Nils Asle Bergsgard og Sigrid Røyseng

NY STØTTEORDNING - GAMLE SKILLELINJER

Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst

23

© Norsk kulturråd 2001

Rapport nr 23
ISBN 82-7081-098-3
ISSN 8006-5802

Norsk kulturråd
Grev Wedels plass 1
0151 Oslo
Telefon 22 47 83 30
Faks 22 33 40 42
E-post kultur@kulturrad.dep.no
www.kulturrad.no

Opplag: 1000
Design: Månelyst
Sats og trykk: Print House as

Norsk kulturråds rapportserie omfatter skrifter som kan ha forsknings- og utredningsmessig interesse for Norsk kulturråd, for deler av norsk kultur- og samfunnsliv, og for forskere og utredere på kulturfeltet. Kulturrådet utgir i tillegg en notatserie med mer foreløpig og begrenset siktemål.

Rapportserien redigeres av Norsk kulturråds utredningsenhet og utgis av Norsk kulturråd. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i rapportene, står for den enkelte forfatters regning - og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

FORORD

På oppdrag fra Norsk kulturråd har Telemarksforsking-Bø evaluert støtteordningen for fri scenekunst. Bakgrunnen for evalueringen er at ordningen ble endret i 1998, og det ble innført nye retningslinjer for støtten til fri scenekunst. I forbindelse med omleggingen ble det også bestemt at den nye ordningen skal revideres etter tre år. Det materialet som presenteres i den foreliggende rapporten, skal danne grunnlaget for denne revideringen. Evalueringen bør ses i sammenheng med arbeidet til det departementsoppnevnte scenekunstutvalget som skal være ferdig 1. desember 2001.

Ved Telemarksforsking-Bø har Sigrid Røyseng og Nils Asle Bergsgard, samt Erik Henningsen som var med i startfasen, arbeidet med evalueringen. Røyseng har stått for den største delen av datainnsamlingen. Hun har også hatt hovedansvaret for rapporten. Bergsgard har skrevet kapittelet om tildelingspraksisen og vært prosjektleder for evalueringen.

Evalueringsarbeidet ble i hovedsak gjennomført i første halvdel av 2001. Mange scenekunstutøvere og aktører i forvaltningen av ord

ningen ble intervjuet. Vi vil takke informantene som velvillig har stilt opp til intervju. Videre vil vi takke Kari Lilleslåtten i Norsk kulturråd og Tove Bratten i Danse- og Teatersentrum for god hjelp i evalueringsarbeidet.

Flere flinke fagfolk har lest gjennom deler av eller hele rapporten. Vi vil takke Per Mangset, Geir Møller, Erik Henningsen, Svein Bjørkås og Erik Fossåskaret for innsiktsfulle kommentarer. Eventuelle feil eller mangler ved rapporten er imidlertid fullt og helt forfatternes ansvar.

Nils Asle Bergsgard Sigrid Røyseng
Bø, august 2001

INNHOLD

FORORD 3

INNLEDNING OG METODE 8
Innledning 8
Metode 11
Informantintervjuer 11
Dokumentstudier 13
Bearbeidingen av tallmaterialet 13

OVERBLIKK OVER DEN FRIE SCENEKUNSTEN
- HISTORIKK OG SÆRTREKK 15
Framveksten og utviklingen av den frie scenekunsten i norge 15
Offentlig støtte til fri scenekunst 24
Den nye ordningen 28
Særtrekk, strukturer og aktører innen den frie scenekunsten 29

MÅLSETTINGENE FOR STØTTEORDNINGEN
FOR FRI SCENEKUNST 34
Målsettinger knyttet til omleggingen av ordningen 35
Målsettingene slik de er nedfelt i forskriften 36
Sammenligning av målsettingene overfor den frie
scenekunsten og institusjonene 37
Norsk kulturråds og kulturdepartementets fortolkninger
av målene for støtteordningen til fri scenekunst 43

FORVALTNINGEN AV ORDNINGEN 47
Scenekunstkonsulenten og faglig utvalg for scenekunst 48
Scenekunstkonsulentstillingen 48
Faglig utvalg for scenekunst 49
Scenekunstkonsulentenes og utvalgets erfaringer 50
Scenekunstkonsulentens makt 53
Utvalgets sammensetning og kompetanse 58
Den institusjonelle lokaliseringen av ordningen 60
Oppsummering 65

TILDELINGSPRAKSIS 66
Generelle trekk ved søknadene og tildelingene fra 1995 til 2000 ... 68
Endring i antall og beløp 68
Endringer i type uttrykk? 70
Regionvise endringer? 73
Nærmere om geografisk fordeling etter den nye ordningen 75

Flerårig støtte versus støtte til enkeltstående produksjoner
- før og etter den nye ordningen 76
Klager på tildelingen 81
Kort oppsummering av tildelingspraksisen 82

KONSEKVENSENE AV ORDNINGEN 84
Fri scenekunst - nyskapende scenekunst? 84
Publikum 88
Prosjektenes publikumsoppslutning i 1999 89
Holdningen til publikum i det kunstneriske arbeidet 92
Geografi 96
Prosjektstøtte 99
Søknadstyranni? 106
Søknadsbehandlingen 107
Konsekvenser av ordningen for de ulike scenekunstartene 110

AVSLUTNING 112

LITTERATUR 119

VEDLEGG 124
Tabellvedlegg 124
Prosjektenes regnskap 125
Forskrifter om støtteordningen for fri scenekunst 127
Utredninger fra Norsk Kulturråd 133

INNLEDNING OG METODE

Innledning

Den frie scenekunsten kom i 1982 inn med en fast post på statsbudsjettet og har siden den gang hatt en egen statlig støtteordning. Retningslinjene for forvaltningen og tildelingen av denne støtten har imidlertid blitt endret underveis, og ansvaret for tilskuddsordningen har vekslet mellom ulike offentlige instanser (Kulturdepartementet, Norsk kulturråd og Riksteatret). I forbindelse med behandlingen av statsbudsjettet for 1997 vedtok Stortinget en ny tilskuddsordning for fri scenekunst. Vedtaket slår fast at ordningen «vil bli revidert etter tre år» (Kulturdepartementet 1996:96). Materialet som kommer fram i denne evalueringen, er tenkt brukt som grunnlag for en slik revisjon. Ettersom vårt arbeid tidsmessig faller sammen med arbeidet til det regjeringsoppnevnte scenekunstutvalget som skal vurdere hele scenekunstfeltet, skal evalueringen av støtteordningen til fri scenekunst kunne brukes i scenekunstutvalgets utredningsarbeid, som skal være ferdig innen 1. desember 2001. Det regjeringsoppnevnte scenekunstutvalget er bedt om å

vurdere om dagens struktur av institusjoner og frie grupper, finansierings-

ordninger, eierskap og andre eksterne rammebetingelser, samt institusjonsinterne forutsetninger er godt nok innrettet for å nå målene for området (pressemelding fra Kulturdepartementet 09.08.00).[1]

I forbindelse med evalueringsoppdraget ble det fra Norsk kulturråds side utarbeidet en prosjektbeskrivelse som peker ut hvilke spørsmål man anser det som viktig at evalueringen belyser. Ettersom den økonomiske rammen for evalueringen ble halvert i forhold til det som ble forutsatt i prosjektbeskrivelsen, har vi i dialog med utredningsenheten i Kulturrådet avgrenset prosjektet i forhold til ressursrammen og presisert hvilke problemstillinger vi særlig skal legge vekt på. Avgrensningen og presiseringene er beskrevet i en revidert prosjektbeskrivelse.[2]

Det overordnede målet med evalueringen *er å vurdere hvordan praktiseringen av den nye tilskuddsordningen, som trådte i kraft i januar 1998, fungerer i lys av målsettingene den skal realisere og i forhold til særtrekkene i det frie scenekunstfeltet i dag.* I den reviderte prosjektskissen står det videre at evaluator bes eventuelt også å peke på områder der han/hun finner at det er særlig grunn til endringer av ordningen.

