

# Konstnären och kulturnäringarna Artists and the Arts Industries

*Redaktör/Editor* Ingrid Elam

*Fotograf/Photographer* Lars Tunbjörk

# Innehåll

## Table of Content

Medverkande	4	Yudhishthir Raj Isar	Kate Oakley	Ylva Gislén
Contributors	4	Artists and the Creative Industries: Problems with the Paradigm	Not the New, New Thing: Innovation and Cultural Policy in the EU	En fråga om tid - några tankar om konstnärligt verkande i de nya ekonomierna
Ingrid Elam			Inte det nyaste nya: Om innovation och kulturpolitik i EU	A Question of Time: Some thoughts on the pursuit of art in the new economies
Förord	11	Konstnärerna och de kreativa näringarna: Problem med paradigmet	39	
Inledning: Inte en näring som andra	12			
Preface	19		Angela McRobbie	Klas Östergren
Introduction: An industry like no other	20		Key Concepts for Urban Creative Industry in the UK	Translation Klas Östergren
				150
				156
			Nyckelbegrepp för de urbana kreativa näringarna i Storbritannien	
				94

## Medverkande /Contributors

Ingrid Elam är litteraturkritiker, författare och docent i litteraturvetenskap. Hon har varit kulturchef på Göteborgs-Tidningen, Göteborgs-Posten och Dagens Nyheter. Hon har också varit verksam vid Malmö högskola som områdesprefekt för Konst, kultur och kommunikation (K3), som dekan för Kultur och samhälle, och som vice rektor sedan 2010. Ingrid Elam är Konstnärsnämndens styrelseordförande sedan 2006.

Ingrid Elam is a literary critic, author and Associate Professor of Comparative Literature. She worked as Chief Editor of the Culture section at Göteborgs-Tidningen and at Göteborgs-Posten, and later on at Sweden's national daily paper Dagens Nyheter in Stockholm. She has worked at Malmö University as both Head of the School of Arts and Communication (K3) and as Dean at the Faculty of Culture and Society. She is currently Pro Vice Chancellor for International Affairs. She has also chaired the board of the Swedish Arts Grants Committee (Konstnärsnämnden) since 2006.

Yudhishtir Raj Isar är oberoende kulturanalytiker, konsult och föreläsare. Han är professor i Cultural Studies vid Amerikanska universitetet i Paris och gästforskare vid University of Western Sydney (2011-2013). Tillsammans med Helmut K. Anheier är han initiativtagare och utgivare av *Cultures and Globalization* (SAGE), en fembandsserie som undersöker det komplexa samspelet mellan kulturens förändring och globalisering ur en multityd av olika discipliner och geokulturella perspektiv. Han har arbetat med kulturpolitiska frågor sedan 1970-talet, bland annat för UNESCO, Europeiska Kommissionen, Världsbanken och Cultural Action Europe.

Yudhishtir Raj Isar is an independent cultural analyst, advisor and public speaker. He is Professor of Cultural Policy Studies at The American University of Paris and Eminent Research Visitor at the University of Western Sydney (2011-2013). He and Helmut K. Anheier are the founding co-editors of *Cultures and Globalization* (SAGE), a five-volume series that explores the complex interplay between cultural change and globalisation from a multitude of disciplinary and geocultural perspectives. He has worked on cultural policy issues since the 1970s, for organisations such as UNESCO, the European Commission, the World Bank and the advocacy organisation Culture Action Europe.

Angela McRobbie är professor i Kommunikation vid Goldsmiths College vid University of London. Sedan 1970-talet har hon publicerat ett stort antal böcker och artiklar. Hennes arbete har översatts till flera olika språk. Hon har gjort ett pionjärarbete inom sin tidigare forskning, dels om unga flickors förhållande till tjejmagazin, dels med sina studier om genus och ungdomskultur. Vid sidan om andra publikationer om kultur and social teori har hon genomfört en omfattande studie om unga brittiska modedesigners. Hennes senaste publikation är ett nyckelverk inom feministisk teori med titeln *The Aftermath of Feminism; Gender Culture and Social Change*. För närvarande avslutar hon en bok om det urbana företaget inom de kreativa näringarna *Be Creative! Making a Living in the New Culture Industries* och därefter kommer hon att avsluta en studie om genus, generation and sexualitet.

Angela McRobbie is Professor of Communications at Goldsmiths, University of London. She has had a number of books and articles published since the mid-1970s. Her work has been translated into several languages. She has done pioneering work during her earlier research: partly on young girls' relationship to girl's magazines; and partly on gender and youth culture. Besides many other publications on cultural and social theory, she has also carried out a comprehensive study of young British fashion designers. Her most recent publication, a key work in feminist theory, is called *The Aftermath of Feminism; Gender Culture and Social Change*. At present, she is completing a book on urban entrepreneurship in the creative economy titled *Be Creative! Making a Living in the New Culture Industries*. After this, she will finish an essay entitled *Sexuality, Gender and Generation: Postfeminist Art and Culture*.

Ylva Gislén har varit verksam som kulturskribent, kritiker och kultur- och mediaproducent. Hennes avhandling från 2003 handlade om kollaborativt berättande i digitala medier och hon har sedan dess ägnat sig åt konstpolitiska frågor i allmänhet och åt konstnären som forskare i synnerhet. Hon är docent och gästprofessor i konstnärlig gestaltning vid Konstnärliga fakulteten vid Lunds universitet, och föreståndare för den nyinrättade nationella Konstnärliga forskarskolan.

Ylva Gislén has worked as a cultural writer, critic and cultural and media producer. Her PhD thesis, completed in 2003, was about collaborative storytelling in digital media. Since then, she has been dedicated to addressing political issues relating to art, and particularly the artist as a researcher. She is Visiting Professor in Artistic Practice at Malmö Faculty of Fine and Performing Arts at Lund University, and Director of Konstnärliga forskarskolan, Sweden's newly established research school in the arts field.

Kate Oakley är skribent and politisk analytiker. Hon är professor i kulturpolitik vid universitetet i Leeds och har en gästprofessor vid University of the Arts i London. Hennes kulturpolitiska forskning har framför allt rört sig kring de kulturella näringarna, kulturarbetsmarknaden och regionala utvecklingsprojekt.

Kate Oakley is a writer and political analyst, specialising in the fields of culture and creativity. She is Professor of Cultural Policy at the University of Leeds, and a Visiting Professor at the University of the Arts London (UAL). Her cultural policy research has mainly revolved around the cultural industries, cultural labour markets, and regional development projects.

Lars Tunbjörk är född i Borås och verksam som fotograf i Stock-

holm. Han började som pressfotograf på Borås Tidning och arbetar idag med egna projekt och för svenska och internationella magasin som New York Times Magazine, le Monde och Time Magazine. Har gett ut ett tiotal fotoböcker, bl.a. *Landet utom sig*, 1993, *Home*, 2001, *Kontor*, 2002 och *Vinter*, 2007. 2012 utkommer *L.A. Office*. Han har ställt ut bl.a. på Hasselblad Center, Göteborg, ICP, New York, Akademie der Künste, Berlin och Moderna Museet, Stockholm. Lars Tunbjörk är sedan 2011 ledamot i styrelsen för Sveriges Bildkonstnärnsfond.

Lars Tunbjörk lives in Stockholm where he works as photographer. He started working as a press photographer for Borås Tidning, a daily newspaper. Today, he works on his own projects, and for Swedish and international magazines such as The New York Times Magazine, Le Monde and Time Magazine. He has had 10 photography books published, including *Landet utom sig* (“Country Beside Itself”) in 1993, *Home* in 2001, *Kontor* (“Office”) in 2002, and *Vinter* (“Winter”) in 2007. *L.A. Office* will be out in 2012. His work has been exhibited at the Hasselblad Center in Gothenburg, the International Center of Photography (ICP) in New York, Akademie der Künste (“the Academy of the Arts”) in Berlin and Moderna Museet (“the Museum of Modern Art”) in Stockholm. Lars Tunbjörk has also been a board member of the Swedish Grants Committee’s Visual Arts Fund since 2011.

Klas Östergren är författare. Han debuterade 20 år gammal 1975 med romanen *Attila* och har sedan dess publicerat skönlitteratur, filmmanus och översättningar. Med romanen *Gentlemen* (1980) erövrade Östergren både kritiker och läsare. Hans senaste roman, *Den sista cigaretten*, publicerades 2009. Klas Östergren förenar språklig koncentration och elegans med skarp civilisationskritik.

Klas Östergren is an author. His first book, a novel called *Attila*, was published in 1975, when he was 20 years old. Since then, he has had a range of fiction, film scripts and translations published. In 1980, he captured the attention of critics and readers alike with his novel *Gentlemen*. His most recent novel, *The last cigarette*, was published in 2009. Klas Östergren combines his linguistic focus and elegance with a sharp critique of civilisation.







# Ingrid Elam

## Förord

Hösten 2009 presenterade regeringen en *Handlingsplan för kulturella och kreativa näringar*, en promemoria utarbetad av näringsdepartementet och kulturdepartementet och 73 miljoner under en treårsperiod från 2009 till 2012.

Syftet med handlingsplanen är dels ”att skapa goda förutsättningar för entreprenörer samt potentiella och befintliga företagare inom kulturella och kreativa näringar att utveckla sina affärsidéer och sitt företagande”, dels att utveckla ”samverkan mellan kultur och näringsliv” och, inte minst, att ”utveckla kunskap kring kulturella och kreativa näringar”<sup>1</sup>. Insatserna skall ”utgå från de kulturella och kreativa entreprenörernas behov och möjligheter” och planen utgår från att kultur och kulturmiljöer kan ”ha en betydande roll för regioners innovativa utveckling och attraktionskraft”. I förlängningen ser handlingsplanen tillväxt, konkurrenskraft, ”ökad handel och investeringar”.

---

<sup>1</sup> Handlingsplanen för kulturella och kreativa näringar (2009)

I handlingsplanen uppdrar de två departementen åt olika myndigheter, däribland Konstnärsnämnden, att skapa, sprida och utväxla kunskap om kulturella och kreativa näringar, att ta fram statistik, att beskriva forskningsläget, att föreslå åtgärder, och att utreda utbildningsbehov. Handlingsplanen poängterar särskilt behov av innovation, rådgivning och entreprenörsutbildning inom konstnärliga utbildningar.

Konstnärsnämnden har två huvuduppgifter: den ska besluta om statliga bidrag och ersättningar till enskilda konstnärer inom konstområdena bild, form, musik, teater, dans och film. Den ska, för det andra, bevaka konstnärernas ekonomiska och sociala förhållanden, även inom konstområdet litteratur. Konstnärsnämnden intar med andra ord alltid konstnärens perspektiv, så även i denna antologi som är ett svar på det uppdrag som formuleras i den nationella handlingsplanen. De olika antologibidragen skapar kunskap om konstnärens delaktighet i de kulturella och kreativa näringarna – och dessa näringars behov av konstnärer.

# Inledning: Inte en näring som andra

## Introduktion

När Labour kom till makten i England 1997 lanserade Tony Blair parollen ”Cool Britannia”, ett samlingsnamn för en satsning på de nya kreativa näringar som skulle ersätta fabriken, storindustrin, ingenjörssamhället, och som under ett decennium spred brittiska klädskapare, formgivare och andra kreatörer över världen. I tyska Ruhr, en gång Europas mest nedsmutsade och tyngst industrialiserade område, hördes nästan samtidigt slagordet ”från industrikultur till kulturindustri”, konsthallar flyttade in i industribyggnader och järnvägsstationer; kulturentreprenörer, med eller utan konstnärlig bakgrund, etablerade nischverksamheter i många tomma hörn.

Vad ryms inom begreppet ”kulturella och kreativa näringar”? Det har använts i ett par decennier, men företeelsen är mycket gammal. Renässansens målarskolor, ledda av en namnkunnig mästare, var kulturella och kreativa verksamheter som omsatte stora summor. På Shakespeares tid var teaterhus lönsamma företag som försörjde sina skådespelare väl. De anställda i Alexandre Dumas den äldres (1802-1870) författarverkstad skrev

de flesta av de över hundra romaner som bar Dumas namn och gjorde honom berömd.

I dag skapas konst inte längre av anonyma arbetare i fabriker som bär sin ägares eller upphovsmans namn, det slags produktion förknippas i stället med stora internationella bolag som Ericsson, Ford och Toyota, men en enskild konstnär kan, utan att ha en enda anställd, mycket väl generera många arbetstillfällen och stort ekonomiskt kapital. När författaren Klas Östergren skriver romaner, noveller och filmmanus, eller översätter dramer, sitter han på sitt arbetsrum, men i förlängningen av sitt enmansarbete sysselsätter han förlag, teatrar, filmarbetare, agenter och andra mellanhänder; han är en kulturell näring i sig. Hans bidrag till denna antologi är en lika subjektiv som allmängiltig och kanske just därför drabbande berättelse om konstnärens förhållande till sin publik och till marknaden.

Ändå är det knappast enskilda konstnärer, som ofta är mer eller mindre frivilliga enmansföretagare, man i första hand tänker på när man hör talas om ”kulturella och kreativa näringar”, utan

Vilka är sysselsatta inom de kulturella och kreativa näringarna? Fortfarande alla de som alltid funnits: konstnärer och de som förmedlar konst, kritiker och uttolkare, förläggare, gallerister, arrangörer. Men också nya spelare på en marknad stadd i dramatisk strukturomvandling. För 40 år sedan dominerades Västra hamnen i Malmö av ett enda företag, Kockums, som inte bara sysselsatte 5000 människor under hela deras lönearbetsliv, utan även anordnade den utbildning och drev de matsalar och den sjuk- och hälsovård som dessa 5000 ansågs behöva. Idag arbetar lika många människor inom samma geografiska område, men inom många olika företag. De är anställda på högskolan eller SVT eller något av de lite större företag som etablerat sig på Universitetsholmen. Men många av dem som arbetar på holmen är unga människor med svalt intresse för traditionella yrkesvägar. De söker utkomst- och uttrycksmöjligheter på en arbetsmarknad som ännu knappt finns, de arbetar inom små, mycket små företag med olika typer av dataspel, IT, reklam, tjänsteproduktion, kulturproduktion. Några har konstnärlig utbildning men de flesta har en mycket varierande bakgrund. De rör sig på det växande fält som breder ut sig mellan konstnären och marknaden och som erbjuder olika slags tjänster: produktutveckling och producent- och kuratorsverksamhet. De flesta av dem lägger ner mycket arbete för lite pengar och krokmar ofta efter ett par år.

I ett politiskt och samhällligt perspektiv framträder de kulturella och kreativa näringarna som ett möjligt svar på frågan vad som kommer efter industrialismen, efter varvs- och bilindustrins borttynande. Hundra små företag fyller det tomrum som det stora industriföretaget lämnat efter sig, även rent fysiskt. Urblåsta industribyggnader ger plats åt nya verksamheter, i Göteborg

ligger de på Norra Älvstranden, i Malmö rymmer den gamla U-båtshallen den nya högskolan, medieföretag flyttar in i tomma verkstäder, danskompanier fyller båghallar, gallerier etablerar sig i hantverkshus, småföretag samsas i gamla lagerhus, och företagsinkubatorer skapar mjuka övergångar mellan utbildningsinstitution och kreativ näringsverksamhet. Entreprenörskap, kulturell och social innovation skall blomma på industrialismens ruiner. Hög tid att formulera en politik för det nya näringsområdet som tar hänsyn till det ömsesidiga beroendet mellan de konstnärliga och kreativa näringarna och andra ekonomiska och sociala sektorer.

Inom forskningen, och även på regionalpolitisk nivå, har intresset för kulturella och kreativa näringar vuxit explosionsartat på senare år. Antologier och rapporter publiceras på löpande band, enskilda kulturella näringar såsom konsthallar och konserthus utforskas av ekonomer och sociologer, handlingsplaner skrivs på regional och kommunal nivå.<sup>2</sup>

Konstnärens plats och roll i de kulturella näringarna är däremot så gott som okänd, vilket också Raj Isar kunde konstatera när vi bad honom ge ett internationellt perspektiv på frågan. Det är näringen i sig, inte konstnären, som har intresserat forskarna, och näringen bortser från komplexiteten i konstnärligt skapande; den har blivit alltmer ekonomistisk och fokuserad på digitalt medierad konst. Isar ser en växande värdekonflikt mellan konstnärens vision och marknadens efterfrågan, och han ifrågasätter om teknologiutvecklingen innebär en vinst för

konstnärligt skapande.

Vem är konstnär? Det finns många sätt att definiera det på. Det enklaste är kanske att den som kallar sig konstnär också är det, ett annat att utgå från att den är konstnär som har utbildat sig till det, ett tredje att den som har sin huvudsakliga verksamhet i konstsektorn är det. När Konstnärsnämnden häromåret<sup>3</sup> publicerade en undersökning av konstnärers inkomster räknades den som tillhörde någon konstnärsorganisation och/eller någon gång hade sökt bidrag av Konstnärsnämnden som konstnär. Hur många det finns i Sverige är svårt att säga exakt, men olika undersökningar har kommit fram till ungefär samma siffra, 30 000. Denna siffra kan jämföras med den beräkning *Myndigheten för tillväxtpolitiska utvärderingar och analyser* gjort av antal sysselsatta inom kulturella och kreativa näringar, 120 000<sup>4</sup>. På varje konstnär i de kulturella näringarna skulle det alltså gå tre personer som inte är konstnärer.

Viktigare än att räkna antal sysselsatta är att se hur konstnärer faktiskt försörjer sig. Den kulturpolitiska debatten har på sina håll andats oro för att konstnärer inte i tillräcklig utsträckning är entreprenörer med förmåga att gripa de försörjningsmöjligheter marknaden erbjuder. Konstnärsnämndens senaste undersökning<sup>5</sup> visar emellertid att konstnärer i långt större utsträckning än befolkningen i övrigt är egenföretagare, de försörjer sig också i större utsträckning än man kunde förvänta på eget konstnärligt arbete, snarare än på brödjobb utanför den

<sup>3</sup> Konstnärsnämnden 2009:11

<sup>4</sup> Tillväxtanalys 2009:7

<sup>5</sup> Konstnärsnämnden 2011

konstnärliga sektorn. De är med andra ord redan entreprenörer, men de kallar sig ogärna näringsidkare. De producerar mening och konstnärliga värden, inte ekonomiskt mervärde i första hand.

Konstnärer behöver alltså i mindre utsträckning än befolkningen i övrigt lära sig överlevnadskonst i en osäker och föränderlig värld. Däremot finns det anledning att lära sig förstå de olika logiker som härskar där. Idag finns fler konstnärliga utbildningar än någonsin, och de som går dessa utbildningar behöver veta något om den arbetsmarknad som sällan står och väntar på dem med öppna armar. Marknaden har definitioner och värdebegrepp som skiljer sig från konstnärens, men gränserna har blivit mer flytande: avståndet mellan konstnären och näringslivet var stort på Kockums tid, idag måste unga konstnärer navigera i ett landskap där viss reklam liknar konst till förväxling och där ”storytelling” blivit viktig affärskunskap i många verksamheter. Men även om uttrycken är nya, är fenomenet som vi sett gammalt: gränsen mellan konst och ickekunst har alltid utmanats och måste dras av varje generation.

Det är minst lika viktigt att fråga sig vad näringslivet behöver veta om konstnärlig verksamhet och vad andra branscher kan lära av ett kulturföretagande som värderar innehållet högre än pengarna, det vill säga producerar varor oberoende av bytesvärde, som EU-kommissionens grönbok om den kulturella sektorn formulerar det. Ylva Gislén går ett steg längre när hon i sitt bidrag lyfter fram den åtskillnad mellan olika former av arbete som redan antikens tänkare gjorde. De hade olika ord för det arbete som tillverkar försörjningsmedel och det arbete som innebar att handla och verka i världen. Konstnärens arbete

är just att verka i världen och skapa mening, men idag har föreställningen om arbete som försörjning etablerats även på det konstnärliga området och därav följer kravet att konsten skall försörja konstnären. Det kravet, menar Ylva Gislén, ställs på sin spets i de konstnärliga utbildningarna.

Inte heller är innovation ett självklart positivt begrepp i konstnärliga sammanhang; det måste fyllas med innehåll och granskas kritiskt. På vilket sätt har till exempel den sociala innovationen Facebook meningsberikat det offentliga samtalet, om alls? Kate Oakley ifrågasätter samtidens okritiska bejakande av all innovation, som om det inte fanns dåliga nyheter. Konstnärer talar sällan om innovation, men desto oftare om förändring, och Oakley menar att det finns en övertro på konstens innovationsdrivande förmåga samtidigt som man ibland inte ser de verkliga behov innovationen har av konsten, nämligen dess kreativitet och vana vid osäkra marknader.

De forskare som bidragit till denna antologi är övervägande pessimistiska när det gäller konstnärens plats och möjligheter i de kulturella och kreativa näringarna, vilket torde bero på erövrade kunskaper och beprövad erfarenhet. Forskarna vet helt enkelt en hel del om de senaste årens utveckling, de kan anlägga ett historiskt perspektiv: utvecklingen i övriga Europa har gått längre än i Sverige, mycket har hänt sedan den engelska handlingsplanen för kreativa näringar tillkom för femton år sedan. New Labour har ersatts av en liberalkonservativ regering, Europa har drabbats av ekonomisk kris, kulturbudgetar skärs ner och resultaten av femton års satsningar på kulturnäringar och kulturdriven stadsplanering är inte alltid de man hade hoppats



på. Kultursektorns småföretag är kortlivade och utbrändhet är vanlig bland de som är sysselsatta inom dem. Dessutom har de konstnärer som flyttade in i nedgångna stadsdelar på jakt efter billiga bostäder och lokaler bidragit till att höja stadsdelens status men inte sin egen inkomst, och därmed blivit tvungna att flytta längre bort till billigare platser. Den kreativa staden driver bort sina kreatörer. *Cool Britannia* har skruvats ner till fryspunkten, entusiasmens friska hy har bleknat i eftertankens ljus.

Om utvecklingen i England är en stormsvala som bådär vindkantring även i Sverige, är risken stor att den relativt ljusa bild som ges i de senaste undersökningarna av konstnärers inkomster och arbetsvillkor kommer att mörkna ganska snart. Är lösningen då att utbilda färre? Angela McRobbie konstaterar visserligen att den utveckling inom stadsplanering och konstnärlig utbildning som från början gav nya möjligheter för kvinnor och arbetarklassungdomar, inte var uthållig. De konstnärliga produkterna kopieras och kapitaliseras av andra, upphovsrättsinnehavaren är oftast rättslös. Ändå vill McRobbie inte skära ner utbildningsmöjligheterna, hon menar tvärtom att de högutbildade behövs, de kräver andra värden än de som producerar konsumtionsvaror, och hon ser redan slutet på shoppingeran. Frågan är vad som kommer efter den?

Många frågor, få svar. De forskare vi bad medverka i denna antologi konstaterade, ibland överraskat, att det saknas forskning kring konstnärens roll i de kreativa näringarna, medan näringarna i sig är föremål för växande vetenskapligt intresse. Det gäller även i ett historiskt perspektiv. *Konstarternas sociala historia* är ett klassiskt verk av konsthistorikern Arnold Hauser, men vem skriver konstnärens ekonomiska historia? Ett forsk-

ningsfält öppnar sig! Redan nu kan man dock formulera några rimliga hypoteser om konstnärens roll i kulturekonomin: Konst och kultur är inte en servicenäring bland andra, konstnären är en unik del i ett system, inte en kugge i ett maskineri. Det är detta unika, det vi kan kalla konstnärlig integritet, som utgör en lockelse och skapar värde även för verksamheter utanför konstsfären, vetenskapliga eller näringsinriktade. Konsten i sig är inte lönsam och skall inte instrumentaliseras eller bedömas med lönsamhetskriterier, men den spelar en central roll som utvecklingsmotor; samhällen med många aktiva konstnärer är också rika på tekniska och andra innovationer.<sup>6</sup> Vi behöver lyckligtvis inte fråga efter orsak och verkan, hönan och ägget – det goda samhället har båda.

---

<sup>6</sup> Pier Luigi Sacco har lanserat begreppet *Kultur 3.0*. Vi befinner oss vid övergången från 2.0 till 3.0 som kännetecknas av att antalet kulturskapare har vuxit och att gränsen mellan producenter och användare har blivit mer flytande. Kulturellt deltagande blir en nyckelfaktor i samhällsutvecklingen. Sacco har jämfört ett index över kulturellt deltagande (Eurobarometer 2007) och jämfört det med ett index över konstnärligt deltagande (Ranking Innovation Scoreboard 2008) och finner att Sverige ligger högst på båda. Se Pier Luigi Sacco, *Culture 3.0: A new perspective for the EU 2014-2020 structural funds programming*, on behalf of the European Expert Network on Culture (EENC. Produced for the OMC Working Group on Cultural and Creative Industries, April 2011).

## Referenser

- Karlsson, David och Lotta Lekvall (2011) *Örnarna och myrstacken, Vad vet vi om kulturnäringsarna?* Rapport på uppdrag av Västra Götalandsregionen.
- Konstnärsnämnden (2009) *Konstnärernas inkomster – en statistisk undersökning av SCB inom alla konstområden 2004 - 2005*
- Konstnärsnämnden (2011) *Konstnärernas inkomster, arbetsmarknad och försörjningsmönster*.
- Kulturdepartementet och Näringsdepartementet (2009) *Handlingsplanen för kulturella och kreativa näringar*. <http://www.regeringen.se/content/1/c6/13/17/48/978795b5.pdf>
- O'Connor, Justin (2007) *The Cultural and Creative Industries: A Review of Literature* (2007). London: Arts Council England.

- Sacco, Pier Luigi (2011) *Culture 3.0: A new perspective for the EU 2014 - 2020 structural funds programming*, on behalf of the European Expert Network on Culture (EENC. Produced for the OMC Working Group on Cultural and Creative Industries).
- Throsby, David (2010) *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tillväxtanalys (2009) [http://www.tillvaxtanalys.se/tua/export/sv/filer/publikationer/rapporter/Rapport\\_2009\\_06.pdf](http://www.tillvaxtanalys.se/tua/export/sv/filer/publikationer/rapporter/Rapport_2009_06.pdf)
- Towse, Ruth (2010) *The Textbook of Cultural Economics*. Cambridge: Cambridge University Press.

# Ingrid Elam

## Preface

In the autumn of 2009, the Swedish Government presented an *Action Plan for the Cultural and Creative Industries*, in the form of a memorandum drawn up by the Ministry of Industry, Energy and Communications and the Ministry of Culture. It was to cost SEK 73 million over the three-year period 2009–2012.<sup>7</sup>

The purpose of the plan is partly ‘to create conditions that enable both entrepreneurs and existing and potential operators in cultural and creative industries to develop their business ideas and operations’, and partly to foster ‘cooperation between culture and enterprise’. Also, and not least, it is intended ‘to promote greater awareness of the cultural and creative industries’. Measures taken are to be based both on the needs and development opportunities of these entrepreneurs, and the plan is to proceed from an understanding that culture and cultural environments ‘can have a considerable impact on a region’s innovative development and power of attraction’. Ultimately, the action plan foresees growth, increased competitiveness, and ‘increased trade and investment’.

The two ministries responsible for the plan commissioned a number of government agencies, including the Swedish Arts Grants Committee, to develop, disseminate and exchange knowledge and information about the cultural and creative industries, to produce statistics, to describe the status of research in this field, to propose action and to consider educational needs. The action plan lays special emphasis on innovation, professional guidance and entrepreneurial training in the arts.

The Arts Grants Committee has two main functions. Firstly, it awards grants and allowances to individual artists in the fields of visual art, design, music, dance, theatre and film. Secondly, it monitors and compiles information on the financial and social situation of artists, including those working in the literary sphere. In other words, the committee always adopts the perspective of the artist – as it does in this anthology, which constitutes a response to the task assigned to it under the national action plan. The contributions presented here afford an insight into the artist’s participation in Sweden’s cultural and creative industries – and show how much these industries need artists.

---

<sup>7</sup> The Actionplan for Cultural and Creative Industries (2009)

# An industry like no other

## Introduction

When Labour came to power in the UK in 1997, Tony Blair introduced the slogan ‘Cool Britannia’. This was a generic term to describe a policy programme embracing new creative industries that were to replace the factory, big business and industrial society, and which in the course of a decade scattered British couturiers, designers and other creators all over the world. At almost the same time in the German Ruhr area, once considered the most polluted and industrialised part of Europe, the slogan ‘from industrial culture to culture industry’ was heard, and art halls moved into industrial buildings and railway stations. Cultural entrepreneurs, with or without artistic backgrounds, established niche activities in many an empty corner.

What does the term ‘cultural and creative industries’ actually refer to? It has been in use for a couple of decades but the phenomenon itself is ancient. The painting schools of the Renaissance, led by renowned masters, were cultural and creative activities that generated considerable sums. In Shakespeare’s day, theatres were lucrative enterprises that paid their actors

well. The staff of the writers’ workshop run by Alexandre Dumas the Elder (1802–1870) wrote most of the 100 or so novels that bore his name and made him famous.

Today, art is no longer created by anonymous workers in factories bearing the names of their owners or principals – that kind of production is associated with big international companies like Eriksson, Ford and Toyota – but a single artist, working alone, may well generate numerous employment opportunities and a significant amount of capital. When author Klas Östergren writes novels, short stories and film scripts, or translates plays, he sits in his study on his own, but by extension provides work for publishers, theatres, film workers, agents and other intermediaries – he is a cultural industry in himself. His contribution to this anthology is an account of the artist’s relationship with his audience and with the market. Although subjective, its universality gives this piece a special resonance.

Yet it is hardly individual artists – who are often sole traders, voluntarily or not – who come to mind when one hears the term

‘cultural and creative industries’. Rather, it is activities such as design, IT, and advertising, and products such as computer games and mobile apps. This is particularly evident in international contexts, where the original term ‘cultural industries’ in the UK has come to be replaced by ‘creative industries’. This switch reflects a shift in political interest, from social development, with culture as the engine, to economic growth, with the aid of digital technology and production. In France, the distinction is made between cultural industries and cultural economies, with the latter primarily referring to the performing arts. In Sweden, the two terms still live side by side and have replaced the widely used term ‘experience industry’, coined by the Knowledge Foundation, a state research financier. This term proceeded from the consumer’s experience, not from the producer’s need to make ends meet. The terms overlap, and together encompass everything from ancient cultural industries such as theatre and the fashion industry, via tourism and food culture, to totally new products based on digital technology.

Who works in the cultural and creative industries? Today, still, all those who have always been there: artists and purveyors of art, critics and interpreters, publishers and impresarios, etc. But new players have also arrived in a market undergoing a dramatic structural change. Forty years ago, the Västra Hamnen area of Malmö was dominated by a single company, Kockums, which not only employed 5,000 workers throughout their productive life but also gave them the training and ran the canteens and healthcare services that it was felt they needed. Today, just as many people are working in the same geographical area, but for many different companies. They are employed

at university-run institutions or by Swedish Television or by one of the larger companies that have settled in the area. But many of those who work here are young people with little interest in traditional vocations. They are seeking a living and means of expression in a labour market that hardly exists as yet. They work in small – very small – companies producing different kinds of computer games, IT or advertising, or in the service production or culture production sector. Some have artistic training but most have highly varied backgrounds. They operate in a growing field that is establishing itself between the artist and the market and which offers services of various kinds: product development, and producer or curator activities. Most of them put in a lot of work for little money and often succumb after a couple of years.

In a political and social perspective, the cultural and creative industries seem like a possible response to the question of what comes after industrialism, as the shipbuilding and car-making industries fade into the background. Hundreds of small companies are filling, often physically, the vacuum left by the big industrial corporations. Gutted industrial buildings are housing new activities. In Gothenberg they are to be found on the shores of Norra Älvstranden; in Malmö the old submarine hall is filling up with a new university, media outfits are moving into empty workshops, dance ensembles are filling industrial halls, galleries are setting up in old trade centres, small firms are sharing space in abandoned warehouses, and business incubators are helping to soften transitions between educational institutions and creative commercial activities. Entrepreneurship and cultural and social innovation are rising from the ashes of industrialism. It

is high time to formulate a policy for this new area of enterprise that takes into account the mutual dependency which exists between the artistic and creative industries and other economic and social sectors.

Within the research community, and also at the regional policy level, interest in cultural and creative industries has grown dramatically in recent years. A steady stream of anthologies and reports are being published, individual cultural industries such as art halls and concert halls are being studied by economists and sociologists, and action plans are being drawn up at regional and municipal level.<sup>8</sup>

The place and role of the artist in cultural industries, however, is virtually unknown, as noted for instance by Raj Isar when we asked him to provide an international perspective on the subject. It is the industry itself, not the artist, that has interested researchers, and the industry ignores the complexity inherent in artistic creativity; it has adopted an increasingly economic perspective and has focused on digitally mediated art. Isar perceives a growing value conflict between the artist's vision and market demand, and he questions whether technological advance in fact benefits artistic creativity.

Who is an artist? There are many definitions, the simplest among them, perhaps, being whoever calls him/herself an artist. Another is those who have acquired the requisite training, while a third is someone who mainly operates in the arts sector. When the Arts Grants Committee published a survey of artists'

<sup>8</sup> The list of research about the cultural industries is extensive. The most important names include David Throsby (2010) and Justin O' Connor (2009).

income a year or two ago,<sup>9</sup> anyone who belonged to an artists' organisation or who had applied for a grant from the Arts Grants Committee at some time or other was counted as an artist. The number of artists in Sweden is hard to pinpoint, but various studies have arrived at roughly the same figure, 30 000. This may be compared to the estimated number of people working in the cultural and creative industries<sup>10</sup> – 120 000 – according to a study by the Swedish Agency for Growth Policy Analysis. This would mean that three out of four people in the cultural industries are not artists.

More important than counting heads is to examine how artists actually support themselves. Concern has been voiced in the culture policy debate that there may be too few artists capable of exploiting the work opportunities offered by the market. The latest study from the Arts Grants Committee,<sup>11</sup> however, shows that artists are self-employed to a far greater extent than the population as a whole. They also support themselves to a greater extent than might be expected on their own artistic work, rather than on bread-and-butter jobs outside the artistic sector. In other words, they are already entrepreneurs, but they prefer not to call themselves businesspeople. They produce meaning and artistic value, not primarily economic added value.

So artists are better placed than others to survive in an uncertain, changing world, but they may need to learn what mindsets prevail out there. Today, there are more arts training

<sup>9</sup> Konstnärdsnämnden (The Swedish Arts Grants Committee) 2009: 11.

<sup>10</sup> The Swedish Agency for Growth Policy Analysis 2009:06, p 7 ff.

<sup>11</sup> Konstnärdsnämnden 2011.

programmes than ever before, and those who enrol need to know something about the labour market that awaits them – seldom with open arms. The market has definitions and value concepts that differ from those of the artist, but the boundaries are now more fluid. The gap between the artist and the business world used to be a very substantial one in Kockums' day; young artists now have to find their way around a landscape in which some advertisements could be mistaken for art and in which storytelling has become an important tool in many types of business activity. But while the idioms may be new, the phenomenon is old, as we have noted – the dividing line between art and non-art has always been open to challenge and has to be re-drawn by each new generation.

It is equally important to ask what the business community needs to know about artistic activity and what other industries can learn from a cultural entrepreneurship that values content above money, i.e. one that produces goods regardless of their exchange value, as the European Commission Green Paper on the cultural sector puts it. Ylva Gislén goes a step further in her contribution by spotlighting the distinction between different types of work already noted by the thinkers of Antiquity. They had different words for subsistence work and work that involved acting and participating in the world. Artists' work specifically involves participating in the world and creating meaning, but

today the perception of work as a means of support has become established in the artistic sphere as well, giving rise to the requirement that art should provide the artist with a living. This requirement, Gislén argues, is deeply implicit in today's arts training programmes.

Nor is innovation necessarily a positive concept in artistic contexts; it must be filled with content and subjected to critical scrutiny. How, for instance, has the social innovation Facebook enriched the public discourse, if at all? Kate Oakley questions our present tendency to uncritically acclaim all innovation, as if there were no such thing as bad news. Artists are far more likely to talk about change than innovation, and Oakley believes we have too much faith in the ability of art to drive innovation. Meanwhile, we are sometimes blind to innovation's actual need of art, to how much it needs art's creativity and familiarity with unpredictable markets.

The researchers who have contributed to this anthology are mostly pessimistic about the place and prospects of the artist in today's cultural and creative industries. This pessimism is probably a result of acquired knowledge and proven experience. Quite simply, the researchers know a great deal about developments in recent years and can adopt an historical perspective. Europe is further down the line than Sweden, and much has happened



since the arrival of the British plan of action fifteen years ago. New Labour has been replaced by a Liberal-Conservative government, Europe has suffered economic crisis, cultural budgets have been slashed and the results of fifteen years of investment in cultural industries and culture-driven urban planning have not always lived up to expectations. Small operators in the cultural sector seldom last long, and burnout is a familiar symptom among their staff. Also, artists who have moved into run-down urban areas looking for cheap housing and premises have helped boost those areas' status but not their own earnings, and have consequently had to move on to cheaper places. The creative city is driving away its creators. Cool Britannia has cooled to zero and the fresh face of enthusiasm has paled in the cold light of reflection.

If what we have seen in the UK foreshadows a wind shift in Sweden, too, there is a considerable risk that the relatively bright picture of artists' earnings and working conditions painted in the latest studies will darken fairly soon. Is the solution, then, to train fewer people? Angela McRobbie notes that the trend in urban planning and arts training which originally opened new doors to women and working-class youth did not last; artistic products were copied and capitalised by others, while the copy-right owner was often left with no legal recourse. Nevertheless, McRobbie is against reducing training opportunities. On the contrary, she says, highly trained artists are needed since they deal in other values than those who produce consumer goods. And the shopping era is already nearing its end. The question is, what will follow it?

Many questions, few answers. The contributors to this ant-

ology noted, sometimes with surprise, that there is a lack of research on the role of the artist in the creative industries, despite the fact that the industries themselves are attracting growing scientific attention. This is also true in an historical perspective. *The Social History of Art* is a classic work by art historian Arnold Hauser, but who will write the economic history of the artist? A new field of research opens up! Already, however, we can formulate some reasonable hypotheses concerning the role of the artist in the cultural economy: art and culture are not a service industry like any other, and the artist is a unique part of a system, not a cog in a machine. It is this unique characteristic, what we might call artistic integrity, that is such an attractive value-adding proposition to operators outside the artistic sphere, whether scientific or business-oriented. Art is not profitable in itself and should not be instrumentalised or assessed on the basis of its profitability, but it does have a key role to play as an engine of growth; societies with many active artists are also rich in technological and other innovations.<sup>12</sup> Fortunately, we do not need to inquire as to cause and effect, chicken or egg – the good society has both.

12 Pier Luigi Sacco has put forward the concept of Culture 3.0. We are currently moving from 2.0 to 3.0, which is characterised by an increase in the number of cultural creators and a more fluid boundary between producers and users. Cultural participation becomes a key factor in a society's development. Sacco has compared an index of cultural participation (Eurobarometer 2007) with an index of artistic participation (Ranking Innovation Scoreboard 2008) and has found that Sweden tops both. See Pier Luigi Sacco, Culture 3.0: A new perspective for the EU 2014-2020 structural funds programming, on behalf of the European Expert Network on Culture (EENC. Produced for the OMC Working Group on Cultural and Creative Industries, April 2011)

## References

- Karlsson, David and Lotta Lekvall (2011) *Örnarna och myrstacken, Vad vet vi om kulturnärningarna?* (The Eagles and the Anthills: What Do We Know About the Cultural Industries?). Report commissioned by the Västra Götaland region.
- Konstnärsnämnden (2009) *Artists' Incomes* (The Swedish Arts Grants Committee report about artists' incomes)
- Konstnärsnämnden (2011) *Konstnärernas inkomster, arbetsmarknad och försörjningsmönster* (The Swedish Arts Grants Committees report *Employment, Labour Market and Income*).
- O'Connor, Justin (2007) *The Cultural and Creative Industries: A Review of Literature*. London: Arts Council England.
- Sacco, Pier Luigi (2011) *Culture 3.0: A new perspective for the EU 2014-2020 structural funds programming, on behalf of the European Expert Network on Culture (EENC)*. Produced for the OMC Working Group on Cultural and Creative Industries, [http://www.eenc.info/wp-content/uploads/2011/07/pl-sacco\\_culture-3-0\\_CCIs-Local-and-Regional-Development\\_final.pdf](http://www.eenc.info/wp-content/uploads/2011/07/pl-sacco_culture-3-0_CCIs-Local-and-Regional-Development_final.pdf)
- Ministry of Culture and Ministry of Enterprise, Energy and Communications (2009) *Action Plan for cultural and creative industries*. <<http://www.sweden.gov.se/content/1/c6/13/62/05/b0159c17.pdf>>
- Tillväxtanalys (2009) *Kulturnärningar i svensk statistik*. The Swedish Agency for Growth Policy Analysis 2009:06. The report is not available in English but a summary of the report can be downloaded at [http://www.tillvaxtanalys.se/tua/export/en/filer/reports/Rapport\\_2009\\_06.pdf](http://www.tillvaxtanalys.se/tua/export/en/filer/reports/Rapport_2009_06.pdf)
- Throsby, David (2011) *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Towse, Ruth (2010) *The Textbook of Cultural Economics*. Cambridge: Cambridge University Press.



# Yudhishthir Raj Isar

Artists and the Creative Industries:

Problems with the Paradigm

Introduction

When any paradigm becomes as dominant in cultural discourse as the notion of ‘cultural and creative industries’, it needs to be unpacked, questioned and challenged. This one could be critiqued from many different perspectives. From that of the individual artist, for example, one might ask exactly how she might benefit from having her work framed in ‘creative industries’ terms.<sup>13</sup> Does such a framing represent progress for the artist? And if so, how should he/she respond in order to benefit as richly as possible from this progress? Such questions become even more relevant in the context of the reflection process set in motion by the Swedish Arts Grants Committee on topics raised in the the Swedish government’s action plan for the cultural and creative industries. The questions posed by the Committee are ones that artists and

their well-wishers are asking in many settings across the world.

In the context of this ambitious undertaking, my brief was to provide a global perspective on how the artist figures in this economic framing. On a worldwide canvas, what is the mutual benefit? Is it a win-win situation? How does the work of individual artists contribute to the way the creative industries are developing? Does the flourishing of the latter improve the lot of the artist?

Now, before I even set to work on this brief, I could not avoid challenging the assumption that it is right and proper to accord such uncontested primacy to the economic calculus as *the* central policy issue. Is the discursive hegemony acceptable? As the discourse has evolved from the ‘cultural industries’ to the ‘creative industries’ and subsequently to an even broader category, the ‘creative economy’, all these terms have become the banner heads of a bandwagon that many ride for fear of being left behind, without realizing that as cultural actors they are increasingly be-

coming both instrumentalizing and instrumentalized. We know that the language of business has formatted ways of thinking and seeing in many different arenas, and that both ‘enterprise’ and ‘entrepreneurship’ have become positively charged keywords. But should market and ‘management’ criteria be allowed to lead unchallenged? Who would quarrel with the notion that artists and their organizations ought to operate efficiently and effectively? Yet, are the nature, extent and efficiency of their contributions to the *economy* the only values that the policy maker should choose to value? Is this the only arena in which they can deliver ‘value for money’? Aren’t there other issues that are just as central to the condition and contribution of the artist? Their place and role in a healthy democratic polity, for example. So the argument I am making here, even as I address the brief I was given, is that we ought to if not change then at least broaden and diversify the brief itself. There is a real need to shift the terms of the debate away from the economic alone, and for this reason it behoves us to determine other terms of engagement.

I shall return to this point of view briefly later, but before doing so I should like to comment also on the way in which the very notion of ‘creativity’ has been commandeered by the creative industries discourse. In the process, creativity has ceased to be the privileged capacity of art and artists. Instead, the creative industries discourse has pushed artistic practice to the sidelines

– despite the continuing veneration of the artist as demiurge and the mystique attached to singular, individual artistic genius. Also, the creative industries logic misses out on some of the most important features of the contemporary dynamics of creativity and innovation in arts practice as marked by globalization. The anthropologist Maruška Svašek, for example, foregrounds four key notions: ‘transit’, ‘transition’, ‘transformation’ and ‘improvisation’ (Svašek, 2010). Transit refers to the trans-local and trans-national movements of people, objects and images across space and time that mark our epoch; transition to transit-related changes of meaning, value, and emotional efficacy of objects and images; transformation to the dynamic ways in which artists and other cultural producers relate to the changing social and material environments they find themselves in. Finally, improvisation relates to how such actors react to new challenges and demands by taking on contextually specific roles and identities and by gaining various degrees of ownership over creative processes and their outcomes. I would contend that these processes and the issues they generate are more germane to the condition of the artist today than the creative industries discourse can ever be.

This was precisely why the third volume in the book series I co-edit was devoted to the topic *Cultural Expression, Creativity and Innovation* and included the reflections of Svašek and others who think along such lines. The goal was to explore the interactions between globalization and *individual artistic practice*, not just between globalization and the mass-scale, increasingly digitalized, production, distribution and consumption of cultural goods and services. In the same volume, we asked the Indian theatre scholar and arts commentator Rustom Bharucha,

<sup>13</sup> I shall henceforth use the more capacious term – ‘creative industries’ – simply because it has become the more greatly favoured catchword of the two. I myself prefer the earlier term ‘cultural industries’, which is more closely related to the remit of artistic practice.



to make his case against the creative industries. The author's choice here was to highlight modes and modalities of creativity in the cultures of the 'South' that do not lend themselves to the imperatives of the global economy, even as they seek out their own modes of sustainability within – and against – the logic of commodification. In his eyes, creative industries talk is a global corporate-driven script that scants the multi-dimensional complexities of creativity as it unfolds and manifests itself in a multitude of artistic and cultural practices. 'Creative' is a catchword that simulates its affinity to the world of artists but its use adduces no real evidence of the labour and imagination that go into art-making, observes Bharucha. Nor can it recognize that any arts practice, process, object or service might well hold emotional, spiritual or symbolic meanings for its makers or consumers, or that these meanings can be capitalized in the market only if they are shared or decoded by those who are supposed to receive them.<sup>14</sup> Bharucha observes (2010: 22), the

equation of creativity with intellectual property would seem to be totally indifferent to other cultural understandings of the economy, where the mechanisms of markets and trading practices may be mediated by the communitarian values of generosity, altruism, and sharing. These values complicate the neo-classical premises of economics regulating the transactions of everyday life cultures. Indeed, without this melding of cultural values and economic mechanisms, a vast body of cultural

<sup>14</sup> More on this point is discussed in Anmol Vellani's 'How not to commodify the arts: exemplary entrepreneurial practice from India'. Unpublished typescript, no date.

expressions and rituals from diverse cultures in the global 'South' could not have survived over the years.

