttet derfra, ser ut til å ha klar betydning for det sosiale terreng som mange norske minoritetskunstnere har tatt seg frem i. Verdsettingsmønstrene kan knyttes til (mange steder): fravær av et autonomt institusjonalsert kunst- og kulturfelt, til by–land-bakgrunner og i noen tilfeller til spesifikke forhold som kastevesenet.

Når man så befinner seg i Norge vil slike verdsettings- og fortolkningsrepertoarer samvirke med og medieres gjennom de tidligere beskrevne mekanismene knyttet til sosial klasse, sosial mobilitet og

minoritetsetniske miljø. Samlet bidrar de til at kunstneryrket ikke er et opplagt valg for unge nordmenn med minoritetsbakgrunn.

Men disse verdsettingsrepertoarene som foreldrenes overveielser kan knyttes til, er altså ikke fiksert en gang for alle. Med nye erfaringer vil de omdannes. Vi så at skepsisen fra foreldrene til «Greg» hadde snudd til en viss stolthet ettersom Greg oppnådde en viss suksess med dansen. Hadde han hatt yngre søsken som også aspirerte mot kunstneryrker, er det følgelig meget mulig at de ville møtt mindre motstand enn det Greg selv hadde gjort.

Konklusjon

«Innvandrerposisjonen» er ikke den enkleste å orientere seg mot kunst- og kulturkarrierer fra. Det som i utgangspunktet er et risikofylt yrke, for alle som søker seg mot det (jf. Mangset 2004), vurderes som enda mer risikofylt hvis man kommer fra lavere sosiale klasser, slik mange av våre informanter gjør. På det individuelle plan viste «Joes dilemma» dette tydelig. *Mobilitetsaspektet* er viktig: Foreldrenes geografiske mobilitet (migrasjon) plasserte dem i lav sosial posisjon, men med klare ønsker om sosial mobilitet og klassereise. Dette skaper forventninger om at barna gjennom utdanning – helst til eliteprofesjoner – bidrar til familiens fulle inklusjon i det norske samfunnet. I dette perspektivet ses kunstner- og kulturyrker gjerne som «et skritt tilbake». Kunstneryrket samsvarer også dårlig med foreldrenes anseelse fra det sosiale publikum som er deres sosiale nettverk. Dynamikk knyttet til klasse, klassereise, økonomisk sikkerhet og minoritetsetniske miljøer, samvirker også med kulturell bakgrunn: manglende kjennskap til autonome kunstinstusjoner og selvstendige kunstneryrker i foreldrenes egen oppvekst.

Men om bakgrunnen medfører at man støter på barrierer, særlig av økonomisk art, så ligner motivasjonen for kunstneryrker det som har vært vist i andre studier av kunstnere (se Mangset 2004). Ofte handler det om et tidlig oppdaget talent. Også den «karismatiske kunstnermyte» (Mangset *ibid.*), samt en søken etter immaterielle og symbolske belønninger knyttet til «transcendens» og «spiritualitet», er representert hos en del. Samtidig har flere i tillegg hatt en minoritetspolitisk motivasjon. Det å observere et «hvitt» kunst- og kulturliv har hos noen ansporet en vilje til å bidra til *endring*, hvor nye stemmer løftes frem, for at også denne delen av det norske samfunnslivet skal gjenspeile en ny flerkulturell virkelighet.

Religion har vært et altoverskyggende tema i det siste tiårets integrasjonsdebatt. Særlig har islam og muslimer vært midtpunkt, med temaer som islamisme, internasjonal terrorisme, hijab og niqab. Med dette bakteppet vil vi anta at noen lesere spør seg: «Hva med religionen, spiller den ingen rolle, f.eks. i foreldrenes motstand?» Vi må langt på vei svare nei på det spørsmålet. Religion som tema var som regel fraværende i intervjuene, og når det kom opp, fremsto det ikke som svært viktig. Jims kobling mellom det muslimske billedforbudet og nedvurdering av kunst, var en av få ganger at religionen ble eksplisitt tematisert av kunstnerne vi snakket med. Flere av dem nevner at foreldrene er religiøst praktiserende – de færreste er det selv – men likevel sto ikke religionen sentralt i intervjuene. Religion spiller enkelte ganger inn i foreldrenes opplevelse av yrkes*utøvelsen*, først og fremst vedrørende roller i film eller teater (kyssing, nakenhet, osv.), men ser ikke ut til å ha hatt betydning for yrkesvalg. Det var det økonomi, klassereise, minoritetsetniske nettverk, samt den status kunstneryrker ble tilskrevet i foreldrenes egen oppvekst som hadde.