Evalueringen vil se nærmere på en rekke spesifikke problemstillinger:

1) Hvilke målsettinger er knyttet til ordningen? Hva karakteriserer dem?
2) Hvordan har arbeidet i scenekunstutvalget fungert, hvordan blir medlemmene oppnevnt; er de representanter for ulike kunstområder/tendenser, hvordan er habilitetsproblematikken taklet?
3) Hvilken makt/innflytelse har scenekunstkonsulenten innen feltet? Hvordan er makten og myndigheten mellom konsulent og utvalg fordelt? Hvordan er forholdet mellom scenekunstkonsulentens innstillingsrett på den ene siden og scenekunstkonsulen-

[1] Det presiseres at "Hovedmålene for scenekunstfeltet er å sikre flest mulig tilgang til opplevelse av teater, opera og dans av høy kunstnerisk kvalitet, å fremme kunstnerisk fornyelse og å sikre god og målrettet ressursutnyttelse" (pressemelding fra Kulturdepartementet 09.08.00).
[2] Henningsen og Røyseng 08.01.01.

tens konsulentvirksomhet og rett til å initiere egne prosjekter på den andre siden?
4) Hvordan har utviklingen av søknadsmassen vært? Hvordan har endringstendenser på scenekunstfeltet og omleggingen av ordningen påvirket antall søknader? Hvem er søkerne (type kunstnerisk uttrykk, geografisk lokalisering osv.)?
5) Hvordan har utviklingen av tildelingspraksisen vært? Hvordan har utviklingen av fordelingsmønsteret vært mellom: teater og dans, sentrum og periferi, kortvarig og flerårig prosjektstøtte, ulike estetiske uttrykk, m.m. Er det noen særskilte estetiske utviklingstrekk omleggingen av ordningen/ny tildelingspraksis har bidratt til å stimulere/blokkere?
6) Er det kommet klager på tildelingspraksisen innen ordningen, og hva er i så fall innholdet i klagene?
7) I hvilken grad har omleggingen ført til organisatoriske endringer innen den frie scenekunsten? Har det skjedd en dreining a) fra institusjoner og gruppeorganisering til prosjekter, og b) fra flerårige prosjekter til mer kortvarige engangsprosjekter?
8) Hvilke konsekvenser har ordningen på produksjon versus formidling? I hvilken grad har ordningen bidratt til flere forestillinger som når et publikum?
9) Hvilke konsekvenser har ordningen hatt særskilt for a) teaterfeltet og b) dansefeltet? Har den nye ordningen eventuelt bidratt til å svekke/utdype konflikter mellom de to feltene?

For å skape et utgangspunkt for en vurdering av støtteordningen, vil vi for det første gi en generell framstilling av de mest betydningsfulle endringsprosessene det frie scenekunstfeltet har gjennomgått siden 1970-tallet. Her vil vi se nærmere på hvilke typer av aktører, estetiske/ideologiske orienteringsmåter og organiseringsformer som gjør seg gjeldende innen dette virksomhetsområdet (kapittel 2). For det andre vil vi undersøke og problematisere målsettingene som har ligget til grunn for ordningen. I denne sammenhengen vil vi både se nærmere på de målsettingene som er nedfelt i retningslinjene for ordningen, og på de målsettingene som sentrale aktører i Kulturdepartementet og Norsk kulturråd framhever (kapittel 3). For det tredje vil vi vurdere hvordan for-

valtningen av ordningen, slik den er organisert innenfor Norsk kulturråd med en scenekunstkonsulent og et faglig utvalg for scenekunst, har fungert (kapittel 4). For det fjerde vil vi gjøre en analyse av tildelingspraksisen innenfor ordningen, hvor vi viser hvordan fordelingen av midlene har vært (kapittel 5). For det femte vil vi peke på konsekvenser ordningen ser ut til å ha hatt, særlig for virksomheten og strukturen i det frie scenekunstfeltet (kapittel 6). Til sist vil vi oppsummere noen hovedkonklusjoner i vår vurdering av støtteordningen og kort kommentere noen av de endringsforslagene som er blitt fremmet og diskutert av aktørene på dette feltet (kapittel 7).

Metode

Ut fra vårt mandat og evalueringens problemstillinger var det naturlig å vektlegge en kvalitativ tilnærming der a) kvalitative intervjuer med informanter i feltet (brukerne av ordningen) og av nøkkelpersoner i forvaltningen av ordningen stod sentralt. Videre har vi b) foretatt dokumentstudier. Som en del av dokumentstudiene har vi c) bearbeidet det statistiske materialet Kulturrådet hadde tilgjengelig om ordningen. Det var imidlertid ikke rom innen evalueringen for å gjøre en mer omfattende statistisk analyse av det frie scenekunstfeltet og av effektene av ordningen.

Informantintervjuer

I forbindelse med evalueringen har vi gjennomført 23 kvalitative intervjuer med ulike personer som på forskjellige måter er berørt av ordningen. Vi har for det første gjort intervjuer med personer som representerer bevilgende myndigheter og forvaltningen av ordningen. Dette gjelder rådgiver Tine Broch i Kulturdepartementet, scenekunstkonsulent i Norsk kulturråd fra august 1997 til januar 2000 Jon Tombre og nåværende scenekunstkonsulent Kai Johnsen. I tillegg har vi gjort intervjuer med personer som har sittet i faglig utvalg for scenekunst.

Hovedtyngden av intervjuene har vi imidlertid gjort med perso-

ner som representerer ulike grupper, prosjekter og konstellasjoner innen den frie scenekunsten. Vi har intervjuet 18 slike informanter. Utvelgingen av disse informantene er foretatt med sikte på å sikre en størst mulig bredde når det gjelder erfaringer med og synspunkter på støtteordningen. Før vi gjennomførte intervjuene brukte vi derfor en del tid på å skaffe oss et oversiktsbilde over det frie scenekunstfeltet slik det framstår i dag. Dette gjorde vi for det første ved å gjøre litteraturstudier av relevante dokumenter, artikler og bøker. For det andre hadde vi møter med representanter for ulike organisasjoner og institusjoner på feltet. Vi ble også invitert til å delta på høringsmøter om støtteordningen som Norsk Ballettforbund og Norsk Skuespillerforbund arrangerte for sine medlemmer. På bakgrunn av den kunnskapen vi på denne måten skaffet oss om feltet, foretok vi et utvalg hvor vi særlig konsentrerte oss om å dekke følgende dimensjoner:

1) Geografi. Av de 18 intervjuene vi har gjennomført, har ni vært med personer som representerer grupper eller prosjekter utenfor Oslo-området. Vi har blant annet gjort intervjuer i Bergen, Trondheim og Tromsø.

2) Kunstnerisk uttrykk. Vi har intervjuet personer som representerer et bredt spekter av kunstneriske uttrykk. I denne forbindelsen har vi tatt kategoriene dans, teater (herunder figurteater) og musikkteater som et utgangspunkt. I tillegg har vi lagt vekt på å intervjue kunstnere som arbeider med utgangspunkt i ulike kunstneriske, ideologiske og organisatoriske idealer.

3) Generasjon. Vi har intervjuet personer med ulik fartstid og posisjon på feltet. Vi har både intervjuet personer som har vært aktive helt siden den frie scenekunsten ble etablert i Norge, og personer som kun har holdt på noen få år.

4) Grad av støtte under ordningen. Informantene i utvalget har en svært ulik bakgrunn i forhold til hvorvidt og i hvor stor grad de har blitt tildelt støtte under ordningen. Vi har blant annet intervjuet kunstnere som er blant de høyest prioriterte innen ordningen, kunstnere som har fått lavere prioritet i denne ordningen enn i den foregående, og kunstnere som aldri har mottatt støtte under ordningen.

Selv om vi ved å bruke disse dimensjonene i utvelgingen av informanter har forsøkt å oppnå bredde i utvalget, vil vi likevel framholde at vi med en kvalitativ tilnærming verken ønsker eller kan oppnå representativitet i statistisk forstand. Utvalget er gjort med sikte på å få fram vesentlige erfaringer med og synspunkter på støtteordningen slik den har blitt praktisert etter omleggingen.

Alle intervjuene ble foretatt som personlige intervjuer med unntak av ett som ble gjort over telefon. Underveis i intervjuene gjorde vi notater som vi senere har skrevet ut til så fullstendige intervjureferater som mulig. For å dokumentere ulike synspunkter og erfaringer vil vi i løpet av rapporten sitere fra disse intervjuene. Sitatene fra de ulike kunstnerinformantene og utvalgsmedlemmene vil være anonyme, mens utsagn fra scenekunstkonsulentene og rådgiver i Kulturdepartementet vil bli presentert med navn. De informantene som siteres med navn, har hatt muligheten til å korrigere sine uttalelser etter at de var skrevet ut.