Another problem with the creative industries discourse is that it assumes that every form of artistic production is industrially mediated. To be sure, in post-industrial societies especially, a vast amount of contemporary artistic production, distribution and consumption is. But then, what is the status of the artistic practice that isn't? The paradigm also assumes a leading role for the marketplace. To be sure, artists have always interacted with a marketplace; indeed, like all of us today, they are Adam Smith's 'every man [who] thus lives by exchanging or becomes in some measure a merchant'. Many artists have been or are very successful entrepreneurs – witness the Rembrandt in Svetlana Alper's well-known study entitled *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market* or the Jeff Koons characters of today. And while the conditions of the artist-marketplace interaction have been transformed, today artists are themselves actors in that transformation, rather than just passive victims.

But a surprise was also in store for me when I returned (with a bit of reluctance, it must be admitted) to the core of the brief and began to look for facts and figures that would enable me to answer the questions posed above. I soon realized that the empirical data to do so are nonexistent. Current cultural research on the creative industries, whether basic or advocacy driven, rarely asks questions that are fit for this particular purpose. The benefits that could accrue from the creative industries' formatting of all cultural practice are simply not monitored and measured systematically. To some extent, we might concede that such be-

nefits are obvious in a world where so many different forms of economic activity produce outputs with significant aesthetic or semiotic content, constituting what Allen Scott calls the 'cognitive-cultural economy' (Scott, 2008). Our contemporary economic order is intensely focused on mobilizing the knowledge, creativity, cultural attributes, sensibility, and behavioural characteristics of the labour force, in combination with a technological infrastructure based on digital computation and communication. There is another anomaly: all current treatments place the arts at the core of a concentric circles model of the 'creative sector' (Throsby, 2010), yet they treat the arts more in aggregate terms as components contributing economic value (more on that later) rather than examine trends in individual artists' incomes, etc.

Thus, in an otherwise admirable pan-European study carried out in 2006 for the European Commission by the consulting firm KEA European Affairs entitled *The Economy of Culture in Europe*, questions such as those posed above are not taken up, although in its section on education, the study makes the gloomy estimation with regard to higher education in the arts that 'less than 10% of graduates will make a living from their art as successful artists.' It also observes a 'lack of enterprise awareness' on the part of Europe's artists. To be sure, it does mention how museums, theatres and concert venues offer opportunities to visual artists, actors and musicians to present their work. But the very inclusion of such cultural institutions here is part of the problem. Such studies, whose purpose is to advocate for the cultural sector as a whole, invariably define as 'industry' any kind of agency that produces or distributes cultural goods and services. But surely this precise term – 'industry' – should be re-

served for production on the mass industrial, indeed digital scale. A subsequent KEA study (2009: 3) on *The Impact of Culture on Creativity* does better on the inverse, in other words, the contribution of the artist to the creative economy. It reminds us that

culture-based creativity is linked to the ability of people, notably artists, to think imaginatively or metaphorically, to challenge the conventional, and to call on the symbolic and affective to communicate. Culture-based creativity has the capacity to break conventions, the usual way of thinking, to allow the development of a new vision, an idea or a product. The nature of culture-based creativity is closely linked to the nature of artistic contribution as expressed in art or cultural productions. The spontaneous, intuitive, singular and human nature of cultural creation enriches society.

This is excellent news as far as it goes, and nothing to quarrel with either, yet here and elsewhere such assertions are rarely backed up with a robust evidence base. There is no search for quantitative data that show cause and effect.

For the purposes of this essay, however, the unavailability of empirical data related to the core brief is not a predicament, since I was also given the freedom to frame the issue in other terms of my own choosing. I shall therefore present a somewhat more *qualitative* discussion of some issues of value and valuation that arise and then briefly explore reasons to value the arts – but as questions of political philosophy rather than of economic expediency. But before doing so, it may be useful to recall a bit of terminological history.



From ‘cultural’ to ‘creative’...<sup>15</sup>

The term ‘cultural industries’ began to be used in France and at UNESCO in the late 1970s and then spread to Britain in the 1980s. It concerned the arts and heritage (including cultural tourism) and the crafts seen within an agenda of economic and social welfare: the subsidized arts as public goods, with an additional emphasis on applied arts practices in fields such as urban regeneration, audience development, community development and the like. Indeed, it was with such regenerative goals in mind that the notion began to be used by and for the Greater London Council in the early 1980s. This early usage was cognizant of the far earlier and highly critical Frankfurt School’s ‘culture industries’ theorizing and therefore contained a degree of apprehension, even disdain, with regard to cultural goods and services targeting mass society, through forms of industry that could trivialize art and popular culture alike. This made it necessary for the public cultural institutions and agencies to defend art from the negative effects of both the market and the masses, while at the same time harnessing the former and providing greater access to the latter.

The ‘creative industries’, a broader category, crystallized

<sup>15</sup> See the excellent historical overview in Justin O’Connor’s *The Creative Industries: A Review of the Literature* (2007).

later, around the new technologies as well as the ‘knowledge economy’, yet focused more than its predecessor on the for-profit or commercial sector – thus embracing advertising, interactive leisure software and so forth. In the late 1990s, the British Government’s Department of Culture, Media and Sport foregrounded the notion in its vision and rhetoric, giving it considerable purchase in the English-speaking world.<sup>16</sup> A great boost to the ‘creative’ in the term was then provided, and projected internationally, via Richard Florida’s 2002 bestseller *The Rise of the Creative Class and how it’s transforming work, leisure, community, & everyday life*. Florida’s theses were taken up enthusiastically by many government officials, politicians and cultural activists the world over – and despite the obvious vastness and imprecision of the ‘creative class’ notion he was using, which stretches across a very broad range of rather different professions and occupations indeed, including scientists, engineers, architects, educators, writers, artists, and entertainers. In other words, all those whose economic function is to create new ideas, new technology, and new creative content are now part of the ‘creative class’, even though the actual economic

<sup>16</sup> It defined the creative industries as comprising ‘those industries that have their origin in individual creativity, skill and talent and which have the potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property.’

and social circumstances of the various professions and groups so subsumed vary widely. Florida’s argument found such wide and enthusiastic acceptance because of the positive, proactive policy stance implied and the way it presented the creative class as a panacea for urban regeneration and attractiveness. Thus city and regional authorities began to turn as a matter of routine to place-marketing strategies that rely increasingly on cultural offer, in other words on the presence of artists, creative people and the cultural industries as forms of symbolic capital that exert a strong attraction on international companies and their mobile workforces. Thus urban ‘quality of life’ has come to be seen as a key ingredient for ‘city branding’, including international strategies to attract capital and skills, and cities and regions now take it increasingly for granted that they must build international competitive advantage in the cultural products sectors.

Such processes have led to the replacement of public sector provision and management by a variety of private, voluntary and semi-public agencies and initiatives – as is clearly the purpose of the Swedish action plan. New strategies to mobilize local potential for economic growth now include actors other than those associated with traditional municipal policies. In these new partnership processes, bargaining systems have emerged which require more co-operative structures and styles of policy making.

A clash of values

Returning now to a point referred to earlier, it cannot be taken for granted that economic value is coterminous with cultural value. Whether he is a composer, a painter or a playwright, the artist

always has to consider the alternative between producing a work in his artistic medium that emerges out of the pure pursuit of his artistic vision and one that meets the demands of the market more closely which therefore makes it more commercially saleable. Tensions can arise between the imperatives of the marketplace and the values inherent in the artistic act – and today these tensions are exacerbated by globalization. Some of these tensions were addressed in the form of questions posed in the Introduction to my edited volume entitled *Cultural Expression, Creativity and Innovation* (Anheier and Isar, 2010) and some answers were provided by the contributors to the volume. What does creativity mean in a globalizing economic, cultural and artistic landscape? How does creativity manifest itself empirically, and what are the economic, sociological and cultural factors that help account for variations in creativity across genres, fields, regions, and societies over time? Are transnational milieus and clusters of creativity emerging? What institutions, organizations and professions as well as artistic, political or economic interests are behind such milieus, and how are they interlinked? Is the changing ‘map’ of creativity related to the various drivers and patterns of globalization? How does cultural/artistic creativity differ from creativity in other fields, in particular the sciences, the business world and in politics? Questions of *agency* and *dominance* also arise. How do certain actors seek to encourage, control or discourage creativity as a matter of policy? How do such effects occur unintentionally? Is cultural expression becoming homogenized across the world as a result of globalization? What countervailing forces, if any, challenge the hegemonies? Who are the cultural-political entrepreneurs, institutions and organizations in this respect, and how

are they achieving what goals?

The cultural economy within which all art production is placed can be seen as a value chain consisting of the production, distribution and final demand for the entire range of artistic/cultural goods and services. Common to all the actors in the cultural economy, as well as to all the stages of the value chain, is the existence of value, ‘whether it is the creation of value by an artist, the enhancement of value by an entrepreneur, the appreciation of private value by a consumer, or the recognition of public value by a member of the community. Indeed value is a phenomenon that affects us all, every day’ (Throsby, 2008: 30).<sup>17</sup> It is here, precisely, that we need to establish some form of distinction between economic value on the one hand and artistic or cultural value on the other. The former is always ultimately expressible in financial terms. But it is more difficult to attribute cultural value to art production and other cultural phenomena. In contrast to economic valuations that give us what seem to be unambiguous estimates of value, cultural value cannot be so precisely assessed. It has no fixed unit of account. This is in itself one of the characteristics of cultural value, perhaps even its cardinal virtue. What values, then, should be paramount for decision-making about the attribution of resources to artistic and cultural production? Throsby reminded us earlier (2008: 30) that a certain crisis of value has always been with us, citing Lewis Hyde: ‘All cultures and all artists have felt the tension between . . . the self-forgetfulness of art and the self-aggrandizement of the merchant, and how that tension is to be resolved has been a

subject of debate since before Aristotle.’

The dominance of the economic calculus is not the only issue. Today’s creative industries are also underpinned by technological factors that impact on value creation, introducing new aesthetic concepts to be absorbed into the evaluation process, and eventually expanding the domain of what may be seen as the artistic canon. While the effects of technological change on artistic practice have been observed earlier in history, today’s transformations are taking place on an unprecedented scale and at a highly accelerated pace.

Different artists and groups are likely to attach different weights to different components of value. Those in whom the artistic drive is paramount and who are willing to survive on a minimum of worldly goods would surely attach greater weight to non-economic criteria of value, unlike artists interested solely or mainly in the income-producing potential of their work. Most artists locate their preferences somewhere in between, as they trade off pure artistic expression against hard economic realities. They will use a range of strategies to enable this reconciliation to take place. Some might take on additional work within the arts (e.g. teaching) or outside the arts altogether (e.g. being a taxi driver) in order to support a creative practice. Others might seek additional support through awards or grants provided by foundations or government funding agencies. Many artists are obliged by the economic realities of the marketplace to adjust the qualitative nature of the work they produce; for example a playwright may write plays for small casts because there is more chance of having them performed, or a writer may produce novels rather than poems because poetry yields inadequate financial return.

Artistic enterprises are also obliged to combine artistic flourishing with financial survival. In the not-for-profit sector, as Throsby observes, arts enterprises such as opera companies or symphony orchestras can be portrayed as firms maximizing a weighted combination of the quantity and quality of output subject to a financial break-even constraint. In such a model the desire to produce cultural value is reflected in the objective function, and the need for minimum levels of economic value is expressed via the constraint set. In the commercial arts, on the other hand, the driving motives are more likely to be financial; corporate enterprises have stockholders who demand a return on their investment. Thus the cultural decisions of such firms tend to be guided by the prospects for commercial success rather than any notions of ‘pure’ cultural value. Today, an additional factor that enters the picture is the industrial or digital scale of production, as both have transformed the conditions on which commercial success itself is based. In some ways this could be a boon. For example, a symphony orchestra or opera company may well be able to earn so handsomely from its recordings that its financial stability becomes assured and this in turn might enable it to offer seats to less privileged audiences in its normal venues through a reduction of ticket costs or even to reduce the number of performances it gives in its normal venues, replacing them by outreach to audiences in less privileged zones, who would never have been able to or have wanted to come to such events. Yet other developments, such as the Metropolitan Opera’s presentations of filmed performances in cinemas and other large venues, may indeed reach larger audiences and bring in extra box office receipts, while at the same time reducing the audience that takes

the trouble to come to the ‘real thing’ in a less spectacular venue – such as the Malmö opera house, for example!

Clearly globalization has transformed the producer-consumer relationship here. It also influences issues of value in other ways. Throsby has pointed out a two-fold set of effects. First, the economic imperatives and competitive pressures of the global marketplace may cause artists and organizations to shift the balance towards creating economic value at the expense of some qualitative aspects of purely artistic value. Second, the new technologies may alter their concepts of cultural value in either positive or negative directions. These effects need to be explored more deeply, of course, in particular the effects of new technologies on the day-to-day operations of cultural producers; the effects of the spread of global markets for inputs and outputs; and the effects of improved international communications. While it is not the place to do so here, clearly today’s ‘creative industries’ frameworks take it for granted that the technological gains brought about by globalization are part and parcel of the paradigm, proffering both cultural or artistic and economic value.

Throsby also reminds us that increased reliance on free-market forces as guides to the allocation of resources within and between countries has accelerated a shift in overall economic power from the public to the private sphere and this has had significant effects on value production. The music industry, for example, has been transformed by globalization: one of its effects has been to concentrate power in the hands of an ever-smaller number of music publishers and record companies. Independent producers committed to promoting music associated with a particular musical genre or national origin have been squeezed out of the

<sup>17</sup> This section borrows extensively from David Throsby’s treatment of the issues.

market or taken over by the ever-growing transnational corporations. For Throsby (2008: 33), ‘the crisis of value engendered by these trends is clear: music production in these circumstances becomes increasingly a process of creating economic value rather than a cultural expression whose primary importance is as a purveyor of cultural meaning.’ It is difficult to escape the conclusion that there is steadily increasing emphasis on the economic value of cultural production, a trend that may be accepted willingly by some producers, and reluctantly and inevitably by others. The technological impacts also have a range of effects, from the undoubted benefits of new media for artistic creativity to the more uncertain effects on the interpretation of cultural value in the new technological utopia. Yet, as Stuart Hall (2004: 34) warns us, we must not overplay the beneficial effects of globalization on artistic production, for:

One of the immediate effects of globalization has been the internationalization of the circuits and circulations of cultural and artistic production . . . it’s now ideologically represented to us as if there’s a frictionless cultural universe in which anybody can get on the tramline anywhere, any work of art will be seen anywhere . . . [But] in reality . . . you see massive disparities of access, of visibility, huge yawning gaps between who can and who can’t be represented in an effective way.

Economics isn’t everything...

My initial questioning of the primacy accorded to creative industries reasoning stems from an abiding sympathy for the ‘arts

for arts’ sake’ school of thought. In other words, I start with a belief in the intrinsic value of the arts, a stance that has little purchase among most analysts of cultural policy issues nowadays, and indeed is seen by many as ‘old-fashioned obfuscation, and just not hard-headed enough’ (Holden, 2002: 22). This belief of mine is not just soft-headed, however, for as the experience of decades of economic and social impact studies of the arts clearly shows, the problem is not just that much of the case made for that economic impact is overstated as a result of special pleading, but also that the performance of the arts sector is easily exceeded by other sectors of the economy in terms of their contribution to the economy. Nevertheless, it would be difficult to find a cultural politician or official anywhere who would talk or act on the basis of intrinsic value arguments. A notable exception is the cultural manager and writer John Tusa, who in 1999 first aired the view that the arts matter not for the instrumental reasons – in other words not for the potential contribution to the economy, etc. – but for their aesthetic value and everything that accompanies it. In reality, however, and across the entire spectrum of political systems today, ‘the search for at least alternative, if not actually superior, justifications for the creation of cultural and artistic policies has led to an increasing ‘attachment’ of arts and cultural policies to other sets of policy concerns in a quite clearly instrumental fashion’ (Gray, 2007: 203). This instrumentalization has many different consequences; among them is a different kind of relationship between states and their citizens. Tusa himself, revisiting in 2005 his purist stance of 1999, was ready to admit that

The arts do stimulate the growth of a creative sector in the economy. They do play a part in the vigour of the ideas economy. Yet, true as this is, it still seems to me to miss the point. The value of the arts is not to be defined as if they were just another economic lever to be pulled. That would place them on a level of activity where measurement of results, predictability of outcome and direction of activity are rated as conditions of success and therefore as grounds for investment in the first place. It puts us back in the bind of instrumentality. The real question, then, is this: if art cannot repay the public subsidy; if it represents an investment on which there is no return; if it cannot guarantee audiences; if it cannot demonstrate immediate social relevance - if all of this is the case, why does art matter? Real art can fail every measurable objective set by economists and politicians. Yet it will still be art, sometimes great art. The criteria by which it is judged are different and must be appropriate to the activity. This is not to evade accountability; it is to insist that accountability must be right for the activity.

Although for the John Tusas of this world the terrain of the political might simply represent just another form of instrumentality – and not offer in their eyes the kind of accountability that is right for artistic activity – I contend that there are concerns of a political nature, questions of political philosophy, that should be given as much importance as the claims of market viability or profitability. One such claim is that of democracy itself, which needs the arts (and the humanities which they anchor) as crucial elements in driving and energizing civil

society. I would follow the American political scientist Benjamin Barber here, when he asserts that (1997: 1) ‘a free society gains its liberty and its democratic vitality from civil society, and the arts and humanities invest civil society with its creativity, its diverseness and its liberating spontaneity.’ As Barber also observes, what complicates the relationship is the market, with which civil society is now almost always conflated in our neo-liberal systems of governance. To be sure, the market offers free and private space to art and culture and thus insulates them from official governmental direction and censorship; yet the commercial space can imperil artistic autonomy as well. Artists may be invisibly coerced more strenuously by the constraints of the marketplace today than by any other force, subjected to the dynamics of commerce that pushes towards uniformity of taste, a levelling of standards, and the commodification of art products. Artists in turn, although they may certainly choose to pursue their muse free from interference, may discover that by assuming public responsibilities, say for arts education and civic engagement, they contribute to a climate that is as tolerant and pluralistic as liberal philosophy says it ought to be. Artists may be responsible only to their art, but they are also citizens, and as citizens they contribute to and nourish an arts-supportive civil society. In doing so they at once serve democracy and themselves, their fellow citizens and their art. As Barber puts it (1997: 11-12),

As democracy depends on civil society for its liberal spiritedness, so civil society depends on the arts. Democracy ultimately rests on the arts’ commitment to free creativity, liberal

diversity and unfettered imagination. A society that supports the arts generously is not engaging in philanthropic activity but assuring the conditions of its own flourishing. This is perhaps the most important single argument in favor of a democratic government playing some role in the arts: not in the name of the needs of the arts, but in the name of the needs of democracy.

### Conclusion

Several years ago, when I was president of the platform organization *Culture Action Europe*, I contributed a comment to its website that is still posted there and that, in view of the arguments I have made here, appears to me to retain its validity.<sup>18</sup> Writing then, I asked how we would locate ourselves in the ‘creative industries’ agenda?<sup>19</sup> Our activities are neither industrial nor are they for-profit. We’re not arguing here that art and commerce are two opposing worlds, far from it. However, we do want to make the case for engaging with this other world in our own terms. This is the challenge, I argued. It has been taken up by analysts who make industry-relevant arguments on behalf of non-industrial, not-for-profit cultural work: our sector is embedded in networks that are interwoven with the creative indus-

tries; it develops human capital skills that can be applied in the creative industries and beyond; it includes organizational models and practices that can be used in industry and other domains; it is an attractor of creative individuals and dynamic businesses.

Some of these arguments are perhaps overstated, I admitted. The real problem, though, is less with the ideas themselves and more with the instrumentalizing path they take us down. Do we want to take this path? And surely there are broader reasons to be wary. Should all types of cultural production be justified in terms of economic gain? We may find it tactically useful to use these arguments in our own rhetoric because it is the language that policy makers want to hear. The problem though is that this paradigm obliges us to adopt an essentially neo-liberal worldview. Is this what we believe in?

These, then, are some of the reasons why it is important to understand the cultural economy and to reflect both on the impacts it has on non-market forms of cultural activity and the new relations between the two that affect artistic work.

### References

- Barber, Benjamin (1997) ‘*Serving Democracy by Serving the Arts and the Humanities*’. Essay prepared in 1997 for the President’s Committee on the Arts and the Humanities. Unpublished typescript.
- Bharucha, Rustom (2010) ‘*Creativity: Alternative Paradigms to the “Creative Economy”*’, in Helmut K. Anheier and Yudhishtir Raj Isar (eds.) *Cultural Expression, Creativity and Innovation, The Cultures and Globalization Series, 3*. London: SAGE Publications.
- Gray, Clive (2007) ‘*Commodification and Instrumentality in Cultural Policy*’, *The International Journal of Cultural Policy*, Vol. 13, 2007, pp. 203-15.
- Hall, Stuart (in conversation with Michael Hardt) (2004) ‘*Changing states: in the shadow of empire*’, in Gilane Tawadros (ed.) *Changing States: Contemporary Art Ideas in an Era of Globalisation*. London: Institute of International Visual Arts.
- Holden, John (2004) *Capturing Cultural Value: How Culture Has Become a Tool of Government Policy*. London: Demos.
- Kea European Affairs (2009) *The Economy of Culture in Europe*. Brussels: KEA.
- Scott, Allen (2008) ‘*Cultural Economy: Retrospect and Prospect*’, in *The Cultural Economy, The Cultures and Globalization Series, 2*, Helmut K. Anheier and Yudhishtir R. Isar (eds.). London: SAGE Publications.
- Svašek, Maruška (2010) ‘*Improvising in a World of Movement: Transit, Transition and Transformation*’, in Helmut K. Anheier and Yudhishtir Raj Isar (eds.) *Cultural Expression, Creativity and Innovation, The Cultures and Globalization Series, 3*. London: SAGE Publications.
- Throsby, David (2008) ‘*Globalization and the Cultural Economy: A Crisis of Value?*’, in *The Cultural Economy, The Cultures and Globalization Series, 2*. London: SAGE Publications.
- (2010) *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tusa, John (2005) ‘*Art matters*’, *The Guardian*, 13 December 2005. Accessed 30 April 2011 on: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/dec/13/art>

<sup>18</sup> See: <http://www.cultureactioneurope.org/lang-en/component/content/article/53?e4b73c3745ac4bc374714928e835769b=41fae7013000d8a51f2846>

<sup>19</sup> I was writing on behalf of CAE member bodies that are principally arts delivery organizations rather arts creating ones, or artists themselves. Naturally the argument is even stronger if it is being made on behalf of artists and arts-creating organizations.



gan är huruvida kriterier hämtade från diskussioner om ”marknad” och ”management” på ett oreflekterat sätt bör ges en så styrande funktion. Ingen ifrågasätter att konstnärer och deras organisationer bör agera träffsäkert och effektivt. Men är arten, omfattningen och träffsäkerheten i deras bidrag till *ekonomin* det enda värde som kulturpolitiken bör välja att fokusera på? Är detta det enda sätt på vilket kulturpolitiken kan ”ge mycket för pengarna”? Finns det inte andra frågor som är lika viktiga, både för konstnärernas villkor och för vad de bidrar med? Vilken är deras plats och roll i en sund och demokratisk *samhällsgemenskap*, till exempel? Vad jag vill argumentera för här, när jag nu ger mig i kast med det uppdrag som tilldelats mig, är att vi borde om inte helt förändra så åtminstone bredda och diversifiera uppdraget som sådant. Det finns ett verkligt behov av att förskjuta ramarna för diskussionen bort från det endast ekonomiska, och för att kunna göra detta är det nödvändigt att kritiskt granska de termer vi använder för att ta oss an frågorna.

Jag ska återvända till detta perspektiv längre fram, men innan dess skulle jag vilja säga något om hur man hanterat själva idén om ”kreativitet” i diskursen om kreativa näringar, och om hur, som en följd av detta, kreativitet har upphört att betraktas som en förmåga som är förbehållen konsten och konstnärerna. Diskursen om kreativa näringar har på så sätt bidragit till en marginalisering av den konstnärliga verksamheten – trots fortsatt vördnad inför konstnären som demiurg och trots den mystik som fortsatt kringgärdar det ojämförliga enskilda konstnärsgeniet. Denna diskurs verkar också missa några av de viktigaste dragen i den kreativa och innovativa dynamiken i dagens konstnärliga praxis, präglad av globaliseringen.

# Yudhishtir Raj Isar

Konstnärerna och de kreativa näringarna

Problem med paradigmet

Översättning av *Christian Nilsson*

Introduktion

När ett paradigm, oavsett vilket, blir så dominant i den kulturpolitiska diskussionen som idén om de ”kulturella och kreativa näringarna”, så bör det packas upp, ifrågasättas och utmanas. Just detta paradigm skulle kunna kritiseras utifrån många olika synvinklar. Ur den enskilda konstnärens synvinkel till exempel, kunde man fråga på vilket sätt precis hon skulle tjäna något på att få sitt arbete instoppat i begreppsramen ”kreativ näring”.<sup>20</sup> Innebär en sådan inramning ett framsteg för konstnären? Och, om det verkligen är ett framsteg, hur ska hon bete sig för att få bästa utbyte av det? Sådana frågor, så som de tagits fram av

---

<sup>20</sup> Jag kommer i det följande att använda det övergripande uttrycket ”kreativa näringar” (*creative industries*) eftersom det är något oftare förekommande i diskussionen än det längre ”kulturella och kreativa näringar” (*cultural and creative industries*). Själv föredrar jag den äldre termen ”kulturindustri” (*cultural industries*), som är närmare kopplad till den konstnärliga praktikens omvandling.

Konstnärsnämnden, framstår som allt mer betydelsefulla, särskilt om man betraktar dem mot bakgrund av den svenska regeringens handlingsplan för de kulturella och kreativa näringarna. De frågor som tas upp där är frågor som också konstnärer och de som stödjer konstnärer ställer sig i många olika sammanhang runt om i världen.

I detta ambitiösa sammanhang har jag givits uppdraget att, utifrån detta ekonomiska ramverk, ge ett globalt perspektiv på konstnärsrollen. Om man målar upp en världsomspännande bild, vilka fördelar har detta paradigm egentligen medfört för konstnärerna och för de kreativa näringarna? Har det varit en utveckling som båda vunnit på? Hur bidrar enskilda konstnärers arbete till det sätt på vilket de kreativa näringarna utvecklas? Har uppsvinget för de kreativa näringarna inneburit att konstnärernas villkor förbättrats?

Min första impuls, innan jag tog itu med detta uppdrag, var att ifrågasätta det rimliga i att ge de ekonomiska kalkylerna en sådan oproblematisk primär roll som den avgörande kulturpolitiska frågan. Är denna diskursiva hegemoni acceptabel? I takt med att diskursen gått från att tala om ”kulturindustri” till att tala om ”kreativa näringar” och vidare till en än mer omfattande kategori, den ”kreativa ekonomin”, så har dessa termer kommit att fungera som flaggor på ett terränggående fordon som många hoppat ombord på av rädsla för att lämnas kvar när det avancerar framåt, utan att alltid inse att de därigenom dels kan komma att användas som instrument och dels kan komma att själva tänka allt mer instrumentellt. Vi vet att den ekonomiska diskursen på många olika områden har format vårt sätt att tänka och se, och att ”projekt” och ”entreprenörskap” nu i flera sammanhang fungerar som positivt laddade nyckelord. Men frå-

Antropologen Maruška Svašek, till exempel, lyfter fram fyra nyckelbegrepp: *transit*, *transition*, *transformation* och *improvisation* (Svašek 2010). *Transit* syftar på människors, objekts och bilders trans-lokala och trans-nationella rörlighet i tid och rum såsom den utmärker vår tid; *transition* syftar på de resulterande förändringarna i objektens och bildernas mening, värde och emotionella verkan; *transformation* syftar på de dynamiska sätt på vilka konstnärer och andra kulturproducenter relaterar till de föränderliga sociala och materiella miljöer de befinner sig i; *improvisation*, slutligen, syftar på hur konstnärer och kulturproducenter reagerar på nya utmaningar och krav genom att anta kontextspecifika roller och identiteter och genom att ges olika grader av äganderätt över kreativa processer och deras resultat. Jag skulle vilja hävda att dessa processer och de frågor som de väcker säger mer om konstnärrens villkor idag än man någonsin kan krama ur diskursen om kreativa näringar.

Detta motiverade mig att sammanställa en antologi på temat *Cultural Expression, Creativity and Innovation* (2010), med bidrag av Svašek och andra likasinnade, som den tredje volymen i en serie böcker jag är en av redaktörerna för. Målet var att utforska samspelet mellan globaliseringen och *enskilda konstnärers praxis*, inte bara mellan globaliseringen och den storskaliga, allt mer digitaliserade, produktionen, distributionen och konsumtionen av kulturella varor och tjänster. Vi bad den indiska teatervetaren och konstkritikern Rustom Bharucha att i sitt bidrag till samma volym utveckla sin kritik av diskursen om kreativa näringar. Han valde att framhäva typer och former av kreativitet i ”Syds” kulturer som inte fogar sig efter den globala ekonomins imperativ, när de söker sina egna strategier för uthål-

lighet inom – och i strid med – den logik i vilken allting görs till varor. Ur hans perspektiv är talet om kreativa näringar ett globalt manus som tjänar storföretagens intressen och som förminskar kreativitetens mångdimensionella komplexitet när denna förverkligas och manifesterar sig i en mångfald av konstnärliga och kulturella praktiker. Att tala om ”kreativa” näringar är att använda en fras som ska simulera en närhet till konstnärernas värld, men det säger ingenting om det arbete och den fantasi som krävs i konstskapandet, menar Bharucha. Det är ett koncept som inte ger utrymme för det faktum att många konstnärliga praktiker, processer, objekt och tjänster har en emotionell, andlig och symbolisk betydelse såväl för dem som skapar som för konsumenten, och att det endast är möjligt att tjäna pengar på dessa betydelser på en marknad om de delas och avkodas av dess mottagare.<sup>21</sup> Bharucha skriver:

Likställandet av kreativitet med upphovsrätt förefaller helt stängt för andra kulturella tolkningar av ekonomin, där marknadsmekanismer och bytesordningar kan förmedlas med gemenskapsvärden som generositet, altruism och delande. Sådana värden komplicerar de neo-klassiska premisserna för den

<sup>21</sup> Detta diskuteras utförligare i Anmol Vellanis artikel ”How not to commodify the arts: exemplary entrepreneurial practice from India”, opublicerat manuskript.

ekonomi som sägs reglera vardagslivets transaktioner. Utan detta sammanfogande av kulturella värden med ekonomiska mekanismer hade en stor del av de kulturella uttrycken och ritualerna i de olika kulturerna i det globala ”Syd” knappast kunnat överleva genom åren. (Bharucha 2010: 22)

Ett annat problem med diskursen om kreativa näringar är att det i den antas att varje form av konstnärlig produktion har med näringsverksamhet att göra. Det är visserligen sant att särskilt i de postindustriella samhällena gäller detta för stora delar av den samtida konstnärliga produktionen, distributionen och konsumtionen. Men vilken roll kan den konstnärliga verksamhet spela som *inte* bedrivs som näringsverksamhet? I paradigmet antas vidare att marknaden utgör ett slags centrum. Det är naturligtvis inget nytt att konstnärer interagerar med marknaden; Adam Smith skrev en gång att ”envar som lever genom byte på ett eller annat sätt är en handelsman”. Många konstnärer har varit eller är framgångsrika entreprenörer – läs till exempel Svetlana Alpers berömda studie med titeln *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market* eller tänk på dagens Jeff Koons-typer. Villkoren för interaktionen mellan konstnären och marknaden har också förändrats, idag är konstnärerna mer aktörer i denna förändring än bara passiva offer.

När jag så – med viss motvilja, det ska erkännas – återvände

till uppdragets kärna och började leta efter fakta och siffror som skulle hjälpa mig att svara på de frågor jag ställt ovan blev jag överraskad. Jag insåg snart att de empiriska data som skulle behövas helt enkelt inte existerar. De samtida studierna av kreativa näringar, oavsett om det är grundforskning eller uppdragsforskning, ställer inte rätt frågor. Vilka fördelar de kreativa näringarnas popularitet och spridning inneburit för de enskilda konstnärerna undersöks och mäts inte på något som helst systematiskt vis. I någon mån kan det väl sägas att förekomsten av sådana fördelar är uppenbar i en värld där så många olika former av ekonomisk verksamhet nu producerar resultat med betydelsefullt estetiskt eller semiotiskt innehåll, att man med Allen Scotts (2008) uttryck kan tala om ett slags ”kognitiv-kulturell ekonomi”. Vår nuvarande ekonomiska ordning är intensivt fokuserad på att mobilisera arbetskraftens kunskap, kreativitet, kulturella kompetens och sensibilitet, och sammanföra denna med en teknologisk infrastruktur baserad på digital bearbetning och kommunikation.

En annan anomali är att alla samtida studier i sina modeller av den ”kreativa sektorn” placerar konsten i mitten av en serie cirklar, men sedan i praktiken behandlar konsten mer som ett aggregat av komponenter som bidrar med ekonomiskt värde (mer om detta senare) – snarare än att undersöka förändringar vad gäller enskilda konstnärers inkomster, osv.

I en annars beundransvärd pan-europeisk studie som genomfördes av konsultbolaget European affairs KEA 2006, på uppdrag av Europeiska kommissionen, med titeln *The Economy of Culture in Europe*, tas till exempel frågor av den typ jag nämnt ovan överhuvudtaget inte upp. I avsnittet om utbildning i studien framförs emellertid den nedslående bedömningen att “mindre än 10% av de utexaminerade kommer att kunna leva på sin konst”. Det talas i studien också om en “brist på entreprenörskap” hos Europas konstnärer. Visst nämns här också hur museer, teatrar och konsertlokaler erbjuder möjligheter för bildkonstnärer, skådespelare och musiker att presentera sitt arbete. Men själva inkluderingen av sådana kulturinstitutioner är här en del av problemet. Studier, vars syfte är att främja kultursektorn som helhet, definierar oftast varje typ av företag som producerar eller distribuerar kulturella varor och tjänster som ”näring” [*industry*]. Men just denna term – näring – borde förmodligen reserveras för något mer specifikt: massproduktion, ofta digital sådan. En senare KEA-studie om *The Impact of Culture on Creativity* tar upp mer som handlar om det omvända: konstnärernas bidrag till den kreativa ekonomin. Den påminner oss om att:

kulturbaserad kreativitet hänger ihop med människors, särskilt konstnärers, förmåga att använda fantasin och tänka metaforiskt, att utmana konventioner och kommunicera i de affektiva och symboliska registren. Kulturbaserad kreativitet har förmå-

gan att bryta ner konventioner och slentriantänkande och öppna för utvecklandet av nya perspektiv, nya idéer och nya produkter.

Den kulturbaserade kreativitetens väsen är nära besläktat med det konstnärliga uttryckets väsen, såsom det kommer till uttryck i konstnärliga och kulturella verk. Det spontana, intuitiva, unika och mänskliga i all kulturell kreativitet utgör ett viktigt bidrag till samhället. (2009: 3)

Och det låter kanske bra – jag har inga invändningar i sak – men här liksom annorstädes är det mycket ovanligt att påståendena styrks med någon som helst empiri. Det saknas helt forskning som tar fram kvantitativa data om orsak och verkan.

För min egen text är emellertid bristen på empiriska data med relevans för kärnan i mitt uppdrag inget avgörande problem, eftersom jag också gavs friheten att diskutera frågorna i andra termer och utifrån ett annat ramverk om jag så önskade. Jag ska därför presentera en något mer *kvalitativt* inriktad diskussion av några frågor om värde och värdering och sedan kort utforska olika skäl att tillskriva konst värde – men allt detta som politisk-filosofiska frågor snarare än frågor om ekonomisk effektivitet. Innan jag ger mig i kast med detta kan det finnas anledning att ge en kort historisk översikt vad gäller terminologi.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Se vidare den utmärkta historiska översikten i O’Connor (2007).

att tygla marknaden och dels genom att underlätta för massorna att få tillgång till kultur.

De ”kreativa näringarna” [*creative industries*] är en bredare kategori som utkristalliserades senare, samtidigt som det började talas om ett teknologiskt skifte och en ”kunskapsekonomi”. Detta uttryck innebar ett tydligare fokus på den kultur som görs med vinstintresse, alltså den kommersiella sektorn – och användes för att diskutera sådant som reklam, dataspel osv. Vid slutet av 1990-talet blev de ”kreativa näringarna” en del av retoriken och visionsformulerandet hos den brittiska regeringens departement för kultur, media och sport, något som gjorde att uttrycket snabbt spreds i den engelskspråkiga världen.<sup>23</sup> Termen ”kreativ” fick senare explosionsartad spridning i efterdyningarna av Richard Floridas storsäljare *Den kreativa klassens framväxt* (2002, sv. övers. 2006). Floridas teser togs entusiastiskt upp av många kulturbyråkrater, politiker och aktivisterna runt omkring i världen – trots att uttrycket ”den kreativa klassen” är så vagt och inkluderande att det omfattar många olikartade yrken och verksamheter, inklusive vetenskapsmän, ingenjörer, arkitekter, lärare, konstnärer och underhållare. Med andra ord: alla de vars ekonomiska funktion är att skapa nya idéer, ny teknologi, och nytt kreativt innehåll, samlas nu under rubriken den ”kreativa klassen”, trots att deras ekonomiska och sociala villkor i praktiken är synnerligen varierande. Floridas argument fick ett så brett och entusiastiskt mottagande på

<sup>23</sup> De definierade de kreativa näringarna som ”sådan verksamhet som har sitt ursprung i individens kreativitet, tränade förmåga och talang och som har en potential för skapande av välstånd och arbetstillfällen genom att generera och använda sig av upphovsrätt”.

grund av den positiva och proaktiva kulturpolitiska hållning det implicerade, och på grund av hur det presenterade den kreativa klassen som en universalmedicin för stadsförnyelse och för att utveckla städernas attraktionsförmåga. Det är nu rutin att beslutsfattare på såväl kommunal som regional nivå använder sig av en marknadskommunikation som betonar det kulturella utbudet, det vill säga förekomsten av konstnärer, kreativa människor och kulturella näringar som ett slags symboliskt kapital som har en stark attraktionskraft på internationella företag och deras rörliga arbetskraft. Den urbana ”livskvaliteten” har kommit att betraktas som en nyckelfaktor i så kallad ”city branding”, inklusive internationella strategier för att dra till sig kapital och kunskap, och städer och regioner betraktar det allt mer som en självklarhet att de måste utveckla sin internationella konkurrensduglighet på kulturens område.

Denna process har emellertid också lett till att uppgifter som tidigare sköts av den offentliga sektorn tagits över av en mångfald av privata, frivilliga och halvoffentliga initiativ – något som uttryckligen var målet för den svenska handlingsplan som nämndes inledningsvis. De nya strategierna för att utveckla den lokala potentialen för ekonomisk tillväxt inkluderar andra aktörer än de som traditionellt figurerat i stadsutvecklingsplaner. I dessa nya partnerskapsprocesser har det skapats upphandlingssystem som kräver flera samarbetsformer och kulturpolitiska stilar.

#### Motstridiga värden

För att återvända till min tidigare poäng, så kan det inte tas för givet att ekonomiskt värde är samma sak som kulturellt värde.

Oavsett om hon är en kompositör, en bildkonstnär eller en dramatiker, måste konstnären alltid hantera alternativet att skapa ett verk i sitt konstnärliga medium utifrån sin egen konstnärliga vision, eller att skapa ett verk som medvetet försöker svara mot marknadens efterfrågan på ett sätt som gör verket mer kommersiellt gångbart. Det uppstår lätt spänningar mellan marknadens imperativ och de värden som är inneboende i den konstnärliga processen – och dagens globalisering innebär att den här spänningen tilltar.

Aspekter av denna problematik har jag tidigare tagit upp utifrån de frågeställningar jag formulerade i min introduktion till antologin *Cultural Expression, Creativity and Innovation* (Anheier och Isar, 2010), och en del svar gavs i bidragen till den publikationen. Vad innebär kreativitet i ett globaliserat ekonomiskt, kulturellt och konstnärligt sammanhang? Hur manifesterar sig kreativitet empiriskt, och vilka är de ekonomiska, sociologiska och kulturella faktorer som kan hjälpa oss att göra reda för variationer i kreativiteten utifrån genrer, områden, regioner och samhällen över tid? Håller transnationella miljöer och kreativa gemenskaper på att växa fram? Vilka institutioner, organisationer och yrken, och vilka konstnärliga, politiska och ekonomiska intressen ligger bakom sådana miljöer, och hur samverkar de? Hänger förändringarna av kartan över kreativiteten ihop med de olika drivkrafterna och mönstren i globaliseringen? Hur skiljer sig kulturell och konstnärlig kreativitet från kreativitet på andra områden, som vetenskap, företagande och politik? Frågor om *agentskap* och *makt* är också på sin plats. Hur söker olika aktörer att uppmuntra, styra eller motverka kreativitet? Hur uppstår sådana effekter oavsiktligt? Håller de kulturella ut-

trycken på att homogeniseras som en effekt av globaliseringen? Vilka motkrafter finns det som utmanar de just nu hegemoniska tendenserna? Vilka är de viktigaste kulturpolitiska entreprenörerna, institutionerna och organisationerna på detta område, och hur väl lyckas de med att uppnå sina olika mål?

Den kulturella ekonomi inom vilken all konstproduktion placeras idag kan betraktas som en värdekedja som går från produktion över distribution till efterfrågan på konstnärliga/kulturella varor och tjänster. Gemensamt för alla aktörer inom den kulturella ekonomin, liksom för alla länkar i värdekedjan, är förekomsten av värde, ”oavsett om det är en konstnärs skapande av värde, en entreprenörs förmerande av värde, en konsumenters uppskattning av ett personligt värde, eller en medborgares erkännande av gemensamt värde. Värde är ett fenomen som påverkar oss alla, varje dag” (Throsby 2008:30).<sup>24</sup> Det är just i detta sammanhang som vi behöver upprätta något slags åtskillnad mellan ekonomiskt och konstnärligt/kulturellt värde. Det förstnämnda kan i slutändan alltid uttryckas i pengar. Men hur vi ska förstå det sätt på vilket konstnärlig produktion eller andra kulturella fenomen tillskrivs kulturellt värde är en besvärligare fråga. Till skillnad från ekonomiska beräkningar som ger oss vad som förefaller vara otvetydiga uppskattningar av värde, kan kulturens värde inte mätas på något exakt sätt. Det finns ingen etablerad enhet som värdet kan uttryckas i – och detta är så utmärkande för kulturellt värde att vissa skulle säga att det är själva dess poäng. Vilka värden ska då ligga till grund för

<sup>24</sup> I hela detta avsnitt av min framställning lånar jag mycket från David Throsbys sätt att ta sig an frågorna.

beslutsfattande om fördelandet av resurser till konstnärlig och kulturell verksamhet? Throsby påminner oss om att en viss värdekris alltid redan råder, och citerar Lewis Hyde: ”Alla kulturer och alla konstnärer har känt av spänningen mellan [...] konstens självförglömmelse och handelsmannens uppblåsta självkänsla, och hur denna spänning ska hanteras har diskuterats sedan före Aristoteles tid.”

Den ekonomiska kalkylens dominans är inte den enda frågan. Dagens kreativa näringar präglas också av teknologiska faktorer som påverkar värdeskapandet genom att de introducerar nya estetiska begrepp som måste integreras i värderingsprocessen, och som i sin förlängning vidgar sfären av vad som kan betraktas som den konstnärliga kanon. Det är visserligen välkänt att den teknologiska förändringen har haft effekter på konstnärlig verksamhet även tidigare i historien, men idag sker omvandlingarna i en ny skala och med en accelererande hastighet.

Olika konstnärer och grupper kommer sannolikt att lägga olika vikt vid olika aspekter av värde. De för vilka den konstnärliga drivkraften är avgörande och som är villiga att leva med ett minimum av världsliga tillgångar tenderar att ge större vikt åt icke-ekonomiska värdekriterier, medan andra konstnärer primärt är intresserade av den potentiella inkomst verken kan medföra. De flesta konstnärer skulle nog säga att deras kriterier befinner sig någonstans mellan dessa ytterligheter, och att de försöker hitta en balans där deras rena konstnärliga uttryck får anpassas något till de hårda ekonomiska realiteterna. De använder ett antal strategier för att åstadkomma något slags försoning mellan de olika principerna. En del tar andra uppdrag,



antingen fortfarande på det konstnärliga området (som konstundervisning) eller utanför (som att köra taxi) för att ha råd att fortsätta med sin kreativa verksamhet. Andra söker olika typer av statligt eller kommunalt stöd, eller priser och stipendier från stiftelser och fonder. Många konstnärer tvingas av marknadens ekonomiska realiteter att anpassa kvalitativa aspekter av sina verk – till exempel kan en dramatiker skriva pjäser med ett fåtal roller eftersom det ger pjäserna större chans att bli uppförda, eller en författare skriva en roman snarare än en diktsamling, eftersom dikter ger så dålig avkastning.

Att bedriva konstnärlig verksamhet som företagande kräver att man har förmågan att kombinera det konstnärliga blomstrandet med ekonomisk överlevnad. I den icke-kommersiella sektorn, noterar Throsby, kan verksamheter som operahus eller symfoniorkestrar beskrivas som företag som, utifrån en ekonomisk ram som säger att verksamheten inte får gå med förlust, söker maximera en noga avvägd kombination av kvalitet och kvantitet i sitt utbud. I en sådan modell återspeglas viljan att producera kulturellt värde i verksamhetens objektiva funktion, medan behovet av ett minimum av ekonomiskt värde kommer till uttryck i den ekonomiska ramens begränsningar. I den kommersiella sektorn är drivkraften för den konstnärliga verksamheten däremot mer sannolikt ekonomisk redan från början – större företag har aktieägare och investerare som vill ha avkastning på sitt kapital. Estetiska beslut i sådana företag tenderar att leda mer av utsikterna för kommersiell framgång än av några idéer om ”rent” kulturellt värde. Produktionens industriella eller digitala omfattning är faktorer som tillkommit på senare tid, och dessa faktorer har inneburit en förändring av villkoren för kom-

mersiell framgång. Ibland är detta en fördel. Till exempel kan en symfoniorkester eller ett operasällskap tjäna så pass bra pengar på sina inspelningar att de uppnår en ekonomisk stabilitet som i sin tur tillåter dem att erbjuda plats för en mindre bemedlad publik, kanske genom att differentiera biljettpriset på sina normala konserter, eller genom att inskränka antalet normala konserter och istället ge sig ut och spela på andra platser, närmare en publik som annars aldrig skulle ha kunnat eller velat besöka dem. Ett annat exempel vore Metropolitans filmade föreställningar som visas på biografier eller andra stora lokaler, som når en större publik och skaffar extra biljettintäkter – men man kan också överväga den möjliga sidoeffekten att publiken minskar till livekonserter på mindre spektakulära scener, såsom Malmö Opera till exempel!

