KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

Kunstnerisk kvalitet, fri scenekunst og fagutvalgets indre liv

Av Thorbjørn Gabrielsen

Jeg sa ja til å skrive dette for over et halvt år siden og tenkte at det skulle bli morsomt å virkelig *naile* «kunstnerisk kvalitet» én gang for alle. Men siden jeg har hatt mye å gjøre, og temaet har forgreininger ned i min personlige historie, har artikkelen stått halvferdig i flere varianter. Problemstillingen er kanskje for nær meg, som en psykose som ikke er over, der jeg både hører stemmer i hodet og slåss med parallelle virkeligheter. Det er litt som å skulle fordype seg i «meningen med livet», samtidig som man på forhånd vet at man ikke kommer til å kunne si noe tydeligere enn at meningen er å leve det.

Jeg tar utgangspunkt i min rolle som leder for Kulturrådets faglige utvalg for teater de neste fire årene og vil prøve å reflektere litt over hvilken plass «kunstnerisk kvalitet» har i dette arbeidet. For at dette skal henge sammen, må jeg også si noe om mitt eget ståsted i den samtidige scenekunsten og om det frie scenekunstfeltets særpreg.

Scenekunstnerens retorikk

En gang på 90-tallet, som velutdannet og relativt godt etablert scenekunstner, begynte jeg de fleste prosjektbeskrivelser med følgende frase: «Vi vil åpne et rom der alt kan skje …», men plutselig en dag så jeg noen kollegaer som skrev «Vi vil åpne et rom der alt har skjedd og ingen ting lenger kan skje». I løpet av få sekunder omdefinerte dette vår arbeidspraksis. Det hadde forgreininger til menneskesyn, samfunnsforståelse og ikke minst vår oppfatning av scenekunstens oppgaver og muligheter. Det åpnet seg en avgrunn der den trygge plattformen og vår egen selvfortreffelighet forsvant som dugg for solen, spesi-

elt vårt forhold til kvaliteter, som måtte tenkes igjennom på nytt.

I ettertid er det både interessant og morsomt å se hvordan vi til forskjellige tider har knyttet spesielle ord og vendinger som klinger godt i den enkelte epoke, til vår kunstneriske virksomhet. Å lese gamle prosjektbeskrivelser er om å ta gamle dikt opp av skrivebordsskuffen:

«Vi vil lage en forestilling med høy kunstnerisk kvalitet»
«Vi vil ta barna på alvor!»
«Vi vil forsøke å løfte opp de blomstene som vokser på søppelfyllinga»
«Vi vil utfordre skillet mellom scene og sal»
«Vi vil utforske kreativiteten i dødsøyeblikket»
«Vi vil utforske identitetsbegrepet»
«Vi vil arbeide i spennet mellom virkelighet og regissert virkelighet»
«Vi vil arbeide i spennet mellom et retorisk og et rituelt rom»
«Vi vil dikte videre fra et dokumentarisk utgangspunkt»
«Vi vil utfordre vår egen selvforståelse»,
«Vi vil utfordre de tradisjonelle maktstrukturene»
«Vi vil utfordre språket som sosial struktur»
«Vi vil skape en refleksiv diskurs»
«Vi vil iscenesette den norske offentligheten med spesiell vekt på relasjonelle …»
(lista er selvsagt mye lengre)

Har jeg virkelig sagt alt dette? I dypeste alvor? Ja da, samtidskunsten speiler nemlig samtiden og ikke minst måten å snakke om kunst på i samtiden, som igjen er i kontinuerlig forandring.

Når jeg har luftet tematikken rundt «kunst, kultur og kvalitet» med kollegaer fra kunstfeltet, har de fleste rådet meg til å ikke skrive denne artikkelen:

> Uansett hva du gjør, sparker du opp åpne dører med patos. Uansett hvor rundt og generelt du uttrykker deg, slår du sannsynligvis likevel fast noe du ikke burde slå fast. De samme begrepene har ofte litt forskjellig klang og betydning innenfor de forskjellige kunstområdene. Ikke prøv deg på noe akademisk, dette er en felle. Du blir fort stående i et dårlig lys. Ikke gjør noe overfladisk på et så viktig tema. Når hørte du egentlig sist at «kunstnerisk kvalitet» ble brukt i en seriøs diskusjon av noen som ikke forstår at dette er komplett kontekstavhengig? Hvem er det egentlig du tror at du skriver til her …?!