Dokumentstudier

Vi har foretatt en systematisk gjennomgang av tilrådingen fra scenekunstkonsulenten for en tildelingsrunde og innstillingen fra scenekunstutvalget for en tildelingsrunde etter at den nye ordningen trådte i kraft. Vi har også analysert klagene etter den første tildelingsrunden etter innføringen av den nye ordningen (etter dette har det vært få klager). I tillegg har vi studert offentlige dokumenter (meldinger, retningslinjer osv.) om støtteordningen for fri scenekunst.

Vi har videre sett på høringsuttalelsene i forkant av etableringen av den nye ordningen, korrespondansen mellom Kulturrådet og aktørene i feltet, blant andre Danse- og Teatersentrum og Norsk Skuespillerforbund, og på presseomtale av ordningen.

Bearbeidingen av tallmaterialet

Norsk kulturråd har foretatt noe bearbeiding av tallmaterialet og

presentert dette i skriftlig form («Hovedtall for Fri scenekunst»). Dette gjelder blant annet antall søkere og tildelinger, samt søknadsbeløp og tildelingsbeløp fordelt på type kunstnerisk uttrykk og geografi for årene 1997/98 til 2000. Vi har supplert dette materialet med en gjennomgang av listene over dem som har mottatt støtte i perioden fra 1995 til og med 2000, og tilsagn for 2001 og videre. I noen tilfeller har vi også supplert med data fra oversikten over søkere. Dette har gitt oss et materiale der vi har data om de enkelte gruppene/prosjektenes kunstneriske uttrykk, geografiske plassering, tildelingsår, tildelingsbeløp, om gruppene/prosjektene har fått flerårig støtte, m.m.

En manglende systematikk i opplysningene fra Kulturrådet har til en viss grad svekket mulighetene for å bearbeide tallmaterialet på en enkel og sikker måte. Opplysningene er til dels noe mangelfulle. I tillegg er de kategorisert noe ulikt fra år til år. En mulig måte å supplere og kvalitetssikre materialet på ville være å gå igjennom alle søknadene. Dette ville imidlertid blitt en for omfattende jobb innenfor rammen av denne evalueringen. Vi vurderer likevel ikke de problemene som har oppstått som å være av avgjørende betydning for resultatene som blir presentert i denne rapporten. I den grad det har hatt innvirkning, vil det bli omtalt i forbindelse med presentasjonen av figurene og tabellene i kapittel 5, hvor vi tar for oss tildelingspraksisen innen ordningen.

OVERBLIKK OVER DEN FRIE SCENEKUNSTEN - HISTORIKK OG SÆRTREKK

I dette kapitlet vil vi gi et overblikk over sentrale trekk ved den frie scenekunsten. Vi vil for det første gjøre rede for framveksten og utviklingen av denne delen av kunstlivet i Norge. For det andre vil vi se nærmere på de kulturpolitiske vilkårene den frie scenekunsten har hatt siden den etablerte seg på 1970-tallet. I forlengelsen av dette vil vi kort gjøre rede for retningslinjene for og forvaltningen av den nye ordningen. For det tredje vil vi oppsummere noen sentrale strukturer innen den frie scenekunsten som ser ut til å ha særlig relevans for vurderingen av støtteordningen.

Framveksten og utviklingen av den frie scenekunsten i Norge

Framveksten av den frie scenekunsten henger nøye sammen med den allmenne politiske radikaliseringen på slutten av 1960-tallet og utover 1970-tallet. Inspirert av de politiske ideene som preget denne tiden, ble det tatt en rekke initiativ til å drive danse- og teatervirksomhet på alternative måter. Man ønsket å skape scenekunst som skilte seg fra den tradisjonelle og institusjonelle scene-

kunsten; ettersom de tradisjonelle scenekunstinstitusjonene ble oppfattet som strengt hierarkiske og byråkratiske og som altfor tett sammenvevd med den borgerlige kulturen. Deler av scenekunstmiljøet søkte på denne bakgrunnen nye idealer i arbeidet med å skape og formidle scenekunst (Fjeldstad 1981).

For det første var man opptatt av at organiseringen av det kunstneriske arbeidet måtte bli mer demokratisk. Idealet var at et knippe kunstnere fritt skulle finne sammen og arbeide kollektivt under jevnbyrdige forhold. Hele gruppen skulle være delaktige i utformingen av det kunstneriske konseptet - de ulike elementene i forestillingen skulle skapes i en og samme prosess (Gran 1991:214). En av pionerene innen fri teaterkunst, Eugenio Barba, begrunner dette idealet ved hjelp av en kontrastering med den formen for organisering han mener preger institusjonsteatrene:

> I dag må vi bruke uttrykket «gruppeteater» fordi ordet «ensemble» er oppbrukt og har mistet sin opprinnelige betydning. Det betyr ikke lenger en gruppe skuespillere, som i overhengende grad er stabil, men skuespillere som er bundet til en forestilling og utplukket av en regissør som også setter opp forestillingen. Det ville ikke vært noe galt i dette, hvis det ikke innebar et angrep på et fundamentalt krav i scenekunstens utvikling: muligheten til å gjennomleve en skapende prosess - kollektivt og over tid, siden teatret er en kollektiv kunstart. Den skapende prosess kan faktisk ikke underlegges de regler som styrer produksjonstiden på bedriftsteatret, (Barba 1990:10.)

I tråd med denne tenkemåten har begrepene om frie grupper og gruppeteater lenge stått i sentrum for den forståelsen den frie scenekunstbevegelsen har hatt av seg selv.

For det andre hadde man ambisjoner om å bryte ned de sosiale barrierene som preget det tradisjonelle teatret. Man var lite tilfreds med at publikumet ved de store scenekunstinstitusjonene stort sett så ut til å være rekruttert fra de øvre sosiale lagene og ønsket med den frie scenekunsten å nå ut til et nytt og bredere publikum. Dette ville man forsøke å oppnå både ved å gi scenekunsten et mer samfunnskritisk og politisert innhold og ved å gjøre formidlingen mer oppsøkende og målgruppeorientert. Det

er kjennetegnende at mange grupper drev en utstrakt turnévirksomhet, og at det ble gjort en betydelig innsats for å skape forestillinger for barn og unge.

For det tredje representerte det alternative scenekunstmiljøet et brudd med de tradisjonelle scenekunstuttrykkene. Innen dansen ble dette presisert med begrepene moderne dans og samtidsdans (Hansteen 1989), mens det innen teatret innebar et brudd med den psykologiske realismen som har preget teaterinstitusjonene (Gran 1996:18). Ved å bryte med etablerte sceniske konvensjoner og idealer ønsket man å utvikle uttrykk som var mer eksperimenterende og utforskende i formen.

Sammenlignet med mange andre land ble de frie sceniske gruppene etablert relativt sent i Norge. Ifølge teaterviteren Jon Nygård (1996:41) fantes det ved inngangen til 1970-årene ingen frie teatergrupper i Norge, mens Sverige hadde 70, Finland 15 og Danmark 5 på samme tidspunkt.[3] Den sene etableringen av frie teatergrupper i Norge forklares særlig med to forhold (ibid.:43).

For det første fikk gruppeteaterformen innpass på flere institusjonsteatre. De fem regionteatrene som ble etablert i løpet av 1970-årene, ble alle organisert med allmøtestyring, hvor ansvaret som vanligvis faller på en teatersjef, ble ivaretatt av allmannamøter og av valgte arbeidskomiteer. Regionteatrene målbar i tillegg en ambisjon om å forankre det kunstneriske innholdet lokalt (Frisvold 1981, Arnestad, Gladsø og Langdalen 1995). Dette skulle de oppnå gjennom å utforme repertoaret i nært samspill med den lokale kulturen. De skulle bruke lokale forfattere og dramatikere, de skulle spille på dialekt, og de skulle samarbeide nært med amatører i sin region. Ideen om gruppeteater ble også levendegjort på Nationaltheatret, hvor man i 1969 startet med oppsøkende teater. I stedet for kun å sette opp forestillinger i selve Nationaltheater-bygningen, ville man spille teater der publikum naturlig befant seg. Det daværende bonussystemet, som innebar at den statlige støtten til

3 Eugenio Barba drev imidlertid Odin Teatret i Oslo i perioden 1964-1966, men etablerte seg deretter i Holstebro i Danmark.

teatrene delvis skulle beregnes ut fra publikumstallene, utgjorde et incitament for å starte med slik oppsøkende virksomhet. En konkret foranledning til disse tiltakene var imidlertid utbyggingen av T-banen på slutten av 1960-tallet som gjorde det nødvendig å stenge Nationaltheater-bygningen (Nygaard 1996:41). For å oppnå bedre kontakt med publikum satte man seg også fore å skrive egne stykker, basert på emner i den aktuelle målgruppens erfaringsverden (Fjeldstad 1981). Et eksempel på en slik forestilling er «Svartkatten», hvor stoffet var hentet fra konkursen i en tremassebedrift på et mindre industristed (ibid:189). Torshovteatret ble etablert i 1976, etter samme modell som kjennetegner de fleste gruppeteatre. I tillegg etablerte flere teatre biscener med alternativt repertoar i løpet av 1970-årene, samtidig som Fjernsynsteatret var en arena for «absurde drama» (Nygaard 1996:40). Til sammen innebar dette at skuespillere som ønsket å arbeide med gruppeteater eller med et mer eksperimentelt uttrykk, hadde visse muligheter til å gjøre det innenfor institusjonene.