Det är tydligt utifrån dessa exempel att globaliseringen förändrat relationen mellan producent och konsument. Throsby har framhållit två typer av effekter. Dels kan de ekonomiska imperativen och konkurrenstrycket från den globala marknaden få konstnärer att ytterligare betona skapandet av ekonomiskt värde – på bekostnad av kvalitativa aspekter av det rent konstnärliga värdet. Dels kan de nya teknologierna förändra konstnärernas begrepp om konstnärligt värde, antingen positivt eller negativt. Dessa två typer av effekter behöver undersökas ytterligare, särskilt effekterna av de nya teknologierna på kulturproducenternas vardagliga verksamhet, effekterna av den globala marknaden som en plats för såväl input som output, och effekterna av den förbättrade internationella kommunikationen. Det här är inte platsen att argumentera mer utförligt för detta, men det förefaller mig klart att de som använder modellen

”kreativa näringar” oreflekterat tar för givet att de teknologiska fördelar som globaliseringen inneburit hänger ihop med det egna paradigmet, liksom att paradigmet gynnat såväl kulturellt eller konstnärligt värde som ekonomiskt värde.

Throsby påminner oss också om att den ökade tilltron till de fria marknadskrafternas förmåga att styra flödet av resurser inom och mellan länder har inneburit en förskjutning av ekonomisk makt från den offentliga till den privata sfären, på ett sätt som också har påverkat värdeskapandet. Musikindustrin, till exempel, har tydligt omvandlats av globaliseringen: en av effekterna är att makten koncentrerats i händerna på ett allt mindre antal musikförlag och skivbolag. Oberoende producenter som är engagerade i att sprida musik kopplad till en viss genre eller från ett visst land, har trängts ut från marknaden eller tagits över av större transnationella företag. Throsby skriver: ”att dessa trender skapar en värdekris är tydligt: musikproduktion blir under dessa villkor allt mer en process för att skapa ekonomiskt värde och allt mindre ett kulturellt uttryck vars primära funktion är att leverera kulturell mening” (Throsby 2008:33). Det går knappast att undvika slutsatsen att det pågår en förskjutning av tonvikten mot en starkare betoning av kulturproduktionens ekonomiska värde, en trend som villigt accepteras av vissa producenter, men mer motvilligt som något oundvikligt av andra. Den teknologiska påverkan är mångfacetterad,

från de otvivelaktiga fördelarna med nya medier för konstnärlig kreativitet till mer tvetydiga effekter på tolkningen av kulturellt värde i de nya teknologiska utopierna. Samtidigt varnar Stuart Hall oss för att överdriva globaliseringens godartade effekter på konstnärlig verksamhet. Han skriver:

En av de omedelbara effekterna av globaliseringen har varit internationaliseringen av cirkulationen av kulturell och konstnärlig produktion [...] vi dras med en ideologisk representation av denna cirkulation som ägde den rum i ett friktionsfritt kulturellt universum där vem som helst kan hoppa på spårvagnen var som helst, alla konstverk kan ses överallt [...] men i verkligheten har vi enorma skillnader vad gäller tillgång och synlighet, gapande klyftor mellan de som förmår bli representerade på ett effektivt sätt och de som inte förmår det. (Hall 2004: 34)

Ekonomi är inte allt...

Mitt ifrågasättande av den primära roll som ges till resonemang- et om ”kreativa näringar” bygger på ett ställningstagande för idén om ”konst för konstens egen skull”. Jag utgår med andra ord från en tro på konstens egenvärde, en hållning som inte har något stort inflytande bland dagens analytiker av kulturpolitiska

frågor, utan som tvärtom av många betraktas som ett “gammalmodigt frasmakeri utan kontakt med verkligheten” (Holden 2002: 22). Men min hållning är alls inte bara uppe i det blå: erfarenheten av flera decenniers studier av konstens ekonomiska och sociala effekter visar tydligt dels att flera av argumenten som utgår från konstens ekonomiska effekter är överdrivna och bygger på felslut, dels att det som konstsektorn bidrar med samhällsekoniskt är ganska lite jämfört med andra sektorer. Trots detta är det svårt att hitta en kulturpolitiker eller myndighetsperson som använder sig av argument och handlar utifrån principen om konstens egenvärde. Ett intressant undantag är John Tusa, skribent och tidigare chef för flera stora kulturinstitutioner, som 1999 tydligt slog fast att för honom är konsten betydelsefull, “inte av några instrumentella skäl”, alltså inte på grund av dess potentiella bidrag till ekonomin, etc, utan på grund av dess estetiska värde – och allt som detta för med sig. Men Tusa är ett undantag – i praktiken gäller det tvärs över hela det politiska spektrat att “sökandet efter åtminstone ett alternativt, och ofta överordnat, rättfärdigande av kulturpolitiken har lett till att den blivit allt mer beroende av politiska målformuleringar på andra områden, och att den blivit allt mer instrumentell” (Gray 2007: 203). Denna instrumentalisering har haft flera konsekvenser, bland annat vad gäller relationen mellan staten och medborgarna. Tusa själv skriver 2005, i en reflektion över den puristiska hållning han uttryckte 1999, följande:

Det är i och för sig säkert riktigt att konsten stimulerar tillväxten i ekonomins kreativa sektor. Och den spelar en roll för livaktigheten i idéernas ekonomi. Men hur mycket det än ligger i

detta, så förefaller det mig inte fånga själva poängen. Konstens värde bör inte definieras så att den framstår som om den vore en ekonomisk rätt bland andra som man kan skruva på. Det vore att betrakta konsten som ett slags verksamhet där framgångskriterier som styrbarhet eller mätbara och förutsägbara resultat kan fungera som grund för beslut om investeringar. Den egentliga frågan är emellertid: om det offentligt finansierade stödet till konsten inte betalade sig, om det inte gick att garantera en viss publik tillströmning, om det inte gick att visa på en omedelbar samhällelig relevans för konsten – vore den inte ändå betydelsefull? Verklig konst kan misslyckas med att uppnå varenda mätbart mål som ekonomer och politiker har satt upp – ändå kommer den fortfarande att vara konst, ibland stor konst. Den bedöms utifrån andra kriterier, och dessa kriterier måste vara avpassade för just denna verksamhet. Detta är inte att undandra sig ansvar och utvärdering, det är att insistera på former för utvärdering och ansvarsutkrävande som är relevanta för verksamheten. (Tusa 2005)

För Tusa och för dem som delar hans uppfattning kan det politiska området framstå som helt definierat av instrumentellt tänkande och därför som oförmöget att hantera varje form av utvärdering som vore avpassad för konstnärlig verksamhet. För egen del vill jag däremot framhålla ett antal just politiska teman – politisk-filosofiska frågor – som borde ges lika stor vikt i den kulturpolitiska diskussionen som någonsin marknadens krav på vinst eller gångbarhet på marknaden. Ett sådant tema är demokratin som sådan, som behöver konsten (och de humanvetenskaper som är förankrade i konsten) som ett livsviktigt element

som motiverar och ger energi åt det civila samhället. Jag menar att den amerikanska samhällsvetaren Benjamin Barber har en viktig poäng när han slår fast att ”ett fritt samhälle får sin frihet och sin demokratiska livaktighet från civilsamhället, och det är konsten och humanvetenskapen som i sin tur ger civilsamhället dess kreativitet, dess mångfaldighet och dess befriande spontanitet” (Barber 1997: 1). Som Barber också påpekar är det marknaden som gör detta förhållande komplicerat – en marknad som i dagens nyliberala styrningsformer ofta betraktas som synonym med civilsamhället. Och visst erbjuder marknaden en fri och privat sfär för konst och kultur som kan skydda dem från styrning och censur från staten – men även det kommersiella rummet kan hota konstens autonomi. Det är inte osannolikt att marknaden idag utsätter konstnärer för ett hårdare tvång än någon annan kraft, genom att underkasta den en kommersiell dynamik i riktning mot en uniform smak, ett nedskruvat anspråk, och en varufiering av konstverken. Konstnärer kan också uppleva att de – även om de naturligtvis kan välja att försöka följa sin inspiration utan att påverkas av något annat – genom att ta på sig samhälleligt ansvar, till exempel genom att undervisa i konst eller annat samhällsengagemang, faktiskt kan bidra till ett klimat som är lika tolerant och pluralistiskt som liberalismen säger att det borde vara. Konstnärer må som sådana ha ett ansvar endast för sin konst, men de är också medborgare, och som sådana kan de bidra till civilsamhällets intresse för konsten. När de gör det tjänar de samtidigt demokratins och sin egen sak, såväl medborgarnas och konstens intressen. Barber skriver:

Liksom demokratin är beroende av civilsamhället för sin liberala anda, så är civilsamhället beroende av konsten. Demokratin vilar ytterst på konstens engagemang för den fria kreativiteten, den öppna mångfalden och obundna fantasin. Ett samhälle som generöst understödjer konsten sysslar inte bara med filantropi, utan vinnlägger sig om att upprätthålla villkoren för sitt eget blomstrande. Detta är kanske det viktigaste enskilda argumentet till stöd för att en demokratisk stat på något vis ska blanda sig i konstnärlig verksamhet – ytterst inte på grund av konstens behov, utan på grund av demokratins behov. (Barber 1997: 11f)

Slutsats

För ett antal år sedan, då jag var ordförande för organisationen *Culture Action Europe*, skrev jag ett bidrag till dess hemsida som i ljuset av de argument jag framfört här förefaller mig fortfarande vara giltigt (Isar 2007). I mitt bidrag ställde jag frågan hur vi som organisation skulle förhålla oss till diskursen om kreativa näringar.<sup>25</sup> Vår verksamhet bedrevs inte med vinstsyfte och inte i företagsform. Inte för att konst och ekonomi skulle vara två

<sup>25</sup> Jag skrev utifrån CAE:s medlemsorganisationer, som generellt sett är distributörer snarare än producenter eller producentorganisationer. Argumentet blir emellertid bara starkare av att formuleras utifrån konstnärerna och deras organisationer.

världar som står i motsättning till varandra. Men vi ville blanda oss i den ekonomiska världen på våra egna villkor. Detta, skrev jag, är utmaningen. Det är en utmaning som också tagits upp av andra analytiker som talar för sådan kulturell verksamhet som bedrivs utan vinstintresse, men som inte av detta skäl avstår från att anföra argument som är näringspolitiskt relevanta: Vår sektor är inbäddad i nätverk som hänger ihop med de kreativa näringarna, den utvecklar ett humankapital som kan komma till användning i de kreativa näringarna, men också bortom dessa; den utvecklar organisationsmodeller och praktiker som kan användas både i kulturindustrin och på andra områden; den drar till sig kreativa individer och dynamiska företag.

En del av dessa anspråk är förmodligen något överdrivna, det konstaterade jag redan i mitt bidrag till hemsidan. Men det egentliga problemet har mindre med själva idéerna att göra, och mer med det instrumentaliserande perspektiv som anläggs. Visar detta perspektiv alls på en framkomlig väg? Det finns övergripande skäl att vara tveksam. Bör alla typer av kulturproduktion rättfärdigas i termer av ekonomisk vinning? Vi må finna det taktiskt användbart att använda dessa argument retoriskt eftersom det är ett språk som kulturpolitiker gärna lyssnar till. Problemet är att detta paradigm förpliktigar oss till en till sitt väsen nyliberal världsåskådning. Är detta något vi verkligen tror på?

Detta är några av skälen till att det är viktigt att förstå innebörden av diskursen om kreativa näringar, och reflektera dels över de effekter den har på typer av kulturell verksamhet som inte är marknadsinriktade, dels över hur de nya relationerna mellan kultur och ekonomi påverkar det konstnärliga arbetet.

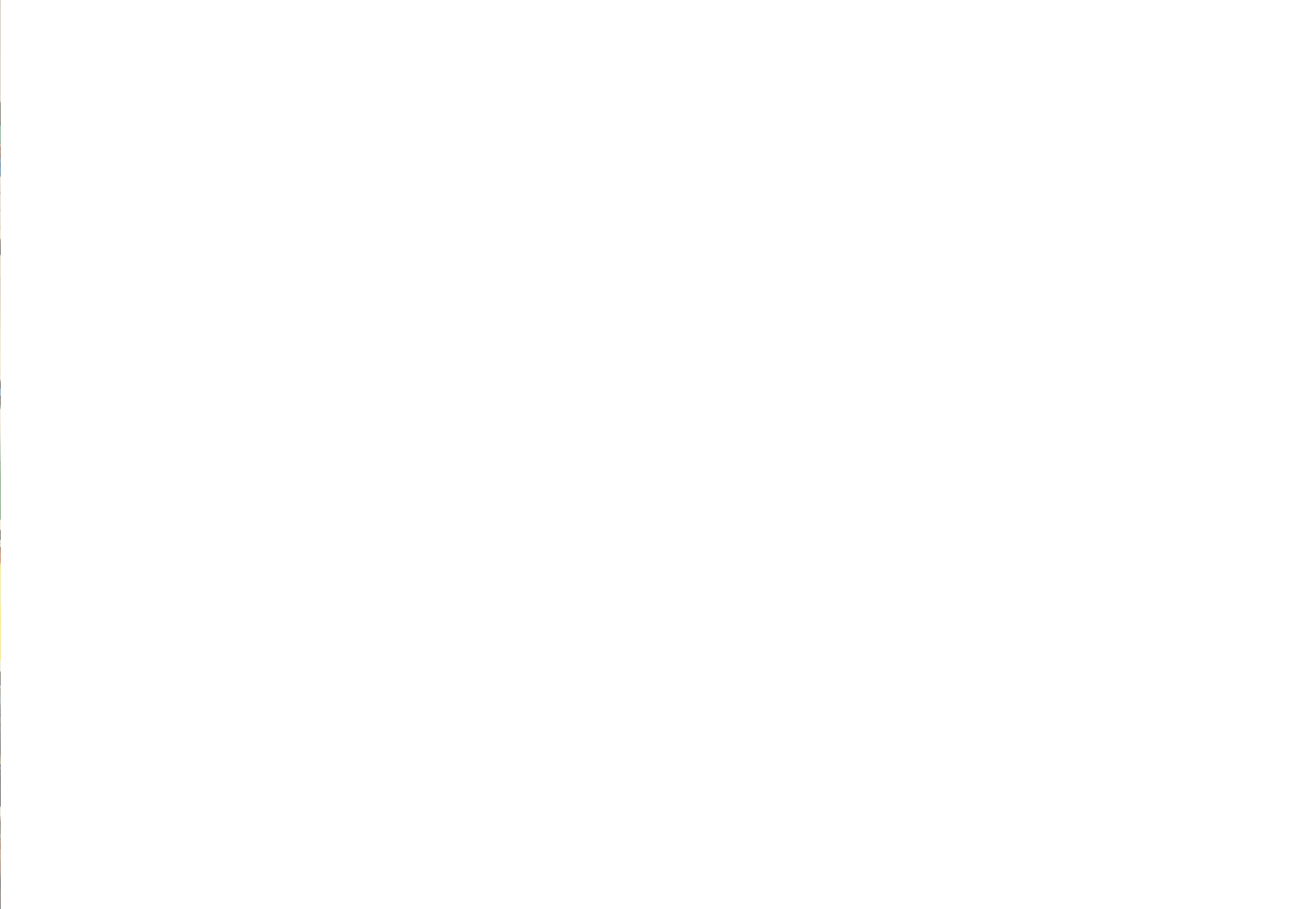
## Referenser

- Alpers, Svetlana (1988) *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*. London: Thames & Hudson.
- Barber, Benjamin (1997) "Serving Democracy by Serving the Arts and the Humanities", essä skriven för *The President's Committee on the Arts and the Humanities*. Opublicerat manuskript.
- Bharucha, Rustom (2010) "Creativity: Alternative Paradigms to the 'Creative Economy'", i Helmut K. Anheier och Yudhishtir Raj Isar (red.) *Cultural Expression, Creativity and Innovation, The Cultures and Globalization Series, 3*. London: SAGE.
- Florida, Richard (2002) *Den kreativa klassens framväxt*. Göteborg: Daidalos.
- Gray, Clive (2007) "Commodification and Instrumentality in Cultural Policy", i *The International Journal of Cultural Policy*, Vol. 13, 2007, s. 203 -15
- Hall, Stuart (samtal med Michael Hardt) (2004) "Changing states: in the shadow of empire", i Gilane Tawadros (red.) *Changing States: Contemporary Art Ideas in an Era of Globalisation*. London: Institute of International Visual Arts.

- Holden, John (2004) *Capturing Cultural Value: How Culture Has Become a Tool of Government Policy*. London: Demos.
- Isar, Yudhishtir Raj (2007) "The Cultural Industries and the Economy of Culture". Tillgänglig 26 augusti 2011 på <<http://www.cultureactioneurope.org/lang-en/component/content/article/53?e4b73c3745ac4bc374714928e835769b=41fae7013000d8a51f2846>>.
- Kea European Affairs (2009) *The Economy of Culture in Europe*. Bryssel: KEA.
- Regeringskansliet *Handlingsplan för de kulturella och kreativa näringarna*. Tillgänglig 26 augusti 2011 på <<http://www.sweden.gov.se/content/1/c6/13/62/05/b0159c17.pdf>>
- Scott, Allen (2008) "Cultural Economy: Retrospect and Prospect", i Helmut K. Anheier and Yudhishtir R. Isar (red.) *The Cultural Economy, The Cultures and Globalization Series, 2*. London: SAGE.

- Svašek, Maruška (2010) "Improvising in a World of Movement: Transit, Transition and Transformation", i Helmut K. Anheier and Yudhishtir Raj Isar (red.) *Cultural Expression, Creativity and Innovation, The Cultures and Globalization Series, 3*. London: SAGE.
- Throsby, David (2008) "Globalization and the Cultural Economy: A Crisis of Value?", i Helmut K. Anheier and Yudhishtir R. Isar (red.) *The Cultural Economy, The Cultures and Globalization Series, 2*. London: SAGE.
- (2010) *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tusa, John (2005) "Art matters", i *The Guardian*, 13 december 2005. Tillgänglig 26 augusti 2011 på <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/dec/13/art>>
- Vellani, Anmol "How not to commodify the arts: exemplary entrepreneurial practice from India", opublicerat manuskript.







# Kate Oakley

Not the New, New Thing: Innovation and  
Cultural Policy in the EU

## Introduction

With innovation in some Western economies seemingly confined to developing harmful financial products, such as collateralized debt obligations based on sub-prime mortgages (Lanchester, 2010; Turner, 2009), while slowing down across most other measures, such as patents (Cowan, 2011), the cries from economic policymakers for ‘more innovation’ get louder. This is true of the European Union no less than of national policymakers, and innovation – technological, regional, and even social – is a major element of the European Union’s strategy for growth and jobs.

I have written elsewhere (Oakley, 2009) about the absorption of the arts and cultural industries into this wider discourse of innovation in the UK, and this is clearly something that we can see reflected at EU level. Whereas the Lisbon strategy (the previous EU development plan) did not originally include the contribution of the cultural industries within its framework, the

growing discourse of ‘cultural and creative industries’ globally has led to increased stress on, and a ramping up of, the language of innovation. EU cultural policy increasingly reflects the idea that culture can contribute to economic growth, not just via the expansion of the cultural sectors themselves, but via its role in boosting innovation in the wider economy (KEA, 2009). The EU’s current cultural policy makes it clear that culture is to be positioned as a ‘catalyst for creativity’ within the larger framework of the Lisbon Strategy.

This paper considers what this means for the arts and cultural sectors in Europe, but also asks: to what sort of innovation are the arts being asked to sign up? The global financial crisis and its aftermath were not provoked by lack of innovation but by utterly unconstrained innovation of a destructive sort. Yet the debate about innovation in the arts, what sort, how

much, in whose interest, remains curiously muted, with innovation often depicted as a straightforward benefit to humanity. The question for artists is often posed in terms of skills: how do artists become more innovative? Or working practices: how do they collaborate with non-artists? Or even measurement: how do we count artistic and cultural innovation in a framework designed for science and technology? However, the nature of innovation itself is rarely questioned, and this seems to me to be a risky omission.

Outside of the arts, even, ironically, in the halls of high finance, an increasingly critical debate is taking place about the role of innovation in the economy and the point at which it becomes socially useless (Turner, 2009). Writers on technological change stress that we often exaggerate the importance of innovation in economic development (Edgerton, 2006; Gray,

2003). Still others argue that the type of consumer-based innovation in which cultural workers are often involved is doing our economy very little good at all (Cowan, 2011). Yet within the arts, innovation is simply added to the long list of instrumental benefits which can be claimed.

The arts and cultural sectors have always sought a multiplicity of rationales for public investment. Social cohesion, educational attainment, economic growth and increased happiness are just a few of the causes to which the cultural activities have been yoked in recent years. Yet it sometimes seems as if the more cultural activities become central to our society, the less they seem to offer an alternative to its prevailing ideas or even a place in which they might be questioned. The aim of this paper therefore is both to consider the question of innovation from the point of view of the arts and to introduce a more critical debate into the seemingly quiescent world of cultural policy.

## The EU approach to culture and innovation

Attempting to blend its Lisbon-type goals of innovation and competitiveness with what would once have been seen as a more traditional cultural policy, the EU has sought a rationale that explicitly links the creativity said to be inherent in cultural production with the innovation said to be required elsewhere.

Indeed, the changing nature of innovation, away from a largely science and technology basis, has been argued for at EU level for some time. A consultancy report commissioned by the European Commission’s DG (Directorates-General) Enterprise in 2002 stated:

Innovation, especially successful innovation, also depends on organisational, social, economic, marketing and other knowledge. It frequently requires intellectual and artistic creativity. (Lengrand, 2002)

More recently, in developing the concept of ‘culture based creativity’, in their report for the European Commission consultants KEA Associates define it as

the ability of people, notably artists, to think imaginatively or metaphorically, to challenge the conventional, and to call on the symbolic and affective to communicate.” (2009:2)

This goes somewhat further in suggesting that there are specific social aspects to this creativity that call upon an artistic tradition of rebellion or unconventional thought. As Justin O’Connor has commented (O’Connor, 2011), we can see this idea emerging in 1970s management literature with its equation of the entrepreneur and the artistic rule breaker, and, indeed,

Schumpeter’s creative destruction has obvious affinities with a form of modernist artistic innovation – the avant-garde’s destruction of the old and clearing the ground for the new. (O’Connor, 2011:73)

The KEA report argues that European economies are lagging in innovation and that culture has a role to play here as an asset on which they can draw to improve innovation rates. The report suggests three reasons for this. Firstly, the cultural sectors

are innovative themselves, secondly, they are linked to a wider process of innovation through product differentiation, marketing and branding, and, finally, they are linked to this process through their closeness to consumers who are more familiar with open innovation processes than other sectors of the economy. This builds on a tradition in cultural production of dealing in uncertain markets, which are highly dependent on anticipating consumer needs and wants, rather than researching them. Culture-based creativity, KEA argues, “is a fundamental means for industry and policy decision makers to adopt and implement more user-centred strategies” (2009:9). Interestingly, though, the examples given of this closeness to consumers are primarily drawn from consumer electronics and technology companies, such as Phillips and Apple, rather than, for example, from media companies or high-fashion brands.

The increasing importance of what one might call ‘aesthetic inputs’ into non-cultural goods – the look and feel of an object, its branding and its design – are perhaps the easiest elements to grasp of the ‘culture as innovation’ argument. We are all familiar with the minor differences available in contemporary consumer products, the bewildering variety of colours, shapes and sizes on the market and the huge distance we have travelled from Henry Ford’s supposed dictum of ‘any colour, as long as it is black.’

Similarly, it is easy to sympathise with many of the arguments put forward by KEA and others for including a cultural dimension in innovation policy. It is clear that a science and technology model of innovation only explains a certain type of development in our economies, and a focus which excludes aesthetic inputs or ignores the role of consumers in changing production

methods is far too narrow.

However, as so often with writing about culture, new rationales for supporting culture are simply overlain on previous rationales, often without much critical interrogation. The desire to defend public funding leads to a wide range of assertions, many of which find their way into the KEA report, including the role of culture in urban regeneration, crime prevention, health and, rather bizarrely, ‘in the fight against pollution.’ Quite how the same consumer electronics companies (Phillips, Apple, etc.), whose constant product innovation and use of toxic chemicals drives a mountain of electronic waste, can help the reduction in pollution is somewhat unclear. Indeed, such tensions are never raised, let alone addressed.

Much of this is what Eleonora Belfiore refers to as culture’s ameliorative role (Belfiore, 2006), and as such is familiar from other cultural advocacy work (Peaker, A. & Vincent, 1990; Matarasso, 1997). What is less clear is why such rationales need to be included in a document about the role of culture in innovation.

An example of this confusion lies in the somewhat problematic concept of ‘social innovation’, which also features in the KEA report. The generally accepted definition of social innovation is that it is the development and implementation of new ideas (including products, services and organisational models) to meet social needs (Mulgan, 2006). Much of the work in social innovation goes on in what are sometimes referred to as ‘wicked problems’, i.e. long-term social problems for which current approaches are deemed inadequate, such as re-offending rates in the criminal justice system.

There is nothing specifically cultural in this. Some of these

interventions involve cultural activities; the majority do not. But are we really talking about the same sort of phenomena here? On one hand we have the look and feel of an iPhone, and on the other we have urban regeneration programmes or improved care of the elderly. All useful in their own way, no doubt, but are they really all innovation? Do they have the same sort of relationship to culture, and are the processes that connect them in any way similar?

Rather, the yoking together of these concepts simply suggests a policy world struggling with the increasingly economic rationale applied to culture while not wanting to let go of older, more comfortable rationales. So culture is both what drives change – Schumpeter’s creative destruction – but also what helps us adapt to it. It promotes ‘social cohesion’ but also social change. It drives product innovation but also environmental sustainability. And the tensions and contradictions between these areas need never be acknowledged.

The problem with innovation

Outside of the arts world, which still often seems to sign up to the ‘gee whiz’ school of rapid change, a much more interesting debate is taking place about the need for, and nature of, innovation in our society. Its starting point is that we exaggerate the degree of innovation taking place in our societies, thus presenting ourselves as mere passive spectators of a process of global change to which we can do little but ‘adapt’.

A standard assertion in management and futurology books and presentations is that we live in an era of accelerating change

and unprecedented innovation. Much of this in recent decades has centred on the idea of a ‘knowledge economy’, with its suggestion that the production and consumption of material goods are less important than in previous eras. Now, we are told, we live in economies built on ideas, of which cultural ideas are among the most important. Instead, as David Edgerton usefully reminds us,

The world consumed more coal in 2000 than in 1950 or 1980. It has more motor cars, aeroplanes, wooden furniture and cotton textiles than ever before . . . We still have buses, trains, radio, television and the cinema, and consume ever-increasing quantities of paper, cement and steel. (2006: xi)

Or, as Tyler Cowan (2011) puts it,

We still drive cars, use refrigerators and turn on the light switch, even if dimmers are more common these days. The wonders portrayed in the *Jetsons*, the space-age television cartoon from the 1960s, have not come to pass. You don’t have a jet pack. You won’t live forever, or visit a Mars colony.

You may or may not be disappointed to learn this, but the point being made is that change – both technological and social – has,

if anything, slowed down in the latter part of the 20th and early part of the 21st century. The first half of the 20th century saw fundamental alterations in technical, economic and social systems, with genuinely life-changing inventions from antibiotics to the motor car and nuclear technology. The post 1950 period has seen major refinements of these older technologies, or developments of pre-1950 theory, such as the digital computer, but very little that is on the scale of the first half of the century. What we do see is ever more rapid product turnover, particularly in consumer electronics, and the development of globalised media, always eager to communicate the vision of ever-faster economic and social change.

A fascinating graph produced by Jonathan Huebner (and quoted in Cowan, 2011) suggests that global innovation relative to population has in fact been slowing down since the 1870s, with a sharp decline in the rate of innovation after about 1955. Cowan’s interpretation is that in a world with simply more ‘stuff’ in it, meaningful innovation has become harder and breakthroughs fewer. It may even be that our occasional feeling that there is less genuinely ‘new stuff’ around and more recycled ideas (a notion which particularly afflicts anyone over 40 when listening to contemporary popular music) actually has some empirical basis.

A fine example of this phenomenon comes in Michael Brace-

well’s book, *Remake/Remodel* (2007), a biographical account of the British art school band, Roxy Music. Bracewell described the education of many of the Roxy Music members, both formally in arts school and informally via their own cultural consumption. At one point he gives a detailed account of Marcus Price, a menswear shop in Newcastle upon Tyne, at which the young Brian Ferry worked.

Throughout the 1960s, the importance within provincial British cities, of such lone, independent, meticulously sourced and stocked shops – be they clothes shops, book shops, record shops or early health food stores – would be of paramount importance. Away from the social, cultural and commercial vastness of London, in cities where attitudes took far longer to change, the availability of what is now termed ‘otherness’ – alternatives to the local orthodoxy – would become vital lifeblood to the inhabitants of those places who cared to look beyond the known and acceptable, to that which was new, different or emblematic of change. (2007: 37)

How such ‘otherness’ can now be achieved, when so many cities are vying to become ‘creative cities’, when independent retail is more difficult to sustain, when books and music can be sourced electronically wherever you live, and when global brands from Starbucks to Apple, use the idea of ‘creativity’ as part of their pitch, is difficult to imagine.

Paralleling this decline in innovation, and one reason why policy makers are so keen to revive it, is a decline in median living standards in much of the Western world (Cowan, 2011) and

a growth in inequality (Wilkinson & Pickett, 2009). The latter in particular is reflected in the fact that what innovations there are appear to be in consumer goods, particularly high-status ones, rather than in public goods. The economic benefits that result from innovations appear to be more concentrated. Most modern innovations bring only slight additional benefits to the majority of the population, as measured by economic growth, though they can bring significant dis-benefits. The innovation of credit default swaps and other financial products was concentrated, in terms of use, in the top one percent of the one percent of the population, but when they blew up spectacularly in 2007/8, the fallout from state support of the financial services sector was enough to ensure that almost every citizen would feel poorer, and see their public services diminished.

Even a genuinely innovative company like Facebook, while bringing amusing leisure-time benefits and communication possibilities to many, may bring little in terms of welfare as commonly understood, other than unprecedented wealth for a handful of founders. Much of its wealth is generated from the unpaid ‘labour’ of its users, while its employees currently number less than 2,000. Not much joy there to comfort the ‘jobless recovery’ of the US economy.

This issue of small, private consumption-based innovation is a particularly critical one for the arts and it is where much ‘artistic innovation’ is absorbed. André Gorz described these differences in immaterial qualities such as style or brand as ‘rents’ and argues that, from an economic standpoint, these innovations

create scarcity, a source of rent, and to obtain a price supplement, to the detriment of rival products. The proportion of the

price of a commodity that is rent may be ten, twenty or fifty times larger than its production cost. And this is true not only of luxury items; it applies also to everyday articles like trainers, T-shirts, mobile phones, CDs, jeans, etc. (Gorz, 2010:9)

Even those with a lower price tag represent incremental improvements and endless minor variation, rather than genuine innovation, as any trip to a supermarket, sports-goods shop or even café may forcibly remind you. As Justin O'Connor comments,

It is in this sense that the counter-cultures and bohemia of the 1960s are charged not with challenging the system, but with contributing to its survival and growth, through new forms of cultural consumption. (2011:75)

What do artists think?

So, has culture (and cultural workers) lost any claim to the 'otherness' that Bracewell talks about? Has the discourse of innovation, overlain on many other rationales, all meekly accepted, snuffed out any possibility of culture's claim to a radical critique?

My own work with artists (Oakley, et al, 2008; Oakley, 2009), suggests that those who work in the arts often have a more ambivalent relationship to notions of innovation than policy makers

or arts advocates. Indeed, I have argued that what is surprising after 30-odd years or more of economic rationalism, including in higher education, is the stubborn survival of alternative notions of value and meaning.

It is noticeable that very few artists I have spoken to ever use the term 'innovation' or related terms about their own work. Instead, they talk about a desire for change, often allied to a dislike of repetition, even in cases where the work being 'repeated' has been successful, either creatively or in economic terms.

There is a long-established criticism of art as luxury brand, both as art itself and the absorption of arts into other brands. The sheer number of arts and design graduates being produced every year means that more and more of them are being absorbed into the production of minor differences. This does not necessarily result in the complete exhaustion of artistic critique, although balancing these tensions and contradictions is the daily psychological burden of many cultural workers.

Indeed, there is a growing environmental awareness, which is certainly not led by the arts or cultural industries, but which is at least attracting a growing membership and a number of initiatives around cultural activities, ranging from reducing the carbon footprint of music festivals to designing sustainable clothing (Kagan and Kirchberg, 2008).

But perhaps the most fruitful issue to consider in develo-

ping what one might call an artistic critique of innovation is the debate that has raged for a couple of decades now about the idea of the 'creative city'. The importance of the arts and cultural industries in the urban context, whether in terms of the productive capacity of the cultural sectors as part of the urban economy, or the attraction that cultural activities offer to Richard Florida's 'creative class' (usually taken to mean geographically mobile, professional labour), has been both widely accepted by policy makers and increasingly challenged by artists – the presumed agents of the creative city (Porter & Shaw, 2009).

Well-known examples are organisations like Creative Class struggle,<sup>26</sup> a group of activists who not only take their name from Florida's work but are also based in his current home town of Toronto (and, it must be said, spend a huge amount of energy attacking him). From here they write about activities, sometimes artist-led or involving artists, to oppose what they see as the gentrification, segregation and displacement that often follow from 'creative city' urban strategies. Other examples have been the occupation of buildings in Hamburg by artists in an attempt to prevent them being sold to property developers, and squatters and artists joining forces in Berlin-Kreuzberg

<sup>26</sup> <http://creativeclassstruggle.wordpress.com/>

(Bader & Bialluch, 2009), while in both Amsterdam and Barcelona artists have been at the forefront of what have been, at least partially or temporarily, attempts to resist gentrification of inner-city neighbourhoods (Van de Geyn & Draaisma, 2009). In particular, the idea of city authorities to impose new 'cultural quarters', often displacing existing artistic sub-cultures as well as low-income communities, has often been opposed by at least some groups of cultural workers, not least as the rise in rent often associated with such developments tends to favour certain kinds of creative activity over others.

The point of these examples is not to suggest that artists are always outsiders or will somehow naturally take the path of critique; these tendencies seem no more highly developed in artists than in any other group. But it is to suggest that even those discourses which seem to offer the arts something, to put them centre stage and give them a new rationale, need to be and can be thoroughly interrogated. Cultural workers in cities have been pioneers of regeneration, sometimes tipping neighbourhoods into gentrification, but also a critical force in urban developments. It has not been a question of simply opposing or negating the 'creative city' idea, but of interrogating it and sometimes renegotiating. It seems to me that a similar role is called for in the debate about innovation.

## Conclusions

In policy discourse, throughout the EU and in many other economies, innovation is currently treated as an uncontested good. The only question asked is how to get more of it. This applies



increasingly even in the social sphere, where innovative models of public service delivery, education, criminal justice and so on are frequently proposed, if less often successfully realised.

Outside of policy circles, a much more critical and interesting discussion is starting to take place, and it is one in which cultural workers need to engage. Innovation is increasingly being seen as a primary, if not the primary reason for support, particularly of the creative industries, but also of other cultural and arts activities. Much of this rests on a rather untested set of assertions about the links between innovation in the cultural sectors themselves and in the wider economy. The danger here for the cultural sectors is that if no such links can be clearly demonstrated (and there are already sceptics in some finance ministries, including the UK Treasury), then the arguments for supporting the cultural sectors themselves have already been weakened. I am generally of the view that non-instrumental public policy is an oxymoron, and the arguments for supporting the cultural sectors have always included a variety of instrumental rationales. But there is a danger in allowing the *only* rationales to be instrumental ones. If the current fashion for linking the cultural and creative sectors to wider innovation fades, and unless the supporting evidence for such process improves, the sectors themselves will have gained relatively little and will have sacrificed another claim on the public's attention and taxes.

However, there are more important reasons why cultural workers should start to engage in a critical discussion about innovation, and that is, simply, that it is not an uncontested good. Some innovations are harmful; the vast majority of them take place in armaments and weapons development for example.

Late 20th-century financial innovations were not designed to be harmful, but harmful they mostly were. Other innovations, particularly in consumer electronics, can lead to over-production, the costs of which are born by developing-world factory workers and those whose land is polluted by electronic waste.

In other areas, innovation is needed but sorely lacking. Compared to the 19th-century, we are poor at institutional innovation; the school, office, trade union, joint stock company and building society are all old institutions we still live with. In the wake of the financial crisis, we are finding it incredibly difficult to re-invent the finance system and socially useful institutional innovations seem thin on the ground just as we need them.

The arts have a complex relationship to innovation – sometimes cutting-edge and avant-garde, sometimes defenders of tradition and keepers of memory. Rather than simply embracing the latest policy fashion, therefore, I would like to see a much more nuanced, critical and reflective debate about the uses to which cultural ideas are being put. I have suggested that the creative city debate offers one way forward, but there will be others. An obvious one is the tension between environmental sustainability, branding and rapid production cycles. To engage in this fully, cultural workers – and more particularly cultural advocates, funders and policymakers – need to face up to some of the contradictions in the arguments for culture over the past few decades.

## References

- Belfiore, E. (2006) *'The social impacts of the arts – myth or reality?'*, in Mizra, M. (ed.) *Culture Vultures: Is UK Arts Policy Damaging the Arts?* London: Policy Exchange.
- Bracewell, M. (2007) *Remake/RE-model: Art, Pop, Fashion and the making of Roxy Music*. London: Faber & Faber.
- Cowan, T. (2011) *The Great Stagnation*. Dutton.
- Edgerton, D. (2006) *The Shock of the Old. Technology and global history since 1900*. London: Profile Books.
- Gorz, A. (2010) *'The Exit from Capitalism has Already Begun'*, in *Cultural Politics* 6:1 pp. 5-14.
- Grey, C. (2003). *Tamara: Journal of Critical Postmodern Organization Science*.
- Kagan, S. & Kirchberg, V. (eds.) 2009 *Sustainability: a new frontier for the arts and culture*. Frankfurt: VAS.
- KEA Associates (2009) *The impact of culture on creativity, A Study prepared for the European Commission*. Brussels: Directorate-General for Education and Culture.
- Lengrand Assoc et. al. (2002) *Innovation Tomorrow, Innovation policy and the regulatory framework – making innovation an integral part of the broader structural agenda*. Lengrand Assoc/PREST/ANRT for EC DG Enterprise.
- Matarasso, F. (1997) *Use or Ornament? The social impact of participation in the arts*. Comedia.
- Mulgan, G. (2006) *Social Silicon Valleys, a manifesto for social innovation*. London: The Young Foundation.
- Oakley, K. (2009) *From Bohemia to Britart – Art Students over 50 years*, in *Cultural Trends* 18 (4): 281-294.
- Oakley, K., Pratt, A., and B. Sperry (2008) *The Art of Innovation*. London: NESTA.
- O'Connor, J. (2011) *Arts and Creative Industries*. Sydney: Australia Council.
- Peaker, A. & Vincent, J. (1990) *Arts in prisons: Towards a Sense of Achievement*. London: Home Office Research and Planning Unit.
- Porter, L. & Shaw, K. (eds.) (2009) *Whose urban renaissance? An international comparison of urban regeneration strategies*. London: Routledge.
- Turner, A. (2009) *The Turner Review. A regulatory response to the global banking crisis*. London: Financial Services Authority.
- Wilkinson, R & Pickett, K. (2009) *The Spirit Level*. London: Allen Lane.

# Kate Oakley

## Inte det nyaste nya

Om innovation och kulturpolitik i EU

Översättning av *Christian Nilsson*

### Introduktion

Eftersom innovationer i en del västerländska ekonomier verkar inskränka sig till skadliga finansiella produkter, såsom kollaterala skuldobligationer baserade på subprime-lån (Lanchester 2010, Turner 2009), och eftersom innovationerna snarast verkar vara i avtagande på andra områden såsom patent (Cowan 2011), så är det inte förvånande att ropen från ekonomiska beslutsfattare efter ”fler innovationer” skallar allt högre. Detta gäller för EU likväl som på nationell nivå. Innovation – teknologisk, regional och även social – har en nyckelroll i EU:s strategier för ekonomisk tillväxt och fler arbetstillfällen.

Jag har på annat ställe (Oakley 2009) skrivit om hur konsten och kulturindustrin i Storbritannien tagits upp i denna breda innovationsdiskurs, och detta är något man tydligt kan

se även på EU-nivå. Medan Lissabonstrategin (den tidigare utvecklingsplanen för EU) ursprungligen inte inkluderade de kulturella näringarnas bidrag i sitt ramverk, så har den globalt växande diskursen om ”kulturella och kreativa näringar” också fört med sig en ökad betoning av termen ”innovation”.

EU:s kulturpolicy speglar tydligt föreställningen att kulturen kan bidra till ekonomisk tillväxt, inte bara genom kultursektorns egen tillväxt, utan också genom dess roll som förstärkare av innovation i den bredare ekonomin (KEA, 2009). EU:s nuvarande kulturpolicy säger rent ut att kultur inom Lissabonstrategins ram ska betraktas som en ”katalysator för kreativitet”.

Jag ska i mitt bidrag diskutera vad detta kan innebära för

konsten och kultursektorn i Europa. Jag ställer också frågan vilken slags innovation som konsten egentligen tänks understödja. Låt oss härvidlag påminna oss om att den globala finanskrisen och dess efterdyningar faktiskt inte utlöstes av någon brist på innovation, utan av helt ohämmad innovation av ett destruktivt slag. Ändå förblir diskussionen om innovation på konstens område – vilket slag, hur mycket, i vems intresse – märkligt begränsad, och innovation framställs ofta som ett otvetydigt bidrag till mänskligheten. Frågan för konstnärer ställs ofta i termer av utvecklad förmåga: Hur kan konstnärer bli mer innovativa? Eller så rör det formen för deras praktik: Hur samarbetar de med icke-konstnärer? Ibland handlar det till och med om mätbarhet: Hur kan man inkludera konstnärlig och kulturell innovation i kalkyler som görs inom ett ramverk som ursprungligen tagits fram för vetenskapliga och teknologiska överväganden? Innovationens egen natur ställs det sällan frågor om. Det förefaller mig vara en fråga som är riskabel att hoppa över.

Utanför konstens eget område, ironiskt nog till och med i finansvärlden, bedrivs en allt mer kritisk diskussion om innovationens betydelse för ekonomin och om när denna blir socialt värdelös (Turner 2009). Många som skriver om teknologisk förändring påpekar att innovationens betydelse för den ekonomiska utvecklingen ofta överdrivs (Edgerton 2006, Gray 2003). Andra menar att den typ av konsumentorienterad innovation som kulturarbetare ofta är involverade i bidrar med väldigt lite till vår ekonomi överhuvudtaget (Cowan 2011). I konstdiskussionen däremot, betraktas innovation helt enkelt som en punkt på en lång lista av saker som konsten kan skryta med att vara ett instrument för att uppnå.

### EU:s inställning till kultur och innovation

I EU:s försök att blanda sina mål av Lissabon-typ, som innovation och konkurrenskraft, med vad som kan betraktas som en mer traditionell kulturpolitik, har man sökt efter en princip som explicit kopplar ihop den kreativitet som sägs vara inneboende i den kulturella produktionen, med den innovation som sägs behövas annorstädes.

Förändringen av innovationens natur från en bas som huvudsakligen legat i vetenskap och teknologi, har redan debatterats på EU-nivå ett tag. En konsultrapport som gjordes på uppdrag av Europeiska Kommissionens generaldirektorat (DG) för näringsliv slog 2002 fast att

innovation, särskilt framgångsrik innovation, beror bland annat på organisatorisk, social, ekonomisk, marknadsföringsmässig och annan kunskap. Den kräver ofta intellektuell och konstnärlig kreativitet (Lengrand 2002).

Därefter har KEA Associates i sin rapport till kommissionen utvecklat begreppet ”kulturbaserad kreativitet”, som de definierar som

människors, särskilt konstnärers, förmåga att använda fantasi och tänka metaforiskt, att utmana konventioner och kommunicera i de affektiva och symboliska registren (2009:2).

Detta är ett framsteg, eftersom man tar upp tanken att denna kreativitet har sociala aspekter som hänger ihop med en specifik konstnärlig tradition av uppror och okonventionellt tänkande.

Som Justin O'Connor har påpekat, framträder denna idé i managementlitteraturen på 1970-talet, där entreprenören och den konstnärliga regelbrytaren likställs, och Schumpeters ”kreativa förstörelse” rentav sägs ha

ett uppenbart släktskap med olika typer av modernistisk konstnärlig innovation – avantgardets förstörelse av det gamla och vägröjande för det nya (O'Connor 2011:73).

KEA-rapporten argumenterar för att de europeiska ekonomier-na halkat efter vad gäller innovation och att detta ger kulturen en särskild roll. Kulturen betraktas som en tillgång som skulle kunna utnyttjas för att förbättra innovationsnivån. Rapporten ger tre huvudsakliga argument för detta. Kultursektorn är för det första innovativ i sig själv, för det andra är den inblandad i den bredare innovationsprocessen genom produktdifferentiering, marknadsföring och varumärkesstrategier, och för det tredje har den en särskild närhet till konsumentgrupper som är mer bekanta med öppna innovationsprocesser än vad som gäller för andra sektorer av ekonomin. Det sistnämnda bygger på en tradition i den kulturella produktionen som har att göra med hanterandet av osäkra marknader, som är synnerligen beroende av att föregripa konsumenters behov och begär, snarare än att kartlägga dem genom undersökningar. Kulturbaserad kreativitet, skriver KEA, ”är ett grundläggande medel för beslutsfattare inom industrin och för kulturpolitiker som vill utveckla och implementera mer användarcentrerade strategier” (2009: 9). Intressant nog är emellertid de exempel som ges på denna konsumentnärhet framförallt hämtade från företag som handlar

med konsumentelektronik och konsumentteknologi, som Phillips och Apple, snarare än till exempel från mediaföretag eller modevarumärken. Den växande betydelsen av vad vi kan kalla ”estetisk input” i icke-kulturella varor – hur ett objekt känns och ser ut, dess varumärke och dess design – är kanske det element som är enklast att få syn på i argumentet för ”kultur som innovation”. Vi känner alla till de små men betydelsefulla skillnaderna mellan samtidens konsumtionsvaror, den slående variationen av färger, former och storlekar på marknaden. Det var mycket länge sedan Henry Ford fällde kommentaren ”vilken färg som helst, bara den är svart”.

På liknande sätt är det lätt att sympatisera med många av de argument som KEA och andra framfört för att inkludera en kulturell dimension i de innovationspolicies som tas fram. Det står helt klart att den modell för innovation som utgår ifrån vetenskap och teknologi bara kan förklara en viss typ av utveckling i våra ekonomier, och att ett fokus som utesluter estetisk input eller bortser från konsumenternas roll i förändringen av produktionsätten är alldeles för begränsat.