Uansett hvor skeptisk en kan være til å bli fanget i et representerende liberalistisk nytteperspektiv, finnes det ingen retrett. Et forsøk på å revitalisere ikke-kontekstuelle verdiskalaer vil være som å ønske seg tilbake til barndommen og sette hele kunstfeltet i revers. «Kunstnerisk kvalitet» er relativisert hinsides all redning gjennom angrep både utenifra – via blant annet Bourdieus kultursosiologi –, og innenifra – via kunstnerne selv, gjennom konseptkunsten.

Men er det ikke da interessant at begrepene «kunstnerisk kvalitet» og «kunstnerisk skjønn» fremdeles er en del av forvaltningens maktspråk og tungen på vektskåla når det kommer til økonomiske tildelinger, for eksempel i Kulturrådet? Kan det være slik at det gamle «mytologiske» kvalitetsbegrepet det som bærer i seg en endelig, fasttømret standard, eller rester av dette, i hverdagen fremdeles lever side om side med de mer fasetterte og samtidige forståelsene av kvalitet?

Dette er nok én av grunnene til at Kulturrådet nå har valgt å nærme seg kvali-

tetsbegrepet med slik tyngde, og med flest mulig innganger. Men fallhøyden er ikke særlig stor. Retorikken og begrepene må bare justeres ørlite, slik at den passer bedre med lang tids praksis. Når man uttaler eller skriver «kunstnerisk kvalitet» i entall, er det i de aller fleste sammenhenger underforstått at man mener «kunstneriske kvaliteter» i flertall. Kunstnerisk kvalitet har nemlig lenge handlet om et bredt spekter av kunstneriske kvaliteter og av graden av relevans som gir kvalitetene retning – ikke relevans begrenset til betydningen «nytte- eller bruksverdi», men relevans for kunsttradisjoner, for faglig kompetanse, for menneskelige relasjoner, for samtidige strømninger, for en bestemt målgruppe – relevans for samtiden og det samfunnet vi lever i.

Hvor relevante de forskjellige kunstprosjektene er eller kan bli, vurderes i Kulturråds-systemet gjennom diskusjon, av et rullerende kollektiv, et fagutvalg bestående av kunstnere med relevant kompetanse. Dette systemet er ikke spesielt kontroversielt, for slik er det organisert på de fleste andre områder i samfunnet der det gjøres beslutninger på vegne av fellesskapet, som i akademia, i politikken eller i rettsalen.

Det frie scenekunstfeltet

Jeg har levd det meste av mitt voksne liv i den frie scenekunsten og kjenner nok forvaltningssystemene bedre som søker enn som den som skal definere kriterier og ta avgjørelser. Jeg har personlig gått fullstendig i vranglås over manglende støtte fra fylke, kommune, Kulturrådet m.m. til det jeg og mine samarbeidspartnere har ment har vært velartikulerte og bortimot forbilledlige prosjekter. I avmakt har jeg tydd til de fleste former for personangrep og ufine beskyldninger man kan tenke seg: «De aner jo ikke hva vi holder på med.» «Kunstnerisk kvalitet er ikke det samme i Nord-Norge som i Oslo.» «De korrupte dustene nedi der støtter bare sine egne naboer og kollegaer.» Jeg kjenner meg altså godt igjen i dette med å leve seg tungt inn i prosessen.

Noen definerer scenekunst som at noen (A) viser noe (B) til noen (C). For meg og mange av mine kollegaer på det frie feltet er nok scenekunst oftere noe som begynner når man står opp om morgenen, og som ikke avsluttes når man legger seg om kvelden – noe som bidrar til at vi aldri er på ferie og ikke har tid til å få barn. Det er intenst og eksistensielt.