For det andre var det på denne tiden lav arbeidsløshet blant skuespillerne. Antallet skuespillere som ble utdannet ved Teaterhøgskolen var nærmest perfekt tilpasset de faste teatrenes behov for nyrekruttering. Det kvantitative behovet for å skape nye arbeidsplasser innen teaterområdet var derfor lite. De første frie teatergruppene ble derfor ikke dannet av profesjonelle skuespillere, men vokste ut av amatør- og studentteatre. På dette punktet skiller Norge seg fra Sverige og Danmark, hvor et overskudd av profesjonelle skuespillere var grunnlaget for etableringen av frie teatergrupper. Mens Norge hadde (og fremdeles har) én offentlig teaterutdanning, hadde både Sverige og Danmark gjennom flere år hatt flere tilbud på området.

Som en tredje forklaring på den sene etableringen av frie teatergrupper i Norge hevder Fjeldstad (1981:201) at politiseringen av kunstlivet var sterkere innenfor andre kunstarter, som for eksempel litteraturen, enn i teatret. Skuespilleryrket ble ifølge han langt på vei oppfattet som apolitisk og i stor grad preget av karriereindividualisme. Skuespillerne var derfor lite interessert i å jobbe med

gruppeteater. Skuespillernes iver etter å etablere regionteatre med allmøtestyring bidrar imidlertid til å svekke denne forklaringen.

Den eldste frie teatergruppen er Teatergruppen Musidra, som ble etablert i 1971 (Fjeldstad 1981). Andre toneangivende teatergrupper som ble etablert i løpet av 1970-tallet, var Perleporten, Saltkompaniet, Tramteatret og Grenland Friteater. Teaterviteren Anne-Britt Gran (1996:18) hevder at man kan skille mellom tre nye teaterkunstneriske prinsipper som slo igjennom med disse gruppene i løpet av 1970-tallet:
1) det politiske teater inspirert av revy, agitasjonsteater og Brechtteknikker (f. eks. Tramteatret), 2) det folkelige teater inspirert av karnevalstradisjoner, gjøgleren, Commedia dell'arte, Dario Fo og Eugenio Barba (f. eks. Saltkompaniet) og 3) det fysiske teatret inspirert av Jerzy Grotowski, Barba og etniske former (f. eks. Grenland Friteater).

Regissøren Kai Johnsen (1991:244) betegner på sin side gruppene på 1970-tallet som politisk-didaktiske på bakgrunn av deres interesse for og utforsking av antropologiske, folkelige og politiske problemstillinger. Denne karakteristikken antyder at kunstsynet til den frie scenekunsten på denne tiden kan betraktes som instrumentelt.

Situasjonen innen dansen skiller seg kraftig fra situasjonen innen teatret. Allerede fra midten av 1960-tallet var det en overkapasitet av dansere, det ble utdannet langt flere dansere enn det var arbeidsmuligheter for. Mange av disse hadde latt seg inspirere av moderne og samtidsorientert dans i løpet av utdanningen (Hansteen 1989:157). Fram til 1989 fantes det kun én institusjon med faste stillinger for dansere, Nasjonalballetten ved Den Norske Opera. Imidlertid har Nasjonalballetten i overveiende grad vært opptatt av å ivareta det klassiske ballettrepertoaret, og institusjonen har således vært en lite aktuell arbeidsplass for dansere og koreografer som ønsker å arbeide med andre typer uttrykk. Etableringen av frie dansegrupper må derfor ses i sammenheng både med et misforhold mellom antallet utdannede dansekunstnere på

den ene siden og antallet faste stillinger for dansere på den andre, og med behovet for å etablere virksomheter tuftet på et annet kunstsyn enn det som kjennetegner Nasjonalballetten.

Det er derfor ikke unaturlig at den første frie gruppen som ble dannet i Norge (hvis man ser bort fra Odin Teatret), var en dansegruppe. Høvik Ballett regnes som den første frie dansegruppen. Den ble etablert i 1969. I tråd med den alternative scenekunstbevegelsens idealer var gruppens mål «å fremme interesse for, og utbre kjennskapet til moderne ballett i Norge, og å bringe den ut på offentlige scener, så vel som i skoler, institusjoner og bedrifter» (Norsk kulturråd 1973:31). Begrepet moderne ballett ble her forbundet med nyere strømninger i amerikansk samtidskoreografi, hvor et åpent forhold til form og en sterk opposisjon til «tillært flinkhet» var karakteristisk (Hansteen 1989:158). I løpet av 1970-tallet startet flere dansegrupper opp sin virksomhet. Sentrale navn i denne sammenhengen er Collage Dansekompani, Fri Ballett, Kantarellen[4] og Dans Design (ibid.:158ff, Lunde 1996:30).

Det eksisterte imidlertid dansekompanier på fri basis før disse gruppene ble etablert, men de regnes som regel ikke med når man snakker om framveksten av den frie scenekunsten. Dette skyldes den frie scenekunstens motstand, ikke bare mot den institusjonelle scenekunsten, men også mot scenekunst som hadde et kommersielt og populistisk tilsnitt. Dette kommer vi tilbake til senere i dette kapitlet.

Parallelt med at man fikk en støtteordning for fri scenekunst, økte antallet grupper betraktelig. Scenekunstutredningen fra 1988 oppgir at det fantes 27 grupper i 1981, og at antallet hadde fordoblet seg fem år senere (NOU 1988:1:124-125). I løpet av 1980-tallet fikk en imidlertid en dreining bort fra gruppeorganisering over mot prosjektorganisering innen den frie scenekunsten. Gran (1996:22) definerer prosjektteatret på følgende måte:

4 Fram til 1980 het gruppen Torild Frostad Dansekompani og hadde en mer humoristisk og jazzpreget stil. Parallelt med navneskiftet

> I motsetning til gruppeteatret, som er en stabil organisasjon, er prosjektteatret en temporær organiseringsform (...) en gruppe mennesker med ulik fagbakgrunn som arbeider sammen om en kompleks oppgave over en begrenset tidsperiode.

I tillegg til at prosjektet er avgrenset i tid, ofte til gjennomføringen av en forestilling, representerer prosjektet en mer sentralisert modell enn gruppen - i prosjektet fungerer regissøren, koreografen, billedkunstneren eller produsenten som en slags prosjektleder. For å forklare hva denne overgangen innebærer framhever Johnsen (1991:245) at mens instruktøren på 1970-tallet var en slags pedagogisk tilrettelegger, inntar instruktøren på 1980-tallet scenen på en helt annen måte, nemlig som en skaper av forestillinger som tar i bruk et bredt spekter av virkemidler samtidig. På denne måten innebærer den tiltakende prosjektorganiseringen at vektleggingen av det kollektive og det jevnbyrdige taper terreng i forhold til en noe mer hierarkisk modell. Gran (1991:215) framhever imidlertid at regissørens overordnede posisjon slett ikke var fraværende i gruppeteaterbevegelsen heller:

> (...) det har vist seg at det lett oppstår en sterk gurudyrking rundt en rekke av gruppenes regissører og teaterideologer. Regissøren blir både gruppens leder («teatersjef») og gruppens kunstneriske ideolog. Selv i gruppene med flatest struktur og mest kollektiv innstilling fungerer regissøren som samordner og hun beholder det overordende blikket over forestillingen.