Men som så ofta är fallet när det skrivs om kultur, så läggs en princip för att stötta kultur helt enkelt till de redan existerande, oftast utan mycket kritisk reflektion. Önskan att försvara offentlig finansiering leder till ett brett spektrum av påståenden, varav många letat sig in i KEA-rapporten. Det talas om kulturens betydelse för stadsförnyelse, för förebyggandet av brott, för hälsan, och anmärkningsvärt nog även för ”kampen mot nedsmutsning”. Hur samma företag för konsumentelektronik (Phillips, Apple, etc.) vars konstanta produktinnovation och användning av miljöfarliga kemikalier skapar ett berg av elektroniskt skräp, kan främja begränsningen av nedsmutsning förblir oklart. Men

sådana motsägelser tas sällan upp, och diskuteras aldrig.

Mycket av det som sägs om kulturens betydelse faller under det som Eleonora Belfiore (2006) kallar kulturens uppbyggliga roll, och känns igen också från andra arbeten som argumenterar för kulturens sak (Peaker och Vincent 1990; Matarasso 1998). Frågan är bara varför sådana principer ska tas med i ett dokument om kulturens betydelse för innovation.

Ett exempel på denna förvirring är det något problematiska begreppet ”social innovation” som också dyker upp i KEA-rapporten. Den allmänt accepterade definitionen av social innovation beskriver det som utvecklandet och implementerandet av nya idéer (inklusive produkter, tjänster och organisationsmodeller) som tillfredsställer sociala behov (Mulgan 2006). Mycket av arbetet med social innovation är inriktat på det som ibland kallas ”wicked problems”, långvariga sociala problem där inga av dagens strategier kan sägas fungera, såsom till exempel kriminalpolitikens problem med kvoten av återfallsförbrytare.

Det finns inget i detta som är specifikt kulturellt. En del av dessa innovationer involverar kulturella aktiviteter, de flesta av dem gör det inte. Men är det ens ett och samma fenomen vi talar om här? Å ena sidan vet vi hur en iPhone känns och ser ut, å andra sidan har vi program för stadsförnyelse eller en bättre äldrevård. Allt visserligen betydelsefullt, men är allt detta verkligen innovation? Står dessa exempel i samma relation till kultur? Är processerna som förbinder dem ens på något sätt liknande?

Som jag ser det visar det obekväma sammanförandet av dessa begrepp snarast att kulturpolitiken brottas med att allt mer ekonomiskt inriktade principer tillämpas på kulturens om-

råde, samtidigt som man inte vill ge upp äldre välbekanta principer. Så kulturen betraktas både som det som driver fram förändring – Schumpeters ”kreativa förstörelse” – och som något som hjälper oss att anpassa oss till förändring. Kulturen sägs främja ”social sammanhållning”, men också social förändring. Kulturen driver på produktinnovation, men också miljömässig hållbarhet. Och spänningen och motsättningarna mellan dessa områden tas inte upp till diskussion.

#### Problemet med innovation

Utanför konstens värld, som ofta verkar hänga kvar i ett slags fascination över en upplevd snabb förändring, sker en mycket intressantare debatt om behovet och innebörden av innovation i samhället. Denna debatt tar sin utgångspunkt i tanken att vi överdriver graden av innovation som sker i våra samhällen, på ett sätt som gör att vi betraktar oss själva som passiva åskådare av en process av global förändring som vi endast kan förhålla oss till genom anpassning.

Ett vanligt påstående i böcker och föredrag inom management och framtidsstudier är att vi lever i en tid av allt snabbare förändring och innovation som inte liknar något som skett tidigare. Under de senaste decennierna har detta typiskt förknippats med idén om en ”kunskapsekonomi”, alltså tanken att produktionen och konsumtionen av materiella varor är mindre viktig idag jämfört med tidigare. Nu, heter det, lever vi i ekonomier som bygger på idéer – och idéerna på kulturens område är de viktigaste.

Men, som David Edgerton påpassligt påminner oss om:

Det konsumerades mer kol i världen år 2000 än vad det gjordes 1950 eller 1980. Vi har nu fler bilar, flygplan, trämöbler och bomullstextilier än någonsin [...] Vi har fortfarande bussar, tåg, radio, tv och bio, och vi konsumerar ständigt ökande mängder av papper, cement och stål. (Edgerton 2006:xi)

Eller, som Tyler Cowan formulerar det:

Vi kör fortfarande bilar, använder kylskåp och tänder lampor – även om vi ofta har dimmers nuförtiden. De underverk som presenterades i *The Jetsons*, den tecknade tv-serien om rymdåldern från 1960-talet, har ännu inte levererats. Du har ingen egen jetpack i form av en ryggsäck. Du kommer inte att leva för evigt, och inte heller att få besöka en koloni på Mars. (Cowan 2011)

Oavsett om detta gör dig besviken eller inte, är poängen här att förändringsprocesserna – såväl teknologiska som samhällsliga – snarare har saktat in än accelererat under den senare delen av 1900-talet och under det tidiga 2000-talet. Under den första halvan av 1900-talet skedde genomgripande förändringar i våra tekniska, ekonomiska och sociala system, med verkligt livsförvandlande innovationer, alltifrån antibiotikan till bilen och kärnteknologin. Under perioden efter 1950 har dessa äldre teknologier förfinats på ett genomgripande sätt, liksom teorier från tiden före 1950 har utvecklats vidare, såsom i fallet med den digitala datorn – men mycket lite av detta sker på en sådan skala som under första halvan av århundradet. Vad vi däremot ser är en allt kortare livslängd på produkterna, särskilt vad gäl-

ler konsumentelektronik, och framväxten av globaliserade medier som ofta sprider bilden av en allt snabbare ekonomisk och social förändring.

Ett fascinerande diagram som ritats upp av Jonathan Huebener (reproducerat i Cowan 2011) ger en indikation på att den globala innovationsfaktorn i relation till befolkningen i praktiken har varit nedåtgående sedan 1870-talet, med en särskilt skarp nedgång sedan ungefär 1955. Cowans tolkning av detta förhållande är att i en värld där det helt enkelt finns mer ”grejer” blir meningsfull innovation allt svårare och genombrotten allt färre. Det kan alltså vara så att den där känslan man kan få ibland, att det finns färre verkligt ”nya grejer” nuförtiden, och mer återanvända idéer (en tanke som särskilt drabbar människor över 40 som lyssnar på populärmusik), faktiskt har en viss empirisk bas.

Ett bra exempel på detta fenomen ger Michael Bracewell i sin bok *Remake/Remodel* (2007), en biografisk skildring av det brittiska konstskolebandet Roxy Music. Bracewell beskriver hur medlemmarna i Roxy Music fick sin bildning både formellt i olika konstskolor och mer informellt genom sin egen kulturkonsumtion. I en passage skriver han om Marcus Price, en klädaffär för män i Newcastle on Tune, där Brian Ferry arbetade som ung:

I brittiska småstäder var under hela 1960-talet sådana enstaka oberoende affärer med noggrant utvalda och lagerhållna produkter väldigt viktiga – det kunde vara klädaffärer, boklädor, skivaffärer eller hälsokostaffärer som de såg ut på den tiden. Bortom Londons enorma sociala, kulturella och kommersiella utbud, i städer där det tog betydligt längre tid för inställningar att förändra sig, där blev tillgången till det som idag kallas

”annanhet” – alternativ till den lokala ortodoxin – själva livsnerven för dem som bodde där och som var intresserade av något bortom det välkända och accepterade, av det nya, det annorlunda eller det som signalerade förändring. (Bracewell 2007:37)

Hur en sådan ”annanhet” skulle kunna uppnås idag, när så många städer konkurrerar med varandras ambitioner att bli ”kreativa städer”, när oberoende distribution är svårare att upprätthålla, när det går att få tag på böcker och musik via nätet oavsett var du bor, och när globala varumärken från Starbucks till Apple använder föreställningen om ”kreativitet” som en del av sin marknadsföring – det är svårt att föreställa sig.

Parallellt med denna nedåtgående trend vad gäller innovation ser vi något som gör politiker så angelägna att blåsa nytt liv i den, nämligen en nedgång i den genomsnittliga levnadsstandarderna i stora delar av västvärlden (Cowan 2011) och en ökande social orättvisa (Wilkinson och Pickett 2009). Särskilt det sistnämnda återspeglas i det faktum att de innovationer som faktiskt görs framförallt sker på konsumtionsvarornas område, särskilt sådana med hög status, snarare än på de gemensamma nyttigheternas område. De ekonomiska framsteg som innovationerna resulterat i förefaller än mer koncentrerade. De flesta moderna innovationer innebär endast mindre fördelar för majoriteten av befolkningen om man skulle försöka mäta det i termer av ekonomisk tillväxt, och de kan medföra betydelsefulla nackdelar. Innovationer som kreditswappar och andra finansiella produkter används av en bråkdel av befolkningen, men när de kraschade 2007–2008 innebar statens räddningsåtgärder för

bankväsendet att snart sagt varje medborgare kände sig fattigare och kunde märka hur standarden på den offentliga servicen försämrades.

Till och med ett genuint innovativt företag som Facebook, som visserligen erbjuder nya kommunikationsmöjligheter och förgyller en del lediga stunder, ger föga i termer av välfärd såsom man vanligtvis definierar den – medan det för en handfull grundare inneburit rikedom på en nivå som aldrig tidigare skådats. Mycket av denna rikedom genereras av användarnas obetalda ”arbete”; Facebook har i skrivande stund runt 2000 anställda. Det är inte mycket att glädjas över om man oroas av den amerikanska ekonomins ”återhämtning med fortsatt arbetslöshet”.

Frågan om innovation som är småskalig och inriktad på privatkonsumtion är särskilt viktig för konsten, och det är här mycket av den ”konstnärliga innovationen” absorberas. André Gorz beskrev dessa skillnader i immateriella egenskaper (som stilar eller varumärken) som ett slags ”hyra” [*rent*]:

Ur en ekonomisk synvinkel skapar dessa innovationer inget nytt värde, utan en brist, och använder denna brist för att ta ut ett slags hyra i form av ett prispåslag i förhållande till liknande produkter. Den del av en varas pris som är hyra kan vara tio, tjugo eller ibland femtio gånger större än varans produktionskostnad. Och detta gäller inte bara lyxprodukter, utan också varor som gymnastikskor, t-shirts, mobiltelefoner, cd-skivor, jeans, etc. (Gorz 2010: 9)

Även för varor med ett lägre pris ser vi höjningar i små steg och oändliga mindre variationer, snarare än verklig innovation



– något som lätt kan observeras vid nästa besök på en livsmedelsaffär, sportaffär eller till och med kafé. Som Justin O’Connor säger:

Det är i denna mening som 1960-talets motkulturer och bohemer nu inte utgör en utmaning för systemet utan ett bidrag till dess överlevnad och tillväxt, genom nya former av kulturell konsumtion. (O’Connor 2011:75)

Vad säger konstnärerna?

Har kulturen, och kulturarbetarna, alltså förlorat det anspråk på ”annanhet” som Bracewell talar om? Har innovationsdiskursen, som fått tjäna flera syften utifrån okontroversiella men motstridiga principer, utplånat varje potential till radikal kritik hos kulturen?

Mitt eget arbete med konstnärer (Oakley et al 2008; Oakley 2009) tyder på att de som arbetar i konstvärlden ofta har en mera ambivalent inställning till idéer om innovation än vad kulturpolitikerna eller konstens försvarare har. Jag har i mina texter understrukt hur överraskande det är att alternativa idéer om värde och mening envist överlevt, trots bortåt 30 år av ekonomisk rationalistisk ideologi, även inom högre utbildning.

Det är anmärkningsvärt att mycket få av de konstnärer jag

talat med någonsin använder ordet ”innovation” eller något besläktat ord när de talar om sitt arbete. De talar däremot ofta om längtan efter förändring, inte sällan parad med en motvilja inför upprepning, även i fall där ”upprepadet” av ett enskilt verk varit framgångsrikt i kreativt eller ekonomiskt avseende.

Det finns en sedan länge etablerad kritik av ”konst” som ett lyxmärke, en tankefigur som använts både för att beskriva konsten som sådan och för att beskriva hur vissa varumärken använder sig av konst. Redan det antalet studenter inom området konst och design som utexamineras år efter år visar att allt fler människor arbetar med att producera små betydelseskilnader. Detta resulterar inte nödvändigtvis i en fullständig uttömning av den konstnärliga kritikpotentialen, men sökandet efter en balans mellan dessa spänningar och motsägelser utgör en psykologisk börda som många kulturarbetare sliter med varenda dag.

Det finns också en växande miljömedvetenhet, som visserligen inte leds av konstnärer eller av kulturindustrin, men som i alla fall mobiliserat ett växande deltagande i ett antal initiativ med anknytning till kulturaktiviteter – från att begränsa musikfestivalers ekologiska fotavtryck till att formge ekologiskt hållbara kläder (Kagan och Kirchberg 2008).

Den kanske mest fruktbara frågan att ta i beaktande för att utveckla det man kunde kalla en konstnärlig kritik av innovation är en debatt som redan stormat flera decennier om den

”kreativa staden”. Betydelsen av konsten och kulturindustrin i en urban kontext har å ena sidan accepterats på bred front av kulturpolitiska aktörer – oavsett om det är i termer av kultursektorns produktiva kapacitet som en del av den urbana ekonomin, eller om det handlar om den attraktionskraft kulturella tilldragelser har på det Richard Florida kallar ”den kreativa klassen” (som vanligtvis får beteckna geografiskt rörlig professionell arbetskraft). Å andra sidan har detta allt mer ifrågasatts av konstnärer – alltså av dem som antas vara den kreativa stadens aktiva subjekt (Porter och Shaw 2009).

Ett välkänt exempel är organisationen *Creative class struggle*, en grupp aktivister som inte bara tar sitt namn från Floridas bok, utan också är baserade i hans nuvarande hemstad Toronto (och som, det ska sägas, har varit mycket energiska i sina attacker mot honom). De skriver om sitt arbete, ibland lett av konstnärer eller i samarbete med konstnärer, för att motverka det de ser som gentrifiering, segregation och tvångsflyttningar som ofta blir följden av urbana strategier för ”den kreativa staden”. Andra exempel har varit konstnärers ockupationer av byggnader i Hamburg för att försöka förhindra att de säljs ut till bostadsspekulanter och samverkan mellan ockupanter och konstnärer i Berlinstadsdelen Kreuzberg (Bader och Bialluch 2009). I både Amsterdam och Barcelona har konstnärer stått vid frontlinjen för vad som, åtminstone delvis eller temporärt, varit försök att stoppa gentrifieringen av kvarter i innerstaden (van de Geyn och Draaisma 2009). Särskilt har olika lokalpolitikernas idéer om att skapa nya ”kulturkvarter”, samtidigt som man ofta tvingar existerande subkulturer och låginkomstgrupper att flytta, mött motstånd, inte minst då hyresökningarna som ofta följer av en

sådan utveckling tenderar att premiera vissa typer av kulturell verksamhet framför andra.

Poängen med dessa exempel är inte att hävda att konstnärer alltid är outsiders, eller att de av någon självklarhet skulle slå in på kritikens väg; dessa tendenser förefaller inte vara mer utvecklade hos konstnärer än hos någon annan grupp. Vad jag vill hävda är att även de diskurser som förefaller erbjuda konsten något, som sätter den i centrum och ger den ett nytt syfte, att även dessa diskurser behöver – och kan – utsättas för kritisk granskning. Kulturarbetare i städer har varit föregångare när det gäller förnyelse, och har ibland varit med och fört stadsdelar in i en gentrifieringsprocess; men de har också varit kritiska röster i stadens utveckling. Det har inte varit en fråga om att på något enkelt sätt göra motstånd mot eller ens vara emot idén om den ”kreativa staden”, det har handlat om att undersöka den och ibland ifrågasätta den.

#### Slutsatser

I diskussionen om olika policies, i EU och i många andra ekonomier, betraktas innovation idag som ett oomstritt gott. Den enda fråga som ställs är hur man kan få den att öka. Detta gäller i allt större utsträckning också den offentliga sfären, där innovativa modeller för tillhandahållandet av service, utbildning, kriminalvård och så vidare ofta föreslås, även om de sällan genomförs särskilt framgångsrikt.

Utänför dessa diskussionskretsar börjar en mycket mer kritisk och intressant diskussion att komma igång, och det är en diskussion där kulturarbetare bör engagera sig. Innovation ses

allt oftare som ett av de mest grundläggande argumenten – ibland som det enda argumentet – för stöd, särskilt till de kreativa näringarna men också till andra kulturella och konstnärliga verksamheter. Mycket av detta vilar på icke-ifrågasatta påståenden om förbindelserna mellan innovation inom kultursektorn och inom ekonomin i stort. Faran för kultursektorn är att om inga sådana förbindelser tydligt kan påvisas – och det finns redan skeptiker i en del finansdepartement, inklusive det brittiska – så är argumenten för att alls stödja kultursektorn mycket svaga. Min generella hållning är att en icke-instrumentell offentlig policy är en själv motsägelse, och att argumenten för att ge stöd till kultursektorn alltid har inkluderat ett antal instrumentella resonemang. Men det ligger en fara i att *endast* tillåta instrumentella resonemang. Om dagens trend att koppla de kulturella och kreativa sektorerna till innovation i bredare mening skulle klinga av, och om beläggen för en sådan koppling inte blir fler – vilket jag i och för sig tror att de kommer att bli – så kommer dessa sektorer att ha vunnit ganska lite på denna trend och ha förlorat ett av sina anspråk på såväl offentlig uppmärksamhet som skattepengar.

Men det finns flera viktiga anledningar för kulturarbetare att börja engagera sig i en kritisk diskussion om innovation. En av dem är att innovation helt enkelt inte är något oomstritt gott. En del innovationer är skadliga, till exempel de flesta som sker i utvecklingen av nya vapensystem. De finansiella innovationerna under de sista decennierna av 1900-talet var naturligtvis inte avsedda att vara skadliga, men skadliga var inte desto mindre precis vad de flesta var. Andra innovationer, särskilt inom konsumentelektronik, kan leda till överproduktion vars kostnader

kommer att få bäras av fabriksarbetare i utvecklingsländer och av befolkningen i länder som smutsas ner av elektroniksopor.

På andra områden där det sannerligen behövs innovation saknas det däremot. Jämfört med 1800-talet lever vi i en tid med bristande institutionell innovation – skolan, kontoret, facket, aktiebolaget och bostadsrätten är alla gamla institutioner vi fortfarande lever med. I finanskrisens efterdyningar finner vi det otroligt svårt att uppfinna det finansiella systemet på nytt, och det är tunnsått med socialt användbara institutionella innovationer där vi som bäst behöver dem.

Konsten har en komplex relation till innovation. Ibland ligger den i framkant och fungerar som en spjutspets, ibland är den en minnesbank och fungerar som en försvarare av traditioner. Snarare än att bara omfamna den senaste trenden i kulturpolitiken, skulle jag vilja se en mycket mer nyanserad, kritisk och reflekterande diskussion om vilka syften olika idéer som kulturen tjänar. Jag har pekat på diskussionen om den kreativa staden som något lovande för framtiden, men det kommer att finnas många andra diskussioner. Spänningen mellan det ekologiskt hållbara, märkesvaror och snabba produktionscykler är uppenbar. För att kunna engagera sig fullt ut i detta måste kulturarbetarna – särskilt de som arbetar kulturpolitiskt och de som vill försvara eller finansiera kulturen – konfrontera motsägelserna i de argument som framförts till stöd för kulturen under de senaste decennierna.

## Referenser

- Belfiore, E. (2006) *'The social impacts of the arts – myth or reality?'*, in Mizra, M. (ed.) *Culture Vultures: Is UK Arts Policy Damaging the Arts?* London: Policy Exchange.
- Bracewell, M. (2007) *Remake/RE-model: Art, Pop, Fashion and the making of Roxy Music*, London: Faber & Faber.
- Cowan, T. (2011) *The Great Stagnation*, Dutton.
- Edgerton, D. (2006) *The Shock of the Old. Technology and global history since 1900*. London: Profile Books.
- Gorz, A. (2010) *'The Exit from Capitalism has Already Begun'* *Cultural Politics* 6:1 pp. 5-14 p.7
- Grey, C. (2003) Tamara: *Journal of Critical Postmodern Organization Science*.
- Kagan, S. & Kirchberg, V. (eds) 2009. *Sustainability: a new frontier for the arts and culture*, Frankfurt: VAS.
- KEA Associates (2009) *The impact of culture on creativity*, A Study prepared for the European Commission (Directorate-General for Education and Culture): Brussels.
- Lengrand Assoc et al (2002) *Innovation Tomorrow, Innovation policy and the regulatory framework- making innovation an integral part of the broader structural agenda*, Lengrand Assoc/PREST/ANRT for EC DG Enterprise

- Matarasso, F (1997) *Use or Ornament? The social impact of participation in the arts*, Comedia.
- Mulgan, G. (2006) *Social Silicon Valleys, a manifesto for social innovation*. The Young Foundation, London
- Oakley, K. (2009) *From Bohemia to Britart – Art Students over 50 years*. *Cultural Trends* 18 (4): 281-294.
- Oakley, K., Pratt, A., and B. Sperry (2008). *The Art of Innovation*, London: NESTA.
- O'Connor, J. (2011) *Arts and Creative Industries*. Sydney: Australia Council.
- Peaker, A & Vincent, J (1990) *Arts in prisons: Towards a Sense of Achievement*, Home Office Research and Planning Unit London
- Porter, L. & Shaw, K. (eds) (2009) *Whose urban renaissance? An international comparison of urban regeneration strategies*. London: Routledge.
- Turner, A. (2009) *The Turner Review. A regulatory response to the global banking crisis*. London: Financial Services Authority
- Wilkinson, R & Pickett, K. (2009) *The Spirit Level*. London: Allen Lane.





# Angela McRobbie

Key Concepts for Urban Creative  
Industry in the UK

## Introduction

It has become almost self-evident in recent years that there has been a convergence of urban entrepreneurial strategies for growth and regeneration, with the presence and availability of young people (i.e. graduates in the fields of art, design media and related fields) who are hoping to find opportunities to make a living through freelance jobs or in a wide assortment of creative projects. This coming together, in an urban cultural milieu, has given rise to a very large number of reports, academic studies, public debates, journalistic commentaries and political interventions. At their most voluble, radical activists (especially in Berlin but also Hamburg) have contested the rapid gentrification of rundown neighbourhoods where local people are displaced making space for the more visually appealing presence of fashionable young people who seem to contribute to urban improvement (with the appearance of new bars, cafés, local delicatessens and boulangeries etc.) while also making a living in ways

which boldly announce the arrival of the arts and of the creative economy into their neighbourhoods. Academics like myself have become accustomed to reading about the way in which cities and local authorities have embarked on adventurous (or aggressive) marketing campaigns which are addressed to both potential investors and tourists. Doreen Jakob, for example, gives a vivid account of the development of art walks in the Wedding district of Berlin. These walks emulate the bus trips into the newly developed creative neighbourhoods in the South Bronx in New York which Jakob also analyses (Jakob 2009, 2010; see also Zukin 2010). Such activities as these attempt to make overlooked, shabby or indeed dangerous areas of the city interesting to tourists while at the same time they deliver customers to the newly established restaurants and gallery spaces. Overall, the idea is to attract the interest of investors and developers who will, it is hoped, embed themselves and create new jobs, homes and regen-

erate the area.<sup>27</sup> This entire process has achieved international prominence as a formula for growth (at a time when governments and city authorities have less and less money to invest themselves) thanks to the writing of Richard Florida (2002). Florida's seminal text has attracted the attention of readers (including prominent politicians such as Angela Merkel) across the world. This is because, writing in an accessible manner, he moves easily between a diagnostic of post-industrial city dilemmas as to how to innovate and create growth and jobs, while at the same time he develops a prescriptive approach which has the remarkable quality of seemingly being capable of implementation in almost any city across the world. Put crudely (for the sake of brevity), Florida creates series of successful city rankings which depend on the ability of the cities to attract young well-qualified people who will, by their own enthusiasm and creative endeavours, produce a distinctive urban milieu which will promise renewal and regeneration. Florida's formula combines what he calls the 3 Ts, Talent, Tolerance and Technology. Tolerance refers to the need for a liberal-minded civic culture which is welcoming to gays and lesbians, technology refers to speedy and efficient access to new media and electronic communications, and talent is really a euphemism for middle-class and consumer-oriented young people. Critics of Florida are vocal. Readers might wish to refer to the

---

<sup>27</sup> The connections between urban growth coalitions and property developers, each of whom look to the glamour and 'buzz' of creative scenes to attract well-off residents to rundown areas, is well established in various academic and activist reports and documents. One of the most interesting of these comes from a group of artists in Berlin who developed and protected the Skulpturen-park area (see KUNSTrePUBLIK 2009).

most sustained (and witty) of these by the urban geographer Jamie Peck who, with a wealth of data at his disposal, disputes almost all the claims made by Florida (see Peck 2005).

So in effect, those of us interested in the livelihoods of young creative people now find it hard to see their activities as anything other than harmful and complicit if we consider their job creation strategies within the over-arching terms of urban development. This is likely to be compounded when we take into account the inflated government rhetoric, which in the UK dates back to the early days of the New Labour government, which, from 1997 until 2007 at least, hoped that creativity would join the financial and service sectors as the post-industrial future for reviving UK competitiveness and growth. This was before the banking crisis and the change of government to a coalition led by the Conservative Party and the Liberal Democrats, both of which have been noticeably quieter in regard to the expectations for the new creative economy. Likewise, the once prominent Department of Culture, Media and Sport has retreated back to the shadows with a reduced budget and less significant place in the David Cameron government. So we are left now with a scenario where most sociologists and urban theorists who are interested in analysing the expansion of the new creative economy find that this attention to employment is inevitably entangled with debates about the city and real estate. Overall in such a setting the question of jobs and creative labour markets gets lost sight of, not surprisingly perhaps given that in class terms the creatives and the artists are seen as middle-class interlopers (or pioneers) who make spaces ready for the profit-driven property developers who will inevitably force out of these spaces the original poor, wor-



king class, black, or other disadvantaged populations.

In the pages that follow I have to admit that there is a bias of interest towards understanding the activities undertaken by the artists, fashion designers, and cultural and creative workers. Drawing on many years of research in these areas, I will offer a series of commentaries, aimed at providing a set of concepts which can illuminate and clarify some of the questions posed by the way in which artists and creative workers are in effect pitched by governments as urban pioneers at the forefront of producing solutions to the shrinking of work and employment in the post-industrial era.

#### Urban cottage industries

From the early 1980s, a time of high youth unemployment and years before the New Labour government of 1997 set about to expand access for young working class people to the universities and art schools, there came into being the visible appearance of what at the time, and commenting on this phenomenon, I called ‘subcultural entrepreneurs’ (McRobbie 1989/1997). This mode of self-employment emerged from the long shadow of unemployment and comprised activities such as second-hand clothes markets, fashion design, music production, small record outlets, music events and club promotion, micro-media in the form of flyers, posters and other graphic design, magazines, ‘zines’, and what we might now call indie production associated with the do-it-yourself ethos of the punk subculture from the late 1970s on. These were all located in rundown city neighbourhoods, indeed in lanes and in out-of-use industrial sites. The sociological

significance of these activities was that they showed how youth subcultures were able to generate their own home-grown labour markets, such that youth cultures were doubling up as informal and unrecognised, certainly unsubsidised, job creation schemes, albeit existing somewhere within the space of the informal economy and the more legitimate but as yet unnamed creative economy.<sup>28</sup>

These tiny subcultural economies quickly transmogrified into a set of more visible and institutionalised creative practices, including what we might retrospectively see as the flowering of British fashion design from the mid to late 1980s onwards (McRobbie 1998). Within these few years cohorts of (mostly) young women exited the art schools as graduates in fashion design and quickly set up stalls and small outlets in London and also in other big cities. The art schools had opened their doors to more students with non-conventional qualifications and had also introduced what were called ‘access pathways’ allowing students from working class backgrounds to enter the system of higher education. This trend continued and gathered pace through the 1990s so that a more socially mixed generation of graduates began to find ways of becoming self-employed, including self-styled fashion designers. Tracking these activities through the 1990s it became clear that on the longer term these micro-economies were more or less unsustainable owing to lack of access to capital and resources to manage exports, high costs of manufacture and production, too many middlemen when retailers became involved, and high risks of collections being copied and sold at much

<sup>28</sup> See McRobbie 1989/1997.

lower prices in retail chains, etc. Nevertheless, their existence was a kind of portent of the future world of freelance or portfolio work in the new creative economy. To invert Ulrich Beck’s account of ‘capital without jobs’, this self-entrepreneurial activity comprised ‘jobs without capital’. These were activities carried out round the kitchen table. For three or four days a week the designers often worked themselves on design and production (with the help of a single machinist) while also doing promotion and publicity, using the remaining three days a week to sell the clothes, hence the designation of urban cottage industries. These micro-economies of culture were low capital return activities, generating barely more than a small annual income for the designers. Often in the light of the publicity they received, despite the small earnings, they found themselves vulnerable to bad and unethical practice in the more corporate fashion industry. Where my own study made some suggestions to remedy this situation (in the form of co-operatives and shared equipment and studio spaces, also access to a shared pool of labour), such ideas fell on deaf ears by the time New Labour set about establishing a creative economy agenda.<sup>29</sup>

As a result of the seeming unviability of small-scale fashion design, with bankruptcies common, the early Blair years saw the decline of specialisation in the context of the difficulties faced by designers and others (outlined above). This decline further intensified with the neo-liberalisation of the urban environment, which saw rents escalate so that street markets and stalls, never

<sup>29</sup> In an event hosted during London Fashion Week in 2004 a Minister from the DCMS said in response to my proposals, that UK designers instead of hoping for support from government had to learn how to fend for themselves and ‘sink or swim’.

mind shop premises, were no longer affordable. Young creative graduates were forced to become highly mobile, individualised multi-taskers who now possessed a wider range of marketable skills. For example, fashion designers (who had previously been well-known if not household names) became retail assistants, stylists, journalists and fashion forecasters. This ‘second wave’ of multi-tasking creative graduates also found themselves getting jobs through the grapevine rather than through selection procedures. The requirements of this network sociality (Wittel 2002) involved long hours of socialising. Together, these informal structures began to crystallise, producing new forms of exclusion which mirrored conventional patterns of social disadvantage. This gave rise to what we might call creative de-democratisation, as legal and institutional processes were by-passed rather than dismantled.<sup>30</sup> In effect, formal job selection procedures no longer mattered. The seemingly exciting work carried out in urban hubs, including bars and cafés, and the encouragement to work in this way, as a result of what Peck calls the ‘hipsterisation strategies’ of urban governance, consolidated pathways into jobs or projects, which, in celebrating informality, at the same time make redundant or simply old-fashioned the procedures developed by leftist and social democratic authorities to protect against nepotism and corruption and to give equal chances for jobs to people who would otherwise be marginalised or disadvantaged.

This shift marks the emergence of a biopolitical effect (i.e. the management of specific sectors of the population classified in terms of age and qualification) which drew culture and labour

<sup>30</sup> See McRobbie 2002 where I argue that evening social networking events tended to exclude disadvantaged groups such as single parents.

into a close relation with each other. Events like the Cultural Entrepreneurs Club held in London,<sup>31</sup> with venture capitalists at hand for advice and mentoring, heralded a transition to a full-blown neo-liberalisation of the creative sector. This was compounded by the emphasis on stars, celebrity artists and designers, and the so-called talent-led economy. Certain terms disappeared from public debate, such as co-operation, sharing, and ‘unemployment’. Critique and social engagement became muted because the young creatives never could know where the next project might come from, so they had to be endlessly cheerful and upbeat. Bad practice and non-payment for work would be put down to experience. Throughout the first decade of the 21st century a prevailing ethos of ‘cool’ wrapped itself around this sector as a self-justifying discourse replete with an irony which inured the sector against the need to engage with questions such as self-exploitation, burn-out, the possibility of failure, and the downside of competition and individualisation. ‘Cool’ became a mode of self-disciplining and a socially acceptable, indeed highly desirable, form of disdainful elitism. By these means, the new creative industries have contributed to new forms of urban hierarchy, and to what I elsewhere refer to as the re-calibration of

---

<sup>31</sup> *The Cultural Entrepreneur Club* was set up during the early New Labour years (1998-) with small amounts of funding and support from the Institute for the Contemporary Arts, Channel Four TV, Smirnoff Vodka and other agencies including the Arts Council UK. My own institution, Goldsmiths College, also made a small contribution. The idea was to establish a forum of meetings every three months to bring together, on an invitation-only basis, about 300 young creative people who were in need of support, guidance and contacts in their activities. I myself only attended two of these events and they seemed to peter out after a three-year period (see McRobbie 2002).

the urban middle class (forthcoming McRobbie 2012). Where the prevailing discourse refers repeatedly to winners and losers, and where many pages of lifestyle magazines are devoted to the new crop of talent, issues such as division, inequality and disadvantage within this sector are routinely ignored and rarely discussed.

The ‘talent-led economy’ (Leadbeater) and ‘permanently transitional’ work (McRobbie)

A good deal has been written about the many reports and White Papers which accompanied the public relations events such as the Cool Britannia initiative presided over by the Blair government.<sup>32</sup> Here I want to briefly summarise some of the developments which have had a profound impact across a range of social institutions. These changes occur primarily within the field of education. The idea of creativity having a role to play from as early as nursery level education is of course not new, far from it. However the ideas about creativity in this New Labour context are far removed from those endorsed in the 1960s. In those years, the Plowden Report<sup>33</sup>, for example, advocated an ethos of creativity and constructive play especially for children coming from poor homes. Colour, imagination, and play across the daily life of the school would

---

<sup>32</sup> See Department of Culture Media and Sport, Cool Britannia events, 1998 at [www.dcms.gov.uk/](http://www.dcms.gov.uk/)

<sup>33</sup> The Plowden Report (1967) sought to compensate for the poor and disadvantaged homes in which many pre-school and early school age children were growing up in by recommending that schools become beautiful, colourful and welcoming environments. This resulted in government funds being put into rebuilding primary schools across the UK. See <http://www.educationengland.org.uk/documents/plowden/>

compensate for the drabness of the urban environment in which many of these children were growing up. But here there was also an emphasis on co-operation, collaboration and communication. Many years later the new creative ethos is connected to unlocking talent and providing opportunities for success. The vocabulary is markedly different. This is all very apparent in the manifesto-style book by Charles Leadbeater which carried a promotional blurb on the front cover by the then Prime Minister himself, i.e. Tony Blair. Here we find an almost literal translation of the ideas about neo-liberalism found in the lectures by Foucault titled *The Birth of Biopolitics*, in particular an emphasis on enterprise, on competition, and on human capital. For Leadbeater this kind of self-enterprise should be a lifelong journey starting in the earliest years. Young people will, he suggests, have mentors and guides, as well as teachers and experts, to help them discover their inner talents.

The Blair government also embarked on a programme which would increase the numbers of young people getting into university, and various mechanisms were put in place to see this through to fruition. But equally pertinent to my argument here is an emphasis on and the development of new forms of creative pedagogy across the education sector. Failing schools in poor areas, for example, were often replaced by schools specialising in media and performing arts. ‘Creative Partnership’ programmes brought musicians, dancers and artists into schools. ‘Cultural Leadership’ initiatives provided intense mentoring in arts and media business and administration on a competitive basis for socially disadvantaged people who showed promise to be future leaders in the field.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> There is as yet no report or evidence indicating the outcomes of such schemes as these.

University academics have also found themselves immersed in this ‘creativity-machine’. Here tensions arise between a pedagogy based on social and cultural theory and critical analysis (often drawing on Foucault, and post-Marxist traditions), and one sitting alongside it which provides practical skills in business and entrepreneurial modelling.

Such conflicts cannot be ignored, but so far the role of the universities in delivering creative entrepreneurial programmes has not been fully engaged with.<sup>35</sup> There is a danger of bad faith, recruiting for courses while academically and pedagogically contesting or at least challenging the values which might underpin such programmes. Or alternately we (I am aware of my own role here) somehow separate these two activities as though they are merely different sides of the same coin. Such a situation cannot carry on without greater analysis of the rise of the ‘entrepreneurial university’. Academics teaching students in the arts and humanities who may be destined to work as freelance or self-employed people have been until recently relatively removed from this interface with the world of business and enterprise. There are exceptions, however, and many tutors and course leaders in art schools have had the job of arranging placements and work experience with, for example, fashion companies, graphic design studios, or galleries and arts organisations. This has gone on for many years; indeed, it is a selling point for most courses within the art and design sector. But it has not been subjected to sociological scrutiny; instead, it is simply part of the pedagogy for academic courses which carry a strong practice component. It is

---

<sup>35</sup> See, however, Readings 1997.

only recently that sociologists and cultural theorists have turned their attention to this field, perhaps because it has come much closer to their own doorsteps, as government funding comes to be tied to ideas of employability and the provision of business studies across arts and humanities subjects.

Projected changes to the university system (including the art school provision inside it) will further intensify claims that neo-liberal values are eroding the very foundations of learning and educational provision and the traditional autonomy of academics whose training is reliant on widely agreed professional norms and independent research.<sup>36</sup>

Overall, however, for a wider picture and critical analysis of these processes, we must look to combining debates about the current economic crisis and the shrinking of the public sector with the rise of the knowledge economy, ‘cognitive capitalism’, and the role played by the creative industries. When, in the UK, the new regime of loans for high-cost academic provision is instigated, there will be uncertainty about whether the same volume of students will indeed flock to degree courses which are associated with the creative economy. If these numbers – for courses in fashion and textiles, or in jewellery making, or ceramics – remain stable, what will the economic environment for small-scale enterprises and freelance work look like in a climate of falling retail sales and the closure of many consumer outlets?<sup>37</sup>

My contention is that we will see a situation which brings the UK closer to Italy and Germany, where for the last two decades

36 See David Willets, Minister for Education and the Universities, in the London Review of Books, May 2010.

37 See Rowles 2011.

there have been high levels of graduate under-employment, and with this a recalibration of the middle-class milieu of everyday life and family and kinship relations. This under-employment is managed by various instruments of government in the form of programmes such as low-cost job-creation schemes, as well as work experience and internships, which acclimatise young (and not so young people) to a lifetime of project work and to what elsewhere I have referred to as ‘permanently transitional’ work (McRobbie 2004).

The ‘mass intellect’ (Hardt and Negri)

Next I want to consider some concepts that have been helpful in analysing these changes. The Italian Operaismo school of post-Marxists offer a less pessimistic analysis. From within the interstices of an otherwise all-powerful capitalist machine, they see possibilities for re-collectivising and for new forms of autonomous organisation. They build their case on the fact that immaterial labour and cognitive capitalism rely on higher levels of brainpower on the part of the workforce. What was once the proletariat has, over the generations, evolved into the new creative ‘precariat’ or cognitive /knowledge workers, whose own input and competences are more needed than they would have been in the past (this is given the name ‘mass intellect’ drawing from Marx’s Grundrisse). Their teams and sociable ways of working encourage new forms of solidarity. They can develop forms and services which outwit the market and can even be given away. The upping of education levels means higher levels of thinking and analysis and thus the potential for extensive communication

and contestation. Capitalism has therefore, according to Hardt and Negri, had to make concessions to these new workers; it has had to make work more interesting in the light of the ‘refusal of work’. It has been forced to accept many demands on the part of this newly empowered workforce.

So the question now is how do these processes of struggle for domination and control play out? Does capitalism succeed by outwitting the new, better-educated workforce simply by inventing and imposing new forms of precarious work on short-term contracts with little or no protection?

My answer to this is yes. The terms and conditions of what it means to work and earn a living are gradually being transformed. Perhaps the Opera writers are correct in seeing new glimmers of possibility for re-politicising work, but my argument would be that we should not underestimate the subtle ways in which companies and corporations develop strategies for ‘flexible work’. My own research shows generational cleavages, permanently transitional work, high rates of burn-out, and a swing from passionate work to privatised insecurity and anxiety. As Zygmunt Bauman (2001) shows, in the talent-led economy, where so much rests on self-promotion, failure is always personalised, and a ‘must try harder’ ethos prevails. We need then to rescue this process of downward spirals and address the question of the downside of flexible labour.

Richard Sennett, who has written extensively on both cities and work, is useful here. He introduces another vocabulary, which includes a historical perspective which in the age of speeded-up sociological theorising often gets lost sight of. He talks about history, age, narrative, ordinary work, craft, of cour-

se, repetition, and failure. Most important is the way he downgrades the idea of creativity to the point that it barely exists, and how he replaces this with ‘craft’, with a ‘good job well done’, with learning about materials and objects. Implicitly he sees the inflation of creativity as a tool for the ‘new capitalism’, and he advocates, as a counter to this, slowness, concentration, the refusal to be speeded up. He sees teamwork and endless projects as producing shallowness and weak social bonds. He praises the value of patience and steadfastness.

Inevitably, the question is how useful is this for those who have few options but to work in the speeded-up project world? Can Sennett’s ideas be implemented as a counter to capitalist norms in operation in the new creative economy? If so, how would these young people make ends meet? Sennett is extremely vague about this kind of questions. It is as though his address is to people who are already established within a creative career pathway, so that the emphasis is on how they work, not on how they find the wherewithal to work (e.g. classical musicians, cooks and chefs). I am in agreement with him that the new shallow and seemingly sociable norms are detrimental to creativity. I have stressed, for example, the quiet time needed to be in the library, or just going for a long walk.

But can Sennett’s ideas be accommodated when high volumes of students in art and design and in other areas of study are being taught how to market themselves and how to have their CV at hand at all times? And how they have to be ‘ready for work’? Is it too late to turn the clock back, and, given the imperative to make a living, do we want to totally turn it back? Do we want to train fewer creative young people and thus introduce



limits to access into these fields?

I think not. Indeed, a marked feature of this demographic boom in student numbers is the result of more young women, across the boundaries of social class and ethnicity, pursuing education and employment opportunities that were not open to an older generation of women including many of their mothers. What kind of artist economy would prevail in a Sennett-inspired creative world? What Sennett does is to bring art-working into line with other more normal ways of making a living so that it is not so exceptional. This is indeed a useful proposition and a counter to the requirement for artists and creative people to think and act and market themselves according to the banal logic of celebrity culture. It may also be a better psychological model for survival and for both mental and emotional well-being.

London as ‘urban glamour zone’ (Sassen)

Let us return to the set of debates in urban studies which intersect with, and are often woven into, the analysis of creative labour. (While Sennett is also an exemplary urban sociologist, he does not himself engage with the dilemmas posed by the arrival of young creative types, who are then blamed for the appearance of the property developers running just a few steps behind them). I will offer for consideration a series of reflections drawn from research which is as yet incomplete. There is a whole literature in urban cultural geography on agglomeration and bunching, on clustering and hubs, and of course on the Florida effect, i.e. the hoped-for regeneration via his famous 3 Ts: ‘talent, technology and tolerance’.

We are now well aware of the dangers of hype and of short-termism in this inflated rhetoric. In a few brief pages I want to offer some impressions and a sketch for further analysis based on three cities, London, Berlin and Glasgow. As many commentators have argued, London, as a global capital city, is lifted out, disembodied from the country as a whole. It takes the lion’s share, very much because it offers a ‘transaction rich network’ (A.J. Scott), which means that it becomes more difficult to pursue certain forms of creative work in the UK outside of London (notably fashion design). It is over-capitalised, a space of unambiguously neo-liberal values embedded in land values and brand culture. These transform the high street and impact on the possibilities for earning a living. This is the archetypal speeded-up city; artists and others flow through; they are multiple job-holders, often with little or no time to get to their studio spaces. London is characterised by the high cost of renting, the ethos of success and the talent-led economy, post 1997. The recent past, which in the arts and culture was associated with various blends of radicalism and social democratic politics, is frequently wiped out of current debate. For example, the days of ‘black cultural production’ have given way to focus entirely on now world-famous black artists such as Isaac Julien and Chris Ofili. Likewise, the kinds of connections with earlier generations of feminist art practice which can be seen in the career and work of Tracey Emin get short shrift, especially when she herself makes negative comments about feminism. It has become commonplace within the neo-liberal culture of the popular media to disavow feminism, and artists and fashion designers like Tracey Emin and Vivienne Westwood regularly repeat this mantra. Instead, the ‘urban gla-

mour zone’ (Sassen 2002), symbolised in the White Cube gallery in Hoxton Square, promotes London as a place where fortunes can be made and where successful people from across the world want to congregate. The London press, especially *The Evening Standard* (a right-wing daily paper), rarely covers stories which might be critical of gentrification or the ethos of glamour and wealth. Even the once radical *Time Out* carries fewer features which might interrupt the official narrative of the creative economy than its counterparts elsewhere (especially Berlin).

Overall, it could be argued that the key characteristics associated by Foucault with the neo-liberal ethos are all deeply embedded, indeed, naturalised, in London’s creative scene with barely a murmur of discontent. Enterprise, competitiveness and human capital have all been core values in the recent prominence of the art and creative worlds in London in the last two decades. These principles are also at the heart of the business of the small-scale creative industries in London. They come to be internalised as familiar and recognisable subjectivities which are played out across the urban creative milieu.

Berlin: not for sale

Berlin offers a sharply different and non-commercial set of creative scenes. The city retains its history (rather than carelessly casting it off), piling layers of radical activities and collective experimentation (feminist, gay and lesbian, art-related, squatting movements, etc.) on top of each other, so that there is a sustained and highly charged debate on the impact of the new creative economy. The most cursory analysis indicates various

factors which are significant. These are, first: the historical exceptionality of available urban space and a residue of rent control. This is not stopping gentrification at a rapid pace. Indeed, at the current moment (August 2011), this trend can be seen progressing on a weekly basis in neighbourhoods like Neukölln. The listing magazines and the Berlin newspapers regularly report in terms of ‘where next?’. This is, however, a deeply contentious topic which is giving rise to radical activism across the city. Second, there is the fact of graduate under-employment and (as mentioned above) a long-established institutionalisation of project working. Several generations now are used to the processes of grant application in an attempt to ensure the existence of small organisations often in the ‘not-for-profit’ sector. Such grants frequently have to be renewed on an annual or bi-annual basis, so a degree of uncertainty and precariousness is familiar across age groups, even including people now approaching retirement. Across a wide range of jobs, not just in the creative economy, this is a defining feature of professional life. A third factor is the high degree of self-reflexivity in regard to prevailing debates about insecure work and precarious labour. There is also, unlike in London, some familiarity with the critique of Florida and of the impact of neo-liberal policies on urban life. One would rarely find this kind of discussion being conducted in the UK media, not even the ‘quality broadsheets’, whereas in Berlin and indeed in Germany it is commonplace (Bude 2002). Fourth, there are what some might see as inventive forms of workfare designed for this sector of the population; these include so-called mini jobs. Fifth, as a result of the population of highly qualified people (young and old), often with PhDs but for whom no academic



job is available, there is also an exceptionally high number of social science consultancies, policy-based think-tanks and research institutes in the city. This makes Berlin quite exceptional as a centre for intellectual debate, events, conferences, journal publication, and a more radical knowledge economy than exists elsewhere. Sixth, there are at any point in time, large numbers of guest or visiting or ‘foreign’ artists and creative people who appear to have the finances to support themselves including the rent of both home and studio. This, too, gives rise to animated debate conducted at a public level.<sup>38</sup> Seventh and finally, there is a strong, long-term and deep-rooted subcultural lifestyle revolving around clubs, bars and music. Small shops open and shut across the city on a weekly basis; sometimes whole streets become full of little fashion shops set up by the latest crop of design graduates from the Berlin fashion colleges; six months later they are all gone. Often artists set up a bar in a rundown neighbourhood almost just for friends to drop by; meanwhile, there is an

---

<sup>38</sup> See the many discussions which accompanied the recent *Based In Berlin* exhibition which took place across three sites and featured over 100 artists who were selected on a competitive basis. This was a costly programme which overall received poor reviews. See [www.basedinberlin.com](http://www.basedinberlin.com). Thanks also to Ulrich Peltzer for an animated debate about the ‘well off middle class young people’ from around the world, coming, as though on a Grand Tour or ‘gap year’ to live in Berlin for a while.

exhibition space in the back room. Not surprisingly, this availability of space is deeply attractive – indeed, seductive – to young art graduates from across Europe and also from the US.