Gjennom sosialdemokratiets oppbygging av staten Norge er det skapt en baktung infrastruktur, der institusjonsteatrene i regionene er utviklet over samme lest som i de store byene. De har delvis sammenfallende organisasjonsmodeller og er underlagt kulturpolitiske mål om å sikre tilbud, kvalitet og kontinuitet innenfor sitt område. Det frie feltet starter tradisjonelt i helt andre enden, med kunstner, kunst og kunstnerskap. Hele virksomheten er organisert rundt kunstnerne – altså et kunstnerdrevet arbeid med kort vei fra tanke til handling. I stedet for å følge de store husene følger pengene kunstnerskapene og de gode ideene.

Et individuelt utgangspunkt fører til at de forskjellige aktørene bringer med seg sin personlige forståelse av verden og seg selv inn i arbeidet, noe som igjen gjør det frie feltet lite strømlinjeformet. «Mangfold» og «forskjellighet» er faktisk de første ordene som springer en i møte når man forsøker å beskrive dette som en enhetlig gruppe.

For å få et realistisk perspektiv på denne virksomheten må det også sies noe om *kvantitet*. De frie gruppene tilbyr nem-

lig et bredt spekter av kostnadseffektiv og relevant scenekunst til et stort publikum, både i Norge og i utlandet. (I denne setningen merkes det tydelig at «relevant» foreløpig ikke er helt innarbeidet som positivt ladet begrep i kunstnerisk sammenheng; ikke engang «meget relevant» klinger noe særlig – det burde stått «scenekunst av høy kunstnerisk kvalitet», ikke sant?) Ifølge Danse- og teatersentrums tall innhentet fra 117 forskjellige kompanier ble det i 2014 spilt totalt 6335 forestillinger, både innenlands og utenlands. 5291 av disse ble spilt for norske skoleelever i regi av Den kulturelle skolesekken. Det totale publikumstallet var på 721 728. Av disse ble 455 forestillinger spilt i utlandet for et samlet publikum på 107 684. Dette er interessante tall, fordi de sier noe om helheten og dynamikken i den samlede norske scenekunsten, og fordi tilskuddene til det frie feltet fremdeles bare utgjør noen prosent av den samlede norske satsingen på denne kunstformen. Når jeg peker på dette, er det ikke fordi jeg er veldig imot institusjonene og veldig for det frie feltet. Det er for å understreke at den frie scenekunsten representerer et betydelig, allsidig, landsdekkende og internasjonalt scenekunsttilbud, som fremdeles er sterkt kulturpolitisk underkommunisert. Men hovedpoenget i denne sammenheng er likevel den kreative, faglige dynamikken som oppstår mellom det mer tradisjonelle og kvalitetssikrede uttrykkende i institusjonene og det mer risikoutsatte, utprøvende, prosessorienterte, sjangeroverskridende og nye i det frie feltet – de kunstnerne som presser, utvider, kritiserer og utfordrer scenekunstens nåværende og fremtidige muligheter.

I tillegg til å skape utfordrende og inspirerende kunst for et bredt publikum mener jeg altså at feltets nåværende og fremtidige legitimitet ligger nettopp i å være inspirerende for og kontrasterende til institusjonene. Vi skal bidra med spisset kompetanse, mangfold og forskjellighet – by på det motsatte, noe mer, noe helt annet. Og nettopp denne søkenen etter dette spissede, andre og særegne ser jeg som det viktigste kvalitetskriteriet å bringe med seg inn i fagutvalgets arbeid.

Fagutvalgets arbeid – jakten på kunstnerisk kvalitet

Å være utvalgsleder betyr at man leder møtene og fungerer som et bindeledd mellom utvalget og Rådet. Man har ingen spesiell makt, dobbeltstemme eller noe i den retning. Hvordan foregår arbeidet i fagutvalget? Selv om dette er informasjon som kan innhentes når som helst hos Kulturrådet, er det erfaringsvis få kunstnere som bruker tid på å sette seg inn i hvordan forvaltningssystemet er skrudd sammen og fungerer i praksis. Vanlig adferd er nok heller å kaste seg inn i søknadsportalen og ta for gitt at alt er selvforklarende. Jeg vil derfor starte litt beskrivende. Rammene og den praktiske gangen i prosessen er nemlig ikke uvesentlig for resultatene.