Men hvorfor fikk prosjektorganiseringen så stort gjennomslag i løpet av 1980-tallet? Gran (1996:22) forklarer dette for det første med at de kulturpolitiske rammebetingelsene, det vil si de økonomiske vilkårene for den frie scenekunsten, ikke lenger gjorde det mulig å opprettholde en permanent drift i gruppene. Gruppenes trange økonomi skulle i tråd med en slik forklaring tvinge de frie scenekunstnerne til å satse på kortere og mer avgrensede prosjekter. Det er imidlertid nærliggende å anta at den statlige støtteordningen som kom i 1982, skulle legge til rette for større grad av økonomisk stabilitet enn tilfellet var på 1970-tallet.

For det andre peker hun på at den høye graden av spesialisering som gjør seg gjeldende innen scenekunsten, fører til at de ulike

deltakerne i et prosjekt i større grad er opptatt av å ivareta sin individuelle fagkarriere framfor en bestemt gruppes eller konstellasjons kunstneriske utvikling. Dette er imidlertid ikke en særskilt utvikling for scenekunsten. I takt med den generelle spesialiseringen og profesjonaliseringen av arbeidslivet har tendensen vært at arbeidstakere i økende grad retter sin lojalitet mot sin profesjon og yrkesgruppe på den ene siden og mot sitt individuelle karriereforløp på den andre, framfor sitt konkrete arbeidssted.

For det tredje hevder Gran at den økende prosjektorganiseringen henger sammen med endringer i de scenekunstneriske idealene, hvor man i løpet av 1980-tallet får en tiltakende orientering mot en mer visuell og likestilt dramaturgi. Johnsen (1991:244f) forklarer koblingen mellom prosjektorganisering og de nye dramaturgiske idealene med tapet av troen på de store ideologiene. Han framhever at det i løpet av 1980-tallet oppstår et sterkt behov for å dekonstruere de store fortellingene og synliggjøre de mer komplekse sammenhengene ved virkeligheten og den enkeltes bevissthet. Innen scenekunsten blir dette fanget opp gjennom bruddet med den lineære og tradisjonelle dramaturgien, hvor fokuset ligger på teaterstykkets oppbygging og framdrift. I stedet arbeider man ut fra idealet om en visuell, likestilt og non-lineær dramaturgi. Ikke minst innebærer dette at man frigjør seg fra teksten som sentrum for scenekunstarbeidet. Prosjektteatret kjennetegnes i tråd med dette av at kunstnere med ulik fagbakgrunn, slik som regissører, billedkunstnere og komponister, arbeider sammen.

Som en fjerde forklaring er det i tillegg nærliggende å tenke seg at det generelle oppsvinget av prosjektorganisering som løper parallelt med spesialiseringen av tjenesteproduksjonen, har slått inn også i den frie scenekunsten. Mens prosjektorganiseringen ble så godt som enerådende på dansesiden, hevder Gran (1996:22) at gruppeorganiseringen hang lenger igjen på teatersiden.

Mange av de kunstneriske særtrekkene som var framtredende i tilknytning til prosjektteatret på 1980-tallet, ble videreført og videreutviklet på 1990-tallet. Mens det var en større tendens til å

rendyrke et bestemt kunstnerisk konsept på 1980-tallet, som for eksempel et fysisk og ekspresjonistisk uttrykk inspirert av Grotowski eller visual performance, framhever teaterviteren Knut Ove Arntzen (1996:82) at 1990-tallet kjennetegnes av en større grad av sammenblanding av ulike konsepter. Det framheves i tillegg at teksten igjen kommer inn som en sentral del av det scenekunstneriske arbeidet, uten at det ikke-hierarkiske forholdet mellom de ulike elementene i forestillingen forrykkes (Leirvåg 1996:60).

Samtidig som de kunstneriske uttrykkene endres og videreutvikles i løpet av 1990-tallet, har holdningen til det kunstneriske arbeidet og det kunstneriske verket ifølge kultursosiologen Svein Bjørkås (1999:17f), særlig blant de yngre kunstnerne, dreid i en ny retning i løpet av 1990-tallet. Dette kommer på den ene siden til uttrykk ved at fokuset legges på forskning, på prosessen hvor nye sceniske uttrykk utvikles, framfor på selve verket. På den andre siden har dette bidratt til at mange orienterer seg vekk fra målet om å nå fram til et stort publikum. Ambisjonen er ikke å spille for de store massene der ute, men å utvikle et scenekonsept som krever aktiv fortolkning og refleksjon fra publikums side.

I tillegg til at innholdet i og forståelsen av det kunstneriske arbeidet har endret seg, preges den frie scenekunsten på 1990-tallet også av strukturelle og demografiske endringer. En av de viktigste prosessene som har preget feltet i løpet av 1990-tallet, ser ut til å være den enorme økningen i antallet frilanskunstnere (jf. Bjørkås 1998). Det er ikke lenger bare blant danserne det er en overkapasitet i forhold til antallet tilgjengelige og relevante stillinger. Også blant skuespillerne utdannes det nå langt flere enn det er arbeidsmuligheter for på de faste teatrene. Dette skyldes framfor alt at norske ungdommer reiser til utlandet for å utdanne seg innen scenekunstfagene. Samtidig ser det ut til å være en trend at teatrene i økende grad engasjerer frilansere, og at ensemblene krympes. Slik preges arbeidsmarkedet for skuespillerne av mindre stabilitet og større kamp om de jobbene som eksisterer. Mobiliteten blant scenekunstnerne henger samtidig sammen med den tiltakende prosjektorganiseringen som etter hvert også ser ut til å gjøre seg

gjeldende ved institusjonene. Parallelt med dette har samarbeidsånden mellom institusjonene og den frie scenekunsten blitt styrket, særlig i løpet av siste halvdel av 1990-tallet. Dette har kommet til uttrykk i en større bevegelse mellom den frie og den institusjonelle scenekunsten, både ved at kunstnere alternerer mellom prosjekter på begge arenaene og ved at institusjonene i større grad inviterer kunstnere fra den frie scenekunsten til samarbeid.

Parallelt med at antallet profesjonelle kunstnere øker på det frie scenekunstfeltet, ser det ut til at også det kunstneriske mangfoldet øker. Fordi det nå er et overskudd av utdannede scenekunstnere, oppstår det et særlig behov for å skape alternative arbeidsplasser. I denne forbindelsen ser det ut til at det ikke lenger bare er scenekunstnere som ønsker en annerledes organisering og prosess rundt forestillingen eller som ønsker å skape alternative sceniske uttrykk, som vender seg mot det frie scenekunstfeltet for å utøve sitt yrke. Mange ønsker nå også å sette opp konvensjonelle forestillinger innenfor rammen av det frie scenekunstfeltet.

Selv om ulike organiseringsformer og estetiske/ideologiske orienteringer ser ut til å gjøre seg gjeldende i ulike tidsperioder, er det viktig å huske at de også eksisterer parallelt. Heller enn at den ene trenden avløser den andre, kommer nye idealer til, samtidig som tidligere idealer lever videre. Slik framstår den frie scenekunsten i dag som et flerfoldig felt med et bredt spekter av uttrykks- og organiseringsformer. Ikke minst utgjør denne flerfoldigheten et grunnlag for konflikt, hvor kampen om penger og posisjoner står i sentrum.

Offentlig støtte til fri scenekunst[5]

Selv om det frie scenekunstfeltet tok form på 1970-tallet, var det ikke før i 1982 at det ble etablert en egen statlig støtteordning for denne delen av kunstlivet. Tilbakeholdenheten med å etablere en offentlig støtteordning har blitt forsøkt forklart på ulike måter.

5 Deler av dette delkapitlet baserer seg på intervjuer og samtaler med scenekunstkonsulentene, medlemmer av faglig utvalg for scenekunst og saksbehandleren på scenekunstområdet i Kulturrådet.

For det første har det blitt framhevet at gruppenes profesjonalitet har vært gjenstand for en viss skepsis (Nygaard 1996b:119f). Siden mange av gruppene som ble etablert på 1970-tallet vokste ut av amatørteater- og studentteatermiljøer, var man usikre på om man virkelig hadde med profesjonelle scenekunstnere å gjøre. Det har derfor vært en sentral utfordring for aktørene på det frie scenekunstfeltet å overbevise både de bevilgende myndigheter og andre deler av kunstlivet om at de frie gruppene driver profesjonelt på et høyt kunstnerisk nivå. For det andre har det blitt hevdet at siden de frie gruppene ble oppfattet som en del av en venstrepolitisk og radikal bevegelse var det ikke lett for dem å oppnå støtte og anerkjennelse fra et bredt politisk miljø (Fjeldstad 1981:219). For det tredje mener enkelte at de frie gruppenes vektlegging av oppsøkende virksomhet og forestillinger for barn og unge bidro til å gi dem en lav anseelse. Dette forklares ut fra at kunstlivet selv har en tendens til å premiere kunstnere som er kompromissløse i utviklingen av sine kunstneriske konsepter og ikke legger opp sin virksomhet med det for øyet at de skal trekke og tekkes et bestemt publikum. Dessuten har det lenge vært viktig for det frie feltet å være fri fra og uavhengig av myndighetene. Derfor kjempet de kanskje ikke så helhjertet for en ordning heller?