I would go as far as to argue that the defining feature of the Berlin creative economy is a seemingly non-commercial and under-capitalised scenario of ‘bars, clubs, shops and the art of making do’. Then you might ask, can this be understood as capitalist or anti-capitalist? (Schwanhäußer 2011). This is a novel form of neo-liberalism which comes almost with apologies. As though the guys behind the bar are saying ‘we don’t like to have to think or act in a commercial way, we are not in this for the money, we are doing it because we find it enjoyable. Also this work allows other projects which are completely non-commercial to be supported’. Overall there are great tensions and ambivalences about cultural entrepreneurialism in the city. There is anger and resentment that the city seems to find itself exploited for precisely the reason that it promises a seeming escape from the hard urban capitalism of cities like London, and that it is as a result of its seeming non-capitalist culture that it finds itself being rapidly capitalised by the flows of young people from all over Europe and from the US who can, for a while, afford to enjoy the party atmosphere, and who also provide a steady flow of customers for the informal and seemingly impromptu bars and clubs which spring up in rundown neighbourhoods. This gives rise to a unique ‘brand’ of urban subcultural tourism which is then offset by the more formal processes of eventification overseen by the Senate and by the various departments responsible for culture, tourism, and local neighbourhood management. The Mayor finds he has no option but to aggressively market the city abroad on the basis of its ‘sub-

cultural capital’ (Thornton 1996), itself an ironic destination for activities which typically originate in an assortment of leftist or counter-cultural underground scenes. No wonder there is a high degree of critical self-reflexivity on the part of the scene people, who find themselves having to sell the city on the basis of its anti-commercial ethos, and its ‘not for sale’ attitude.

#### Glasgow: working class city

My comments here are brief and much more tentative because the research is still underway. Actually I am referring to Glasgow here more to highlight the different styles of public debate and the kinds of discussions among academics, policy makers and artists themselves about the new creative economy, which stand as a counterpoint to what we have discussed so far. Here we see a frequently angry and oppositional stance which berates the celebrity culture within which the international art world now finds itself embedded. This hostility is most often expressed in terms of class politics.<sup>39</sup> Here the field of arts is a battleground. The recent generations of young Glasgow-based artists display high levels of hostility to the very existence, never mind the presence in the Glasgow scene, of the commercial values of the marketplace. Their position is defined as a counter to the embracing of the market by the London-based Young British Artists (or YBAs as they came to be known). These artists are so plugged into the history and working class tradition of labour politics in Scotland that it is possible to see in their work also these direct

<sup>39</sup> This can be seen across a large number of articles, journals, newsletters and online publications.

lines of attachment, continuity and commitment. That said, to audiences or critics or indeed sociologists who do not live in Glasgow, there is a paradox here. If the artists do not actively want to see their work promoted or sold, and if they are ambivalent about the idea of an audience, then does this not mean that their works will tend to remain only available to a kind of in-house or self-selected audience? (Often it seems the Glasgow artists are showing their work to each other (see Lowndes 2003/2010)). Can the artists ensure that the right kind of people, i.e. those for whom their work will have social and political value, will be those who want to see it and who do see it? What is being done to try to make this happen? Is there not a danger here that the art scene becomes internally validating?

Certainly, in many articles written by the artists as well as by Glasgow-based commentators there are condemnations of fellow artists who have ‘sold out’ by either moving out of the city (often to Berlin) or by moving into a more commercial art market, sometimes both. If in Berlin disgruntlement and complaint is frequently expressed on the part of the young creative people in regard to the crude marketing of the city, as if the artists were somehow part of the décor, in Glasgow there is a macho and sarcastic tone running through the critical writing on these topics, which begrudges success and is suspicious of ventures. It is as though one has to prove perfect political credentials before starting out.

This all but denies the possibility, without recrimination, of, for example, opening a small independent gallery, or setting up as an arts advisor or mentor, etc. I have not so far come across angry diatribes about creative people who might open their own bar or

café in a bid to cross-subsidise their own work, but one might assume that this too would be frowned upon. Yet it seems that at key points in time there has been a good deal of this kind of activity (Lowndes 2003, 2011). So what the reader then infers is that there is a kind of sectarianism, and possibly a set of cliques and opposing camps which together comprise the Glasgow creative economy sector. (The commercial art world and fellow artists who sell out are not the only targets for angry polemic; equally condemned and indeed even more ferociously attacked are the Scottish Arts Council, now renamed *Creative Scotland*, and other governmental funding bodies). If in London there is the tyranny of ‘cool’ as a weapon of ironic detachment and de-politicisation, in Glasgow is there a tyranny of suspicion of being too ambitious and self-promoting? How does the Glasgow art scene then manage the prominence and global recognition of a number of world-class artists? Must this inevitably give rise to division and hierarchy, or are there other models for being an artist, designer or creative person in Glasgow (e.g. writers like James Kelman, and Alistair Gray)?

Sennett may provide, again, an answer here by proposing a way of working which spurns the seductions of both market and celebrity culture. For Sennett, the image of the artist or writer as craftsman (someone who works with patience and who spurns the urban glamour zones) could well be applied to older Scottish writers such as those named above. But the problem again with Sennett is that he does not discuss the practicalities of earning a living or supporting a family. Also, his craftsman persona is perhaps too saintly a figure. It takes huge forces of ‘character’ to resist the seductions of success and the pleasures of the ‘urban glamour zone’. My final comment on the Glasgow arts scene is that it seems to be

not particularly friendly to women, and it does not address questions such as those which I have posed consistently across my own writing on the creative economy. These refer to a feminist-inspired desire to find ways of working which are inherently rewarding. The idea of ‘passionate work’ emerged very much from the ways in which the young women I interviewed who were aspiring fashion designers described their chosen careers. I have come across some rather dismal or barbed comments about the small-scale art enterprises set up by a handful of women in Glasgow (e.g. the *Mary Mary Gallery* or the *Sorcha Dallas space*).

Thus it would seem that an avowedly anti-enterprise ethos prevails across significant players in the arts scene in Glasgow. While this carries strong political impact in that it establishes a kind of common currency, it is questionable as to how it functions in reality, since in the absence of opportunities to create micro-enterprises like those in Berlin, and with less of a ‘hip’ tourist flow into the city, the day-to-day logistics of earning a living as an artist or a creative worker remain unclear. Is it the case that so many young people rely on benefits or on a series of low-paid call centre type jobs (a very demoralising prospect), and if so, is there not a case to be made for a more dynamic form of job creation, as found in Berlin, for this now highly qualified cohort of young people?

Creative economy or social enterprise?

My conclusion in regard to the debates I have outlined above is that we do see the future of work in many of these intermittent, ‘permanently transitional’ scenarios. The question will be how can these sustain a life and possibly a family over the years?

What will it mean when so many younger people have to accommodate to the idea of a livelihood of projects? On the one hand there is a normalisation of creative labour, as the universities and art schools educate these large numbers of enthusiastic young people. For them there is an expectation that their training will provide some kind of pathway for work. No longer do artists do what they once did in the past, that is, try to make it for a few years with exhibitions and shows and then if this does not bear fruit, re-train or look around for some other job while internalising their disappointment. These high numbers may well decline a little with the changes to higher education, but we cannot be sure; it is possible they will be sustained, since the paying back of loans will only apply to those with relatively well-paid jobs. Still, it does seem as though the bubble of the creative industry boom has subsided. The Florida effect has been too roundly criticised to maintain the promotional rhetoric of city marketing, while the so-called hipster ethos also finds itself the subject of more politicised critique from a number of different corners. What we might hope for is a more developed discussion emerging out of what in art-school parlance is referred to as ‘socially engaged practice’. One of the most famous and highly regarded programmes at the Glasgow School of Art is the Environmental Art course. While the overtly political and vocal graduates in Glasgow will decry their use by the local authorities as pseudo-social workers, nevertheless, the possibility of transforming creative industry activity into diverse forms of social enterprise is not unthinkable, despite the grab at this phrase by the Cameron government in the UK. There needs to be a more theoretically informed debate about what social enterprise

could be in the current economic climate, and lessons may be learnt from the past and from the times of co-operatives and collectives and workshops within the realm of not-for-profit organisations. There is also a new place for the universities, whose spaces and expertise could be made more available for this kind of activity. For example, I would like to see the universities providing spaces for showing work and screening films which fail to get exhibitions and distribution on the commercial circuits. In my last year of teaching at Goldsmiths I have shown two films, one from the early 1980s and one from the present day, which, because they are art-house films, are missed by large numbers of eager viewers unless they happen to have caught them in their single night of screening or perhaps week-long run. One is Isaac Julien’s *Looking for Langston* (a poetic meditation on inter-racial same sex desire and on the life and times of Langston Hughes) and the other is a film by Berlin film-maker Tatjana Turanskyj entitled *Eine Flexible Frau*, which chronicles the scenes of precarious work in contemporary and rapidly gentrifying Berlin through the eyes of an out-of-work young woman architect who takes to drink as an antidote to her despair in the world of the talent-led economy.

## References

### Literature

- Bauman, Zygmunt (2000) *The Individualized Society*. Malden, MA: Polity Press.
- Bude, Heinz (2001) *Generation Berlin*. Berlin: Merve Verlag.
- Florida, Richard (2002) *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books.
- Hardt, Michael and Negri, Antonio (2000) *Empire*. Cambridge, Mass.: London: Harvard University Press.
- Hardt, Michael and Virno, Paolo (eds.) (1996) *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Minneapolis, Minn.; London: University of Minnesota.
- Hotson, Howard (2011) 'Don't Look to the Ivy League', London Review of Books, 33:10.  
<http://www.lrb.co.uk/v33/n10/howard-hotson/dont-look-to-the-ivy-league> and <http://www.lrb.co.uk/v33/n11/howard-hotson/short-cuts>
- Jakob, Doreen (2009) *Beyond Creative Production Networks: The Development of Intra-Metropolitan Creative Industries Clusters in Berlin and New York City*. Berlin: Rhombos Verlag.
- Jakob, Doreen (2009) 'Constructing the Creative Neighbourhood: Hopes and Limitations of Creative City Policies in Berlin', *City, Culture and Society*, 1:4.
- KUNSTrePUBLIK (eds.) (2010) *Skulpturenpark Berlin\_Zentrum Cologne*. Walther König.
- Leadbeater, Charles (1999) *Living on Thin Air: The New Economy*. London: Viking.
- Lowndes, Sarah (2010) *Social Sculpture: The Rise of the Glasgow Art Scene*. Edinburgh: Luath Press.
- McRobbie, Angela (1989) 'Second-Hand Dresses and the Role of the Ragmarket' in Gelder, Ken and Thornton, Sarah (eds.) (1997) *The Subcultures Reader*. London: Routledge.
- McRobbie, Angela (1998) *British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?* London: Routledge.
- McRobbie, Angela (2002) 'From Holloway to Hollywood: Happiness at Work in the New Cultural Economy?' in Du Gay, Paul and Pryke, Michael (eds.), *Cultural Economy: Cultural Analysis and Commercial Life*. London: Sage.
- McRobbie, Angela (2002) 'Clubs to Companies: Notes on the Decline of Political Culture in Speeded Up Creative Worlds', *Cultural Studies*, 16:4.
- McRobbie, Angela (2012) *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge: Polity Press.
- Mulholland, Neil (2003) 'Leaving Glasvegas' in *Matters*, 17.
- Mulholland, Neil (2004) 'Going for Bronze' in *The Future*. Manchester, 1.
- Peck, Jamie (2005) 'Struggling with the Creative Class', *International Journal of Urban and Regional Research*, 29:4.

### Websites

- Readings, Bill (1997) *The University in Ruins*. Cambridge, Mass.: London: Harvard University Press.
- Rowles, Sarah (2011) 11 Course Leaders: 20 Questions. London: Q-Art London.
- Sassen, Saskia (2002) 'The Global City: Introducing a Concept', in Bridge, Gary and Watson, Sophie (eds.), *The Blackwell City Reader*. Oxford: Blackwell.
- Schwanhäußer, Anja (2011) *Berlin Capitalism: The Spirit of Urban Scenes*. Original 2010: *Kosmonauten des Underground: Ethnografie einer Berliner Szene*. Frankfurt: Campus Verlag.
- Scott, Allen J. (2000) *The Cultural Economy of Cities*. London: Sage.
- Sennett, Richard (2008) *The Craftsman* (London: Allen Lane).
- Thornton, Sarah (1995) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity.
- Wittel, Andreas (1001) 'Toward a Network Sociality' in *Theory, Culture & Society*, 18:6.
- Zukin, Sharon (2010) *The Death and Life of Authentic Urban Places*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- 'Based in Berlin' (exhibition) (2011): <http://www.basedinberlin.com/en/infol>
- Central Advisory Council for Education, 'Children and Their Primary Schools' (The Plowden Report) (1967): <http://www.educationengland.org.uk/documents/plowden/>
- Creative Industries Mapping Document*, Department of Culture, Media and Sport (1998):[http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20100407120701/http://www.culture.gov.uk/reference\\_library/publications/4740.aspx](http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20100407120701/http://www.culture.gov.uk/reference_library/publications/4740.aspx)
- Department of Culture, Media and Sport (14 July 1997) 'Chris Smith Welcomes New Name for His Department', press release.
- Department of Culture, Media and Sport (19 September 1997) 'Creative Futures: Culture and Our Sense of Identity', press release.
- Department of Culture, Media and Sport (14 July 1998) 'A New Approach to Investment in Culture', press release, 14 July 1998.

### Films

- Julien, Isaac (dir.), *Looking for Langston* (1989).
- Turanskyj, Tatjana (dir), *Eine Flexible Frau* (2010).

# Angela McRobbie

Nyckelbegrepp för de urbana kreativa näringarna i Storbritannien

*Översättning av* Christian Nilsson

På senare år har det blivit närmast en självklarhet att urbana entreprenörsstrategier för tillväxt och förnyelse hänger nära samman med närvaron av och tillgängligheten för unga människor (utbildade inom konst, design, media och liknande ämnen) som hoppas finna möjligheter att försörja sig genom frilansjobb, eller i olika typer av kreativa projekt. Denna företeelse i den urbana kulturella miljön har givit upphov till ett stort antal rapporter, akademiska studier, offentliga diskussioner, journalistiska kommentarer och politiska interventioner. Radikala aktivister (särskilt i Berlin men också i Hamburg) har våltaligt utmanat den snabba gentrifieringen av nedgångna kvarter, där många boende fått flytta och lämna plats åt den mer visuellt tilltalande närvaron av trendriktiga ungdomar som betraktas som om de dels bidrar till stadens utveckling (genom etablerandet av nya barer, caféer, delikatessbutiker och franska bagerier), dels

försörjer sig på sätt som tydligt annonserar konstens och de kreativa näringarnas ankomst till grannskapet. Akademiker som jag själv har vant sig vid att läsa om hur städer och stadsdelar har dragit i gång äventyrliga (ibland rentav aggressiva) marknadsföringskampanjer som vänder sig dels till potentiella investerare, dels till turister. Doreen Jakob ger till exempel en levande skildring av de guidade konstpromenaderna i stadsdelen Wedding i Berlin. Konstpromenaderna påminner om bussturerna genom nyutvecklade kreativa stadsområden i södra Bronx i New York – något som Jakob också uppmärksammar (Jakob 2009, 2010; se också Zukin 2010). Sådana verksamheter syftar till att göra okända, nedgångna och ibland socialt farliga områden i staden intressanta för turister, samtidigt som de levererar kunder till de nyetablerade restaurangerna och gallerierna – tanken är generellt att väcka intresse hos investerare och fastighetspekulanter

som man hoppas ska bli intresserade av att förnya området, renovera bostäder och skapa nya arbetstillfällen.<sup>40</sup> Denna process har nått internationell berömmelse som en formel för tillväxt (under en tid när politiker på såväl statlig som kommunal nivå har allt mindre pengar att investera) genom Richard Floridas texter (Florida 1996). Floridas bok Den kreativa klassens framväxt har uppmärksammats över hela världen (inklusive av pro-

---

40 Flera rapporter och olika typer av dokumentation sammanställda av såväl akademiker som aktivister har visat hur det skapas förbindelser mellan koalitioner för urban tillväxt och fastighetsutvecklare eftersom båda är intresserade av kreativa miljöer och den glamour och ”buzz” som dessa skapar, för att attrahera välbärgade människor till nedgångna stadsdelar. En av de mer intressanta sammanställningarna kommer från en grupp konstnärer som utvecklade och försvarade den så kallade Skulpturenpark i Berlin (se KUNSTrePUBLIK 2009).

minenta politiker som Angela Merkel). Detta beror på att han skriver tillgängligt, han kombinerar med lätt hand en diagnos av dilemman i de postindustriella städerna som har att göra med investeringar, tillväxt och arbetstillfällen, med ett recept som har den anmärkningsvärda egenskapen att det verkar vara möjligt att implementera i nästan vilken stad som helst runt om i världen. Grovt formulerat (och mycket kortfattat) bestod Floridas mest verkningsfulla bidrag i att han införde ett slags ranking av städer utifrån deras respektive förmåga att attrahera unga välkvalificerade människor som genom sin entusiasm och sina kreativa uppslag skapar en viss typ av urban miljö som bär på ett löfte om förnygring och stadsförnyelse. Florida skapar en formel utifrån tre T:n, talang, tolerans och teknologi. Tolerans syftar på förekomsten av en liberalt sinnad vardagskultur som välkomnar HBTQ-personer, teknologi syftar på förekomsten av snabb och spridd tillgång till nya medier och elektronisk kommunikation och talang är snarast en eufemism för människor som tillhör en ung och konsumtionsorienterad medelklass. Floridas kritiker är många och högljudda. En av de mest gedigna (och roliga) är en artikel av stadsgeografen Jamie Peck (2005) som utifrån en stor sammanställning av data ifrågasätter i princip vartenda påstående Florida gör i sin bok.

För oss som är intresserade av att studera unga kreativa människors liv och leverne har det således blivit svårt att se deras verksamhet som något annat än medlöperi och som något skadligt, om vi betraktar deras jobbstategier inom ramen för något slags stadsutveckling. Det är ett perspektiv som blir än dystrare om vi också tar med i beräkningen den brittiska regeringens upplåsta retorik som började lanseras när det så kallade



New Labour tog makten, och som från 1997 till åtminstone 2007 hoppades att de kreativa näringarna skulle ansluta sig till den finansiella sektorn och tjänstesektorn som ytterligare ett nyckelelement för en förnyelse av Storbritanniens tillväxt och konkurrenskraft. Det var före bankkrisen och regerings-skiftet till en koalition som leddes av det konservativa partiet och liberaldemokraterna – som båda varit betydligt tystare vad gäller förväntningarna på den nya kreativa ekonomin. Därtill har det en gång så omhuldade *Department for Culture, Media and Sports* fått en mindre viktig position i David Camerons regering och lever nu ett liv i skuggorna med en nedskuren budget. Vi har nu en situation där de flesta sociologer och stadsteoretiker som är intresserade av att analysera den nya kreativa ekonomins expansion konstaterar att fokus på denna typ av arbete oupplösligen hänger ihop med diskussioner om staden och fastighetsmarknaden. Och i en sådan kontext tenderar själva frågan om jobb och marknaden för kreativt arbete att glida undan – vilket kanske inte är så konstigt med tanke på att konstnärerna och de kreativa människorna betraktas som inkräktare (eller pionjärer) från medelklassen som förbereder platser för profitsökande fastighetsbolag som oundvikligen kommer att tränga ut de delar av den befintliga befolkningen på dessa platser som är fattig, arbetarklass, färgad eller på annat sätt missgynnad.

I texten som följer är jag särskilt intresserad av att försöka förstå den verksamhet som bedrivs av konstnärer, modeskapare, kulturella och kreativa arbetare. Utifrån min mångåriga forskning på området kommer jag att presentera en serie sammanfattande ögonblicksbilder med syftet att erbjuda ett antal

begrepp som kan belysa och klargöra några av de frågor som uppkommit i samband med att konstnärer och kreativa arbetare framhållits av regeringar som ett slags urbana pionjärer som ligger i framkant för att skapa lösningar på problemen med arbetets och lönearbetets nedåtgående tendens i den postindustriella eran.

#### Urban cottage industries

Under det tidiga 1980-talet – en tid av hög ungdomsarbetslöshet och många år innan *New Labour*-regeringen 1997 satsade på att öka tillgängligheten till universitet och konstskolor för den unga arbetarklassen – framträdde vad jag på den tiden i en kommentar till detta fenomen kallade ”subkulturella entreprenörer” (McRobbie 1989/1997). Denna typ av egenföretagande växte fram ur arbetslöshetens skuggvärld, och omfattade verksamheter som second hand-marknader med kläder, modeskapare, musikproduktion, små skivaffärer, konserter, klubbar med dansmusik, mikro-media i form av flyers, affischer och annan grafisk design, tidskrifter, ”zines” och vad vi idag kallar en ”oberoende” (indie) produktion som hänger nära ihop med punkens gör det själv-etos från det sena 1970-talet och framåt. Verksamheterna höll till i nedslitna områden i städerna, ibland ute på gatorna och i övergivna industriområden. Det sociologiskt betydelsefulla i dessa verksamheter var att de visade hur ungdomarnas subkulturer hade förmågan att generera sin egen arbetsmarknad, så att verksamheterna fick ett slags dubbelansikte som informella och icke-erkända, men samtidigt otvivelaktigt bidragstagande åtgärder för att skapa arbetstillfällen, som existerade

någonstans inom det område som utgjordes av den informella ekonomin och den mer erkända, men ännu icke-benämnda kreativa ekonomin.<sup>41</sup>

Dessa pyttesmå subkulturella ekonomier muterade snabbt och blev till en mångfald av mer synliga och institutionaliserade kreativa verksamheter som inkluderade det som vi i efterhand kan se som den brittiska modeskapandets blomstringstid från den senare halvan av 1980-talet och framåt (McRobbie 1998). Under ett par år utexaminerades stora grupper av (framför allt) unga kvinnor från konstskolorna med en inriktning på modeskapande och de satte snabbt upp stalls och små modebutiker i London och andra större städer. Konstskolorna hade öppnat sina dörrar för fler studenter med icke-konventionella kvalifikationer och hade också infört vad som kallades ”access pathways” som möjliggjorde för studenter med arbetarklassbakgrund att komma in i systemet för högre utbildning. Denna trend fortsatte och accelererade under 1990-talet, med resultatet att en mer socialt blandad generation utexaminerades och hittade sätt att starta egna verksamheter, inte minst i form av egensinnig modedesign. När man följer dessa verksamheter genom 1990-talet visar det sig att mikroekonomierna var mer eller mindre ohållbara på längre sikt, på grund av bristande tillgång till kapital och andra resurser för att hantera export, höga tillverknings- och produktionskostnader, för många mellanhänder när återförsäljningen kom igång, och en hög risk för att kollektionerna kopierades och såldes för mycket lägre priser av de stora kedjorna, etc. Ändå utgjorde de ett slags förebådande av den framtida världen av

41 Se vidare McRobbie (1989/1997).

frilans- eller portfoliojobb i den nya kreativa ekonomin. För att vända uppochned på Ulrich Becks formel ”kapital utan arbete”, kunde man säga att denna typ av egenföretagande var ett slags ”arbete utan kapital”. Denna verksamhet bedrevs runt köksbordet. Under tre eller fyra dagar i veckan arbetade dessa modeskapare ofta själva med design och produktion (kanske med hjälp av en enstaka sömmerska), samtidigt som de också skötte marknadsföring och PR, medan de återstående tre dagarna i veckan användes för att rent praktiskt sälja kläderna – det var mot denna bakgrund uttrycket ”Urban cottage industries” myntades. Dessa kulturella mikroekonomier var verksamheter som gav liten avkastning på investerat kapital, och som nätt och jämnt kunde ge modeskaparen en blygsam årsinkomst. Delvis på grund av all publicitet de fick blev de, trots sina små inkomster, utsatta för den dåliga och oetiska hantering som präglar den mer storskaliga modeindustrin. Min studie kom med några förslag på hur denna situation skulle kunna avhjälpas (i form av kooperativ och gemensamma maskiner och ateljéutrymmen, liksom en gemensam pool för utbyte av tjänster), men dessa förslag fick inget gehör under den period som *New Labour* utvecklade sin satsning på den kreativa ekonomin.<sup>42</sup>

Som ett resultat av det som framstod som det småskaliga modeskapandets ekonomiska ohållbarhet, och när konkurserna blev allt vanligare, såg man under Blairs första år vid makten en avtagande specialisering utifrån de svårigheter som modeskapa-

42 Under ett evenemang som ägde rum under London Fashion Week 2004, uttalade sig en minister från *Department for Culture, Media and Sports* apropå mina förslag, och slog fast att brittiska designers istället för att hoppas på stöd från regeringen fick lära sig att klara sig själva – ”sink or swim”.

re och andra (nämnda ovan) konfronterades med. Detta tilltog i och med den nyliberala politiken på stadsutvecklingens område, där marknadshyrorna sköt i höjden så att gatumarknader och särskilt mindre butiker kom i kläm. Unga människor, nyutexaminerade från konstnärliga högskolor, tvingades bli mycket mobila, individualiserade diversearbetare med en allt bredare uppsättning av säljbara förmågor. Modeskapare till exempel (som tidigare hade nått viss berömmelse) jobbade som butiksbiträden, stylist, journalister och modetyckare. Denna ”andra våg” av diversearbetande människor med examen fann också att de fick sina uppdrag snarare genom kontakter än genom något slags formell urvalsprocess. Nödvändigheten av att nätverka (Wittel 2001) gjorde att många timmar ägnades åt att umgås, och dessa informella strukturer kristalliserades efter hand på ett sätt som skapade nya former för uteslutning som speglade konventionella mönster för social diskriminering, något som gav upphov till vad man kunde kalla en kreativ avdemokratisering, i och med att lagar och institutionella regler kringgicks (dock utan att formellt avskaffas).<sup>43</sup> I praktiken kom reglerna för upphandling och tjänstetillsättning att sättas ur spel. De jobb som framstod som så spännande och som sköttes på urbana kreativa platser som barer och kaféer och den uppmärksammade trenden att arbeta på detta sätt konsoliderade, som ett resultat av vad Peck kallar den urbana styrningens ”strategier för hipsterisering”, olika vägar som ledde till jobb eller medverkan i projekt om, samtidigt som det informella hyllades, satte procedurer ur spel såsom

43 Se vidare McRobbie (2002) där jag argumenterar för att socialt nätverkande på kvällstid tenderar att utesluta missgynnade grupper som till exempel ensamstående föräldrar.

varande ”gammaldags”, vilka vänstern och socialdemokratin historiskt hade lyckats utveckla som ett skydd mot nepotism och korruption för att ge samma chanser åt alla, även de som annars skulle marginaliseras eller diskrimineras.

Denna vändning markerar en punkt där en biopolitisk effekt (styrandet av specifika delar av befolkningen genom att klassificera den i termer av ålder och kvalifikationer) framträder som drar in kulturen och lönearbetet i en nära relation till varandra. Evenemang som *Cultural Entrepreneurs Club* som hölls i London<sup>44</sup>, där riskkapitalister är närvarande för att ge råd och fungera som mentorer, förebådade övergången till en fullständig nyliberalisering av den kreativa sektorn. Detta underströks genom tonvikten på kändisar, stjärnor och modeskapare och den så kallade talangstyrda ekonomin och genom att vissa termer försvann från det offentliga samtalet, såsom ”samarbete”, ”delande”, ”arbetslöshet”. Kritiken och det sociala engagemanget tystnade, eftersom de unga kreativa aldrig kunde veta varifrån nästa projekt skulle dyka upp – de var tvungna att alltid vara glada och positiva. Maktmissbruk och utebliven betalning för nedlagt arbete blev erfarenheter många fick göra. Under det första decenniet på 2000-talet spreds ett ”coolhets”-etos runt denna

44 *The Cultural Entrepreneur Club* startades i början av New Labour-erioden (1998– ) med ett mindre startbidrag och stöd från Institute for the Contemporary Arts, Channel Four TV, Smirnoff Vodka och andra aktörer, inklusive Arts Council UK. Goldsmiths College, där jag arbetar, gjorde också en mindre insats. Tanken var att skapa ett forum för möten var tredje månad, till vilka skulle bjudas in runt 300 unga kreativa människor i behov av finansiering, vägledning och kontakter för sina verksamheter. Jag deltog själv endast på två av dessa möten, och de verkar ha avmattats och tynat bort efter ungefär tre år (se vidare McRobbie 2002).

sektor som en slags självvrättfärdigande diskurs full av ironi, som skyddade mot behovet att ta itu med frågor om självexploatering, utbrändhet, risken att misslyckas, och överhuvudtaget nackdelarna med konkurrens och individualisering. Det ”coola” blev ett slags självdisciplinering och en socialt accepterad, ja faktiskt högt eftersträvad, form av föraktfull elitism. Med dessa medel har de nya kreativa näringarna bidragit till nya former av urbana hierarkier, och till vad jag på annat ställe kallar omklibberingen av den urbana medelklassen (McRobbie 2012). Den rådande diskursen kom att gå på gång tala om vinnare och förlorare och uppslagen i livsstilsmagasinen ägnades åt den senaste årgången av talangfull ungdom. Splittringen, ojämlikheten och missgynnandet av vissa grupper inom denna sektor kom att rutinmässigt ignoreras och blev mycket sällan föremål för kritisk diskussion.

Ekonomi som bygger på talang (Leadbeater) och arbete som är permanent tillfälligt (McRobbie)

Mycket har skrivits utifrån de många rapporter och vitböcker som följde efter Blairregeringens PR-evenemang som *Cool Britannia*.<sup>45</sup> Här vill jag kort sammanfatta några av de utvecklingslinjer som fick en stor verkan tvärsigenom flera sociala institutioner. Dessa förändringar skedde framför allt på utbildningsområdet. Föreställningen att kreativitet är något värdefullt att ta vara på redan hos små barn är såklart allt annat

45 Se vidare *Department of Culture Media and Sport* (1998) *Cool Britannia* events, tillgänglig på <www.dcms.gov.uk>

än ny. Men idéerna om kreativitet i *New Labour*-kontexten är långt ifrån de idéer som var på modet på 1960-talet. På den tiden framhölls till exempel utifrån Plowden-rapporten<sup>46</sup> ett kreativt etos och fri lek som något betydelsefullt, särskilt för barn från fattiga familjer. Färg, fantasi och lek i skolvardagen skulle kompensera för den torftiga urbana miljö i vilken många av dessa barn växte upp. Men det fanns också en betoning av samverkan, samarbete och kommunikation. Först många år senare koplades detta nya kreativa etos samman med idéer om att frigöra talang och att erbjuda vägar för att bli framgångsrik. Vokabulären har förändrats på ett påtagligt sätt. Detta är mycket tydligt till exempel i en bok i manifeststil av Charles Leadbeater som på omslaget har en reklamtext signerad av ingen mindre än premiärministern själv, dvs. Tony Blair. Här återfinns en nästan bokstavlig översättning av de idéer om nyliberalism som Foucault utvecklade i sina föreläsningar med titeln *Biopolitikens födelse*, särskilt vad gäller tonvikten på entreprenörskap, konkurrens och humankapital. Ur Leadbeaters perspektiv bör detta sätt att behandla det egna livet som ett företag och självet som ett varumärke vara en livslång resa som börjar redan under de tidiga åren. Unga människor kommer, menar han, att vid sidan av lärare och experter också att behöva mentorer och vägledare som kan hjälpa dem att upptäcka sina slumrande talanger.

46 Plowden-rapporten (1967) pekade på behovet att kompensera de fattiga och missgynnade hushåll i vilka många förskolebarn och lågstadiet barn växer upp, och rekommenderade en satsning på att göra skolorna till vackrare, färgrika och mer välkomnande miljöer. Rapporten ledde till att offentliga medel satsades på att renovera grundskolebyggnader i hela Storbritannien. Se vidare: <http://www.educationengland.org.uk/documents/plowden/>

Blairregeringen sjösatte också ett program som skulle öka antalet unga människor på universitetet, och olika åtgärder sattes in för att säkra resultat. Men lika viktigt för min poäng här är hur utvecklandet av nya former av kreativ pedagogik på alla utbildningsområden betonades. Till exempel lades skolor i fattiga områden med dåliga resultat ner, och ersattes med skolor inriktade på media och scenkonst. Program för ”kreativa partnerskap” såg till att musiker, dansare och konstnärer kom till skolorna. Initiativ för ”kulturellt ledarskap” fokuserade på mentorskap på konstnärliga områden, liksom inom media, för att stärka konkurrensförmågan hos de socialt missgynnade individer som föreföll lovande som möjliga framtida ledargestalter.<sup>47</sup>

Även akademiker fann sig indragna i detta ”kreativitetens maskineri”. Här uppstod spänningar mellan en pedagogik med rötter i samhällsteori och kritisk kulturteori (ofta med referenser till Foucault och andra postmarxistiska traditioner), och en annan pedagogik som fungerade parallellt och som bidrog med praktisk kompetens vad gäller affärsmodeller och entreprenörskap.

Sådana konflikter har inte kunnat undgå att få viss uppmärksamhet, men än så länge har man inte tagit itu med universitetens roll som leverantörer av kreativa entreprenörutbildningar.<sup>48</sup> Det finns en överhängande risk för självbedrägeri när man rekryterar studenter till kurser och samtidigt akademiskt och pedagogiskt kritiserar eller i alla fall ifrågasätter de värden som ligger till grund för sådana utbildningar. En annan variant (och

47 Det finns i nuläget ingen rapport eller annan evidens som visar utfallet för denna typ av satsningar.

48 Se emellertid Readings (1997).

jag är medveten om min egen roll här) är att på något sätt separera dessa två aktiviteter som om de vore olika sidor av samma sak. Så kan det inte fortsätta – vi behöver på ett genomgripande sätt analysera uppkomsten av denna nya ”entreprenöriella” inriktning på universitetet. Akademiker som undervisar studenter i humaniora eller konst som förmodligen kommer att få arbeta på frilansbasis har fram till nu varit relativt fristående från detta gränssnitt mot marknads- och företagandevärlden. Men det finns undantag, och många handledare och kursansvariga på konstnärliga högskolor har jobbat med att hitta och interagera med ställen där studenterna kan göra praktik, såsom till exempel modeföretag, företag inom grafisk design, gallerier och konstföreningar. Detta har pågått under många år, men det har inte undersökts av några sociologer, utan har tagits för ett självklart pedagogiskt inslag på akademiska kurser som har ett betydande praktiskt inslag. Det är bara på senare tid som sociologer och kulturteoretiker över huvud taget har börjat uppmärksamma existensen av detta fält, kanske för att det kommit närmare deras egen verksamhet, i och med att den statliga finansieringen knyts till idéer om ”anställningsbarhet” och näringslivskontakter även på humanioras och konstutbildningarnas område.

Förväntade förändringar inom universitetssystemet (inklusive de konstnärliga högskolorna) kommer att ytterligare ge kraft åt påståendena om att nyliberala värden håller på att erodera

själva grunden för undervisningens och akademikernas traditionella autonomi, vars verksamhet bygger på allmänt omfattade professionsnormer och oberoende forskning.<sup>49</sup>

För att få ett bredare perspektiv och kunna göra en kritisk analys av dessa processer behöver vi sammanföra diskussionerna om den pågående ekonomiska krisen och nedskärningarna i den offentliga sektorn, med diskussionen om kunskapsekonomin, den ”kognitiva kapitalismen” och de kreativa näringarnas roll. Utifrån den riktning som diskussionen om studielånen och avgifter för dyra utbildningar i Storbritannien är på väg, är det osäkert om samma stora antal studenter verkligen kommer att anmäla sig till de utbildningar som är närmast sammanlänkade med den kreativa ekonomin. Om antalet studenter – till exempel vad gäller mode och textil, eller annat konsthantverk – kommer att ligga kvar på samma nivå, hur kommer då det ekonomiska klimatet för småskaliga företag och för frilansarbete att se ut, nu när återförsäljarledet går allt sämre och många affärer får stänga?<sup>50</sup>

Jag tror att Storbritannien kommer att hamna i en liknande situation som Italien och Tyskland befunnit sig i de senaste tjugo åren, där arbetslösheten varit stor bland nytutexaminerade

49 Se utbildningsministern David Willetts i *The London Review of Books*, maj 2010.

50 Se Rowles (2011).

studenter, och där medelklassmiljön till följd av detta har omkalibrerats vad gäller vardagsliv och familj och släktrationer. Denna arbetslöshetstendens hanteras av olika former av statliga styrinstrument, i form av åtgärdsprogram för att till lägsta möjliga kostnad skapa så många arbetstillfällen som möjligt, och praktikplatser som ska vänja unga (och inte längre så unga) människor vid ett arbetsliv organiserat i projektform, och det som jag på annat ställe kallat ”permanent tillfälliga anställningar” (*permenently transitional work*) (McRobbie 2004).

Massintellektet (Hardt och Negri)

I det följande ska jag ta upp några begrepp som jag funnit användbara för att analysera dessa förändringsprocesser. Den italienska postmarxistiska operaismo-traditionen ger oss verktyg för en mindre pessimistisk analys. Utifrån gliporna i en annars alltbehärskande kapitalistisk maskin ser de möjligheter till nya former av gemensamt delande och autonom organisering. Deras strategi utgår ifrån tanken att det immateriella arbetet och den kognitiva kapitalismen behöver arbetskraftens högre hjärnförmågor. Det som en gång var proletariatet har genom generationerna utvecklats till ett nytt kreativt ”prekariat” av kognitiva arbetare vars input och kompetens är viktigare idag än tidigare (detta har givits namnet ”det allmänna intellektet”



[*general intellect*] utifrån ett avsnitt i *Marx Grundrisse*). Det samtida arbetslivets organisering i team och andra sociala former rymmer också en potential för nya former av solidaritet. De kognitiva arbetarna kan utveckla former och tjänster som går vid sidan av marknadens byteslogik – till exempel i form av ett fritt delande av gemensamma tillgångar. Att utbildningsnivån har stigit innebär också en mer avancerad nivå av tänkande och analys och därmed en potential för mer utvecklade kommunikations- och kampformer. Kapitalismen har därför, menar Hardt och Negri, tvingats till eftergifter i förhållande till dessa nya arbetare – i ljuset av nya former av ”arbetsvägran” har den tvingats att göra arbetet mer intressant. De kognitiva arbetarnas nyvunna kraft har tvingat kapitalismen att anpassa sig.

Ur detta perspektiv är frågan då hur och var dessa kamper om makt och kontroll utspelar sig. Kan kapitalismen nå framgång i sina försök att utveckla och genomdriva nya former av prekärt arbete, med kortfristiga kontrakt och med begränsade eller inga sociala rättigheter alls?

Mitt svar är ”ja”. Villkoren för vad det innebär att arbeta och förtjäna sitt levebröd håller gradvis på att förändras. Kanske de operaistiska författarna har rätt när de ser nya möjligheter flamma upp för en ny politisering av arbetets sfär, men jag vill inskräpa att vi inte får underskatta de subtila sätt på vilka företag och organisationer utvecklar sina strategier för ”flexibelt” arbete. Min egen forskning visar på klyftor mellan generationerna, permanent tillfälliga arbeten, en hög andel drabbade av utbrändhet, och en snabb rörelse från passionerat arbete till en situation med mycket osäkerhet och ångest – som emellertid betraktas som privatsaker. Liksom Zygmunt Bauman

(2002) visat utifrån den ”talang-baserade” ekonomin där så mycket bygger på att man marknadsför sig själv, så ses misslyckande alltid som något personligt, och dagens etos säger att man helt enkelt får ”rycka upp sig”. Som jag ser det behöver vi omgående sätta stopp för dessa nedåtgående spiraler och konfrontera frågorna om vilka nackdelar ett flexibelt arbetsliv medför.

Den framstående sociologen Richard Sennet, som har skrivit mycket om både det urbana livet och om begreppet arbete, kan vara användbar i sammanhanget. Han använder ett antal begrepp som möjliggör ett historiskt perspektiv som annars, i en tid där det sociologiska teoretiserandet snabbt vill svara på de senaste utvecklingarna, ofta glöms bort. Han talar om historia, ålder, berättelser, arbetets vardag, och inte minst hur hantverket hanterar upprepning och misslyckande. Viktigast är kanske hur han skruvar ned det högstämde talet om kreativitet till en nivå där det knappast längre är en relevant term, och hur han ersätter detta värdeord med uttryck som ”gott hantverk” eller ”gediget arbete”; med att lära sig om material och objekt. Mellan raderna låter han förstå att kreativitetsinflationen fungerar som ett verktyg för den ”nya” kapitalismen, och mot detta ställer han långsamhet, koncentration, vägran att låta sig skyndas på. Han menar att teamarbete och alla dessa ”projekt” skapar ytlighet och en försvagning av de sociala gemenskaperna. Han framhåller istället värden som tålmod och pålitlighet.

Den oundvikliga frågan blir då hur användbart ett perspektiv som Sennets kan vara för någon som ser få alternativ till att arbeta i den hektiska projektvärlden. Kan Sennets idéer omsättas i en praktik som utmanar de verksamma kapitalistiska normerna i den nya kreativa ekonomin? På vilket sätt ska i så fall de unga

människorna få ihop till sitt uppehälle? Sennet är synnerligen vag när han talar om den här typen av frågor. Det är som om han talar till en läsekrets av människor som redan är etablerade och har kommit en bit på vägen i sin karriär i den kreativa ekonomin, och därför lägger tonvikten vid hur arbetet görs, snarare än på hur de skall kunna överleva (hans favoritexempel är klassiska musiker och kockar). Men jag håller med Sennet om att de nya ytliga och förment sociala normerna är nedbrytande för kreativiteten. Till exempel har jag i olika sammanhang understrukt vikten av den tysta koncentrerade tid som krävs för att vara på biblioteket eller bara för en enkel långpromenad.

Men hur kan Sennets tankar omsättas i praktiken när stora grupper av studenter inom konst och design, liksom andra fält, fokuserat tränas i att marknadsföra sig själva och ständigt ha ett uppdaterat CV tillhands, att ständigt vara ”redo att arbeta”? Är det inte för sent att vrida klockan tillbaka – och givet nödvändigheten att förtjäna sitt uppehälle, i vilken mening vill vi ens vrida den tillbaka? Vill vi ha färre kreativa unga människor? Vill vi införa begränsningar i tillgången till dessa områden?

Det tror jag inte är vägen framåt. De demografiska förändringarna i studentantalen har bland annat inneburit att fler unga kvinnor, oavsett social klass och etnicitet, tagit plats på utbildningar och får jobb möjligheter som inte var öppna för en äldre generation kvinnor, inklusive många av deras mödrar. Hur skulle konstnärsekonomin se ut i en Sennet-inspirerad kreativ värld? Vad Sennet eftersträvar är att få det konstnärliga arbetet att bli mer likt andra, vanligare, sätt att förtjäna sitt levebröd, alltså att göra det konstnärliga arbetet mindre avvikande. Och det är verkligen ett användbart perspektiv och en motkraft till

kraven på konstnärer och kreativa människor att de skall agera och marknadsföra sig själva i enlighet med kändiskulturens banala logik. Det kan också vara en bättre psykologisk modell för att överleva och för mentalt såväl som emotionellt välmående.

London som en ”urban glamourzon” (Sassen)

Låt oss nu återvända till de diskussioner inom urbanitetsstudier som överlappar med, och ibland är sammanvävda med, analyserna av kreativt arbete. (Sennet är visserligen även han en exemplarisk urbansociolog, men han diskuterar inte själv de dilemman som uppstår när de unga kreativa börjar befolka en stadsdel och sedan ges skulden för fastighetsspekulanterna som springer steget efter dem.) Jag ska presentera en serie reflektioner från forskningsprojekt som ännu inte är avslutade. Det finns en hel litteratur om urban kulturgeografi som diskuterar *agglomeration*, *bunching*, *clustering* och *hubs*, liksom självklart också ”Florida-effekten”, dvs. de förhoppningar om stadsförnyelse som knutits till de berömda tre t:n som nämndes tidigare: talang, teknologi och tolerans.

Vi har redan tagit upp några av farorna med denna hype och med kortsiktigheten i denna upplåsta retorik. Härnäst vill jag utifrån tre städer – London, Berlin och Glasgow – berätta om vad jag observerat och skissa på möjliga vägar för en fördjudad analys. Som många kommentatorer har hävdat har London som en global huvudstad lyfts ut och lösgjorts från resten av landet på ett sätt som gjort att det blivit allt svårare att bedriva vissa typer av kreativt arbete i Storbritannien om man befinner sig utanför London (detta gäller inte minst modebranschen).



London är överkapitaliserat, en plats där nyliberala idéer och varumärkeskulturen tydligt påverkar fastighetsvärdena på affärsgatorna och möjligheterna att förtjäna sitt levebröd. London är den arketypiska höghastighetsstaden, där konstnärer och andra strömmar igenom, som har fler än ett jobb och sällan ens hinner ta sig till sina ateljéer. London kännetecknas av höga hyreskostnader, framgångshets och en talang-baserad ekonomi efter 1997. Det var inte så länge sedan konst och kultur associerades med olika typer av radikalism och vänsterpolitik, men denna historia är nu närmast bortglömd. Det som en gång väckte uppmärksamhet under rubriken ”black cultural production” har nu helt ersatts av ett fokus på världsberömda svarta konstnärer som Isaac Julien och Chris Ofili. På liknande sätt ägnas nu den typ av förbindelser med tidigare generationer av feministiska konstnärer som man kan se till exempel i Tracy Emins arbeten föga uppmärksamhet – vilket kanske inte är så konstigt när till och med Emin själv nu gör negativa uttalanden om feminism. Att förkasta feminismen har blivit en kliché i de populärkulturella mediernas nyliberala kultur, och konstnärer och modeskapare som Tracy Emin och Vivienne Westwood upprepar ofta detta mantra. Den ”urbana glamourzonen” (Sassen 2002), symboliserad av White Cube-galleriet vid Hoxton Square, säljer istället in London som en plats där man kan bli förmögen, och där framgångsrika människor från hela världen samlas. Londonpressen, som *The Evening Standard* (en dagstidning på högerkanten), tar sällan upp historier som rymmer kritik av gentrifieringen eller av stadens etos av glamour och rikedom. Till och med den en gång så radikala *Time Out London* ger mindre plats än till exempel dess systerpublikation i Berlin åt händelser som skulle kunna störa

den officiella berättelsen om den kreativa ekonomin.