Hvert utvalg utnevnes for to år av gangen. De er sammensatt av kunstnere fra forskjellige deler av landet, og det legges vekt på å dekke opp kompetanse fra de forskjellige utrykkene innenfor hvert fag. Det følges strenge regler for habilitet, og de gangene utvalgene er i tvil, innhentes assistanse fra Kulturrådets jurist. Utvalgene har også kompetente fagpersoner fra administrasjonen med seg i hele prosessen. Disse gjennomgår og vurderer søknadene og lager en tilråding i hver enkelt sak som presenteres for utvalgene i god tid før møtet. Tilrådingen inneholder en faglig vurdering og forvaltningshistorikk. Dette representerer det første nivået i forvaltningens

totrinnsbehandling og skal danne et best mulig beslutningsgrunnlag for utvalget. Administrasjonen bidrar også med faglig historikk, regler og kriterier underveis, dersom dette etterspørres. Fagutvalgsmedlemmene har vanligvis over en måned på seg til å lese søknader og forberede seg til møtene. Det er helt vanlig at noen innstillinger følges, og at andre gjøres om på i løpet av møtet.

Kulturrådet er etter mitt skjønn et reelt forsøk på en best mulig redelig og kvalitetssikret ordning, der målet er å tjene kunstnerne og kunstnerisk utvikling i felleskapets interesse. Og siden kunstfeltet hele tiden er i utvikling, jobbes det kontinuerlig med å tilpasse ordningene til kunstnernes praktiske virkelighet.

Utvalgene fatter altså vedtak om tildeling eller avslag til hvert prosjekt, eller eventuelt innstiller til Rådet, dersom summen er stor, noen har tatt dissens, eller tildelingen er av prinsipiell interesse. Prosessen er åpen, bortsett fra fagadministrasjonens arbeidsnotater, innstillingene og diskusjonen i fagutvalget. Rådsmøtene er åpne, og det er mulig for alle som ønsker det, å komme, sitte i rommet og erfare hvordan dette arbeidet foregår.

Vedtakene i fagutvalget gjøres gjennom bred diskusjon, der alle medlemmene får komme til orde og forklare og begrunne sitt ståsted på hver søknad. Siden vi leter etter det uventede og unike, er det vesentlig å ikke dyrke en konsensuskultur, men legge til rette for et miljø der vi respekterer og krediterer utvalgsmedlemmenes forskjellige bakgrunn. Forskjellige kunstsyn og ulik kompetanse skal kunne møtes og konkurrere om definisjonsmakten. Dette kan ofte gå ganske hardt for seg, så et trygt klima for uenighet der det mulig å bli sint, lei seg og ikke minst skifte mening, er en helt vesentlig del av vårt arbeidsverktøy for å få til en god og grundig søknadsbehandling.

De gangene man ikke oppnår konsensus i utvalget, kan vedtakene avgjøres ved avstemning, eller ett eller flere utvalgsmedlemmer tar dissens og saken blir løftet til Rådet. I det siste tilfellet er det Rådet som fatter vedtak i saken – en tretrinnsbehandling. Slik kan det av og til hende at man «taper» en sak; en søknad om et prosjekt man selv har sett et stort potensial i, blir avslått. Man har kanskje slått i bordet, felt en tåre – gjort alt man kan for å løfte opp ett eller flere prosjekter uten å få de andre med seg. Utad kommenteres ikke denne prosessen, så man kan ikke gå ut i verden og fortelle at «jo da, jeg kjempet for deres prosjekt, men de andre utvalgsmedlemmene forsto dessverre ikke poenget». Dette er en tung, men nødvendig øvelse. Hadde utvalgsmøtene vært åpne, er det lett å forestille seg at diskusjonen og vedtaksprosessene hadde gått mindre i dybden. Det er lett å tenke seg at de også kunne blitt mindre demokratiske, både fordi man fort kunne føle press fra eventuelle maktstrukturer i feltet, og fordi noen trives langt bedre enn andre foran et publikum.

I hver søknadsrunde kommer det inn søknader på rundt tre ganger så mye som det som kan tildeles innenfor den økonomiske rammen. Det må gjøres prioriteringer, og det som prioriteres, er et uttrykk for utvalgets samlede kvalitetsvurdering av søknadsrunden. Dette betyr at det i hver runde vil være mange gode og relevante prosjekter som ikke støttes. Hvordan vekter man prosjekter som handler om helt forskjellige ting og forholder seg til helt forskjellige kontekster, opp mot hverandre? Det hele kompliseres av at oppgaven ikke er å vurdere ferdige forestillinger, men ideer, noe som ikke finnes ennå – noe som skal bli.