Fram til den statlige støtteordningen ble etablert i 1982, mottok imidlertid enkelte grupper støtte til prøvevirksomhet fra Norsk kulturfond. Noe midler ble også tildelt fra Norsk kulturråds turnéstøtteordning og over posten for «anna verksemd» under Kultur- og vitenskapsdepartementet. I tillegg bevilget et par-tre fylker midler til frie grupper. Summene som ble gitt, var imidlertid beskjedne. I 1971 var den totale støtten til frie sceniske grupper fra Kulturfondet på 60 500 kroner. Fem år senere var summen økt til 185 000 (NOU 1988:1:57). I 1977 samordnet de frie gruppene seg i en organisasjon, Teatersentrum (TS)[6], for blant annet å arbeide for en egen statlig støtteordning. Det er derfor betegnende at da den statlige støtteordningen ble etablert i 1982, var kriteriene for å motta støtte så å si identiske med medlemskriteriene i

6 I 1995 ble Teatersentrum omdøpt til Danse- og Teatersentrum (DTS).

Teatersentrum. Definisjonen av en fri scenisk gruppe ble i forbindelse med tildeling av driftstilskudd fra Kultur- og vitenskapsdepartementets budsjettpost formulert på følgende måte:

> En fri profesjonell teater- og dansegruppe er en gruppe dannet av medlemmene, der medlemmene har full bestemmelsesrett over gruppens økonomi, repertoar og sammensetning, og der medlemmene har virksomhet innen teater eller dans som profesjon og arbeidet i gruppen som hovedbeskjeftigelse. En gruppe må bestå av minst to aktivt utøvende kunstnere. Det kan gjøres unntak for dukketeater, der en person sammen med sine dukker regnes som gruppe. (NOU:1988:1:55.)

Videre ble det stilt krav om at gruppen:

> 1) er i kontinuerlig drift med stabil sammensetning og som har vært det i minst ett år med visning av forestillinger, og
> 2) har minst en dramatisert produksjon bak seg.
> Medlemmene må ha hatt virksomheten innen teater og dans som profesjon i to år eller ha relevant yrkesutdanning (ibid.)

Tildelingen ble foretatt av et innstillingsutvalg hvor tre av medlemmene ble oppnevnt av Kulturdepartementet, mens Teatersentrum nominerte to. Det totale tilskuddet var på dette tidspunktet i overkant av tre mill. kroner. Kriteriene var av formell karakter, og utvalget skulle ikke legge kvalitetsvurderinger til grunn for sine tildelinger. Som tidligere nevnt, økte antallet frie grupper betraktelig i løpet av 1980-tallet. Den totale økonomiske rammen for støtteordningen hadde imidlertid ikke en tilsvarende økning i samme periode. For at alle som tilfredsstilte de formelle kriteriene skulle få støtte, ble man i praksis nødt til å redusere tilskuddet til de enkelte gruppene. Som en reaksjon på dette kom det etter hvert et press fra det frie scenekunstmiljøet selv, om at det i tillegg til de formelle kriteriene måtte legges en kvalitetsvurdering til grunn. Man mente at det å tilfredsstille de formelle kriteriene ikke automatisk burde gi støtte. I forbindelse med Stortingets behandling av Scenekunstutredningen fra 1988, ble ordningen endret. Den nye ordningen hadde en tredeling hvor man skilte mellom treårig og ettårig driftsstøtte og prosjektstøtte. Den treårige driftsstøtten skulle gå til noen få grupper som skulle få et relativt stort tilskudd.

Den ettårige driftsstøtten skulle være av en noe mindre størrelse, mens prosjektstøtten skulle gis til dem som skulle gjøre ett prosjekt eller til rekruttering. I tillegg til å vurdere søknadene ut fra formelle kriterier skulle det nå være mulig å kvalitetsvurdere gruppene. Den økonomiske rammen var ved iverksettelsen av denne ordningen i overkant av 11 mill. kroner.

Ettersom antallet grupper fortsatte å øke også etter denne omleggingen, ble det vanskelig å holde på ideen om å gi mye til noen få. Dessuten gikk det etter hvert en slags automatikk i tildelingen, slik at om man først hadde blitt tildelt støtte under ordningen, var man relativt sikker på å få også ved neste tildelingsrunde. Til slutt hadde man såpass lite midler å gi hver enkelt gruppe at man mente at det ikke var tilstrekkelig til at gruppene kunne drive sin virksomhet på en skikkelig og helprofesjonell måte. I tillegg mente mange at ordningen ikke lenger var tilpasset det nye landskapet innen den frie scenekunsten. Driftsstøtten var tilpasset faste grupper i kontinuerlig drift. Driftsstøtteordningen var designet for et felt hvor organisering i grupper var mer eller mindre enerådende og i liten grad egnet til å ivareta fri scenekunst som var organisert i prosjekter.

Fram til 1990 ble den statlige støtten til frie sceniske grupper forvaltet av Kulturdepartementet. I perioden mellom 1990 og 1995 var ansvaret for ordningen imidlertid på vandring mellom ulike offentlige instanser: Norsk kulturråd (1990-1991), Kulturdepartementet (1992-1993) og Riksteatret (1994). Da ordningen kom tilbake til Kulturrådet i 1995, ble det oppnevnt et nytt Faglig utvalg for scenekunst, og dette utvalget utformet et forslag til retningslinjer for en ny støtteordning. Etter en høringsrunde hvor ulike berørte parter fikk mulighet til å uttale seg, ble den nye ordningen vedtatt av Stortinget høsten 1996 i forbindelse med behandlingen av statsbudsjettet for 1997. Ordningen trådte imidlertid ikke i kraft før 1.1.1998.

Den nye ordningen

Den nye ordningen for støtte til fri scenekunst skiller seg nokså tydelig fra de tidligere ordningene på flere punkter. For det første ble det vedtatt at det skulle ansettes en scenekunstkonsulent i åremålsstilling på fire år. Sammen med to representanter fra faglig utvalg for scenekunst, også kalt bisittere, skulle scenekunstkonsulenten behandle søknadene og lage innstilling. Av de to representantene skulle den ene ha særlig kompetanse innen dans. Kulturrådet fatter endelig vedtak i sakene etter innstilling fra faglig utvalg for scenekunst. Scenekunstkonsulenten skulle også ha myndighet til å initiere prosjekter selv. Etableringen av scenekunstkonsulentstillingen bryter imidlertid med tradisjonen for at det er utvalg som i overveiende grad består av representanter for de berørte kunstnerorganisasjonene som innstiller og tildeler midler innen kulturlivet. Innføringen av denne modellen med en scenekunstkonsulent ansatt på kunstfaglige kriterier falt sammen med en prosess hvor de korporative trekkene ved norsk kulturpolitikk generelt var i ferd med å miste sin legitimitet. Flere av de eksisterende korporative ordningene ble utsatt for sterk kritikk og oppløst. Ideen med å ansette en konsulent var inspirert av ordningen med spillefilmkonsulent på filmfeltet.

For det andre ble det presisert at ordningen skulle fremme nyskapende scenekunst og at kvaliteten og det kunstneriske potensialet i hver enkelt søknad skulle vurderes grundig.

For det tredje skulle midlene til fri scenekunst samles i en pott som skulle gå til *prosjekt*støtte. Ordningen med driftsstøtte falt på denne måten bort. Inntil halvparten av midlene skulle imidlertid kunne brukes til flerårige prosjekter som kunne vare i maksimalt fire år. Den andre halvparten skulle gå til mindre, kortvarige prosjekter. Samtidig skulle det ikke være noen øremerking av midlene, men man slo likevel fast som en generell regel at minst en tredjedel av det samlede tilskuddet skulle gå til dans.