På det hela taget kan man säga att alla de utmärkande drag som Foucault visat på hos det nyliberala etoset sjunkit ned djupt och till sist blivit självklarheter i Londons kreativa miljöer, utan att detta givit upphov till mer än ett svagt mummel av misstycke: Företagsamhet, konkurrenskraft och humankapital har alla varit kärnvärden bland de prominenta inom konst och kultur i London under de två senaste decennierna. Dessa principer präglar också hjärtat av Londons småskaliga kreativa näringar. De internaliseras som välbekanta och lättigenkännliga subjektivitetsformer som är verksamma i den urbana kreativa miljön.

Berlin: inte till salu

Berlin erbjuder en tydlig kontrast vad gäller den icke-kommersiella kreativa scenen. Staden har behållit en medvetenhet om sin historia (snarare än att frimodigt lämna den bakom sig) på ett sätt som skapat lager efter lager av radikala aktiviteter och kollektivt experimenterande (feministiskt, gay och lesbiskt, konstrelaterat, husockupanter, osv.), så att det där existerar en kontroversiell diskussion om den nya kreativa ekonomins inverkan, som pågått obrutet under en längre tid. Vid en snabb översyn framträder ett antal betydelsefulla faktorer. För det första: En tillgänglighet till det urbana rummet som snarast är ett historiskt undantagsfall, och en ännu kvarstående effekt av tidigare hyresregleringar. Samtidigt sker nu en snabbt framskridande gentrifiering. Just nu (augusti 2011) kan man se dess framfart från dag till dag i stadsdelar som Neukölln. I Berlins tidningar

ser man ofta reportage om ”var det händer” just nu. Detta är emellertid mycket omstridda processer, som givit upphov till radikal aktivism runt omkring i hela staden. För det andra: Det finns en utbredd arbetslöshet bland akademiker och (i linje med den diskussion jag fört ovan) närmast en institutionalisering av att arbeta i projektförm. För flera generationer har det blivit en vana att hantera ansökningar som ett sätt att få små verksamheter att överleva – ofta i den ”icke-kommersiella” sektorn. De bidrag som finns att få måste ofta förnyas varje eller vartannat år, så en viss grad av osäkerhet och prekariatet är utbredd i ett spann av åldersgrupper som inkluderar människor som nu närmar sig pensionsåldern. För ett stort antal yrken, inte bara inom den kreativa ekonomin, är detta ett definierande drag. För det tredje: Den finns en starkt utvecklad medvetenhet om de internationellt pågående diskussionerna om prekariseringen av arbetslivet och osäkert arbete. Det finns också till skillnad från i London en utbredd medvetenhet om kritiken av Florida och om de nyliberala idéernas praktiska konsekvenser för det urbana livet. Man skulle knappast se en sådan diskussion i brittisk media, inte heller i de så kallade kvalitetstidningarna – medan detta är vardag i Berlin, och faktiskt i Tyskland i stort (Bude 2002). För det fjärde: Det finns en del former av arbetsmarknadsåtgärder för denna sektor, som inkluderar så kallade mini-jobb och ”en euro om dagen”-jobb. För det femte: Som ett resultat av före-

komsten av så många högt kvalificerade människor (unga och gamla), ibland med doktorstitlar, som det saknas akademiska positioner för, så finns det också ett exceptionellt högt antal konsultverksamheter i olika samhällsfrågor, policy-baserade tankesmedjor och forskningsinstitut i staden. Detta gör Berlin till ett unikt centrum för intellektuella samtal och tilldragelser som konferenser, tidskrifter och en radikalare kunskapsekonomi än någon annanstans. För det sjätte: Det finns ständigt besökare i staden eller ”utländska” konstnärer och kreativa människor som förefaller ha resurser att försörja sig, inklusive kunna betala hyra för såväl boende som ateljé. Detta är ett faktum som givit upphov till offentlig debatt.<sup>51</sup>

För det sjunde: Det finns en stark och djupt rotad subkulturell livsstil med en lång historia, som cirklar runt klubbar, barer och musik. Små affärer öppnar och stänger varenda vecka, ibland kan en hel gata domineras av små affärer med det senaste modet, skapat av modeskapare som gått ut från någon av akade-

51 Jag hänvisar till de mångfaldiga diskussioner som förts om *Based in Berlin*-utställningen som ägde rum på tre platser samtidigt och engagerade över 100 konstnärer som valdes ut genom ett tävlingsförfarande. Det var ett kostsamt projekt som på det hela taget fick ett negativt mottagande. Om projektet, se <www.basedinberlin.com>. Jag vill tacka Ulrich Peltzer för en känslös diskussion om de ”välbärgade medelklassungdomar” från hela världen som kommer på en ”Grand Tour” eller på ett sabbatsår för att leva i Berlin en tid.

mierna i Berlin – och ett halvår senare har de alla försvunnit. Konstnärer öppnar ibland en bar i ett ruffigt område, mest för de närmaste vännerna, och kombinerar detta med ett utställningsrum längst in. Det är inte konstigt att denna tillgång till utrymme är så attraktiv, för att inte säga förförisk, för de unga konststudenterna i såväl Europa som i USA.

Jag skulle gå så långt som att säga att det definierande draget för Berlins kreativa ekonomi är denna miljö av barer, klubbar, affärer och konsten att överleva, som framstår som icke-kommersiell och underfinansierad. Man kan fråga sig om detta skall förstås som en kapitalistisk eller anti-kapitalistisk kultur (Schwanhäußer 2011). Det utgör en ny form av nyliberalism som liksom integrerat gesten att be om ursäkt för sig själv. Det är som om killen bakom bardisken säger: ”Vi gillar egentligen inte att vi måste tänka och agera på ett kommersiellt sätt. Vi gör egentligen inte det här för att tjäna pengar, vi gör det för att vi tycker om det. Och det här arbetet möjliggör andra projekt som är helt icke-kommersiella.” På det hela taget finns det i Berlin starka spänningar och ambivalenser kring det kulturella entreprenörskapet. Det finns vrede och harmsenhet över att staden exploateras just på grund av att den erbjuder ett löfte om något som undflytt den hårda urbana kapitalismen i städer som London och att Berlin som en konsekvens av denna förment icke-kapitalistiska kultur ser sig snabbt förändras i kapitalistisk riktning genom den flod av unga människor från hela Europa och från USA som har råd att njuta av festandet ett tag, och som också utgör ett ständigt förnyat klientel på de mer informella och tillfälliga barer och klubbar som öppnas i de nedgångna kvarteren. Detta ger upphov till en säregen typ av urban subkulturell

turism som sedan konkurrerar ut gräsrotsverksamheterna med den mer formella eventkultur som får stöd av stadsfullmäktige, stadsdelsnämnder och olika instanser med ansvar för kultur och turism. Borgmästaren säger själv att han inte ser något alternativ till att med kraft marknadsföra staden på grundval av dess status som ”subkulturens huvudstad” (Thornton 1996), något som i sig är ett ironiskt öde för verksamheter som ofta har sitt ursprung i olika vänster- och motkulturella undergroundmiljöer. Det är inte att undra på att det finns en höggradig och kritisk medvetenhet och självreflektion hos människorna i denna miljö, som finner sig själva sälja staden på grundval av dess antikommersiella etos och dess ”inte till salu”-hållning.

#### Glasgow: arbetarklasstaden

Min diskussion om Glasgow kommer att vara kortfattad och mycket mer tentativ, eftersom forskningen fortfarande bara är i sin begynnelse. Jag tar ändå upp Glasgow eftersom jag vill visa på olika typer av diskussioner i offentligheten och bland akademiker, kulturpolitiker och konstnärer om den nya kreativa ekonomin, som kan fungera som ett slags kontrast till det jag tagit upp tidigare. I Glasgow finns en hållning präglad av vrede och opposition som tar avstånd från den kändiskultur som den internationella konstvärlden nu är inbäddad i. Denna fientlighet uttrycks oftast i klasstermer.<sup>52</sup> Här är konstfältet ett slagfält. De yngre generationerna av unga Glasgow-baserade konstnärer har uppvisat en stark fientlighet mot marknads kommersiella vär-

52 Detta kan observeras i ett stort antal artiklar, tidskrifter, nyhetsbrev och online-publikationer.

den i allmänhet, och dess inverkan på Glasgow-miljön i synnerhet. De definierar sin position som en motkraft till de Londonbaserade ”unga brittiska konstnärerna” (YBA, som de kommit att kallas: Young British Artists). Glasgowkonstnärerna är så djupt involverade i arbetarklassens tradition, historia och politik i Skottland att det i deras arbete går att se direkta linjer av anknytning, kontinuitet och engagemang. När detta väl är sagt finns det också en paradox som gäller publik, kritiker och också sociologer som inte själva lever i Glasgow. Om konstnärerna inte aktivt verkar för att få sina verk presenterade och sålda och om de är ambivalenta i förhållande till tanken om en publik, innebär inte detta att deras verk kommer att tendera att förbli tillgängliga endast för ett slags intern eller självutnämnd publik? (Det verkar också finnas en tendens bland Glasgowkonstnärerna att visa sina verk för varandra, se Lowndes 2003 och 2010.) Hur kan konstnärerna vara säkra på att det är rätt sorts människor – dvs. människor för vilka verken kommer att ha ett socialt och politiskt värde – som kommer att vilja se dem och som faktiskt kommer att se dem? Vad gör man för att försöka åstadkomma detta? Finns det inte en risk här att konstscenen blir självbekräftande?

Det är vanligt i artiklar skrivna av Glasgowkonstnärer liksom av kritiker baserade i Glasgow, att man ser fördömanden av konstnärer som har ”sålt sig”, antingen genom att flytta (ofta till Berlin) eller genom att ge sig in på den mer kommersiella konstmarknaden – ibland i en kombination. Om det i Berlin finns ett missnöje och en klagan som ofta uttrycks å de unga kreativa människornas vägnar mot stadens vulgära marknadsföring i vilken konstnärerna presenteras som ett slags utsmyckning, så finns det i Glasgow-diskursen en sarkastisk macho-ton, som blir harmsen när den ser

framgång och misstänksam när den ser initiativ. Det är som om man måste bevisa att man har ett tvättäkta politiskt engagemang innan man alls får sätta igång att arbeta.

Men allt detta gör det omöjligt att utan negativa konsekvenser till exempel starta ett litet oberoende galleri, eller få igång en verksamhet som till exempel curator eller mentor. Jag har ännu inte sett några diatriber mot kreativa människor som öppnar sina egna barer eller kaféer som ett försök att finansiera sitt kreativa arbete, men man kan nog anta att även detta skulle ses med oblida ögon. Ändå verkar det som om det vid kritiska tillfällen funnits relativt mycket av den här sortens verksamheter (Lowndes, 2003 och 2010). Den slutsats läsaren drar är att det finns ett slags sekticism, där några småklickar eller rivaliserande grupper gör upp om Glasgows kreativa ekonomiska sektor. (Det är inte bara den kommersiella konstvärlden och de konstnärskollegor som ”sålt sig” som är mål för besk polemik, utan även Skottlands konstnärsnämnd, som nu heter *Creative Scotland*, och andra statliga myndigheter förkastas, och attackerar minst lika häftigt.) Om det i London finns en förhärskande coolhet som används för att agera med en ironisk distans och avpolitisering, så finns det i Glasgow en förhärskande misstänksamhet mot allt som verkar för ambitiöst och självupptaget. Hur hanterar man då i Glasgows konstkretsar de världskända konstnärer som fått stort erkännande? Måste detta oundvikligen ge upphov till splittring och hierarkier, eller finns det andra modeller för hur man kan vara en konstnär, modeskapare eller kreativ person i Glasgow (jfr. författare som James Kelman och Alistair Gray)?

Sennett kan här återigen hjälpa oss på traven genom att betona ett sätt att arbeta som står emot både marknads och

kändiskultens förförelse. Sennets föreställning om konstnären eller författaren som en hantverkare (någon som arbetar med tålmod och som tar avstånd från de urbana glamorösa områdena) skulle utan tvivel kunna användas på några i den äldre generation författare från Skottland jag nämnde ovan. Men problemet med Sennett är återigen att han inte diskuterar de praktiska sidorna av att förtjäna sitt levebröd eller försörja en familj. Och hans hantverkargestalt är kanske ändå en något för änglalik figur. Det krävs en enorm karaktärsstyrka för att stå emot framgångens förförelser och de urbana glamorösa områdenas frestelser. Som en avslutande kommentar om konstscenen i Glasgow konstaterar jag att den inte förefaller vara en särskilt gynnsam miljö för kvinnor, och att den inte lämnar utrymme för den typ av frågor som jag länge ägnat mig åt i mina texter om den kreativa ekonomin, alltså för ett feministiskt inspirerat begär att hitta sätt att arbeta som är värdefulla i sig själva. Dessa idéer om ett ”passionerat arbete” växte fram inte minst utifrån hur de unga kvinnorna på väg in i modebranschen jag intervjuade beskrev sina yrkesval. Jag har till exempel stött på en hel del tämligen nedvärderande och förminskande kommentarer om de småskaliga konstverksamheter som en liten grupp kvinnor dragit igång i Glasgow (*The Mary Mary Gallery* och *The Sorcha Dallas Space*).

Det verkar alltså som om ett etos kritiskt till privat företagande är förhärskande bland många av de betydande aktörerna på de olika konstscenerna i Glasgow. Med utgångspunkt i hur denna hållning fått så stort politiskt genomslag som ett slags gemensamt sätt att tänka och tala, kan det finnas anledning att granska närmare hur det fungerat i praktiken: Givet att det inte finns några möjligheter att starta mikro-företag som i Berlin och

givet det relativt begränsade inflöde av turister som söker det som är ”trendigt”, är det svårt att se hur den vardagliga logistiken med den kreativa arbetarens försörjning ska gå till. Kanske är det så att många unga får klara sig på bidrag, eller på en följd av tillfälliga lågavlönade jobb på call-centers (en mycket demoraliserande framtidsvision). Om detta är fallet – är inte det ett starkt argument för att satsa på mer dynamiska former för att skapa arbetstillfällen, som vi sett i Berlin, för denna idag högt kvalificerade grupp av unga människor?

#### Kreativ ekonomi eller socialt företagande?

Slutsatserna jag drar av de diskussioner jag har presenterat i denna artikel är att det faktiskt är arbetets framtid vi ser i dessa kortvariga ”permanent tillfälliga arbeten”. Frågan kommer att vara hur denna form av arbete kan fungera som försörjning för konstnären själv och med åren kanske också en familj. Vad kommer det att innebära när så många unga människor måste hantera tanken på en projektbaserad försörjning? Det verkar ske en normalisering av kreativt lönearbete, i och med att universiteten och konsthögskolorna utbildar så många entusiastiska ungdomar. De har en tydlig förväntan om att deras utbildning ska erbjuda något slags väg till ett betalt arbete. Konstnärer gör inte längre som tidigare, dvs. de försöker inte klara sig genom ett

par år med diverse utställningar och visningar för att sedan, om detta inte bär sig, utbilda sig på nytt eller försöka hitta en annan typ av arbete och hitta sätt att leva med besvikelsen. Storleken på denna grupp kan visserligen krympa något i samband med förändringar i den högre utbildningen – men det är alls inte säkert, det är möjligt att de kommer att fortsätta att vara ungefär lika stora om återbetalningen av studielånen fortsätter att vara sammankopplade med inkomst, och således fortsätter att vara en fråga framför allt för dem med relativt välbetalda arbeten. Samtidigt verkar det som om vågen av kreativ näringsverksamhet lagt sig, Florida-effekten har fått utstå alltför bred kritik för att kunna vidmakthålla sin retoriska ställning i städernas marknadsstrategier, och det så kallade ”hipster”-etoset möter allt mer av en politisk kritik från olika håll. Vad vi kanske kan hoppas på är en mer utvecklad diskussion utifrån det som med ett konstskoleuttryck kallas ”socialt engagerade praktiker”. Som exempel kan nämnas att den kanske mest omtalade och högt värderade kurser på Glasgow School of Art ägas åt ”Environmental Art”. Även om de öppet politiskt engagerade och välartikulerade studenterna i Glasgow knappast skulle acceptera att användas av de lokala myndigheterna som något slags pseudo-socialarbetare, så är det inte otänkbart att de kreativa näringarnas verksamheter skulle kunna transformeras till olika former av socialt företagande – trots Cameron-regeringens försök att sno åt sig

detta uttryck i Storbritannien. Det behövs en mer teoretiskt medveten diskussion om vad socialt företagande skulle kunna vara i dagens ekonomiska klimat, och en villighet att lära sig av historien, till exempel från tiden då det var vanligt med kooperativ, kollektiv och workshops drivna av organisationer utan vinstintresse. Vad gäller universiteten kan man föreställa sig en ny roll för dessa, om deras lokaler och expertis skulle göras mer tillgängliga. Till exempel skulle jag vilja se att universiteten erbjöd rum för att visa arbeten och för att visa filmer som annars inte ställs ut och distribueras i den kommersiella sfären. Under det senaste året har jag som ett led i min undervisning på Goldsmiths visat två filmer, en från det tidiga 1980-talet och en samtida, som eftersom de är art house-filmer helt enkelt inte kommer till kännedom för stora grupper av intresserade åskådare, om de inte lyckas komma iväg den enda kväll – eller möjligen vecka – de visas. Den ena filmen jag visade var *Looking for Langston* av Isaac Julien (en poetisk meditation över rasöverskridande homoerotiskt begär utifrån Langston Hughes liv) och den andra var en film av filmskaparen Tatjana Turanskyj från Berlin, med titeln *Eine flexible Frau*, som skildrar det prekära arbetet i det samtida Berlin där gentrifieringen går på högvarv, ur en arbetslös ung kvinnlig arkitekts perspektiv, som försöker suppa sig bort från sin förtvivlan över tillståndet i den talangbaserade ekonomins värld.



## Referenser

### Litteratur

Bauman, Zygmunt (2000) *Det individualiserade samhället*. Göteborg: Daidalos, 2002.

Bude, Heinz (2001) *Generation Berlin*. Berlin: Merve.

Florida, Richard (2002) *Den kreativa klassens framväxt*. Göteborg: Daidalos, 2006.

Hardt, Michael och Negri, Antonio (2000) *Imperiet*. Göteborg: Glänta produktion, 2003.

Hardt, Michael och Virno, Paolo (red.) (1996) *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hotson, Howard (2011) *”Don’t Look to the Ivy League”*. London Review of Books, 33:10. Tillgänglig på: <<http://www.lrb.co.uk/v33/n11/howard-hotson/short-cuts>>

Jakob, Doreen (2009) *Beyond Creative Production Networks: The Development of Intra-Metropolitan Creative Industries Clusters in Berlin and New York City*. Berlin: Rhombos Verlag.

Jakob, Doreen (2010) *”Constructing the Creative Neighbourhood: Hopes and Limitations of Creative City Policies in Berlin”*, i *City, Culture and Society*, 1:4.

KUNSTrePUBLIK (red.) (2010) *Skulpturenpark Berlin\_Zentrum*. Cologne: Walther König.

Leadbeater, Charles (1999) *Living on Thin Air: The New Economy*. London: Viking.

Lowndes, Sarah (2010) *Social Sculpture: The Rise of the Glasgow Art Scene*. Edinburgh: Luath Press.

McRobbie, Angela (1989) *”Second-Hand Dresses and the Role of the Ragmarket”*, i *Gelder*, Ken och Thornton, Sarah (red.), *The Subcultures Reader*. London: Routledge, 1997.

– (1998) *British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?* London: Routledge.

– (2002a) *”From Holloway to Hollywood: Happiness at Work in the New Cultural Economy?”*, i *Du Gay*, Paul och Pryke, Michael (red.) *Cultural Economy: Cultural Analysis and Commercial Life*. London: Sage.

– (2002b) *”Clubs to Companies: Notes on the Decline of Political Culture in Speeded Up Creative Worlds”*, *Cultural Studies*, 16:4.

– (2012) *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge: Polity Press.

Mulholland, Neil (2003) *”Leaving Glasvegas”*, i *Matters*, 17.

– (2004) *”Going for Bronze”*, i *The Future*, Manchester, 1.

Peck, Jamie (2005) *”Struggling with the Creative Class”*, i *International Journal of Urban and Regional Research*, 29:4.

Readings, Bill (1997) *The University in Ruins*. London: Harvard University Press.

Rowles, Sarah (2011) *11 Course Leaders: 20 Questions*. London: Q-Art London.

Sassen, Saskia (2002) *”The Global City: Introducing a Concept”*, i *Bridge*, Gary och Watson, Sophie (red.), *The Blackwell City Reader*. Oxford: Blackwell.

Schwanhäuser, Anja (2010) *Kosmonauten des Underground: Ethnographie einer Berliner Szene*. Frankfurt am Main, Campus. (Under utgivning på engelska med titeln *Berlin Capitalism: The Spirit of Urban Scenes*.)

Scott, Allen J. (2000) *The Cultural Economy of Cities*. London: Sage.

Sennett, Richard (2008) *The Craftsman*. London: Allen Lane.

Thornton, Sarah (1995) *Club Cultures: Music, Media and Sub-cultural Capital*. Cambridge: Polity Press.

Wittel, Andreas (2001) *”Toward a Network Sociality”*, i *Theory, Culture & Society*, 18:6.

Zukin, Sharon (2010) *Naken stad: Autentiska urbana platsers-uppgång och fall*. Göteborg: Daidalos, 2011.

### Internetkällor

*Based in Berlin* (utställning) (2011): <<http://www.basedinberlin.com/en/info/>>

*Central Advisory Council for Education* (1967) *”Children and Their Primary Schools”* (Plowden-rapporten): <<http://www.educationengland.org.uk/documents/plowden/>>

Department of Culture, Media and Sport (1997a) *”Chris Smith Welcomes New Name for His Department”*, pressrelease, 14 juli 1997.

Department of Culture, Media and Sport (1997b) *”Creative Futures: Culture and Our Sense of Identity”*, pressrelease, 19 september 1997.

Department of Culture, Media and Sport (1998a): *”Creative Industries Mapping Document”*: <[http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20100407120701/http://www.culture.gov.uk/reference\\_library/publications/4740.aspx](http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20100407120701/http://www.culture.gov.uk/reference_library/publications/4740.aspx)>

Department of Culture, Media and Sport (1998b): *”A New Approach to Investment in Culture”*, pressrelease, 14 juli 1998.

### Filmer

Julien, Isaac (regi) (1989) *Looking for Langston*.

Turanskyj, Tatjana (regi) (2010) *Eine Flexible Frau*.



plötsligt blev väldigt uppmärksammasd för en roll i en TV-serie som sänts under våren. Teaterchefen är hur som helst väldigt nöjd och har redan börjat prata om olika framtida projekt. Men Torkel är luttrad, han vet att teaterchefen talar i de här termerna med många av hans kollegor, och det tog många samtal med både honom och hans förläggare innan han fick ett beställningskontrakt på just den här pjäsen. Nu har han dessutom annat att tänka på, en pjäs om norrmän i exil i Sverige under andra världskriget som beställts av Det Norske Teatret och där han kommer att jobba parallellt med översättaren, och så en barnpjäs för Ung Scen Öst som ligger i bakhuvudet och vänder och vrider sig, tanken är att han ska utgå från verkligt material från vårdnadstvister, och han vet inte riktigt vad han ska ta för grepp på historierna. Torkels arbetstakt under de senaste åren har varit ganska hög - det är stor skillnad nu mot de första fem åren efter dramatikerutbildningen, vilket också har märkts på hans växande inkomster. Men han är ofta orolig både för hur länge han ska orka skriva tre, fyra nya pjäser per år om teman och personer som verkligen intresserar honom, och för hur länge teatrarnas intresse ska hålla i sig. Han ser ju hur flera av hans kollegor plötsligt inte längre framstår som lika unga och spännande. Att etablera sig som dramatiker är svårt, och att man nått den punkt där man betraktas som ett nytt intressant namn betyder inte att man kommer att vara lika efterfrågad hela livet. Att det hela tiden är det nya som efterfrågas syns också på andra sätt - inget av hans manus har satts upp mer än en gång, något som hans förläggare hävdar har blivit allt vanligare de senaste decennierna. Svenska pjäser är bara intressanta om de är nyskrivna. Några av hans äldre

att finnas så länge till, och det är osäkert om det går att få produktionsbolaget att bära sig. Sara tänker också långsiktigt, hon vet att det faktum att hon inte disputerat gör hennes tillvaro som timlärare osäker, trots att studenterna uppskattar henne inte minst för att hon har ett nätverk i feministiska och aktivistiska konstkretsar både i Sverige och i Tyskland som hennes kollegor helt saknar. Men hon har också funderat på hur hon skulle kunna använda sin konstnärliga praktik i en forskarutbildning i genusvetenskap, hur hon på något sätt skulle kunna kombinera ihop det. Om hon nu överhuvudtaget får tjänsten, sist det fanns en anställning ute var det över fyrtio sökanden.

Torkels senaste uppdrag för Helsingborgs stadsteater, en pjäs om tre unga män som i början av förra århundradet involveras i en militant anarkistisk organisation och hur deras olika politiska intentioner och bakgrunder snart spelar ut dem mot varandra i den oroliga tiden strax efter första världskriget, blev en stor framgång. Kritikerna älskade, som alltid, hans förmåga att kombinera ett dokumentärt material med ett nästan drömskt replikbygge, där rollerna ibland också går utanför scenrummets fiktion och kommenterar det som pågår. Och det har varit gott om publik på föreställningen, även om den fullsatta salongen nog delvis kan skyllas på att man spelat på den lilla scenen och att dessutom en av de kontrakterade skådespelarna



likna ett produktionsbolag tillsammans med några av sina musikerkollegor. Hans inkomster har de senaste åren varit magra och framförallt ojämna, och han drygar ibland ut lönen med hjälp av inhopp som vikarierande musiklärare på en gymnasieskola i Fosie. Basen i deras försörjning är sedan några år tillbaka Saras deltidslön som timlärare i genusvetenskap (hon läste ihop till en fil kand i genusvetenskap delvis parallellt med åren på konstskola, och via en av sina dåvarande studiekamrater som nu är fast anställd lektor har hon fått hand om delar av en fristående kurs). Just nu funderar hon på att söka en doktorandtjänst som institutionen har talat om att utlysa det närmaste året. Ett skäl är att det skulle ge dem båda en lite stabilare ekonomi under några år; allt tal om att man inte längre ska få undervisa som obehörig lärare på grundskolan och gymnasiet gör att de inser att Torbjörns möjligheter att vikariera förmodligen inte kommer

# Ylva Gislén

En fråga om tid

- några tankar om konstnärligt verkande

i de nya ekonomierna

I

I utkanten av Malmö, i ett av flera radhus som en gång byggdes för arbetare, små tegelhus med bakgårdar som då var tänkta för några höns och lite potatisodling, bor Torbjörn och Sara. Än så länge har de inga barn, men flera av deras vänner har fått eller väntar och även om ingen av dem har uttalat det högt, så ligger det lite i luften. Det gjorde det nog redan när de flyttade hit för ett knappt år sen, efter att ha sålt sin lilla tvåa på Möllevången. Sara arbetar av och till i Berlin, med ett feministiskt performancekollektiv som hon var med och startade under åren på konstskola där. Under den tiden träffade hon också Torbjörn, som var nere och gjorde en spelning på en av stadens klubbar. Nuförtiden har han inte lika många spelningar i Tyskland och London som han hade tidigare, kanske delvis för att han mer och mer engagerat sig i arbetet med att etablera en klubb och konsertlokal inte så långt från där de nu bor, och något som börjar



vänner försörjer sig nu på att åtminstone hjälpligt styra upp i deras ögon uslare än usla Wallander-manus, och bitterheten ligger inte alltid långt borta. Han ryser lite och kokar ytterligare en kopp kaffe för att ta med sig till datorn i lägenheten på Odengatan, som visserligen är lite bullrig men stor och luftig. Han har haft tur på det viset, Erik som han träffade av en nästan osannolik slump eftersom de egentligen inte alls rörde sig i samma kretsar, och som han lever med sen några år tillbaka, är på god väg att bli chefsläkare på sin avdelning. Deras gemensamma ekonomi är egentligen inget större problem, även om Torkel ogärna vill känna sig avhängig av Eriks inkomster. Medan fingrarna börjar röra sig över tangenterna far tankarna snabbt förbi en väninna som är skulptör och som gjorde lite scenografjobb på den tiden han arbetade i olika frigruppskonstellationer. Han fick nyss veta att hennes äktenskap sedan tio år tillbaka knakar rätt rejält i fogarna, men att hon inte förstår hur hon skulle kunna fortsätta som konstnär om hon skilde sig och inte längre hade sin mans inkomst att falla tillbaka på.

Det var tveksamt om grannen vattnat potatisen som han lovat. Plantorna såg ganska kläna ut och när Anders stack ner fingret i sandjorden var den torrare än vad den borde ha varit om bevattningslöftet hållits. Författaraftnar kanske var bra för plånboken, men så bra för hans trädgård var de verkligen inte. Han stack in nyckeln i dörren och drog in lukten av huset. Hemma. Katten slank in bakom honom, med den där lite upprörda tonen i jamandet som hon alltid hade när han varit borta ett tag. Det gick inte precis någon nöd på henne, hon hade lucka i dörren och kattsällskap på grannens gård, och så

här på försommaren såg han inte alltid mycket av henne ens om han var hemma. Men det var precis som om hon menade att han för ordningens skull borde sitta i burspråket, med skrivmaskinen och böckerna, så att hon visste var hon hade honom.

Anders hade hittat huset redan för tjugo år sedan, när han fortfarande levde med Marika, och när de separerade för snart tio år sedan bodde hon kvar i lägenheten och han flyttade hit. Det var en bra bit bort från allting, men ett litteraturpris han fick i samma veva betalade av en stor del av lånet, som inte hade varit särskilt stort ens från början. Man skulle väl inte hitta något lika billigt ens i Norrlands inland idag tänkte han, och bilder av grå och övergivna torp längs inlandsbanan under en resa till biblioteket i Arvidsjaur förra hösten kom för honom. Nu bodde han nästan gratis kändes det som. Lite kallt på vintern, men ett annat, mindre, litteraturpris hade blivit till en täljstenskamin, och ved fick han för i stort sett ingenting av grannen. Okluven men ändå, så grannen var väl strängt taget förlåten för det där med potatisvattningen redan på förhand. Det hade tagit ett tag innan han hade kommit in i hela det tysta utbytet av små tjänster och gentjänster här på bygden, och det faktum att han skrev böcker imponerade inte stort på många. Långsamt hade han ändå märkt att en och en annan hade börjat säga något vänligt om en bok av honom som de läst, som om nyfikenheten tagit överhanden, och lika långsamt hade de informella ekonomierna börjat inkludera också honom, vilket behövdes för litteraturpriser och stipendier och en och annan uppläsningsturné till trots, sålde han inte så mycket så det räckte till mer än kaffepengar.

Tystnad och katten i knäet. Tystnaden var det bästa här-

ute, och det överraskade honom, alla åren i New York på 80-talet och även tiden i Stockholm med Marika hade varit så fulla av larm, alla projekt, utställningar, uppläsningar och tidskrifter och den strida strömmen av folk som han inte visste vart de tagit vägen...

## II.

Alla dessa berättelser är fiktioner. Med de filmiska eftertexternas formulering så är varje likhet med nu levande eller avlidna personer oavsiktlig och helt tillfällig – även om de mycket avsiktligt och inte alls som av ett tillfälle också skulle kunna vara verkliga. I samtliga finns lån, transponeringar och modifieringar av problemställningar i livssituationer hos reellt existerande konstnärer.

Det eventuella skvallervärdet bör ändå vara obefintligt, om inte min dekokt på realistiska inslag och högst uppdiktade personer av en slump blivit mer än avsiktligt dokumentär.

Det jag vill fästa läsarens uppmärksamhet på med dessa berättelser är till att börja med mångfalden både i sätten att verka och försörja sig hos konstnärer.

Även inom ramen för ett och samma område kan villkoren och förutsättningarna se väldigt olika ut beroende på om man arbetar huvudsakligen mot en lön eller ett arvode, som en skådespelare och en regissör, eller om man som en dramatiker arbetar med någon slags upphovsrättsbaserad ersättning, bara för att ta scenkonsten som exempel. Men samma skillnader återkommer inom bildkonsten, där konstnärer som arbetar platsspecifikt laborerar med andra typer av ekonomiska förutsättningar och ersättningar än de som säljer målningar

eller objekt. Eller inom musiken, där somliga av utövarna har fasta anställningar (i till exempel symfoniorkestrar), andra får sina inkomster i form av arvoden eller andelar av gager medan andra i huvudsak får hela eller delar av sin försörjning via olika upphovsrättsbaserade ersättningar.

Sammansättningen av inkomster varierar också över tid i de flesta konstnärers liv. Etableringsperioder ser ut på ett sätt, konstnärliga bakvatten eller stora, ibland plötsliga, framgångar, har sina olika inkomstdynamiker, och det är sällan så lätt att förutsäga när och hur och om det ena kommer att följas av det andra. Också livs- och familjerytmer kräver och ger utrymme för olika saker vid olika tidpunkter. För att inte tala om att närvaron av ärvda pengar, eller turen/möjligheten att bo eller leva på ett sådant sätt att utgifter minimeras, kan skapa möjligheten att ägna sig åt ett konstnärskap på egna villkor.

Generellt kan man säga att de grupper av kulturarbetare som fortfarande kan komma i åtnjutande av anställningsformer har en något större ekonomisk trygghet, medan de som måste förlita sig på olika typer av upphovsrättsbaserade ersättningar ofta har både lägre och mer varierande inkomster. Samtidigt är den potentiellt möjliga inkomsten fortfarande långt högre för de grupper av konstnärer som producerar objekt som på ett framgångsrikt sätt kan kapitalisera på olika typer av immateriella rättigheter: kompositörer, författare, bildkonstnärer.<sup>53</sup>

Utöver detta tillkommer frågan om vad respektive konstfält har för geografi: dansare och koreografer förhåller sig idag till en högst transnationell karta av inflytelserika skolor, festivaler,

<sup>53</sup> Se även Konstnärsnämndens rapport *Konstnärernas inkomster, arbetsmarknad och försörjningsmönster* (2011)

kompanier, nätverk och gästspelsscener. Det gör också operasångare och -regissörer även om deras infrastruktur utgörs av etablerade operahus. Det betyder naturligtvis inte alltid att man kan se dessa kartor speglas på individnivå – men om man jämför med den svenska (och europeiska) talteaterns kartor är de betydligt mer nationella och lokala, vilket naturligtvis har att göra såväl med teaterns och koreografins olika relationer till språk – men också tidpunkten för deras framväxt. I Sverige och runtom i Europa finns teaterinstitutioner med månghundraåriga traditioner vars finansieringstraditioner så gott som alltid kan kopplas till nationalstatsprojektet. Den samtida koreografen har växt fram i en helt annan slags geopolitisk situation.

Liknande olikheter i brytpunkterna mellan det lokala/nationella/transnationella och i relationerna till andra samhälleliga institutioner eller en lokal eller transnationell marknad finns på samtliga konstfält.

De stora olikheterna i de sammanhang konstnärer befinner sig, som inte bara griper in i de förutsättningar man har att verka som konstnär, utan också i själva förståelsen av vad det innebär att vara konstnär, vad konst är, tror jag är viktiga att hålla i huvudet när man talar om de individer som tillsammans utgör det som med rätt eller orätt kallas de kulturella och kreativa näringarna.

### III.

En annan sak man bör lägga märke till, även om detta väl för de flesta inte framstår som någon nyhet, är att relationen mellan försörjningen och det konstnärliga skapandet sällan är vare sig

rätlinjig eller självklar.

I diskussionen om de kulturella och kreativa näringarna finns inte bara ett antagande om att de västerländska ekonomierna håller på att omvandlas i riktning mot ”produktion” av tjänster, upplevelser och kunskap, och om den roll som konstnärer i vid mening tänks spela i denna produktion. Där finns också en förväntan om att det konstnärliga skapandet ska skapa inkomster och försörjningsmöjligheter, helst åt fler men åtminstone åt konstnärerna själva. Denna förväntan syns till exempel i kraven på – och medlen till utveckling av – kurser i entreprenörskap på de konstnärliga utbildningarna. Skattetekniskt och sedan lång tid bedriver en väldigt hög andel konstnärer redan sin verksamhet som företag eller som självanställda, med det personliga risktagande och de stora investeringar i form av obetalt arbete man brukar förknippa med entreprenörskap. Men något är det som inte anses vara tillräckligt, eller gjort på rätt sätt här, ett vagt något som ibland yttrar sig som självkritik eller sviktande självkänsla hos både utbildningsinstitutioner och enskilda konstnärer. Ibland yttrar sig detta något som försök att hävda och leda i bevis att konstnärer redan är mera entreprenöriella än de flesta, att de i själva verket har allt att lära ut istället för att lära. I ytterligare andra fall yttrar det sig som införande av kurser i företagande i såväl konstskolornas som arbetsförmedlingens och olika intresse- och arbetsmarknadsorganisationers regi.

Och så tillkommer diskussionen om kultursponsring, där samma musikaliska grundtema (det är något som görs fel) återkommer, om än i andra tonarter och med andra instrument och aktörer i förgrunden.

Allt medan enskilda konstnärer, constellationer och institutioner oftast bara försöker få till tiden och utrymmet att verka, i pussel som har blivit alltmer komplicerade.

Under allt detta ligger betydligt mer djupgående frågor och förändringar än entreprenörskapets vara eller icke vara.

I *Människans villkor* resonerar Hannah Arendt kring människan som aktiv och handlande varelse. Hon poängterar att det är viktigt att inte glömma bort den kvalitativa åtskillnad mellan olika sorters mänskliga aktivitet som under väldigt lång mänsklig tid reflekterats i att vi haft olika språkliga, politiska och narrativa förhållningssätt till dem, även om variationen i synen på dem, förändringarna och sammanblandningen av kategorierna också är föremål för hennes analys. Arbete (labour) är den sortens aktiviteter som krävs för att vi ska upprätthålla själva livet, och som precis som ämnesomsättningsprocesser eller andra processer i naturen är cykliska, ständigt måste upprepas. Genom tillverkning (work) skapas produkter som tillsammans utgör förutsättningen för den mänskliga världens beständighet över tid. Och i talandet/handlandet (action) blir vi på en gång igenkända som individer och som del av mänskligheten genom att dessa handlingar känns igen och återberättas. Konsten hör i den arendtska begreppsvärlden absolut inte till arbetet utan rör sig i ett mellanrum mellan tillverkan och handlandet, dels för att olika konstarter har olika typer av materialitet och beständighet, men också för att konstverk överallt och i alla tider har skilt ut sig från andra föremål genom att de undantas från bruk. Konstverket är inte del av samma typ av instrumentalitet och nyttotänkande som kännetecknar tillverkningen av andra mänskliga föremål, och relaterar däri-

genom starkare till handlandets slag av intentionalitet och meningsskapande.

Arendt beskriver också övergången till ett konsumtionssamhälle som ett samhälle där arbete blir ett med tillverkning, eftersom de ting man skapar i ett sådant samhälle inte längre har som uppgift att göra världen beständig utan istället att utgöra bränsle i samhällets egen allt mer voluminösa ämnesomsättningsprocess. Tingen ska konsumeras, inte för vår direkta personliga överlevnads skull, utan för att det repetitiva konsumerandet blivit ett allt överskuggande villkor för det moderna samhällets överlevnad. Hon skriver 1958:

Enligt samhällets offentliga bedömning har varje yrke till huvuduppgift att inbringa en rimlig inkomst, och antalet människor vilkas yrkesval vägleds av andra hänsyn, särskilt inom de fria yrkena, minskar snabbt. De konstnärliga yrkena – noga taget de enda ”tillverkarna” som återstår i arbetssamhället – utgör det enda undantag som detta samhälle är berett att göra.<sup>54</sup>

Skulle man inte kunna se retoriken kring de kulturella och kreativa näringarna som att viljan till detta undantag håller på att upphöra? På ett samhälleligt plan förutsätts de kulturella och kreativa näringarna vara drivande i, eller åtminstone bidra till, samhällets ständigt växande ekonomiska ämnesomsättningsprocesser. På individuell nivå ställs kravet att den konstnärliga verksamheten ska kunna ge en försörjning, annars

<sup>54</sup> Arendt, Hannah (1998 [1958]) *Människans villkor*, översättning från engelskan av Joachim Retzlaff, s 174.

riskeras också själva konstnärskapet att ses som ett misslyckande.<sup>55</sup>

Man försöker alltså få konsten att fungera som arbete. Men med Arendt kan man med fog fråga sig om meningen med konsten någonsin i första hand varit just det. Om inte konstskapande, liksom många andra mänskliga verksamheter, snarare handlar om att bidra till att skapa den mänskliga världen, att verka i den, handla i den?

Förskjutningarna i värde och sammanblandningen av de olika typer av mänskliga aktiviteter som Hanna Arendt menade var fundamentala för den mänskliga existensen i världen, syns också som förändringar inom många av konstarterna och har också redan lett till stora förändringar i flera av de konstnärliga utbildningarna. Sådana moment som har att göra med kunnskap och tillverkning har i stor utsträckning antingen försvunnit ut

<sup>55</sup> Under samma tid som jag skriver denna text springer jag in i en Clas Ohlson-affär på jakt efter några högst ometaforiska krokar, och går av en tillfällighet förbi några hyllor med små stafflier, akrylfärger och penslar. Ovanför hänger skylten ”konstnär”, vilket framstår som lite underligt eftersom hyllorna med el- och snickeriartiklar inte skyltas med ”elektriker” och ”snickare”. I denna gör-det-själv-affärs vokabulär står det alltså helt klart att renoverandet av ett rum eller bytet av en kontakt hemma inte gör mig till elektriker eller snickare, medan däremot transformationen till konstnär skulle ligga bara en liten färdigspänd duk på 8x12 cm bort. Arendt skriver att i ett samhälle där arbetet, bidraget till samhällets ämnesomsättningsprocess och individens försörjning, är den enda mänskliga aktiviteten som räknas som seriös, blir arbetets enda motsats leken. ”Karaktäristiskt är att inte ens konstnärens skapande av sina verk lämnas oantastat, utan upplöses i arbetets förmenta motsats, leken, och därmed berövas sin betydelse i världen. Inom det arbetande samhällets hela livsprocess fyller konstnärens ’lek’ samma funktion som tennis eller hobbies i individens liv” (s 175 f).

från utbildningar eller radikalt omdefinierats. Men det är intressant att notera att den förändringen är kraftigast på de bildkonstnärliga utbildningarna, i viss mån kan iakttas på många utbildningar i scenkonst och är nästan helt frånvarande på musiker- och dansarutbildningar. Samtidigt har själva förfärdigandet av den litterära texten, som tidigare legat helt utanför åtminstone det svenska systemet för högre utbildning, de senaste decennierna dragits in i en mer formell utbildningssituation genom framväxten av författarutbildningar. Det skulle vara en intressant uppgift att undersöka hur arbete, handlande, bruk och beständighet kontra upprepning i form av ständig konsumtion i sig själv spelas ut, förhandlas och problematiseras av konstnärer och på de olika konstfälten.<sup>56</sup> Konstnären och sociologidoktoranden Alison Gerber har i sina studier visat hur amerikanska, kanadensiska och svenska bildkonstnärer över fyra decennier i ökande grad beskriver sitt eget värde i termer av experttid, individuell konstnärlig kompetens och tillhandahållare av tjänster (det vill säga som utmärkta arbetare i de nya ekonomierna) och i allt mindre utsträckning betonar produktionen och värdet av det de skapar.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Berättelsen om dramatikern Torkel i det inledande avsnittet kan delvis ses som en fiktiv illustration av hur högst faktuellt konsumtionen av både verk (den ökande efterfrågan på det nyskrivna) och konstnärskap ser ut att accelerera.

<sup>57</sup> Gerber, Alison (2011) ”I’m Working: Visual Artists, Legitimacy and ’Real Work’.” Paper presenterat vid *American Sociological Association Annual Meeting*, Las Vegas, NV, och Gerber, Alison (2011) ”’We Demand Payment For Making The World More Interesting’: Valuing Products, Services, and Selves in Contemporary Art.” Paper presenterad vid *Inter-Ivy and Sorensen Memorial Sociology Conference*, Cambridge, MA.

Man kan också se ambivalensen och konfliktlinjerna i förhållande till upphovsrättsliga frågor i digitala medier som ett exempel på att något inte är helt självklart i synen på konstskapande som något som är liktydigt med arbete och försörjning. Att musiker som blir utan inkomster på grund av fildelning kan vara väldigt positiva till den tror jag beror på att för de allra flesta musiker är själva tillverkandet av musik, verkandet med musik i världen, i sig meningen med det de gör. Att många, ibland samma musiker som försvarar fildelningen, propagerar för förstärkta och anpassade ersättningar och regleringar är lika självklart – om man inte kan få sin inkomst via konstutövandet så måste man få det från annat håll, och det riskerar att underminera tiden och utrymmet för musikskapandet.

Men det betyder fortfarande inte att meningen med ett konstnärligt skapande är att tjäna pengar. Det betyder bara att också konstnärer precis som alla andra behöver överleva.

Platon beskrev konsten att tjäna pengar som just en konst, men han gjorde det för att han inte på något annat sätt kunde förklara förekomsten av honorar i några av den grekiska statsstatens fria konster: till exempel inom medicin, sjöfart och arkitektur. För honom hade honoraret ingenting med läkekonsten, seglandets eller husbyggandets avsikt och mening att göra. Läkekonstens mening är att hela människor, seglandets syfte är att segla (någonstans), arkitekten vill åstadkomma ett hus som

någon kan bo i. Konsten att tjäna pengar, techne mistharne-tike, har som syfte att befria från fattigdom och sågs i allt väsentligt av Platon som en tilläggskonst, som somliga tillägnat sig för att kunna ägna sig åt sitt egentliga verk.<sup>58</sup>

I de kulturella och kreativa näringarnas retorik vävs däremot konsten att tjäna pengar samman med konstskapandet, som om syftet med det ena är och bör vara detsamma, på såväl samhällelig som individuell nivå.<sup>59</sup>

Det är en grundläggande tanke man måste ifrågasätta. Ett tecken på hur problematisk den är får man genom att lyssna på människor i snart sagt alla yrken som i arendtska termer hör till tillverkandets och handlandets domäner. Mönstret är överallt detsamma: läkare gör allt annat än träffar patienter, lärare gör i ständigt ökande utsträckning annat än att undervisa, forskare lägger regelmässigt idag långt mer tid på att söka och redovisa forskningsmedel och att producera största möjliga antal artiklar än att faktiskt forska. Samtliga dessa områden

<sup>58</sup> Platon, *Staten* (Samlade skrifter III, s 38 f) och *Gorgias* (Samlade skrifter II, s 51), övers. Claes Lindskog 1984.