Prosjektene er ofte dypt forankret i de enkelte kunstnerne, som igjen er spesielt opptatt av temaer som utforsking av rom, objekter, tekst, visualitet, lyd, sosiale sammenhenger, relasjonelle prosesser, kombinasjoner av dette og mye annet i forskjellige kontekster. Som utvalgsmedlem er det krevende å komme i dybden på alle områder av faget; utvalget møtes tross alt bare en fire–fem ganger i året, og medlemmene jobber til daglig med sine egne ting. Fagadministrasjonen og scenekunstkonsulenten jobber på heltid; de kjenner feltet, løfter frem og taler de forskjellige prosjektenes sak og setter dem i kunstnerisk og samtidig perspektiv ovenfor utvalget. En utdyping av inngangen til en søknad og det brede spekteret av elementer man prøver å kartlegge i den enkelte søknad, og som ligger til grunn for kvalitets- og relevansvurderingen, beskrives utførlig av tidligere scenekunstkonsulent Melanie Fieldseth i essayet «På leting etter potensial».

I utvelgelsesprosessen har utvalgsmedlemmene to ting å støtte seg på, nemlig selve søknaden, og prosjektene de forskjellige kunstnerne har gjennomført tidligere.

Kunstnernes tidligere arbeid fungerer som en referanse for søknaden. Det bidrar til at man via kunsttradisjonen eller uttrykksformen de jobber innenfor, kan se linjene fra kunstnerskapet til det nye prosjektet som er under planlegging. Man kan vurdere om kunstnerne planlegger å fortsette i en fordypning eller utvidelse av tidligere kontekst, form og tematikk, eller om de søker nye samarbeidspartnere og forsøker seg på noe helt nytt. Innsikt i tidligere arbeid kan også si noe om forholdet mellom skriftlig formuleringsevne og hva de får til i praksis, siden praktisk gjennomføringsevne kan være vanskelig å vurdere ut fra en skriftlig søknad alene. Hos noen kunstnere kan den håndverksfaglige gjennomføringsevnen også være vesentlig større enn formuleringsevnen, noe utvalget også kan ta hensyn til dersom medlemmene har nok informasjon til å gjøre det.

I selve søknaden er det viktig å ikke ta for gitt at utvalget kjenner kunstnerne og tradisjonen de jobber innenfor, så godt at man utelater detaljer, selv om disse kan føles opplagte for den som skriver. Det er nyansene som gir søknaden kraft og energi, som formidler prosjektideens rikdom, og som gir en tro på at ideen er verdt å følges opp – av nettopp disse kunstnere. Ofte er det en mangelfull beskrivelse av hvordan man skal nå sine kunstneriske mål, som gjør at søknader ikke når opp i konkurransen i denne runden. Ved å utelate detaljer visker man ut sitt eget særpreg, samtidig som utvalget blir usikre på om søker faktisk har kompetansen til å sette ord på og reflektere over sin egen kunstneriske praksis. I stedet for å lete etter bekreftelse av etablerte fortellinger, sjangre og metoder leter jeg bredt og på tvers etter de spisse prosjektene som prøver å sette noe på spill og har potensial til å utvide, løfte og trekke opp nye grenser for hvordan vi tenker og forstår scenekunst.

Søknadsrundene lever sitt eget liv, de avspeiler det som foregår ute i samfunnet, og kan være ganske forskjellige fra gang til gang. Søknadene kan være tematisk konsentrert (altså at det er mange søknader med samme tematikk) om aktuelle problemstillinger som terror, religion, asyl og flyktningpolitikk eller økofilosofi. Det kan være en overvekt av unge, nyetablerte kunstnere, eller tvert imot av eldre kunstnere som vi kjenner godt gjennom tidligere arbeider. Siden utvalgets jobb først og fremst er å tjene feltet, er hovedprinsippet å speile dette, finne en balanse som ivaretar

bredden i faglige innganger, vektingen mellom prosjekter med lik tematikk og vektingen mellom unge og godt etablerte kunstnere.