For det fjerde ble det lagt opp til en begrepsendring i forbindelse

med den nye ordningen. Mens støtteordningen før gikk til frie sceniske grupper, skulle den nå gå til fri scenekunst.
Utvalget som utarbeidet utkastet til de nye retningslinjene for den nye ordningen, foreslo å kalle ordningen støtte til ikke-institusjonell scenekunst. Dette ble imidlertid endret etter høringsrunden, hvor mange uttrykte skepsis til begrepet ikke-institusjonell scenekunst. Begrepsendringen skulle bidra til at aktører med ulike organiseringsformer kunne identifisere seg med og fanges opp av ordningen.

Da den nye ordningen ble iverksatt 1.1.1998, var det totale tilskuddet på 27,1 mill. kroner. Sammenlignet med den statlige støtten som gis til institusjonene, utgjør dette kun 4,5 prosent. Støtten som bevilges til den frie scenekunsten via denne ordningen, utgjør dermed mindre enn en tredjedel av det årlige tilskuddet til Nationaltheatret.

Særtrekk, strukturer og aktører innen den frie scenekunsten

Begrepet fri scenekunst markerer en avgrensning i forhold til noe som oppfattes som preget av tvang, bindinger og kontroll. Det henspeiler på det motsetningsforholdet som eksisterer mellom den frie og den institusjonelle scenekunsten, et motsetningsforhold som et stykke på vei konstituerer forståelsen av hva fri scenekunst er og bør være. Begrepene om frie grupper og fri scenekunst henter, som vi har sett, i stor grad sin mening gjennom å være alternativ til den institusjonelle scenekunsten, både når det gjelder estetiske idealer og organiseringen av det kunstneriske arbeidet. Den frie scenekunsten påberoper seg å være noe kvalitativt annet enn den tradisjonelle og institusjonelle scenekunsten, samt å være av vital verdi både for scenekunstfeltet som helhet og for samfunnet i stort. Det er imidlertid ikke bare det institusjonelle den frie scenekunsten har tatt avstand fra. Mer eller mindre eksplisitt har man også markert distanse overfor andre frittstående og private scenekunstforetak. Den frie scenekunsten har i liten grad identifisert seg med scenekunst som oppfattes som kommersiell og po-

pulistisk. I lys av dette kan man hevde at den frie scenekunsten gjenspeiler kunstlivets tradisjonelle bestrebelser på å oppnå større grad av autonomi. Kunsten har med betydelig kraft motsatt seg å bli underlagt økonomiske og politiske målsettinger, det vil si å bli gjenstand for instrumentelle mål og begrunnelser. Gjennom å ta avstand fra de offentlige institusjonene har den frie scenekunsten plassert seg på siden av den politisk anerkjente scenekunsten. Samtidig markerer grenseoppgangen mot det kommersielle at en ikke ønsker at scenekunsten skal skapes med profitt eller publikums gunst for øye. Denne friheten er likevel illusorisk. Siden de frie scenekunstnerne insisterer på å arbeide profesjonelt og livnære seg gjennom sitt kunstneriske virke, må de henvende seg til bevilgende myndigheter og/eller et marked for å finansiere sin virksomhet. Dette innebærer at den frie scenekunsten er innkapslet av en rekke paradokser. Ikke minst kommer dette til uttrykk i dens ambivalente forhold til institusjonalisering. På den ene siden påpeker man det problematiske ved at institusjonene kan ta sine årlige driftstilskudd for gitt uten at det gjøres noen reelle kvalitetsvurderinger, på den andre har man et behov for å bedre egne vilkår slik at man oppnår en større grad av forutsigbarhet og kontinuitet i sin virksomhet. Kravet om større økonomisk trygghet legitimeres gjerne ved å peke på at den frie scenekunsten i langt større grad enn den institusjonelle står for kunstnerisk nyskaping og fornyelse. Mens institusjonene omtales som rigide, forstokkede og akterutseilte, framheves den frie scenekunsten som fleksibel, innovativ og som i bedre takt med samtiden. Denne motsetningen mellom institusjonene og den frie scenekunsten gjenspeiler langt på vei den dynamikken Bourdieu (1994) påpeker eksisterer mellom veletablerte (ortodokse) og nyankomne (heterodokse) aktører på kunstfeltet. En institusjon som har hatt en trygg posisjon på feltet i en lengre periode, reproduserer forståelsen av og kriteriene for sin drift i en etter hvert uuttalt virkelighetsoppfatning. Behovet for å redegjøre for og forsvare institusjonens kunstneriske grunnlag avtar etter hvert som tiden går og institusjonen får en selvfølgelig posisjon. Nyankomne aktører derimot synliggjør seg selv ved å gjøre eksplisitte brudd med de tradisjonene og konvensjonene som de hevder er karakteristisk for de etablerte

aktørene. Bruddet med tradisjonen blir på denne måten en strategi for å etablere en egen posisjon i feltet.

Som det framgår av redegjørelsen for utviklingen innen den frie scenekunsten ovenfor, er det imidlertid ikke bare de relasjonene den frie scenekunsten har til institusjonene, politikken og markedet som bidrar til å konstituere strukturen i det. Aktørene på det frie scenekunstfeltet inntar og tilkjennes posisjoner *innbyrdes* som i stor grad framtrer som et bilde av konflikt og hierarki. Konfliktene går langs flere dimensjoner. Her vil vi særlig peke på noen konfliktdimensjoner som er aktuelle i forhold til støtteordningen. Når en avgrenset sum med penger skal fordeles mellom et stort antall aktører, vil det uvegerlig oppstå konflikt mellom ulike interesser.

For det første skal midlene gå til alle de tre kunstartene som i denne sammenhengen sorterer under betegnelsen scenekunst. Støtteordningen skal dekke alle former for «ikke-institusjonell» dans, teater og musikkteater. I denne forbindelsen har det blitt framhevet at støtteordningen har en helt annen betydning for norsk dans enn den har for teater. Mens det innen teaterkunsten finnes 17 faste institusjoner som mottar støtte over statsbudsjettet, finnes det kun to offentlige institusjoner for dans, nemlig Nasjonalballetten ved Den Norske Opera og Carte Blanche i Bergen. Dette er også bakgrunnen for at retningslinjene for støtteordningen slår fast at minst en tredjedel av de totale midlene skal gå til dans.

For det andre ser det ut til å gå en særlig betydningsfull skillelinje mellom aktører på feltet som insisterer på å arbeide med *scenekunst for kunstens egen skyld* og aktører som på ulike måter er opptatt av *kulturpolitiske og sosialpolitiske spørsmål* i sin virksomhet.[7] Mens den aktørgruppen som vi i denne sammenhengen har valgt å knytte til uttrykket kunst for kunstens egen skyld motsetter seg at deres virksomhet skal underlegges andre motiver enn den driv-

7 Denne inndelingen har klare likhetstrekk med Bourdieus skille mellom autonom og heteronom kunst (Bourdieu 1993), Solhjells skille mellom eksklusive og inklusive kretsløp (Solhjell 1995) og Mangsets skille mellom det institusjonelt-elitære delfeltet og det avantgardistiske eller alternative delfeltet på den ene siden og det kulturdemokratiske delfeltet på den andre (Mangset 1998).

kraften som ligger i kunsten selv, kjennetegnes den sistnevnte av en identifikasjon med spørsmål som publikumsoppslutning, rekruttering og geografisk fordeling. Vi skal i det følgende forsøke å utdype noen særtrekk ved disse to posisjonene. Presentasjonen bygger på en modelltenkning, hvor disse posisjonene stilles opp mot hverandre som grunnleggende motsetningsfylte. En slik stiliseringen av forskjeller innebærer at vi står i fare for å bli både overflatiske, kategoriske og forenklende. Det er imidlertid ikke slik at de idealtypene vi konstruerer her, i sin rendyrkede form vil kunne gjenfinnes som konkrete eksempler i det frie scenekunstfeltet. Vi vil likevel hevde at mange av aktørene på feltet har større affinitet til den ene framfor den andre posisjonen i denne modellen. Etter vårt syn skaper modellen et analytisk rammeverk som vi mener kan bidra til å klargjøre noen av de sentrale konfliktene som eksisterer rundt støtteordningen.