<sup>59</sup> I de västerländska ekonomiernas alltmer desperata försök att upprätthålla sig själva görs liknande sammanblandningar på en rad områden, från design och forskning till sjukvård och utbildning, som liksom många andra mänskliga aktiviteter inte har som inneboende målsättning att tjäna pengar eller skapa ting eller företeelser som ska ”konsumeras”.



har dragits in i de kulturella och kreativa näringarnas eller kunskapsekonomiernas retorik, som säger att dessa verksamheter ska kunna generera vinst och tillväxt – och resultatet verkar i samtliga fall vara att utövarna börjar göra mer av andra saker än att utbilda, vårda och forska.

I de kulturella och kreativa näringarnas praktik har konstnärer regelmässigt två eller flera arbeten, om än ofta mer eller mindre knutna till deras konstnärliga kompetens, för att pussla ihop till sin försörjning samtidigt som de sällan kan ägna mer än ett par timmar i veckan åt det de själva beskriver som sitt egentliga konstnärliga arbete.<sup>60</sup>

På samma sätt som undertexten vad gäller konstnärer och konstnärliga utbildningar säger att något görs fel i förhållande till de nya ekonomierna, trots att kunskaps- och tjänstesamhället sägs vara som gjort för kreatörerna och konstnärerna, så kan man, med fog, från ett annat håll hävda att det är något som inte går ihop här.

60 McRobbie, Angela (2009) 'Alla är kreativa' i *Fronesis* nr 31, s 93-112.

McRobbie beskriver också hur den oerhört sårbara tillvaro som konstnärer lever i, och vars villkor slår väldigt hårt mot de som inte på grund av ålder eller till exempel föräldraskap orkar hålla tempot eller det centrala nätverkanet (som ofta sker på klubbar och pubar) igång, dessutom ständigt hyllas som den nya ”kreativa” modellen för ett samtida arbetsliv. Bilden av både försörjningssituationen och den tid konstnärer kan ägna åt ”egentligt” konstnärligt arbete är betydligt ljusare i Konstnärsnämndens nyligen publicerade undersökning om konstnärers arbetsvillkor (se not 53) vilket troligen förklaras av det starkare samhälleliga skyddsnätet i Sverige, och de väldigt höga kostnaderna för både boende och ateljéyta i London. Men man bör också notera att Angela McRobbie har låtit ett stort antal konstnärer föra arbetsdagbok under längre tid, medan den svenska undersökningen bygger på enkät svar.

Historiskt sett har konstnärer alltid balanserat mellan att kunna leva på sitt konstnärliga arbete och att behöva komplettera med annan typ av försörjning. Shakespeare dog som en välbärgad man – vilket lär bero minst lika mycket på hans goda sinne för skötsel av lantegendomar som på hans framgångar som teaterman. Det specifika med retoriken kring kulturella och kreativa näringar är idén om att själva meningen med konstskapandet skulle kunna vara ett och detsamma med den ekonomiska nyttan (för individen och samhället) – och påståendet att i de nya västerländska ekonomierna är förutsättningarna att få den ekvationen att gå ihop större än de (någonsin) tidigare varit.

#### IV.

Saken ställs på sin spets i de konstnärliga utbildningarna. Jag tror att de flesta lärare och handledare som har med studenter på de konstnärliga utbildningarna att göra är fullt på det klara med att kurser som ger studenterna bättre färdigheter i att sälja sina verk eller sig själva till presumtiva uppdragstagare, eller att administrera de självanställningar det allra största flertalet redan är inställda på, möjligen, kanske till och med absolut, kan bidra något till en eller annan individuell framgångssaga.

Men på en strukturell nivå ser omsättningen av konstnärskap bara ut att öka, arbetslösheten (i de yrkeskategorier där

lönarbetet fortfarande är en intäktsform) ligger sedan decennier på en permanent långt högre nivå än för samhället som helhet. Den sammanlagda tid som idag läggs, dels på att få utrymme att verka, dels på arbete av annat slag som krävs för den individuella försörjningen, ser ut att bli mer och mer absurd. Och bilden blir än tydligare om man tittar utanför Sveriges gränser (även om variationerna mellan konstarterna fortfarande är stora.) Hur utbildar man för detta?

Frågan blir inte mindre relevant av att de konstnärliga utbildningarnas i förhållande till försörjningsmöjligheterna stora volym och höga ansökningstryck bidrar till att dölja problemet: det finns alltid nya generationer skådespelare, bildkonstnärer och dansare som åtminstone under ett tiotal år orkar hålla tempot och kan vara så flexibla och ständigt socialt nätverkande som det i regel krävs för att uppdragen ska ramla in.

Utvecklingen av och samtalet kring konstnärlig forskning och forskarutbildning talar mellan raderna också detta språk. För tio-femton år sedan fanns en uttalad och förmodligen befo-gad farhåga att det konstnärliga forskningsfältet skulle komma att befolkas av mindre framgångsrika konstnärer som ingen frågade efter någon annanstans, eller möjligen av väldigt erfarna konstnärer som på ålderns höst ville ha möjlighet att reflektera över sitt konstnärskap. Idag visar det stora antalet ansökningar till de konstnärliga högskolornas doktorandtjänster att efter-

frågan på möjligheten till fördjupning och kunskapsutveckling är enormt stor även bland många av de mest väletablerade och framgångsrika yngre konstnärerna. Det säger förhoppningsvis något om att det konstnärliga forskningsfältet utvecklats i en riktning som gör att det till form och innehåll framstår som attraktivt också för i högsta grad verksamma konstnärer – men jag tror tyvärr också att det säger väldigt mycket om att utrymmet för det konstnärliga arbetet, och fördjupningen i det, uppfattas som allt trängre.

Jag har inga recept på hur man utbildar för denna situation – men jag blir mer och mer säker på att man behöver ta skillnaden och de potentiella konflikterna mellan verkande och försörjning på allvar, inte minst genom att kritiskt granska ”konstnären i de kulturella och kreativa näringarna” som en samtida, mycket signifikant, retorisk figur.

De konstnärliga utbildningarna skapar kanske i större utsträckning än många andra yrkesutbildningar starka professionella identiteter – men i likhet med stora delar av utbildningssfären inom samhällsvetenskap och humaniora är sätten att försörja sig efter utbildningen mångskiftande och inte särskilt självklara. Till skillnad från många andra utbildningar på universitet och högskolor finns det inga incitament i form av vikande söktryck till en seriös diskussion om relationen till någon slags arbetsmarknad. Frågan väcks endast i förhållande

till den sociala snedrekryteringen vars viktigaste orsak anses vara den osäkra framtida arbetsmarknaden. Ibland ignoreras frågan, ibland försvinner den in i ett moln av (ofta nostalgiskt präglade) kulturpolitiska diskussioner, ibland består responsen på frågeställningarna i att skruva upp retoriken kring möjligheterna i de kulturella och kreativa näringarna och betona att studenterna på ett tydligare sätt bör lära sig hur man paketerar och administrerar det egna konstnärskapet. Sällan skapar man utrymme för ett samtal om ekonomiska misslyckanden, den inbördes konkurrensen och de kompromisser som i stort sett oundvikligen kommer att vara en del av studenternas liv – hur man kan eller kanske inte kan hantera dem, och den möjliga mångfalden av lösningar och förhållningssätt.

Genom att samhället som helhet gör liten skillnad mellan verk och försörjning blir det därmed lätt att värdet på hur man arbetar som skådespelare eller hur man utvecklas i sin koreografiska gärning mäts i förmågan att försörja sig på det konstnärliga arbetet. Det betyder inte att jag menar att detta skulle vara en negativ värdemätare: bara att de faktorer, eller den slump, som gör att somliga dramatiker får beställningar, andra inte, och att somliga skådespelare inte någonsin får spela på Dramatens stora scen, andra landar där direkt efter utbildningen, inte är det enda som säger något om den konstnärliga kapaciteten. Och att det framförallt inte säger mycket alls om förmågan att utveckla ett

mer rikt och komplext arbete över tid.

Men konstnärliga utbildningar kanske är och ska artikuleras tydligare och klarare som utbildningar i att verka. Att ta skillnaden mellan verk och försörjning på allvar, och konfrontera den, betyder att man öppnar för en konstnärlig, politisk och praktisk diskussion med studenterna kring hur man upprätthåller och utvecklar ett konstnärskap över tid, frikopplat från och samtidigt med ett tydligt erkännande att möjligheterna till försörjning spelar roll. Vad behöver du i form av tid, plats och meningsutbyte för att utveckla ett konstnärskap? Hur handlar du om och när behovet av försörjning kommer i konflikt med detta – vad finns det för olika tänkbara vägar kring, runt och igenom?

Att insistera på en sådan diskussion skapar faktiskt också en öppning mot en återpolitisering av konstnärsrollen. I dessa konflikter, i dessa sårbarheter, finns en mängd förbindelselänkar till andra verksamheter i samhället vars inneboende mening och avsikt inte heller består i vare sig att åstadkomma ekonomisk tillväxt eller försörjning för individen, men vars utövare ändå måste äta och betala hyran, och till de många människor i världen som i olika juridiska konstruktioner idag arbetar som självanställda, med en hög grad av ekonomisk oförutsägbarhet och sårbarhet. Vad betyder det att vara och verka i dessa med varandra förbundna fält?

V.

Genom historien kan man se att frågan om balansen mellan den tid man behöver lägga på att åstadkomma det utrymme som ett konstutövande kräver och den tid man ägnar åt själva konstutövandet är helt central. Virginia Woolf har diskuterat kvinnors och mäns olika villkor därvidlag i essän *Ett eget rum*, och visar hur villkoren historiskt sett avspeglas i vem och vilka som utvecklar de betydande konstverken.

Möjligheterna att skapa tid för konstutövandet har skiftat stort historiskt sett, med stora variationer inte bara mellan män och kvinnor utan också mellan olika konstfält. En blomstrande katolsk kyrka, med ett stort ekonomiskt inflöde från tionden och avlatsbrev, skapade under en lång tid och utrymme för skulptörer, arkitekter och målare. Den nederländska koloniala handelsekonomin likaså. Svenska litteratursociologer talar om ämbetsförfattaren, som fram till mitten av 1800-talet försörjde sig genom ett statligt ämbete och som förväntades vara en röst för kungen och staten (tänk Tegné), marknadsförfattaren som fram till början av 1900-talet kunde försörja sig på litterära arvoden och ett ofta journalistiskt skribentskap (tänk Strindberg), och stipendieförfattaren som i kraft av en statlig konst- och kulturpolitik (i litteraturens fall finansierad av en upphovsrättslig ersättningsmodell kopplad till biblioteksutlåning) med olika ty-

per av referensgruppssystem för att värdera och prioritera, kan skapa ett utrymme för sitt författarskap med stipendier, en modell som fortfarande är den rådande och som har vävts samman med en professionalisering av författarrollen och framväxten av nationella författarorganisationer.<sup>61</sup> Musiker och kompositörer har under framförallt andra hälften av nittonhundratalet kunnat inte bara försörja sig utan i somliga fall skapa stora förmögenheter på spelningar och intäkter från upphovsrättsliga ersättningar som vuxit i takt med de medier som sprider musiken. Men i den digitala spridningens och de oändliga antalen kopiornas tid ser förutsättningarna för detta ut att ha radikalt förändrats, i vilken riktning är dock än så länge svårt att säga.

En historisk återblick ger också ett annat perspektiv på diskussionen om sponsring. Konstnärernas ekonomiska historia är full av mer eller mindre underliga mecenater och uppdragsgivare med ibland högst dubiösa motiv för att beställa verk eller beskydda skådespelare och poeter. Min grundläggande hypotes är att det problematiska i dessa relationer mer sällan har gällt uppdragsgivarens intentioner, även om det naturligtvis förekommer, utan den tid och den energi konstnärerna har behövt lägga för att få de resurser de behöver i sitt verkande. Relationen kan vara högst produktiv, så länge konstnärerna fortfarande har gott om tid till sitt förfogande för att vara just det. Och det är med de ögonen man bör titta på diskussionen om sponsring idag. Vem förutsätts lägga (hur mycket) tid för att åstadkomma och upprätthålla själva relationen?

Den här texten, som jag skrivit vid sidan av mitt vanliga arbete,

<sup>61</sup> Se bland annat Svedjedal, Johan (1993) *Bokens samhälle: Svenska bokförläggareföreningen och svensk bokmarknad 1887-1943*.

blev i sig en påminnelse om betydelsen av just tid. Min koncentration är lite ömtåligare nu än på den tiden jag kunde sitta och skriva teaterrecensioner mot en ständigt stressande deadline med ibland magsjuka barn i knät – eller så har jag bara mera råd att känna efter. Men att följa och utveckla och ibland förkasta tankarna i dialog med de meningar som växt fram är något som kräver en sammanhängande tid som helt enkelt är svår att hitta till – och den svårigheten är vi många som delar.

I många år hade jag ett gulnat tidningsklipp i mina travar, nu för länge sedan förlorat i någon flytt eller utrensning. Den var skriven av en forskare, en framgångsrik biolog om jag inte minns fel, och handlade om hans strategier för att verkligen kunna tänka. Ett av hans knep var att bränna lite ris och löv i trädgården, för medan han stod där och lutade sig mot krattan och vaktade elden var han synbarligen upptagen på ett sätt som gjorde att han inte blev störd av vare sig grannar eller familj. Ett annat knep bestod i att röka pipa, eftersom stoppanet och plockandet och knackandet gav utrymme åt liknande mellanrum där tankarna kunde strosa fritt. Ett tredje ägnade han sig åt på jobbet, där han hade hittat ett sätt att ta sig till labbet lite förstrött visssande så att ingen frågade vad han skulle göra där, när han bara behövde pröva en aning som han ännu inte ens kunde formulera vad den bestod i – att på förhand behöva redogöra för sina förhävanden skulle bara leda

till att idén definitivt flög sin väg.

Den sortens utrymmen blir mer och mer sällsynta, bland de ständiga projektbeskrivningarna, ansökningarna och utvärderingarna, administrerandet och legitimerandet av och kring den egentliga uppgiften, vilka tar ett allt större utrymme inte bara av konstnärers liv.

Ett annat perspektiv på detta finns i vetenskapsjournalisten Malcolm Gladwells essä ”Late Bloomers”<sup>62</sup> där han resonerar kring vad han menar är åtminstone två olika förhållningssätt eller utvecklingsvägar i ett konstnärligt arbete. Med Picasso och Cezanne och de två samtida amerikanska författarna Jonathan Safran Foer och Ben Fountain som exempel påpekar han att vi ofta föreställer oss att en konstnärlig begåvning visar sig tidigt - och att denna föreställning inom många konstarter, mest uttalat inom lyriken, också rymmer idén att man är som mest konstnärligt produktiv som ung. Picasso används ofta för att medvetet eller omedvetet illustrera en sådan tes. Cezanne däremot hade en helt annan utvecklingskurva, det stora flertalet av de verk vi idag räknar som hans viktigaste målades i sen ålder.<sup>63</sup>

62 Finns i essäsamlingen *What the Dog Saw and Other Adventures* (2009)

63 Gladwell gör en med tanke på konstnärlig kunskapsproduktion intressant utvikning kring hur det verkar finnas en koppling mellan deras olika utvecklingsvägar och deras förhållningssätt till det de gjorde: Picasso ”hittade” sina målningar, Cezanne letade i och genom dem.

Ezra Pound har pregnant punkterat idén i sin essä ”Den seriöse konstnären” där han om talesättet ”en lyrisk diktare kan väl lika gärna dö vid 30” skriver att det snarare betyder att ”vartefter människan, hennes intellektuella maskineri, får större tyngd, får en allt mer komplicerad struktur, krävs det allt starkare emotionella impulser för att sätta det hela i samstämd rörelse” och istället, med utgångspunkt i detta hävdar att den mest betydande poesin har skrivits av människor över 40 – en tes som faktiskt får visst stöd i de statistiska genomgångar av engelskspråkiga lyriksamlingar som Gladwell också refererar till.<sup>64</sup>

I det här sammanhanget är det av betydelse att Gladwell visar att de mer långsamma och sökande konstnärskapen tenderar att på ett långt tydligare sätt vara beroende av omgivningens stöd. Det är förtroendet, tilliten och den praktiska och ekonomiskt långsiktiga uthålligheten från vänner, familj och finansierare som gemensamt skapar förutsättningen för konstnärens tid att verka.

Begåvningen som tidigt utkristalliserar sig nästan som ett tydligt varumärke stämmer förstas mycket bättre med föreställningen om hur konstnärerna i den kreativa ekonomin förväntas vara och bete sig, och framstår också som besynnerligt välbekant i finansvärldens tal om och satsningar på ”talanger”. Den unga

64 Essän finns i *Litterära essäer* (1975), s 77-100, är översatt av Harry Järv och publicerades ursprungligen i *The New Freewoman* 1913. Citatet är hämtat från s 93.

begåvningen vänder bort blicken från sammanhangets betydelse, bort från frågan om att tiden och utrymmet för det konstnärliga verket måste ges och skapas på såväl samhällelig som individuell nivå – och oundvikligen innebär ett risktagande. Den låter sig enklare formuleras om inte som affärsidé så åtminstone som varumärke. I en tid som premierar sådana saker riskerar vi att lägga större vikt vid det vi uppfattar som något nytt och eget, snarare än att sätta värde på, och tala om hur vi skapar förutsättningar för, den utveckling och fördjupning över tid, som såväl underbarn som sent blommande behöver.

Det ligger nära till hands att se diskussionen om de kulturella och kreativa näringarna som ett tecken på att någonting i de nuvarande sätten att skapa tid och utrymme för konstnärligt arbete håller på att förändras: undantagstillståndet är upphävt, och det kanske mest av allt har att göra med att de västerländska ekonomierna generellt befinner sig i en stark förändring.

Medan jag skriver den här texten ser den grekiska staten ut att närma sig en ekonomisk kollaps, och lite i skuggan av de nordafrikanska och mellanöstra omvälvningarna har stora mängder ungdomar i samtliga sydeuropeiska länder demonstrerat mot ett tillstånd av sårbarhet och brist på försörjningsmöjligheter som i statistiska termer i mångt och mycket liknar de förhållanden som konstnärer lever under i hela västvärlden – men som där omfattar minst en hel generation. Förra året tog



Italien och Storbritannien beslutet att ta bort hela 30 % av de statliga kulturbudgetarna, en besparing som i Storbritannien också gällde hela utbildningssektorn. I början av juni 2011 aviserade den holländske kulturministern ett beslut om att i princip halvera det statliga kulturstödet från år 2013, i linje med kraftiga nedskärningar också inom vård, omsorg, utbildning och forskning. Idén om kunskapssamhället och de kulturella och kreativa näringarna som en ny tillväxtmotor för de västerländska samhällena framstår fortfarande bara som en idé. Det betyder inte att forskare eller lärare eller konstnärer gör något fel. Det betyder högst sannolikt bara att analysen och premiserna för den inte är särskilt hållbara.

Att det inte skulle behöva finnas någon motsättning mellan konstnärligt verkande och försörjning är en hoppfull tanke, och en som många konstnärer naturligtvis strävar efter för personlig del. Det gör saker och ting betydligt enklare. Att de nya ekonomierna skulle göra detta möjligt på ett helt annat sätt än tidigare verkar emellertid minst sagt tveksamt.

Lösningarna på hur man skapar tiden för verkan som konstnär kommer som en följd av detta högst sannolikt att behöva förändras – mindre inom vissa konstarter, långt mer inom andra.

Vi behöver prata om hur.

Och inte minst ta på allvar förbindelselänkarna med andra sorters sårbarheter och försök att bygga och upprätthålla mänsklig värld och meningsskapande.

#### Referenslista

- Arendt, Hannah (1998) *Människans villkor*. Översättning Joachim Retzlaff. Göteborg, Daidalos. Engelska originalet *The Human Condition* (1958) Chicago: University of Chicago Press.
- Gerber, Alison (2011) ”*I’m Working: Visual Artists, Legitimacy and ‘Real Work’*.” Paper presenterat vid American Sociological Association Annual Meeting, Las Vegas, NV.
- Gerber, Alison (2011) ”*We Demand Payment For Making The World More Interesting’: Valuing Products, Services, and Selves in Contemporary Art*.” Paper presenterad vid *Inter-Ivy and Sorensen Memorial Sociology Conference*, Cambridge, MA.
- Gladwells, Malcolm (2009) “Late Bloomers” in *What the Dog Saw and Other Adventures*. New York: Little, Brown and Company.
- Konstnärsnämnden (2011) *Konstnärernas inkomster, arbetsmarknad och försörjningsmönster*. Utredare: Marita Flisbäck. Stockholm.
- McRobbie, Angela (2009) ”*Alla är kreativa. Konstnärerna som pionjärer i den nya ekonomin?*” I *Fronesis*, nr 31. s. 93-112

- Platon, *Staten* (1984) (Samlade skrifter III) och *Gorgias* (Samlade skrifter II), övers Claes Lindskog. Lund: Doxa.
- Pound Pound, Ezra och T. S. Eliot (red) (1975) ”Den seriöse konstnären” i *Litterära essäer*. (Literary Essays of Ezra Pound (1954) London: Faber and Faber) Essän publicerades ursprungligen i *The New Freewoman* 1913. Översättning Harry Järv. Lund: Bo Caverfors bokförlag
- Svedjedal, Johan (1993) *Bokens samhälle: Svenska bokförläggareföreningen och svensk bokmarknad 1887-1943*. Stockholm: Svenska bokförläggareföreningen
- Woolf, Virginia (2012/1958) *Ett eget rum*. Lund, Ellerström förlag. Engelska originalet: *A Room of One’s Own* (1929) London: Hogarth Press.

# Ylva Gislén

A Question of Time: Some thoughts on the pursuit of art in the new economies

*Translated by* Stephen Croall

I.

Torbjörn and Sara live on the outskirts of Malmö, in one of several terraced dwellings once intended for workers – little brick houses with a back yard, with space in those days for a few chickens and a small potato plot. The couple have no children – not yet, anyway – though some of their friends do, or soon will. And although neither Sara nor Torbjörn has said anything, it’s in the air. In fact, it probably already was when they moved here almost a year ago, after selling their small, two-room flat in Möllevången. Sara works intermittently with a feminist performance art collective in Berlin, which she helped start up while still at art school. It was then that she also met Torbjörn, who had come down to perform at one of the city’s clubs. These days, Torbjörn has fewer gigs in Germany and London, perhaps because he has become increasingly involved in setting up a club and concert

venue not far from where they now live, and putting together a production company with a number of his musician colleagues. In recent years, his earnings have been somewhat exiguous and, above all, uneven. To eke out his income, he puts in an occasional stint as a supply music teacher at an upper-secondary school in Fosie. Their chief source of support for some years now has been Sara’s salary as a part-time teacher of gender studies, a subject she also embarked on partly during her time at art school and for which she gained a BA. Through a former fellow student, now a lecturer, she was offered a job teaching part of an individual course. She is now thinking of applying for a research student position which the institution has announced it will be advertising in the coming year. One reason for this is that it will put them both on a more stable financial footing over the

logue. At times the roles move outside the fictional/theatrical narrative to comment on what is taking place. The performances were all well attended, partly because the play was performed in the small auditorium and partly because one of the contracted players had received excellent reviews for a part in a TV series broadcast in the spring. The theatre manager was nevertheless delighted and is already broaching future projects. But Torkel is less sanguine. He knows the manager talks to many of his fellow playwrights in much the same terms. Moreover, it took numerous meetings with the manager and his publisher before he was finally commissioned to write this play. Now, however, he has other things on his mind: a play commissioned by the Norwegian Theatre (Det Norske teatret) – a project where he will be working in tandem with the translator – about Norwegians exiles in Sweden during World War II. Also taking shape in the back of his mind is a children’s play for the Linköping-based school theatre Ung Scen Öst. His plan is to base the work on real-life material from child custody cases, but he is still unclear about the best way to approach the piece. As attested by his growing income, Torkel’s work rate in recent years has been fairly high, in stark contrast to his first five years following his training as a dramatist. Nevertheless, he is worried about how long he can continue to write three or four new plays a year on themes or people that really engage him, and whether the interest theatres have shown in the past will be sustained. He is acutely aware that some of his fellow dramatists are suddenly no longer young or exciting. Becoming established as a dramatist is not easy; just because one has been hailed as a new, interesting name does not mean one will be as eagerly sought after for the remainder

next few years. Given all the recent talk of barring non-qualified people from teaching at compulsory and upper-secondary school level, it seems clear that Torbjörn may not be able to work as a supply teacher much longer. Nor is it certain that his production company will be able to stay in business. Sara is also thinking for the long term. She knows that without a PhD her position as a part-time teacher is precarious, though she is much appreciated by her students, not least for her network of feminist, activist art circles in Sweden and Germany, an advantage her colleagues lack. She has been trying to come up with ways of turning her experience as an artist to account in the context of a graduate programme in gender studies, in other words to find a way to combine the two. This is of course provided she gets the post. The last time a vacancy arose, there were over 40 applicants.

Torkel’s most recent commission from the Helsingborg City Theatre (Helsingborgs stadsteater) – a play about three young men who become involved in a militant anarchist organisation at the start of the last century – was a resounding success. The work examines the rapidly emerging antagonisms between the protagonists as their opposing political aims and backgrounds become increasingly apparent in the tumultuous years after World War I. As always, the critics paid tribute to his ability to combine documentary material with almost dreamlike dia-

of one's professional life. The relentless demand for new faces is evident in other ways; none of Torkel's works has been performed more than once, an increasingly common trend in recent decades according to his publisher. Swedish plays are only interesting if they are new. Some of Torkel's older friends are reduced to earning a living by doing what they can to patch up what in their view are worse than worthless Wallander scripts. Bitterness is never very far away. He shudders slightly, pours himself yet another cup of coffee and take it back to the computer in his somewhat noisy but roomy flat in Odengatan. He's been lucky in that respect. Erik, whom he lives with – and met by the most unlikely of chances since they didn't move in the same circles – is well on his way to becoming a senior physician in his hospital department. As they share all the household expenses, they have no real financial problems, although Torkel does not like to feel dependent on Erik's income. As his fingers move over the keyboard, his thoughts turn to a sculptress friend who did some set designing while he was working in various free theatre groups. He recently learned that her ten-year-old marriage is coming apart at the seams, but that she has no idea how she would be able to continue working as an artist if she got divorced and no longer had her husband's income to fall back on.

It was doubtful that the neighbour had watered the potatoes as he had promised. The plants looked rather wilted, and when Anders pushed his finger into the sandy soil it felt drier than it should have done if the neighbour had kept his promise. Literary evenings may be good for one's wallet, but they were clearly not so good for his garden. He turned the key in the door and brea-

thed in the smell of the house. Home. The cat slipped in behind him, mewing in the slightly aggrieved tone she always assumed when he'd been away for a while. It wasn't exactly a case of dire distress: there was a cat flap in the door and plenty of feline company in the neighbour's yard. Anyway, he seldom saw much of her at this time of year – early summer – even when he was at home. She seemed to be telling him that he should by rights be sitting in the bay window with his typewriter and books, where she could keep an eye on him.

Anders had found the house twenty years before, when he was still living with Marika. When they split up almost ten years ago, she stayed on in the flat and he moved here. It was a bit out of the way, but a literature prize he had won at the time helped him pay off a sizable chunk of the loan, which wasn't very large to begin with. At the time, he reflected that he would never find anything as cheap, even in the interior of Norrland, and he was struck by the images of grey, abandoned cottages along the inland railway line during a trip to the library in Arvidsjaur the previous autumn. Now it felt like he was living almost for free. A little cold in the winter, perhaps, but he had a soapstone stove courtesy of another, smaller, literature prize, and virtually free firewood, albeit unsplit, courtesy of his neighbour. Strictly speaking, the matter of the unwatered potatoes was already forgiven in advance. It had taken some time to become a part of the si-

lent exchange of small services and favours here in the village, and the fact that he wrote books did not greatly impress all that many. Slowly, however, he noticed that people here and there had begun to say appreciative things about one of his books, as if curiosity had got the better of them; equally slowly, the informal economy had begun to include him. Which was just as well, because despite the literature prizes, grants and the odd book-reading tour, the revenue from his book sales was barely enough to keep him in coffee money.

Silence, the cat on his lap. The silence was the best thing about it. It always took him by surprise. All those years in New York in the '80s, and even the time in Stockholm with Marika had been so full of clamour and agitation: all the projects, exhibitions, book readings, magazines. And the constant, hectic stream of people. Where had they all gone?

## II.

All the above stories are fiction. In the words of the standard movie disclaimer run during the end credits, any resemblance to any person living or dead is unintentional and entirely coincidental, although the stories could also be true – quite intentionally and not at all coincidentally. All of them feature borrowings, transpositions and modifications of problems and life situations experienced by

actual existing artists.

However, their possible gossip value should be negligible, unless my concoction of realistic elements and wholly made-up characters were by some fluke of chance more than deliberately documentary.

What I primarily want to direct the reader's attention to with these stories is the diversity of approaches adopted by artists in terms of their work and the strategies they use to support themselves.

Conditions and circumstances can vary widely, even within the same field. To take dramatic art as an example, an artist may work mainly on a salary basis or charge a fee; he/she may be an actor or a director or, if a playwright, receive some form of copyright-based remuneration. The same variation may be found in the visual arts, where artists who create works for a specific location do not work under the same financial arrangements or receive the same type of remuneration as those who sell paintings or other art objects. Or take music, where some performers are permanently employed, e.g. in symphony orchestras, some receive fees or take a share of the purse, while others earn all or part of their income from some form of copyright-based remuneration.

Income composition also varies over time in the lives of most artists. The establishment phase is as critical as it is invariable: artistic backwater or major, at times precipitous, success. Each has its own income dynamic and it is seldom easy to predict if,



when and how the one will follow the other. The rhythms of life and family also require and create space for different undertakings at different times. It should also be mentioned that inherited money or the luck or foresight to enjoy minimal living expenses can sometimes be what enables an artist to devote him/herself to an artistic career on his/her own terms.

It is generally true to say that those involved in the arts who are fortunate enough to be in some form of employment enjoy somewhat better financial security, while those forced to rely on different types of intellectual property-based remuneration usually have lower, more fluctuating incomes. At the same time, the potentially possible income is still far lower than that of artists, such as composers, authors and painters/graphic artists, who produce works that can capitalise successfully on various types of intellectual property rights.

An additional aspect of the former group is geography: the professional lives of dancers and choreographers, for example, are played out on a global ‘map’ of influential schools, festivals, dance companies and guest appearances. The same applies to opera singers and directors, although their ‘infrastructural’ needs are normally covered by established opera houses. This does not of course always mean that these itineraries are pursued at the individual level. But those followed by people working in the Swedish (and European) oral theatre are by comparison more national and local in character. This of course has as much to do with relationships with language – in the case of dramatic art and choreography – as with the historical moment of their emergence. There are theatre institutions in Sweden and throughout Europe with centuries-old traditions and long-esta-

blished financing practices which are almost invariably linked to the nation-state project. Contemporary choreography developed in an entirely different geopolitical context.

Comparable differences in the demarcation points between local, national and transnational itineraries, and in their relationship to other societal institutions or to a local or transnational market are to be found in all fields of art.

The very considerable disparities in the contexts in which artists live and operate – which not only affect the conditions they work under but also the very understanding of what it means to be an artist, what art is – must, I believe, be borne in mind when referring to individuals who collectively constitute what are, rightly or wrongly, termed the cultural and creative industries.

### III.

Another point to be noted, though it scarcely comes as news to most people, is that the relationship between earning a livelihood and artistic creation is seldom either simple or self-evident.

The ongoing discussion of the cultural and creative industries not only rests on the premise that Western economies are undergoing a transformation towards the ‘production’ of services, experiences and knowledge, and proceeds on assumptions about the role artists, in the widest sense, are expected to play in that production. The discussion also reflects the expectation that artistic creation must generate income and livelihood opportunities, preferably for a number of people but at the very least for the artists themselves. This expectation is evident, for example, in the demand for and resources allocated to the development

of courses in entrepreneurship in art education programmes. A substantial proportion of artists have long been responsible for their own tax status, accounting and financial records, whether as self-employed persons or as owners of their own small businesses. But there is a sense that something is wanting, or not being done right, a vague something, manifest as self-criticism or faltering self-confidence by educational institutions and artists alike. At times this something finds expression in attempts to maintain or prove that artists are already more entrepreneurial than most, that they in fact have more to teach than to learn. In other cases, it takes the form of new business management courses introduced by art schools and colleges and by public employment service offices and other special interest/labour market organisations.

Then there is the cultural sponsorship discussion, in which the same themes (something is not being done right) reappear, albeit in different keys and with different instruments and actors in the foreground.

Meanwhile individual artists, groups and institutions are for the most part struggling to find the time and space to work, within the parameters of an increasingly complicated puzzle.

Under all this lie issues and changes that go far deeper than the existence or otherwise of entrepreneurship.

In her book *The Human Condition*, Hannah Arendt argues that human beings are active, purposeful creatures. She emphasises the importance of the qualitative distinction between different types of human activity, a distinction reflected over a long period of human history in our changing linguistic, political and narrative approaches to those activities, although the varia-

tions in our attitudes and views, the changes and the deliberate category confusions are also the objects of her analysis. Labour is that activity necessary to sustain life itself. Like metabolism or other natural biological processes, it is a cyclical activity and must be perpetually renewed. Through work we create products; together these make it possible for the human world to endure temporally. In action, we are identified both as individuals and as part of humanity by virtue of the recognition and retelling of our action. Art in Arendt’s conceptual framework is in no sense labour, but inhabits a space somewhere between work and action, in part because different arts have different kinds of materiality and different degrees of durability, but also because artworks everywhere and at all times have been distinguished from other objects by their exclusion from the definition of use. Works of art are not associated with the same kind of instrumentality and utilitarian thinking that characterise the manufacture of other human-made objects, and are thereby more closely related to action’s intentionality and meaning.

Arendt also writes about the transition to a consumer society in which work and manufacturing become one, since the objects being produced in that society are no longer intended to render the world more durable. Instead, they serve as fuel in society’s burgeoning metabolism. Things must be consumed, not for our direct personal survival, but because repetitive consumption has become the over-riding condition of the survival of modern society. She writes in 1958:

Whatever we do, we are supposed to do for the sake of ‘making a living’; such is the verdict of society, and the number of

people, especially in the professions who might challenge it has decreased rapidly. The only exception society is willing to grant is the artist, who, strictly speaking is the only ‘worker’ left in a labouring society.<sup>65</sup>

Could we not see the current rhetoric surrounding the cultural and creative industries as a sign that willingness to make this exception is about to end? The cultural and creative industries are assumed to be the drivers of society at large, or at least contributors to its constantly growing economic metabolism. At the level of the individual, artistic activities are required to provide those who are engaged in them with a livelihood. If they do not, the artist’s body of work is at risk of being perceived as a qualitative failure as well.<sup>66</sup>

65 Arendt, Hannah (1958) *The Human Condition*, p. 126-127

66 While writing this I nipped across to the hardware retailer Clas Ohlson in search of some highly unmetaphorical hooks, and happened to pass by some shelves filled with small easels, acrylic paint and brushes. Above then hung a small sign with the inscription ‘Artist’. This seems rather strange. Shelves displaying electrical articles and woodworking tools were not labelled ‘Electrician’ or ‘Woodworker’. It was clear from the vocabulary of this do-it-yourself store that renovating a room or changing a plug at home did not make one an electrician or a carpenter. On the other hand, the transformation into an artist was just a small, pre-stretched, 8 x 12 cm canvas away. Arendt writes that in a society in which labour is the key contribution to society’s metabolism and the individual’s livelihood, the only human activity regarded as serious is labour’s direct opposite: play. ‘It is characteristic that not even the “work” of the artist is left; it is dissolved into play and has lost its worldly meaning. The playfulness of the artist is felt to fulfil the same function in the labouring life process of society as the playing of tennis or the pursuit of a hobby fulfils in the life of an individual.’ (p. 175 f)

Thus there is an attempt to identify art with labour. However, one can, with Arendt, reasonably ask oneself whether the purpose of art was ever primarily this; whether the creation of artworks is rather a matter of helping to create the human world – to work in it and to act in it.

The displacement of values and the commingling of different types of human activity Arendt argued were crucial to human existence in the world – also manifest themselves as changes in many art fields and have already led to major reforms in a number of art education programmes. Course elements aimed at developing skill and workmanship in the production process have either largely disappeared or been radically redefined. However, it is interesting to note that these changes are most pronounced in the visual arts programmes, somewhat evident in many dramatic arts curricula, and almost completely absent from the education and training of musicians and dancers. Meanwhile, the creation of literary texts – an activity which has hitherto remained wholly outside the Swedish higher education system – has been pulled into a more formal educational context with the emergence of courses in creative writing. It would be interesting to examine the ways in which labour, action, use and endurance – as opposed to repetition in the form of perpetual consumption – are played out, negotiated and deliberated over by artists in the various fields of art.<sup>67</sup> Alison Gerber, an artist and PhD candidate in sociology, has shown that American, Canadian and Swedish

67 The story of the dramatist Torkel in the introductory section can be seen in part as a fictional illustration of how the eminently factual consumption of artworks (the growing demand for newly written works) and of artistry itself seems to be accelerating.

painters and graphic artists have over the last four decades increasingly referred to their own worth in terms of expert time, individual artistic skills and their role as service providers, i.e. as exemplary labourers in the new economies, and have increasingly emphasised the production and value of their creations.<sup>68</sup>

One can also see the ambivalence and lines of conflict in connection with copyright-related issues in the digital media as evidence that things are not entirely clear-cut in the view of artistic creation as equivalent to labour and earning a living. The fact that musicians who lose income due to file-sharing can be favourably disposed towards it is, I believe, because for most musicians, the very act of producing music, working with music in the world, is, as it were, its own reward. That many musicians – sometimes the same ones who defend file-sharing – advocate for increased, more equitable royalties and better regulation is equally legitimate. If one cannot make a living from one’s art, one must earn one’s income elsewhere, thus jeopardising the time and space one needs to compose.

But that still does not mean that the purpose of artistic creation is to make money. It simply means that artists, like everyone else, need to survive.

Plato defined the art of making money as just that – an art. But he did so because he could not otherwise explain the pre-

68 Gerber, Alison (2011)

sence of fees in any of the free arts practised in the Greek city states, such as medicine, shipping and architecture. For him, a fee had nothing to do with the intention or purpose of medicine, sailing or house construction. The aim of medicine was to heal people, the purpose of sailing to sail (somewhere). Architects simply wished to build houses people could live in. The purpose of the art of making money, *techne mistharnetike*, was to free people from poverty. It was essentially regarded by Plato as a supplementary art that some people acquired so that they could devote themselves to their true occupation.<sup>69</sup>

In the rhetoric of the cultural and creative industries, on the other hand, the art of making money is interwoven with artistic creation, as if their respective aims were and should be identical, both at the societal and individual level.<sup>70</sup>

This basic assumption needs to be called into question. One can get some indication of the extent of the problem by listening to people in virtually any of the occupations belonging in the action domain as defined by Arendt. The pattern is everywhere

69 Plato *The Republic* 346 and *Gorgias* 477

70 The increasingly desperate efforts of Western economies to sustain themselves have led to a similar pattern of deliberate confusion in a number of areas, from design and research to healthcare and education, activities whose inherent aim, in common with that of many other human pursuits, is not to make money or create things or events for others to ‘consume’.

the same: doctors do everything but attend to patients, teachers increasingly do everything but teach, researchers now regularly spend far more time seeking and accounting for research funding and turning out the largest possible number of articles than actually researching. All these areas have been co-opted into the rhetoric of the cultural and creative industries and/or knowledge economies, which says that activities must be able to generate profit and growth. As a result, practitioners appear to be spending more time doing other things than teaching, caring and researching.

In practice, in the cultural and creative industries putting a livelihood together usually means having two or more jobs, albeit ones that are often more or less linked to the artist's particular skill. However, artists can seldom devote more than a few hours a week to what they themselves consider their real (artistic) work.<sup>71</sup>

Just as the sub-text for artists and art education suggests that

---

71 McRobbie (2009) also writes about artists' extremely vulnerable existence; the conditions under which they live are particularly onerous for those who, through age or because of parental responsibilities, for example, can't keep up or maintain their central networking activities (that now mainly occur in pubs or clubs). Moreover, artists are continually hailed as examples of the new 'creative' model of modern working life. A considerably brighter picture of artists' income situation and of the time they are able devote to 'real' artistic work is presented in the Arts Grants Committee's published study of artists' working conditions (2011). The disparity is probably attributable to the considerably stronger social safety net in Sweden, and to the very high cost of housing and studio space in London. However, it should also be noted that Angela McRobbie asked a large number of artists to keep work logbooks for an extended period, whereas the Swedish study was questionnaire based.

something is being done wrong vis-à-vis the new economies – although the knowledge and service society is held to be the ideal milieu for creators and artists – there is ample reason to maintain, from the opposite perspective, that something just doesn't add up here. Historically, artists have almost always been obliged to reconcile their artistic pursuits with the need to supplement their income from some other source. Shakespeare died a wealthy man, and this was probably due as much to his acumen in managing his Stratford properties as to his success as a dramatist and theatre producer. Specific to the rhetoric surrounding the cultural and creative industries are, however, the notion that the very purpose of artistic creation could be synonymous with economic good both for the individual and society as a whole, and the contention that the chances of getting the equation to work are greater than they have (ever) been.

#### IV.

The issue is thrown into sharper focus in the sphere of art education. I am sure that most teachers and supervisors involved in art education are fully aware that courses which better equip students to sell their works – or themselves – to prospective cont-

ractors, or to administer their self-employed status, which the vast majority are already disposed to do, can possibly – perhaps even certainly – contribute something to the success story of the odd individual.

At a structural level, however, the turnover of artists only seems to increase; unemployment – in professional categories where salaried work is still a source of income – has for decades remained at a far higher level than for society as a whole. The total amount of time spent by artists today not only on finding space to work but also in other kinds of employment in order to secure a living seems increasingly absurd. Beyond Sweden, the picture is even more unequivocal – although disparities between different fields of art are still considerable. How does one train for this?

The question becomes no less relevant in light of the sheer volume of art education programmes and the pressure of applicants relative to the available livelihood opportunities, both of which help to hide the problem. There will always be new generations of actors, painters, graphic artists and dancers who can keep up the pace and be flexible enough and sufficiently assiduous at networking to keep the commissions coming in, at least for a decade or so.

Reading between the lines, it is clear that the development of

and the debate about arts research and postgraduate studies also speak this language. Ten to fifteen years ago, there was an explicit, and presumably legitimate, fear that the field of artistic research would come to be peopled by less successful artists who were not in demand anywhere else, or possibly by very experienced artists who simply wanted the opportunity to reflect on their artistic accomplishments and creative processes in the autumn of their years. The huge number of applications for research positions at art colleges is witness to the enormous demand by artists for opportunities to deepen and develop their knowledge and skills, even among the most well-established and successful younger members of the art community. Hopefully, this suggests that artistic research has developed in a direction that has made it interesting and rewarding for professional artists. However, I fear that it also strongly suggests that the space for artistic production and deeper study elsewhere is perceived as increasingly limited.

While I can offer no recipe for art education in these circumstances, I am increasingly certain that we must give serious attention to this disparity and to the potential conflict between working as an artist and working to earn a living, in particular by critically examining 'the artist in the cultural and creative industries' as a



contemporary, highly significant rhetorical figure.

Perhaps more than any other form of professional education, art education makes for strong professional identities. However, as with large parts of the higher education system in the sciences and humanities, securing a livelihood after graduating is a varied, not particularly cut-and-dried process. Unlike many other forms of higher education, in this case there is no incentive provided by shrinking application rates to undertake a serious discussion on the relationship to a labour market of some description. If the issue is ever raised, it is in relation to socially skewed recruitment, the main cause of which is held to be the uncertain future of the labour market. But most of the time the issue is ignored or is obscured by an often nostalgically tinged cloud of cultural policy discourse. Responses to the problems at issue sometimes consist in ramping up the rhetoric surrounding the opportunities offered by the cultural and creative industries, and in emphasising that students should gain a better understanding of how to package and administer their own artistic careers. Space is seldom made for a conversation about the financial failures, the internal competition and the compromises that will inevitably form part of a student's life, about how one can – or perhaps cannot – deal with them, and about the potential diversity of available solutions and approaches.

When society as a whole makes little distinction between artistic work and earning a livelihood, there is little to prevent the value of one's work as an actor or one's development as a choreographer from being measured as the ability to make a living from one's artistic practice. This is not to dismiss it as a measure of value; I only wish to say that the factors – or the luck – that determine whether some dramatists get commissions while others

do not, why some actors never get to perform on the main stage of the Royal Dramatic Theatre, while others walk straight on after leaving drama school are not the final, or only, word on artistic ability. Above all, they do not say much at all about an artist's potential to develop a richer and more complex oeuvre over time.

But education in the arts is perhaps – and should be more clearly and forcefully articulated as – education and training in working as an artist. Taking seriously and confronting the distinction between artistic work and earning a livelihood means being open to cultural, policy-related and practical discussions with students on ways of maintaining and developing their artistic careers over time, uncoupled from but clearly acknowledging the premise that livelihood opportunities do matter. What do you need in terms of time, space and exchange of ideas in order to develop your abilities and potential as an artist? How do you proceed when the need to earn a living comes into conflict with that? What conceivable routes are there around and through the problem?

To insist on such a discussion also opens the door towards a re-politicisation of the role of the artist. These conflicts and this vulnerability link in numerous ways to other activities in society whose inherent purpose and intention are not to generate economic growth or provide individuals with a livelihood, but whose practitioners must nevertheless eat and pay the rent, as well as to the many people in the world defined under different legal arrangements as self-employed and living and working in conditions of considerable financial unpredictability and vulnerability. What does it mean to live and work in these mutually encompassing spheres?

## V.

Throughout history we have seen that striking a balance between, on the one hand, the time needed to create and protect the space in which artistic pursuits can be undertaken at all, and, on the other, the actual time required for artistic work, is crucial. Virginia Woolf discussed the differences in this respect between men and women writers in her extended essay *A Room of One's Own*. She showed how differences in such spatial, temporal and financial conditions are reflected in the gender distribution of writers who have created significant works of art.