Av de flere relaterte forklaringene på det relativt sett lave innslaget av minoritetsetniske kulturutøvere og kunstnere i Norge som vi har identifisert, finner vi grunn til å fremheve *sosial*

klasse. Den konklusjonen kan gi innspill til kulturpolitiske refleksjoner. Kulturpolitikken synes å ha dreid fra et perspektiv knyttet til sosial ulikhet (1970-tallets kulturpolitiske tenkning) henimot et forskjellighetsperspektiv knyttet til flerkulturalitet. Ved siden av kjønnsdimensjonen er det avspeiling av det nye flerkulturelle Norge som preger dagens debatter om kulturlivets skjevheter, både på utøver- og publikumssiden. Vår studie tyder på at mange av de mekanismer som fører til lav minoritetsetnisk deltakelse i kunst- og kulturlivet, er generelle mekanismer som også vil medføre lav rekruttering av majoritetsnordmenn fra lavere sosiale lag. Slik sett kunne man forestille seg kulturpolitiske tiltak rettet mot å fremme deltakelsen til utøvere fra så vel spesifikke klassemessige bakgrunner som minoritetsetniske bakgrunner. Vi finner samtidig at fremtidig kulturpolitisk forskning med fordel kan rette blikket mot majoritetskunstnere med arbeiderklassebakgrunn – som også må antas å være «fremmede fugler» i kunst- og kulturlivet. Hvordan stemmer en «norsk Billy Elliots»⁴ fortelling om familiebakgrunn og inntreden i kunst- og kulturfeltet overens med danseren Gregs?

Referanser

- Andrews, T. og A. Vassenden (2007) «Snøballen som ikke ruller. Utvalgsproblemer i kvalitativ forskning». *Sosiologisk Tidsskrift*, vol. 15, nr. 2, s. 151–163
- Baklien, B. og U. Krogh (2002) *Evaluering av Mosaikk, et program under Norsk kulturråd*. Rapport (Norsk kulturråd) nr. 29/2002
- Barth, F. (1969) «Introduction». Barth, F. (red.). *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture*. Oslo: Universitetsforlaget
- Barth, F. (1992) «Forord». I: Goffman, E. *Vårt rollespill til daglig*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Bernstein, B. (2003) *Class, codes and control*. London: Routledge & Kegan Paul
- Birkelund, G.E. og A. Mastekaasa (2009) «Innledning». Birkelund, G.E. og A. Mastekaasa (red.): *Integrert? Innvandrere og barn av innvandrere i utdanning og arbeidsliv*. Oslo: Abstrakt forlag AS. S. 11–42
- Boudon, R. (1981) *The logic of social action. An introduction to sociological analysis*. London: Routledge & Kegan Paul
- Bourdieu, P. (1977) *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1986) «The Forms of Capital». Richardson, J.G. (red.). *Handbook of Theory on Research for the Sociology of Education*. Connecticut: Greenwood Press.
- Bourdieu, P. (1993) *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. og J.-C. Passeron. (1977). *Reproduction in education, society and culture*. London: Sage

- Bredal, A. (2006). «Vi er jo en familie». Arrangerte ekteskap, autonomi og fellesskap blant unge norsk-asiater. Oslo: Unipax
- Breen, R. og J.H. Goldthorpe. (1997). «Explaining Educational Differentials – Towards a Formal Rational Action Theory». *Rationality and Society*. Vol. 9, nr. 3, s 275–305.
- Egeland, H. (2003) «Innenfor eller utenfor bildet? Innvandrerkunstnere i det svenske kulturfeltet». Egeland, H. og J. Johannisson (red.). *Kultur, plats, identitet. Det lokals betydelse i en globaliserad värld*. Nora: Nya Doxa. S. 155-170
- Egeland, H. (2009). *Arbeidsvilkår blant kunstnere med innvandrerbakgrunn*. Oslo: Norsk kulturråd. Rapport
- Engebrigtsen, A. (2004). «Avsluttende bemerkninger». Fuglerud, Ø. (red.) *Andre bilder av «de andre»*. Transnasjonale liv i Norge. Oslo: Pax Forlag A/S. S. 355–361
- Eriksen, T.H. (2007). «Etterord: en fotnote om etnisitet og klasse». Fuglerud, Ø. og T.H. Eriksen (red.). *Grenser for kultur? Perspektiver fra norsk minoritetsforskning*. Oslo: Pax Forlag. S. 323–332
- Fekjær, S. (2009). «Utdanning: Et rasjonelt valg?» *Sosiologisk tidsskrift*, vol. 17, nr. 4, s. 291–309
- Fekjær, S. og M.Leirvik. (2011). «Silent Gratitude: Education among Second-Generation Vietnamese in Norway». *Journal of Ethnic and Migration Studies*. Vol. 37, nr. 1, s. 117–134
- Fock, E. (2006). *Fremtidens scenekunstnere? En evaluering av Nordic Black Express*. Oslo: Norsk kulturråd. Rapportserien
- Fuglerud, Ø. (2007). «Innledning». Fuglerud, Ø. og T.H. Eriksen (red.). *Grenser for kultur? Perspektiver fra norsk minoritetsforskning*. Oslo: Pax Forlag. S. 7–23
- Goffman, E. (1992). *Vårt rollespill til daglig. En studie av hverdagslivets dramatik*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Gran, A.-B. (2002). *Mosaikk – når forskjellen forener*. Norsk kulturråd rapportserien. Rapport nr. 28
- Gullestad, M. (2002). *Det norske sett med nye øyne*. Oslo: Universitetsforlaget
- Heian, M. T. (2009). «Middelklassekids? – Rekruttering til kunstneryrket». Paper presentert på den nordiske konferansen for kulturpolitisk forskning. Jyväskylä Finland
- Heian, M. T., K. Løyland og P. Mangset. (2008). *Kunstnerens aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Rapport nr. 241. Telemarksforskning-Bø
- Henningsen, E., O.A. Berkaak og S. Skålnes. (2010). *Mangfoldsåret. Muligheter og motsigelser i politikken for et flerkulturelt kulturliv*. NIBR-rapport 2010/8