På tross av intensjonen om å balansere og speile dukker det av og til opp kunstnere – enten enkeltkunstnere eller en rad av kunstnere – som plutselig bryter med det gjengse og leverer noe som er såpass faglig tungt og spennende at det umiddelbart bør løftes opp og gis en sjanse, uavhengig av hva det gjør med tildelingsrunden for øvrig. Fagutvalgets viktigste oppgave er nemlig å gjenkjenne og løfte frem de beste ideene før de mister fart og aktualitet. Grensen mellom å løfte frem ideer og at forvaltningsorganet dermed definerer feltet, er diskutabel, men personlig mener jeg at det er riktig og essensielt for scenekunstens utvikling at utvalget tar den rollen hver gang situasjonen krever det. Dette er et gråsoneområde der utvalget må være seg bevisst sitt ansvar – også for at tildelingene over tid ikke blir for ensrettede og blinde for feltets mangfold.

I søknader fra unge og nyutdannede kunstnere har utvalget lite annet å støtte seg på enn prosjektbeskrivelsen. De unge representerer sin egen alder i sin egen tid, noe som ofte kommer til uttrykk gjennom annen form og tematikk enn hos kunstnere som er 20 år eldre. De representerer rekruttering til feltet, og fremtiden må selvsagt prioriteres.

De som har holdt på lenge og bygget opp et kunstnerkollektiv med produksjonsapparat, øvingslokaler og kanskje drift av scene som en del av sin kunstneriske strategi, trenger mer ressurser og mer forutsigbar økonomi enn mindre og tidsavgrensede prosjekter. For bak dem som får basisfinansiering (støtte over fire år med mulighet for forlengelse), står det ofte fire–fem andre kunstnergrupper på en solid plattform (lang fartstid med suksess i både Norge og utlandet etc.) som kanskje like gjerne kunne fått. Dilemmaet er at dersom disse støttes fullt ut gjennom prosjektstøtteordningen, ødelegger vi bredden i feltet og mister muligheten for rekruttering. For disse kunstnergruppene strekker ordningene og økonomien vi har i Kulturrådet i dag, ikke til.

Et sted må det settes en grense, men kanskje burde det prøves ut regionale ordninger, enten innenfor Kulturrådet eller gjennom andre deler av forvaltningen, som kom disse kunstnerne i møte? Det burde absolutt være i samfunnets interesse å utnytte deres potensial og kompetanse, slik at de ikke mister farta og engasjementet og kan fortsette sine verdifulle kunstnerskap innenfor mer forutsigbare rammer.

Søkere som får avslag, kan gjennom direkte kontakt få avslaget utdypet av scenekunstkonsulenten. Konsulenten har ikke lov til å referere direkte fra utvalgsmøtene, men kan antyde hvilke elementer som bør styrkes i en eventuell ny søknad. Dette bidrar til å utvikle en konstruktiv dynamikk mellom den enkelte søker og Kulturrådet.

Norge er et lite land, der vi liker å diskutere og snakke sammen som om vi var en stor, harmonisk familie. Slik er det også på scenekunstfeltet; konflikter og forskjeller underkommuniseres gjerne og debatteres bare unntaksvis. Derfor er det sikkert flere elementer i utvalgsarbeidet jeg burde belyst bedre, siden alt som ikke snakkes om, fort skaper myter og paranoia.

Det er derfor viktig å diskutere dilemmaer, faglig uenighet og forskjellige ståsteder åpent, enten det dreier seg om forvaltningspraksis, kvalitet eller relevans. Gjennom dialog og diskusjon lærer vi hverandre å kjenne, samtidig som vi bringer scenekunstfaget videre. For i møter

der folk hverken gjenkjenner hverandres utgangspunkt, mål eller kompetanse, blir hele diskusjonen om kvalitet irrelevant.

Thorbjørn Gabrielsen har de siste 20 årene vært leder for Teater NOR og Stamsund Teaterfestival i Lofoten.
Han er leder i Faglig utvalg for teater, og sitter også i Rådet fra 2016 til 2019.