Opportunities to make time for artistic creation have changed substantially through history, leading to considerable variation, not only in terms of disparities between men and women but also between fields of art. A flourishing Catholic church endowed with large financial inflows from tithes and letters of indulgence could for a long period afford to provide sculptors, architects and painters with the necessary time and space. The same applied to the Dutch colonial trade-based economy. Swedish literary sociologists speak of three types of authorship: *ämbetsförfattaren*, writers who until the mid-19<sup>th</sup> century earned their living as government civil servants and were expected to act as spokesmen for the king and state (*viz* Tegnér); *marknadsförfattaren*, who until the beginning of the 20<sup>th</sup> century supported themselves from literary fees and often journalistic writings (*viz* Strindberg), and *stipendieförfattaren*, who on the strength of government policies on culture and the arts (financed in the case of literature by a copyright-based payment model linked to lending libraries) and supported by various

reference group systems responsible for evaluating and setting priorities, are able to create a space in which to pursue their writing activities on the basis of grants. This remains the prevailing model, adjusted to encompass the professionalisation of the author's role and the emergence of national writers' guilds and associations.<sup>72</sup> Musicians and composers have not only succeeded in supporting themselves – especially in the second half of the 20<sup>th</sup> century – but in some instances acquired considerable wealth from performances and recording royalties, which have grown with the expansion of the media services that disseminate their music. In this age of digital reproduction and limitless copies, however, the outlook has changed radically – in which direction it is still hard to say.

A look back in history also provides another perspective on the sponsorship discussion. The economic history of artists is full of more or less eccentric patrons and clients, many with highly dubious motives for commissioning work and protecting actors and poets. My basic hypothesis is that the problematic aspect of these relationships has less to do with the intentions of a client or patron, although these naturally play a part, than with the time and energy artists have been forced to invest in obtaining the resources they need to pursue their artistic activities. Such relationships can be highly productive, provided artists still have plenty of time at their disposal to do just that. It is from this perspective that the ongoing sponsorship discussion should be considered. Who will be expected to put in the time to create and maintain these relationships, and for how long?

<sup>72</sup> See, among others, Svedjedal, Johan (1993) *Bokens samhälle: Svenska bokförläggareföreningen och svensk bokmarknad 1887–1943*.

Written in my spare time, this text itself was a reminder of the importance of time. My concentration is slightly more brittle than it was in the days when I could write theatre reviews under perpetually tight, stressful deadlines, occasionally with a sick child on my knee. Or perhaps it's just that I can now afford to be more sensitive to my working conditions. But to follow up on, develop – and sometimes reject – these thoughts in dialogue with emerging sentences requires undivided time, and this is quite simply hard to find – a difficulty that many of us share.

For many years, a yellowed newspaper clipping – long since lost in some move or clean-out – lay among the piles of paper on my desk. It was written by a researcher – a successful biologist if my memory is correct – and dealt with the stratagems he resorted to when he really wanted to think seriously about something. One of these was to go out in the garden and burn some branches and leaves; while standing there, leaning on his rake and watching the fire, he gave an impression of being occupied and so was not disturbed by family members or the neighbours. Another trick was to smoke a pipe; the whole procedure of filling it, tamping down the tobacco and tapping out the dottle made for a similar meditative interlude in which his thoughts could wander free. He brought his third ploy into play at work: he would casually drift off to the lab, whistling absent-mindedly so that no one would ask him what he was about, whenever he needed to test an idea he was still unable to formulate or even understand what it comprised. To have to explain his doings beforehand would have meant losing track of the idea altogether.

This kind of space is growing increasingly rare with the con-

stant stream of project descriptions, funding applications and evaluations, administrative duties and research legitimisation surrounding the real tasks at hand. All this takes up an increasing amount of space, not only in the lives of artists. Another perspective is presented in an essay entitled 'Late Bloomers'<sup>73</sup> by the science journalist and author Malcolm Gladwell, in which he discusses what in his view are at least two different approaches to or avenues for development in a work of art. Citing Picasso and Cézanne and two contemporary American authors, Jonathan Saphran Foer and Ben Fountain, as his examples, he notes that we often imagine that artistic talent blooms early. Moreover, this notion – in many fields of art but most often expressed in connection with lyric poetry – also contains the idea that artists are at their most productive when they are young. Picasso is often used, whether consciously or unconsciously, as an illustration of this thesis. Cézanne, on the other hand, had a wholly different development curve; most of the paintings we now regard as his most important works were done in his later years.<sup>74</sup>

Ezra Pound has tersely laid that idea to rest in his essay *The Serious Artist*, where he writes in reference to the saying that 'a lyric poet might as well die at thirty' that this actually means 'as the man, as his mind, becomes a heavier and heavier machine, a constantly more complicated structure, it requires a constantly

<sup>73</sup> Published in the collection of essays *What the Dog Saw and Other Adventures* (2009).

<sup>74</sup> Gladwell makes an interesting digression in the context of the production of artistic knowledge in noting that there appears to be a connection between artists' various avenues for development and their approaches to their work. Picasso 'found' his paintings, while Cézanne searched in and through them.

greater voltage of emotional energy to set it in harmonious motion'. Arguing that the emotions increase in vigour as people mature, he says the most important poetry has in fact been written by people over forty – a claim that is substantiated to some extent by the statistical reviews of English-language poetry works to which Gladwell also refers.

Gladwell also shows – an important point in this context – that the slower-developing, more searching type of artist tends to be far more obviously dependant on support from the surrounding world. Faith and trust, and the practical and financial long-term staying power of friends, family and financial backers are what together create the conditions, in terms of space and time, that enable an artist to work.

Talent that crystallises early, almost like a distinctive brand, is of course far more in keeping with the notion of what an artist in the creative economy is expected to be and behave, strangely echoing financial industry talk of and investment in 'talent'. The notion of 'young talent' turns away from the significance of the context, from the idea that time and space for artistic endeavour must be given and created both at the social and individual level – and that this inevitably involves risk. The idea of talent, on the other hand, can be more easily formulated, if not as a business concept, at least as a brand. In an age that puts a premium on young talent, we are in danger of giving greater weight to what

we perceive as new and unique, rather than valuing and discussing ways of creating conditions conducive to developing and deepening knowledge and skills, something that all artists need – young prodigies and late bloomers alike.

It would not be unreasonable to see the present discussion about the cultural and creative industries as an indication that current approaches to creating space and time for artistic pursuits are changing.

As I write this, the Greek state appears to be approaching financial collapse. As if encouraged by the upheavals in North Africa and the Middle East, vast numbers of young people in every southern European country have actively protested against an economic order characterised by vulnerability and lack of job opportunities, which in statistical terms largely resembles the conditions under which artists live in the whole of the Western world, but which in this case embrace at least an entire generation. Last year, the Italian and UK governments cut their respective culture budgets by a massive 30 per cent, a measure which in the UK also extends across the entire education sector. At the beginning of June 2011, the Dutch minister of culture announced a decision which would in principle halve government funding for culture. The move is in line with proposed sweeping spending cuts in other sectors such as healthcare, social services and research. The concept of a knowledge-based society, with the

creative industries as a new growth engine for Western societies, remains just that – a concept. This does not mean that researchers or artists are doing anything wrong. It means, in all probability, that the analysis and underlying premises of a knowledge economy in which the so-called creative industries are supposed to play a substantial part are not particularly sustainable.

That there need be no conflict between artistic expression and earning a livelihood is a hopeful thought, and one which many artists personally endorse; it makes things so much simpler. That the new economies will make this possible in a wholly new way, however, seems highly unlikely, to say the least. In all probability, therefore, the solutions to the problem of how to create time and space for artists to pursue their work as artists will need to be changed, less radically in some fields, far more extensively in others.

We need to talk about how.

Not least, we must take seriously our entanglements with people in other professions trying to sustain human world- and meaning-making, under equally increasingly precarious conditions.

#### References

- Arendt, Hannah (1958) *The Human Condition* Chicago: University of Chicago Press.
- Gerber, Alison (2011) "I'm Working: Visual Artists, Legitimacy and 'Real Work'." Paper presented at *American Sociological Association Annual Meeting*, Las Vegas, NV,
- Gerber, Alison (2011) "We Demand Payment For Making The World More Interesting': Valuing Products, Services, and Selves in Contemporary Art." Paper presented at *Inter-Ivy and Sorensen Memorial Sociology Conference*, Cambridge, MA.
- Gladwells, Malcolm (2009) "Late Bloomers" in *What the Dog Saw and Other Adventures*. New York: Little, Brown and Company.
- Konstnärsnämnden/The Swedish Arts Grants Committee (2011) *Konstnärernas inkomster, arbetsmarknad och försörjningsmönster*. Commissioned by: Marita Flisbäck.

- McRobbie, Angela (2009) "Alla är kreativa. Konstnärerna som pionjärer i den nya ekonomin?" in *Fronesis*, nr 31. s. 93-112
- The Dialogues of Plato (1953) 4th ed, Vol 2. Oxford: Clarendon Press.
- Pound, Ezra and T.S. Eliott (ed) (1974/1954) "The Serious Artist" in *A Literary Essays of Ezra Pound*. Edited with an Introduction by T.S. Eliott. London: Faber and Faber.
- Svedjedal, Johan (1993) *Bokens samhälle : Svenska bokförläggareföreningen och svensk bokmarknad 1887-1943*. Stockholm: Svenska bokförläggareföreningen.
- Woolf, Virginia (1929) *A Room of One's Own*. London: Hogarth Press.







# Klas Östergren

En torsdagkväll med snöglopp i mars 1975 skulle jag genomföra mitt livs första författarbesök. Det skulle ske på ett bibliotek i en av Stockholms södra förorter. Okänt land, på alla sätt och vis. Jag hade nyligen debuterat, fått några välmentade recensioner i pressen och lite kommentarer från kompisarna. Det var i stort sett allt. Så jag var knappast varm i kläderna. Och hade aldrig någonsin varit ute i den där förorten heller.

Vid ingången mellan Sjukkasen och Systembolaget satt en affisch om vårens författarbesök. Jag var säsongens debutant. Bland övriga namn fanns berömda storheter och andra, helt obekanta.

Eftersom jag var ny i branschen hade jag förberett mig grundligt. I fickan till min finaste kavaj låg ett skrivet anförande och valda avsnitt ur förstlingsverket som passade för högläsning. För ett större auditorium.

Bibliotekarien tog emot, vänlig och förekommande. Tomma stolar stod och väntade framför ett bord med vattenkaraff, ett glas och en vässad blyertspenna.

Bibliotekarien var lika nervös som jag, tycktes det. Hon gjorde mig uppmärksam på två äldre tanter som satt och tindrade, fulla av förväntan. De hade tagit sig dit trots det dåliga vädret.

Vi avvaktade ett tag i förhoppning om att de skulle bli fler. Men det kom inga fler. Publiken bestod av summa två tanter. Det var vad vi hade att hålla oss till.

Jag anade inte då hur viktig den där kvällen skulle bli för min fortsatta bana. Men jag förstod så pass mycket som att det gäller att hitta en överlevnadsstrategi i den här branschen, ett sätt att förhålla sig till något så nyckfullt som publiken.

Min föreställning om hur denna publik skulle se ut var ganska vag. Än mindre hade jag någon uppfattning om en eventuell

Biblioteken var emellertid en betydande del av denna marknad. Om en debutant trycktes i ett par tusen ex så kalkylerade man kallt med att biblioteken skulle köpa halva upplagan. Det kunde innebära break-even. En närmast riskfri affär för förlagens räkning.

Det var sannerligen en annan tid.

Så där stod jag nu vid ett tråkigt bord med en tråkig stol framför två tanter och skulle göra mitt livs första framträdande som författare.

Sammanhanget klarnade. Tanterna slutade tindra.

Innan bibliotekarien hann presentera mig formellt hörde jag den ena viska högt till den andra: “Men det där är ju inte Bo Setterlind!”

Hans namn stod på affischen där ute. Poeten skulle infinna sig nästa torsdag. Tanterna hade tagit fel på datumet.

Bibliotekarien uppfattade också kommentaren och jag såg hur hon tappade andan för min skull. Våra blickar möttes. Hon fick luft igen och blev röd i ansiktet.

Det infann sig ett ögonblick då saker och ting stod och vägde. Hon såg på mig först medlidsamt, sedan bekymrat och sedan mer och mer forskande. Min uppsyn bekräftade väl inte hennes hastigt uppkomna farhågor. Hon väntade sig att få se en känslig och sårad ung man, en kanske rentav förtvivlad debutant.

Kanske var jag också det, en liten stund.

Hade jag överhuvudtaget gjort mig någon föreställning om kvällen så var det inte i närheten av denna mardröm. Var mina jämnåriga verkligen så ointresserade? Var litteraturen verkligen så illa ute som vissa påstod?

Jag tyckte att jag borde tilltala min egen generation, att jag släpat in lite moderna populärkulturella referenser i de litterära salongerna. Kompisar hade noterat det men ändå anfört en del tvivel: “Varför skriva böcker? Varför inte film, eller sångtexter?” Där fanns den stora publiken.

Förvisso, men det läge jag hamnat i var ju inte följden av någon kallsinnig beräkning, någon grundlig rannsakan av mina möjligheter och alternativ, om jag över huvud taget sett något val. Sådant tänkande hörde samman med en krass marknadsstrategi som passar för någon annan verksamhet.

Det bara blev som det blev.

Dock. Oberörd var jag inte. Jag hade rätt att vara besviken, kanske också en smula förörattad. Jag drog två tanter, som dessutom gått fel. Det kan vara en läggningssak hur man tar sig ur en sådan där situation. En annan dag, i ett mer bräckligt tillstånd, hade jag kanske fått för mig att detta var droppen, att jag aldrig någonsin mer skulle utsätta mig för denna förnedring.

Ingen hade klandrat mig.

Traumatiska möten med publiken är ett återkommande samtalsämne kolleger emellan. Det finns till och med dråpligt roliga böcker på temat. Alla som varit ute i svängen har fått smaka på denna blandning av komik och tragik.

Det är sådant stoff som konstnårsbiografier gärna tar vara på - tilldragelser kring debuten. Utfallet kan inte alltid beskrivas i termer av framgång eller motgång, om man blivit förstådd och uppskattad eller missförstådd och förbigången. Andra omständigheter kan betyda mycket mera.

En konstnär kan bli firad, hyllad och förmögen på en efter-

middag och ändå känna sig rutten och värdelös när kvällen kommer. Förståelse och uppskattning är inga entydiga saker i sammanhanget. Beröm från fel håll kan vara svårare att fördra än en utskällning från vännerna.

En mängd olika värden står på spel och gör situationen oändligt komplex. Vi har en enskild konstnär med en självbild som kan vara mer eller mindre “sann” med allt vad det innebär av grandiosa förvrängningar. Å andra sidan har vi en offentlighet, sammansatt av ett myller av kunskap och okunskap, fantasi-fulla föreställningar och väl motiverade förväntningar, huller om buller. Sammantaget uppstår en massa kombinationer där sant och uppriktigt blandas med falskt och utstuderat. Det ena kan förekomma där man minst anar det och vice versa.

För en författare kan gränserna mellan “offentlighet”, “publik“ och “marknad“ vara flytande. Det man gör i ett sammanhang får effekt i ett annat. Helt oavsiktligt och långt senare. Eller omedelbart, som frukten av beräknad strategi. Det beror helt på hur man väljer att agera. Man kan också, förstås, avstå från att agera över huvud taget, slå vakt om någon sorts oskuld inför all dirty business.

När jag nu närmare fyrtio år senare tänker på den där kvällen med några av Bo Setterlinds beundrarinnor inser jag att han egentligen utgör ett bra exempel för att belysa förhållandet mellan författaren och marknaden. Ett förhållande som vanligen präglas av ambivalens, men som i hans fall, åtminstone utifrån sett, verkade betydligt lyckligare.

Setterlind blev redan på det tidiga 50-talet en flamboyant företrädare för den nya poesin, för Poeten som figur i största

allmänhet. Han tog plats, mitt på torget. Han levererade glansnummer till antologier och blev med sin slokhatt och slängkappa egendomligt nog folkkär. Han framträdde i predikstolar och i Hylands Hörna och blev omtalad som “hovpoet”. Man läser fortfarande hans strofer i tidningarnas dödsannonser.

En färggrann och främmande fågel i det här klimatet. Fåfång och oblyg, alltid beredd att kvittra. Därtill troende, upphovsman till psalmer och ödmjuka betraktelser. Inte helt självklar i ett hårt politiserat 70-tal.

I en ung kollegas ögon kunde Bo Setterlind bli ett varnande exempel på en författare som ägde obestridlig begåvning men som förlorade trovärdighet genom sin självpåtagna offentliga roll. I likhet med många andra hade jag en bestämd uppfattning om vad en seriös författare kunde och inte kunde tillåta sig. Setterlind var därvidlag för mycket, han gick liksom inte ihop. Estradören bredde ut sig på konstnärens bekostnad. Fåfången urholkade uttrycket.

En sådan kritik bottenar förstås i stor anspänning, i högt ställda krav på konstnärlig trovärdighet, en kanske rentav naiv disciplin. Trots alla ädla och hedervärda syften handlar en ung människas skrivande ofta om ren introspektion, ett undersökande av det egna jaget. Men när det hamnar i en bok som dessutom kallas roman vänder man sig utåt, jaget söker

ett du i en läsande omvärld. Vare sig man vill eller ej så hamnar hjärtat på en krok i ett skyltfönster.

Jag har skrivit för en mängd olika sammanhang, men det är romanen som intresserat mig mest. Genrer kan ställa sina krav men romanen erbjuder en frihet som jag aldrig funnit i någon annan berättarform. Därav dess popularitet, hos författare och publik, en robust popularitet som förläggarna förstår att utnyttja när de stämplar i princip all berättande prosa som just “roman”.

I begreppet ligger en given adress till den litterära marknaden. Hur svårtillgänglig den än kan vara så är romanens väsen att den vill bli spridd och läst av många.

Författaren tvingas till ett slags tvesyn. Jag försöker att skriva de böcker jag själv vill läsa och intalar mig att mina kompromisser och konstnärliga val inte görs av hänsyn till en allmän föreställning om läsekretsen. Jag utgår från mitt eget hjärta, för att låta högtidlig. Men jag kan å andra sidan inte bortse från möjligheten att någon annan helt främmande människa kan läsa det jag skrivit. Att bortse från den möjligheten och intala sig att man blott och bart skriver för sig själv, en inte helt ovanlig attityd, framstår för mig som lite chosigt självbedrägeri. Att skriva är dessutom så pass arbetsamt att det vore trist om det inte kunde komma någon annan till del.

Man kan alltså ha en föreställning om en marknad utan



att för den skull anpassa sig därefter. Det är fullt möjligt. Man måste förhålla sig på något sätt men det behöver inte betyda anpassning. Priset kan givetvis betyda färre läsare. Efter ett par böcker har de flesta författare fått en aning om vad läsarna gillat och ogillat. Den som är ute efter framgång väljer då rimligtvis att stryka publiken medhårs och infria dess förväntningar. Fullt adekvat och affärsmässigt. Lika vanligt som framgångsrikt i branschen.

Det handlar förstas om i fall man äger ett konstnärligt samvete eller ej, och, till sist, varför man över huvud taget håller på med något så osäkert och tvivelaktigt.

Vid sidan av de marknadsanpassade och ointressanta skribenterna finns alla de som pågår lite på trots, experimentella eller traditionella, vars hela verksamhet kanske bottnar i just en oförmåga till anpassning, som befinner sig i konflikt med tillvaron som sådan, en livskris där det konstnärliga uttrycket kan erbjuda en åtminstone tillfällig lösning. En typ av outsiders, i positiv mening.

(Att sedan “utanförskap“ identifierats som ett av samtidens största sociala problem gör det knappast lättare att kulturpolitiskt beröra den här yrkesgruppen. Den förblir definitionsmässigt diffus och undanlidande. Administratörer saknar kunskap om komplikationerna, ingenjörernas verktyg är konstruerade för andra fenomen.)

Min förläggare var föredömligt återhållsam vad beträffar förväntningar. Både hans egna och den unge författarens. Han drog gärna upp längre perspektiv. Ett författarskap var någonting som odlades och som först efter många års tillväxt kunde ge avkastning. Marknaden var trög och traditionstyngd och medgav sällan snabba klipp. Här gällde det att bygga upp ett förtroende från grunden.

Idag skulle man kalla det för varumärke och gå andra vägar. Man är också mer generös med titeln “författare”. Den indikerar idag blott och bart någon som signerat något. Vidare ambitioner behövs inte. Det kan innebära en förfleckning, en nedvärdering av sysslan som sådan, eller en välgörande avspänning, att det inte måste vara så fasansfullt allvarligt att ge ut en bok. Uppfattningarna går isär, vilket tyder på att den gamla föreställningen om Författaren lever kvar, dvs att den som skriver en bok bör ha någonting att komma med, eller att man åtminstone kan skriva.

Den bilden, låt oss kalla den traditionell, påverkar i allra högsta grad författarens roll på marknaden. Han håller envist fast vid tanken om att författaren har någon sorts övertygelse, om inte politisk så åtminstone om dikten som sådan. Här finns plats för idealitet och offer. En ensam romantisk hjälte som brinner för en idé.

Till bilden hör också osäkerhet och risker, att författaren

skriver på eget uppdrag, att man kan påbörja något utan att veta vad det ska bli, än mindre ha någon uppfattning om var det kan placeras, om man ens kan få någon avsättning för det. Underförstått betyder det att författaren kan åtnjuta högre prestige och anseende, ju mer oklar han eller hon är beträffande den kommersiella potentialen i sitt arbete. Det pekuniära är liksom inte riktigt fint. Det kan vara ett egendomligt och världsfrånvänt sätt att nå professionell prestige. Och man får för all del inte glömma att det här är uppfattningar som varierar från utövare till utövare. Jag känner tonsättare som inte skulle skriva en takt utan att ha en beställare i ryggen som lagt ett förskott. Jag känner målare som inte drar ett penseldrag utan sikte på en redan avtalad utställning. De kan ha högt anseende för det, och vara både lustfyllda och fantasifulla. Men det blir liksom inget gjort om de inte befinner sig i ett sammanhang, har en klart identifierad avnämare.

Så småningom fick jag erfara ett så kallat litterärt genombrott. Böckerna började sälja på allvar, det fanns verkligen en publik, bred och blandad. Jag fick en position från vilken också branschen såg annorlunda ut, hård mot vissa, vänlig mot andra. Plötsligt fanns det marknadsavdelningar här och där med folk som presenterade sig och hade idéer.

Bokklubbarna fick en uppräckning på den här tiden. Den

bestsellerism som i dag präglar en stor del av utgivningen började nu göra sig gällande. Som författare kunde man inte längre stå med händerna i byxfickorna och vissla. Man var tvungen att förhålla sig till det här, gå med eller emot eller mitt emellan.

Min förläggare uttryckte diskret en önskan om att få se en fortsättning på den roman som blivit en sådan framgång. Det var en bok om några människor som var dömda att gå under, som vägrade att anpassa sig efter den nya tidens krav. Jag tyckte att jag skrivit en svart och sorglig historia. En ren tragedi.

Men läsarna kunde komma fram och tacka för en skojig och underhållande bok. De hade skrattat och känt igen sig. De hade läst en komedi.

Så var det med det. Ingen författare kan bestrida sina läsares uppfattning om ett verk - men det kan vara plågsamt att bli uppskattad som någon man inte är, för något man inte gjort.

En cynisk person kan givetvis utnyttja en sådan situation till sin fördel, spela med i spelet, spela den roll som marknaden tilldelat en, leverera de böcker publiken vill ha och sedan garva hela vägen till banken.

Tyvärr var mitt samvete inte fullt så smidigt. Jag blev där och då tvungen att rannsaka mig själv och fatta beslut som skulle bli avgörande för lång tid framåt och eftersom jag var en besvärlig människa blev besluten därefter.

Ingen skulle säga vad jag skulle göra. Men om jag varit otydlig och blivit missförstådd så skulle jag bli lite tydligare nästa gång. Alltså skrev jag en bok som var så svart och obehaglig att den lyckades skrämman bort en stor del av de läsare jag fått, de läsare vars förtroende jag och förlaget byggt upp med så träget tålmod.

Man kan säga att detta ägde rum i omedelbar dialog med marknaden. Jag tyckte mig förstå vad den ville ha och levererade raka motsatsen. Vile de vitt fick de svart. Utfallet blev precis som väntat.

Och det gick fort. Svårt fångat, lätt förgånget. Det blev bara att börja om från scratch igen. Mer eller mindre.

Jag har dock aldrig någonsin ifrågasatt det riktiga i detta beslut. Redan där och då stod det klart att jag skulle få min utkomst på annat sätt än genom att kränga marknadsanpassade romaner på en tvivelaktig marknad. Att skriva kan vara en väg till självkänedom och efter fyra-fem böcker visste jag i alla fall vad jag inte ville vara och inte ville göra. Det var gott så.

De romaner jag ägnat mig åt sedan dess har fått utvecklas efter egna förutsättningar. Jag kan se dem i ögonen utan att skämmas. Dömda som de är att gå under i en storm av berättelser. En storm som bara tilltar i styrka, dag för dag, som upphörligen vräker allsköns öden och äventyr över oss.

En motsvarande konsumtion av berättelser har så vitt jag förstår aldrig ägt rum förut. Det tryckta ordet, filmen, radion och TV:n och den digitala världen skapar en industrimiljö som engagerar allt fler och fler medarbetare, med en allt större publik.

En berättarindustri som pågår 24 timmar om dygnet 7 dagar i veckan, som slukar material och som på sikt kommer att förändra författarnas villkor i grunden.

De som debuterar i dag verkar också ha en mycket större beredskap inför klivet ut i offentligheten, de har en genomtänkt stil, framträder med en vana och säkerhet som på min tid hade väckt misstänksamhet.

Den traditionelle författaren är dömd att förtvina i en stuga på Skansen, i skuggan av Seglora kyrka.

Olika projekt har genom åren ställt mig inför många skilda företrädare för “kreativa näringar”, mellanhänder eller förmedlare på olika nivåer.

Bibliotekarier hör väl till de mest förväntade. Det var en sådan som en gång i tiden öppnade dörren till litteraturen för mig. Det var på ett skolbibliotek och jag ville inte låna något alls men bibliotekarien höll fram en stor bok med bilder i och sa att den skulle passa väldigt bra i min ryggsäck. Det gjorde den också. Boken var Elsa Beskows “Landet långthärifrån”. Det där med passformen satte sin prägel på läsningen, gav den en viss geist, en positiv framåtanda. Boken var fantastisk och blev en upplevelse av det karaktärsdanande slaget.

Andra förmedlare har varit mindre framgångsrika. Det finns en hel del kulturförmedling som är välment men tämligen tvivelaktig. Den förutsätter att konst i allmänhet är någonting uppbyggligt, snällt och välgörande för de flesta, att mötet mellan utövare och publik gärna kan ske på Samhall, att hela kulturvärlden borde betraktas som en skyddad verkstad. Man kan placera individer där som inte fungerar i andra sammanhang och som får hanka sig fram på anslag från diverse institutioner. I den heliga sysselsättningens namn är allt tillåtet.

Ett problem är att det sker under falska förespeglningar. Drivkraften bakom konstnärligt och litterärt skapande kan vara svår att komma underfund med, men den har nog väldigt lite med arbetsmarknadspolitiska insatser att göra.

Att uppmuntra till konstnärligt skapande som terapi eller

tidsfördriv är helt OK, men att varje år ge många tusen medborgare examina från konstnärliga utbildningar och få dem att tro att det finns en publik och en marknad som bara väntar på dem, det är bedrägeri. Det produceras en väldig massa tavlor och böcker kanske, men det är inte alltid detsamma som konst och litteratur.

Hur gick den där kvällen då, med de två tanterna på biblioteket i förorten? Bibliotekarien och jag såg på varandra, saker och ting stod och vägde, mellan hopp och förtvivlan, mellan skratt och gråt.

Det blev, tack och lov, komiken som tog överhanden. Det gick inte att värja sig, hur seriös och ambitiös jag än ville vara. Vi skrattande allihopa, inte åt varandra, men åt oss själva.

Tanken har föresvävat mig i bland att det faktiskt kunde ha blivit helt annorlunda, tvärtom, att det kunde ha gått käpprätt åt helvete. Då hade i alla fall mitt liv sett helt annorlunda ut.

Programmet genomfördes efter vissa justeringar med hänsyn till publiken. Det innebar att kaffet och kakorna kom fram direkt. Vi hade trevligt. Som författarbesök betraktat blev det inte värre än något annat av de många som jag genomfört sedan dess.

Vad beträffar Bo Setterlind så möttes vi halvtannat decennium senare, på en bokhandel i Uppsala. Vi läste högt och signerade böcker tillsammans. Jag berättade givetvis om kvällen med de två tanterna. Han blev glad som ett barn. Han var mycket generös och lyssnande, en av de mest älskansvärda kolleger jag träffat. Han skrev en dedikation som jag kommer att minnas tills jag dör.

Det var andra tider då. Jag hade väl förhoppningsvis blivit

lite klokare och mindre dömande. Setterlind hade bara något år kvar att leva och hur hans eftermäle såg ut minns jag inte. Någon borde i alla fall ha påtalat att han var långt före sin tid.

Jag blåddrar nu i den bok han gav mig och hittar dikten “Tagning” som lustigt nog sammanfattar det mesta jag försökt att uttrycka här - att man måste lära sig att skratta i den här branschen men att det ibland, faktiskt, måste få vara på liv och död:

“Nu är det ingen annan  
som kan ta din roll,  
du måste själv igenom,  
utan förbehåll.

Vill du, att dina ord skall nå ända fram, försök då rikta dem också till ditt eget inre. Du är inte någon annan i spegeln. Du behöver inte vara den du inte är. Det finns bara e t t sätt att vara just du.

Nu är du ensam,  
nu kan allting hända,  
nu måste tankarna  
och orden stämma.  
För alltid.“

# Klas Östergren

*Translated by Stephen Croall*

One sleet-filled Thursday evening in March 1975, I was due to make my first guest appearance as an author. The venue was a library in one of Stockholm’s southern suburbs. Unknown territory, in every sense. I had just made my debut and had received a few amicable press reviews plus some comments from friends. That was about it. So I wasn’t exactly an experienced public figure. Nor had I ever been to that particular suburb.

At the entrance, between the health insurance office and the alcohol retail shop, there was a poster showing which authors would be appearing that spring season. I was first. The others included both famous names and total unknowns.

Since I was new to this I was thoroughly prepared. In the pocket of my smartest jacket I had a written speech and selected extracts from my maiden work that I thought were suitable for reading aloud.

The librarian awaited me, friendly and courteous. Rows of empty chairs were lined up in front of a table on which were a carafe of water, a glass and a sharpened pencil. The librarian seemed as nervous as I was. She pointed out a couple of elderly ladies already seated, eyes twinkling in anticipation. They had braved the dismal weather.

We waited for a while in the hope that more people would arrive. But none did. The audience comprised two old ladies. That was what we had to deal with.

At the time, I had no idea how important that evening would be for my further career. But I did realise it was a question of developing a survival strategy in this branch, of finding a way to relate to something as capricious as an audience.

I had only a vague idea of what this audience might look like. I had even less idea of what there might be in the way of a market. The word was scarcely used on that side of the 1980s. The

far as they were concerned.

So there I stood beside a drab table and a drab chair, with two old ladies in front of me, about to make my first public appearance as an author.

Realisation dawned. The old ladies stopped twinkling.

Before the librarian could begin her presentation, I heard one of the two whisper to the other: ‘But that’s not Bo Setterlind!’

The poet’s name had been listed on the poster outside. He was due to appear the following Thursday. The old ladies had mistaken the date.

The librarian had also heard the whispered comment and I saw how she gasped in embarrassment. Our eyes met. Then she recovered her breath and blushed a deep red.

There was a moment when everything stood still. Her look was first pitying, then troubled and then more and more searching. I suppose my expression failed to reflect her alarm. She was expecting to see a dejected, wounded young debutant, perhaps a desperately unhappy one.

Maybe that’s how I felt, for a while. If I had imagined that particular evening at all, it had been nothing remotely like this nightmare. Were people my age really so uninterested? Was literature really as badly in trouble as some people claimed?

I felt I ought to appeal to my own generation, I felt I had dragged a few modern, pop-culture references into the literary salons. Friends had indeed noted this but had nevertheless expressed certain doubts: ‘Why write books? Why not films, or song lyrics?’ That was where the really big audiences were.

True, but I had chosen to be a novelist not out of cold calculation or any deep consideration of my prospects or alternatives,



if there had been any choice for me at all. That kind of thinking belongs to a crass market strategy that is more suited to other activities. In my case, things just worked out that way.

And yet, I wasn't unaffected. I was entitled to feel disappointed, perhaps even a little wronged. I had attracted two old ladies – who had mistaken the speaker. How you deal with that kind of situation may depend on your state of mind. On another day, in a more fragile state, I might have decided that this was the final straw, that I would never again expose myself to such humiliation.

No-one would have blamed me.

Traumatic encounters with the general public are a frequent topic of conversation among colleagues. There are even some extremely funny books on the subject. All who have been out there have had a taste of this blend of comedy and tragedy.

It's material like this that biographers are happy to relate – events surrounding the artist's debut. The outcome cannot always be described in terms of success or failure, of whether the artist has been understood and appreciated or misunderstood and passed over. Other circumstances may be of much greater significance.

An artist may be celebrated, acclaimed and vibrant one afternoon yet still feel pathetic and useless by evening. Understanding and appreciation are not always a boon in this connection. Praise from the wrong quarter can be harder to bear than a telling-off from friends.

A wide range of conflicting concerns are involved that make the situation infinitely complex. On the one hand we have an

individual artist with a self-image that may or may not be 'true', prone as it is to grandiose distortions. On the other, we have a public arena full of both insight and incomprehension, fanciful perceptions and justified expectations, all jumbled up together. Endless combinations result, in which true and honest mingle with false and devious. One may occur where you least expect it, and vice versa.

For an author, the boundaries between 'the public arena', 'the audience' and 'the market' may be fuzzy. What you do in one context may have an impact in another. Completely unintentionally and much later. Or straight away, as the fruits of a carefully prepared strategy. Everything depends on how you choose to act. You can, of course, choose not to act at all, instead preserving a sort of innocence in the face of all the 'dirty business' going on.

Looking back almost forty years to that evening spent with a couple of Bo Setterlind's admirers, I realise that he actually represents a good illustration of the relationship between author and market. A relationship that usually tends towards the ambivalent but which in his particular case, at least from the outside, seemed a much happier one.

Back in the early 1950s, Setterlind was already a flamboyant representative of the new poetry, of The Poet as icon. He set out his stall, right in the middle of the square. He supplied anthologies with showpieces, and, strangely enough, with his floppy hat and cloak became a much-loved public figure. He spoke from the pulpit and on TV programmes, and was referred to as the 'Court Poet'. Lines he wrote are still used in obituary notices.

A strange and colourful bird in this climate. Vain and immodest, always ready to speak out. Also religious, a composer

of hymns and humble discourses. Not an altogether legitimate figure in the tough political climate of the 1970s.

In the eyes of a young colleague, Bo Setterlind could serve as a warning example of a how a writer of indisputable talent can lose credibility by assuming the role of a public figure. Like many others, I had a precise idea of what a serious author could and could not permit himself. In this respect, Setterlind was too much, he didn't add up. The entertainer waxed large at the expense of the artist. Vanity eroded literary expression.

This kind of criticism stems of course from a considerable sense of unease, from a strong insistence on artistic credibility, perhaps from a naive need for discipline. Despite whatever noble and honourable intentions he might have, a young person's writing is often purely introspective, an examination of his own ego. But when it goes into a book called a novel, it turns outwards, the 'I' seeks a 'you' in the community of readers. Like it or not, your heart ends up on a hook in a shop window.

I have written in many different contexts, but it is the novel that interests me most. Genres may impose certain demands but the novel offers the kind of freedom that I have never found in any other narrative form. This explains its popularity, among both writers and readers; a robust popularity that publishers know how to exploit by labelling virtually all narrative prose 'a novel'.

The term embodies a definite address to the literary market. However inaccessible it may be, it is in the nature of the novel that it wishes to be spread around and read by many.

The author is obliged to cultivate a sort of double vision. I try to write the books I myself would like to read and I persuade myself that my compromises and artistic choices are not due to any kind of general consideration of the readership on my part. Expressed formally, it is my heart that leads me. On the other hand, I cannot ignore the possibility that someone else, a total stranger, may read what I have written. To ignore that possibility and to imagine that one writes for oneself alone, which is not an uncommon attitude among writers, strikes me as a rather affected self-deception. Also, writing is such an arduous task that it would be a shame if there were no-one to share the results with.

So you can be aware of a market without necessarily adjusting to it. This is perfectly possible. You have to relate to it in some manner but this doesn't necessarily mean adjusting. The price, of course, may be fewer readers. After a couple of books, authors usually have some idea of what their readers have liked and disliked. Probably, those who are bent on success then choose to indulge the audience and fulfil its expectations. Totally above board and businesslike. As common an approach as it is successful in this line of work.

It is of course a question of whether you have an artistic conscience or not, and, ultimately, of why you engage in such an insecure and dubious practice as writing in the first place.

Besides the market-conscious and uninteresting writers, there are all those who press on almost defiantly, experimentalists or traditionalists, whose entire work is based precisely on an inability to adjust, who find themselves in conflict with life as such, a crisis in which artistic expression can offer at least a temporary salvation. Outsiders of a kind, in a positive sense.

(The fact that ‘exclusion’ or ‘alienation’ is identified as one of the great social problems of our age doesn’t make it any easier to discuss this professional group in culture policy terms. By definition, it remains diffuse and evasive. Administrators lack awareness of the complexities involved; engineers’ tools are constructed for other phenomena.)

My publisher was admirably restrained as regards expectations. Both his own and those of the young author. He was happy to discuss the long term. Writing was something you cultivated and that only yielded a harvest after many years of growth. The market was sluggish and set in its ways, and seldom allowed quick killings. Here, it was a case of building confidence from the bottom.

Today, you would call this ‘branding’ and choose a different approach. Also, the title of ‘author’ is used more generously. Nowadays, it simply applies to whoever has signed something. No other ambitions are required. This could either mean the profession is being vulgarised or devalued or it could herald a salutary easing of tension, implying that publishing a book doesn’t have to be such a terribly serious event. Opinions differ here, which

suggests that the old perception of The Author survives, i.e. that writers of books should have something to say or at least be able to write.

That image, which we might describe as traditional, most definitely influences the author’s role in the market. It perpetuates the idea that authors possess a conviction of some kind, if not political at least poetic or literary. Scope here for idealism and sacrifice. A lone romantic hero burning for an idea.

Add to this the uncertainty and risks involved, authors writing on their own account and embarking on something without knowing where it will lead, let alone knowing where it might be ‘placed’ or whether it will even be published at all. The implication here is that the author will enjoy greater prestige and a more vaunted reputation the more vague he or she is regarding the commercial potential of the work concerned. The pecuniary is not quite respectable. This may seem a curious and unworldly way of acquiring professional standing. And let’s not forget that all this varies from practitioner to practitioner. I know composers who wouldn’t put a note to paper without a backer who had paid them an advance. I know painters who wouldn’t paint a stroke without an exhibition having been agreed. They may enjoy good reputations all the same, and be both inspired and imaginative in their work. But nothing gets done, so to speak, unless they are placed in a context, unless they have a clearly identified purchaser.

In time, I came to experience what is known as a literary breakthrough. My books began to sell in numbers and there was indeed an audience, both wide and varied. I acquired a position from which the publishing industry looked different – tough

towards some, well-disposed towards others. Suddenly there were marketing departments here and there with people who presented themselves and their ideas.

Book clubs came into vogue around this time. The bestsellerism that currently characterises much of the industry now began to make itself felt. As an author, you could no longer stand around whistling, hands in pockets. You had to decide what to do about this, join in or opt out or something in between.

My publisher discreetly expressed a wish to see a sequel to the novel that had achieved such success. This was a book about some people who were doomed to succumb, who refused to adjust to the demands of the new age. I felt I had written a dark and melancholy story. Pure tragedy, in fact.

But readers kept coming up and thanking me for an enjoyable and entertaining book. They had laughed and identified with it. They had read a comedy.

So there we are. An author cannot contest his readers’ understanding of a piece of work – but it can be painful to be appreciated for something you are not, something you haven’t done.

Cynics may of course turn such a situation to their advantage, by joining the game, playing the role dealt them by the market, delivering the kinds of books the public wants and then laughing all the way to the bank.

Unfortunately, my conscience wasn’t that pliable. There and

then, I had to look into my heart and make decisions that would guide me for years to come. And being a difficult person, those were the kinds of decisions I reached.

No-one was going to tell me what to do. If I had been vague and misunderstood in the past, I was going to be much clearer this time. So I wrote a book that was so bleak and unpleasant that I managed to scare away large numbers of the readers I had acquired, readers whose faith in my work both my publishers and I had so patiently cultivated.

One might say that I engaged in direct dialogue with the market. I thought I knew what it wanted and I gave it the exact opposite. If they wanted white they got black. The outcome was a foregone conclusion.

And things happened fast. Easy come, easy go. It was simply a case of starting all over again, from scratch. More or less.

I have never questioned the wisdom of my decision, however. There and then I knew I would earn my living by other means than flogging market-oriented novels in a suspect market. Writing can be a path to self-knowledge, and after four or five books I at least knew what I didn’t want to become and what I didn’t want to do. I was content with that.

The novels I have devoted my time to since then have evolved on their own terms. I can look them in the eye without blushing. Doomed as they are to founder in a storm of other narratives. A

storm that is forever growing in intensity, day by day, ceaselessly drenching us in fates and adventures of every kind.

As far as I know, we have never before experienced such a level of consumption, such a rush of narratives. The printed word, cinema, radio, TV and the digital world are together creating an industrial environment that is attracting more and more workers and an ever-widening audience.

A storytelling industry that is busy 24 hours a day, seven days a week, that greedily devours material and that will eventually change the conditions under which authors work forever.

Those who make their debuts nowadays do actually seem much better prepared to step into the public arena. They have a deliberate style, and speak in public in the kind of practised, self-assured manner that in my day would have been met with suspicion.

The traditional author is doomed to wither away in a little wooden cottage at the Skansen museum, in the shadow of Seglora Church.

Over the years, various projects have brought me into contact with many representatives of ‘the creative industries’, intermediaries and agents of one kind or another.

Librarians are the most common go-betweens, perhaps. It was one of their number who opened the literary door to me in my early years. It was at a school library and I didn’t want to borrow anything at all but the librarian held out a large picture book and said it would fit very nicely into my backpack. It did, too. It was Elsa Beskow’s *The Land of Long Ago*. Its neat fit worked upon my reading of it, gave it a sort of zip, a sense

of enterprise. The book was fantastic and proved a character-building experience.

Other intermediaries have been less successful in their efforts. The state’s cultural employment service means well but is of doubtful benefit. Its work is based on the perception that the arts in general are something edifying, decent and benevolent, that the meeting between practitioners and public might just as well take place in a sheltered workshop, that in fact the entire cultural scene should be treated as a sheltered environment. People can be found jobs there who are unable to function in other settings and who eke out a living by means of handouts from institutions of various kinds. In the holy name of employment, all is permitted.

The problem is, this takes place under false pretences. Determining what drives artistic and literary creativity is no easy matter, but it probably has very little to do with government relief programmes in the employment sector.

Encouraging people to be artistically creative as a form of therapy or as a pastime is perfectly OK, but giving thousands of citizens diplomas from artistic training courses and persuading them that there’s an audience and market out there waiting for them amounts to wilful deception. It may result in the production of huge amounts of paintings and books but this output is not always to be equated with art and literature.

So what happened that evening, with the two old ladies in that suburban library? The librarian and I looked at one another, there was a moment of indecision, we were torn between hope and despair, between laughter and tears.

Fortunately, the comical aspect triumphed. I couldn’t help it, however serious and ambitious I may have wanted to be. We all laughed, not at each other but at ourselves.

The thought has struck me from time to time that it could have worked out very differently, the other way round, that everything could have gone right down the drain. My life, at least, would then have been completely different.

We completed the evening’s programme, with some small adjustments for the audience’s sake. This involved taking the coffee and biscuits straight away. We had a pleasant time together. As a speaking appearance, it was no worse than any of the numerous others I’ve made since.

As for Bo Setterlind, we met a dozen or so years later, at a bookshop in Uppsala. We gave readings and signed our books together. Naturally, I told him about that evening with the two old ladies. He was absolutely delighted. He was a very generous and attentive person, one of the most engaging colleagues I’ve met. He wrote a dedication that I’ll remember till my dying day.

Those were different times. Hopefully, I had become a little wiser and less judgmental. Setterlind had only a year or two to live, and what they wrote in his obituary I don’t recall. Someone should at least have observed that he was way before his time.

Today, looking through the book he gave me, I find a poem, ‘Take’, that strangely enough encapsulates most of what I’ve tried to express here – that you have to learn to laugh in this business but that sometimes it actually has to be a matter of life and death:

Now there is no-one else  
who can play your part,  
Now you must give it  
All your heart.

If you wish your words to reach their goal, then seek to direct them also at your inner self. You are nobody else in the mirror. You do not need to be someone you are not. There is only one way to be you.

Now you are alone,  
What will be, will be,  
Now must your thoughts  
and your words agree.

Always.



Fotografier av Lars Tunbjörk:

Anastasia Ax i sitt verk Paper Island, Verkstad i Norrköping, sid 8 och 9.

Cirkus Orion, jonglör Charmaine Berdino och Stephanie Berdino (går på lina), omslag sid 27.

Författare Johan Jönson i sin arbetslokal, sid 54.

Lotta Melin repeterar i sin ateljé med Henrietta Wallberg, sid 76 och 77.

Dror Feiler repeterar hemma i sitt arbetsrum, sid 113.

Fylkingen, publik vid Fire! Orchestra, sid 146 och 147.

Photographs by Lars Tunbjörk

Anastasia Ax in her work Paper Island, Workshop in Norrköping, pages 8 and 9.

Circus Orion, juggler Charmaine Berdino and Stephanie Berdino (walking on the tightrope), coverpagepage 27.

Author Johan Jönson in his workplace, page 54.

Lotta Melin rehearsing in her studio with Henrietta Wallberg, pages 76 and 77.

Dror Feiler rehearses at home in his study, page 113.

Fylkingen, audience at Fire! Orchestra, pages 146 and 147.

 KONSTNÄRSNÄMNDEN

© 2012: Konstnärernasnämnden och de enskilda upphovspersonerna (författare och fotograf)/The Swedish Arts Grants Committee and the individual contributors (authors and photographer).

Ansvarig utgivare/publisher: Ingrid Elam

Redaktör/editor: Ingrid Elam

Redaktion/editorial board: Ann Larsson, Lotta Lekvall, Bitte Jarl

Författare/Authors: Ylva Gislén, Yudhishthir Raj Isar,

Angela McRobbie, Kate Oakley, Klas Östergren, Ingrid Elam

Foto/photo: Lars Tunbjörk

Översättare/Translators: Stephen Croall och Christian Nilsson

Redaktionsassistent/assistant editor: Ann Traber

Grafisk form/Graphic design: Mu ab

Tryck/Print: Åtta45, Solna

ISBN 978-91-978001-1-2