Henriksen, K. og S. Blom (red.). (2008). Levekår blant innvandrere i Norge 2005/2006. Statistisk sentralbyrå. Rapport 2008/5

Jacobsen, C. M. (2002) Tilhørighetens mange former. Unge muslimer i Norge. Oslo: Pax Forlag

Kulturdepartementet (KUD). (2011). Mangfold i kunst og kultur. Syv punkts strategi mot 2020. Rapport fra ressursgruppe for større mangfold. <http://www.regjeringen.no/upload/KKD/Mangfold/Mangfold.pdf>.

Lamont, M. (2000) *The Dignity of Working Men. Morality and the Boundaries of Race, Class, and Immigration*. Harvard: Russell Sage Publications

Lamont, M. og L. Thévenot. (2000). «Introduction: Toward a renewed comparative cultural sociology». Lamont, M. og L. Thévenot (red.): *Rethinking Comparative Cultural Sociology. Repertoires of Evaluation in France and the United States*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 1–22

Lauglo, J. (2010). Unge fra innvandrerfamilier og sosial kapital for utdanning. NOVA. Notat 6/2010.

Leirvik, M.S. (2010). «'For mors skyld'. Utdanning, takknemlighet og status blant unge med pakistansk og indisk bakgrunn». *Tidsskrift for Ungdomsforskning*, vol. 10, nr. 1, s. 23–47

Mangset, P. (1998). *Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*. Oslo: Norsk kulturråd, rapport nr. 11

Mangset, P. (2004). «Mange er kalt, men få er utvalgt». *Kunstnerroller i endring*. Rapport nr. 214. Telemarksforskning-Bø

Mangset, P., M.T. Heian og K. Løyland. (2010). «For mange fattige kunstnere?». *Nytt Norsk Tidsskrift*, nr. 4, s. 389–400

Menger, P.M. (2006). «Chapter 22. Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management». Ginsburgh, V.A. og D. Throsby (red.): *Handbook of the economics of art and culture*, vol.1, s. 765–811

Prieur, A. (2004). *Balansekunstnere. Betydningen av innvandrerbakgrunn i Norge*. Oslo: Pax Forlag.

Schou, L.A. (2009). «Utdanningsvalg og innvandrerbakgrunn – mot en etnisk arbeidsdeling i høyere utdanning?». Birkelund, G.E. og A. Mastekaasa (red.). *Integrert? Innvandrere og barn av innvandrere i utdanning og arbeidsliv*. Oslo: Abstrakt forlag AS. S. 109–124

Stortingsmelding nr. 49 (2002–2003). *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Kultur- og kyrkjedepartementet.

Stortingsmelding nr. 17 (2005–2006). *2008 som markeringsår for kulturelt mangfold*. Kultur- og kirkedepartementet.

Sveen, D. (1995). «Kunstforståelse og kunstinstitusjon. Et historisk perspektiv». Sveen, D. (red.): Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse. Oslo: Pax forlag. S 9–115

Swidler, A. (1986). «Culture in Action: Symbols and Strategies». *American Sociological Review*, vol. 51, nr. 2, s. 273–286

Taylor, C. (1994). «The Politics of Recognition». Gutmann, A., K. A. Appiah og C. Taylor (red.). *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press. S. 25–73

Vassenden, A. (2010). «Untangling the different components of Norwegianness». *Nations and nationalism*, vol. 16, nr. 4, s. 734–752

Vassenden, A. og N.A. Bergsgard (2011). *Et skritt tilbake? En sosiologisk studie av unge norske kunstnere med innvandrerbakgrunn*. Bergen: Norsk kulturråd/Fagbokforlaget

Willis, P. (1977). *Learning to Labour. How working class kids get working class jobs*. Farnborough: Saxon House

Young, I. M. (2000). «Ch. 1: Democracy and Justice». I: Young, I. M.: *Inclusion and Democracy*. Oxford: Oxford University Press. S. 16–51

Øia, T., A.S. Grødem og O. Krange. (2006). *Fattige innvandrerbarn*. NOVA. Rapport 16/06.

Sluttnoter

Vi vil takke tidsskriftets to anonyme konsulenter for konstruktive innspill til denne artikkelen. Dertil vil vi takke Sigrid Røyseng, Bård Kleppe og Gunn Vedøy, som har lest og gitt gode kommentarer til et tidligere utkast.

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

2 Blant barn av innvandrere ved høyskolene studerer 3 av 4 ingeniør/teknikk eller adm/øk handel.

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

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