Skillet mellom den delen av det frie scenekunstfeltet som er opptatt av å skape kunst for kunstens egen skyld, og den delen som kjennetegnes av et fokus på kulturpolitiske spørsmål, kan i noen grad knyttes til ulike generasjoner innen den frie scenekunsten. Gran (1996:17) hevder for eksempel at de frie gruppene på 1970-tallet hadde et *instrumentelt* kunstsyn. Scenekunsten skulle benyttes som «et middel til å forandre samfunnet i politisk radikal retning». Samtidig peker hun på at den rene formeksperimenteringen som kjennetegnet mange av de kunstnerne som etablerte seg innen den frie scenekunsten i løpet av 1980-tallet, peker mot en større grad av *autonomi.* På denne bakgrunnen kan en hevde at med disse generasjonene ble ulike tradisjoner og fraksjoner på det frie scenekunstfeltet etablert. De ulike scenekunsttradisjonene disse generasjonene representerer, kommer til uttrykk i ulik tenkning omkring scenekunstarbeidet. Langt på vei gjenspeiles dette i motsetningsparet mellom den *målgrupperettede og oppsøkende* scenekunsten på den ene siden og den *avantgardistiske* scenekunsten på den andre. Den målgruppeorienterte scenekunsten, som oftest rettet mot barn og unge, kjennetegnes som regel av et motiv om å opplyse, bevisstgjøre eller danne sitt publikum. Som skuespiller Lars Vik (1996:108f) formulerer det:

> Og var det ikke så at de progressive teaterarbeiderne fikk det for seg at de måtte begynne med barna når de skulle forandre verden?

Han hevder imidlertid at de norske barna sammenlignet med de svenske og danske langt på vei slapp unna de aller mest politisk korrekte forestillingene. For den avantgardistiske scenekunsten som har eksperimentet og forskingen i uttrykket som sitt fremste mål, framstår publikum i større grad som sekundært.

Som vi har redegjort for tidligere, målbærer de ulike generasjonene også ulike idealer når det gjelder organiseringen av det kunstneriske arbeidet, nemlig organisering i prosjekt og organisering i gruppe. Mens mange av de scenekunstnerne som forbindes med betegnelsen avantgardistisk scenekunst, ut fra sine kunstneriske målsettinger, har vært sentrale eksponenter for det prosjektrettede scenekunstarbeidet, har mange av de kunstnerne som har lagt ned en betydelig innsats i å formidle scenekunst til barn og unge, på sin side organisert sin virksomhet i mer eller mindre faste grupper. For mange grupper utgjør imidlertid arbeidet overfor barn og unge et slags fundament i virksomheten, ikke minst økonomisk, som fra tid til annen, men gjerne ikke så ofte som de skulle ønske, gjør det mulig for dem å arbeide med utvikling av nye scenekunstneriske konsepter gjennom forsking og eksperimentering. Et siste motsetningspar som langt på vei løper parallelt med dem vi så langt har gjort rede for, er forholdet mellom sentrum og periferi. Mens flere av de gruppene som etablerte seg på 1970-tallet og framover etablerte seg på mindre steder rundt omkring i landet, har de yngre scenekunstnerne i større grad trukket mot sentrum, i det alt vesentligste til Oslo.

Kulturpolitisk fokus	**Kunst for kunstens skyld**
Etablering fra 1970-tallet og framover	Etablering fra 1980-tallet og framover
Instrumentelt kunstsyn	Autonomiestetikk
Målgrupperettet og oppsøkende scenekunst	Avantgardistisk scenekunst
Gruppeorganisering	Prosjektorganisering
Lokalisering i periferien	Lokalisering i sentrum

MÅLSETTINGENE FOR STØTTEORDNINGEN FOR FRI SCENEKUNST

For å kunne evaluere og vurdere hvordan støtteordningen for fri scenekunst har fungert, er det viktig å se nærmere på hvilke *målsettinger* den skal realisere. I dette kapitlet vil vi først se litt nærmere på motivene for omleggingen av ordningen. De betraktningene som lå til grunn for de endringene man foretok da de nye retningslinjene ble utformet, uttrykker mål og forventninger som er knyttet til den nye ordningen. Ved å gjøre en gjennomgang av den forskriften for ordningen, vil vi dernest gjøre rede for hvilke målsettinger som *formelt* er knyttet til den. Vi vil videre plassere støtteordningen for fri scenekunst inn i en større scenekunstpolitisk sammenheng ved å sammenligne målsettingene for ordningen med målsettingene for de statlig støttede scenekunstinstitusjonene, slik de kommer til uttrykk i budsjettkapitlene for scenekunst i St.prp. nr. 1 (2000-2001) fra Kulturdepartementet. I lys av denne sammenligningen vil vi til sist se på hvordan målsettingene for støtteordningen fortolkes og oppfattes av sentrale informanter i Norsk kulturråd og Kulturdepartementet.

Målsettinger knyttet til omleggingen av ordningen[8]

Da støtteordningen ble endret 1.1.1998, skjedde dette på grunnlag av en oppfatning om at den daværende ordningen ikke lenger fungerte som en konstruktiv kraft for det frie scenekunstfeltet. Mens antallet aktører på feltet hadde økt betraktelig, hadde ikke midlene som tilfalt ordningen, hatt en tilsvarende økning. Samtidig mente mange at det hadde utviklet seg en tildelingspraksis hvor uforholdsmessig mange ble tilgodesett med støtte under ordningen. Til sammen oppfattet man det som vanskelig å tildele de enkelte søkerne beløp som var store nok til å ivareta profesjonaliteten i deres kunstneriske virksomhet. Dessuten mente man at ordningen i for stor grad var utformet i tråd med den strukturen feltet hadde da det vokste fram på 1970- og 1980-tallet, og at den i liten grad var tilpasset den organisatoriske og kunstneriske utviklingen feltet hadde gjennomgått de siste årene. Særlig mente man at driftsstøtteordningen var tilpasset virksomheter som organiserte seg som grupper. Dette hadde ført til en generasjonsbetinget tildelingspraksis hvor man oppfattet at en uforholdsmessig stor andel av tilskuddet gikk til «gruppegenerasjonen» på feltet, og at det var blitt vanskelig å komme til for yngre aktører.

Til grunn for omleggingen av ordningen lå det derfor målsettinger om, for det første å styrke *profesjonaliteten* på det frie scenekunstfeltet. Heller enn å gi hver gruppe et beløp som ga dem muligheter til fortsatt eksistens, men som ikke ga dem skikkelige profesjonelle arbeidsvilkår, ville man spisse midlene og velge å gi noen prosjekter større bevilgninger. Man ville for eksempel i større grad enn tidligere forsøke å oppnå et samsvar mellom søknadssummen og tildelingssummen. Man var samtidig bevisst på at dette ville innebære at færre søkere totalt ville få tildelt støtte. For det andre ønsket man å skape mer *fleksibilitet* i ordningen. Ved å gå over fra *driftsstøtte* til prosjektstøtte ønsket man i større grad enn tidligere å kunne fange opp nye og spennende initiativ på feltet, samtidig som man kom vekk fra en situasjon hvor etablerte grupper mer eller mindre automatisk fikk videreført sin støtte. Ved å

8 Delkapitlet baserer seg på intervjuer og samtaler med scenekunstkonsulentene, medlemmer av faglig utvalg for scenekunst og saksbehandleren på scenekunstområdet i Kulturrådet.

vektlegge at støtten skulle gå til kunstneriske *prosjekter*, måtte alle gjennom sin søknad kunne dokumentere at de hadde betydelig kunstnerisk vilje og potensial.

Målsettingene slik de er nedfelt i forskriften

Den paragrafen i forskriften som omhandler formålet for støtteordningen for fri scenekunst, slår fast at «Støtteordningen for fri scenekunst har som formål å styrke nyskapende scenekunst utenfor de offentlige institusjonene». Dette er den eneste setningen i forskriften som eksplisitt uttrykker hvilke mål ordningen skal realisere. Framhevingen av det nyskapende er ny i forhold til tidligere retningslinjer for den statlige støtteordningen for fri scenekunst, hvor man kun har presisert at midlene skal gå til *frie profesjonelle grupper*. Utover dette er det imidlertid mulig å fortolke opplysningene under andre paragrafer i forskriften som målformuleringer. Dette gjelder særlig punkter under paragrafen hvor prinsippene for og gangen i søknadsbehandlingen er nedfelt. Kriteriene som skal legges til grunn under behandlingen av søknadene, uttrykker hvilke verdier som prioriteres i ordningen og utdyper og utvider således forståelsen av hva som er formålet med den.

For det første skal ordningen satse på og fremme scenekunst av høy kunstnerisk kvalitet. Dette kommer til uttrykk gjennom setningen om at «kvalitetsmessige kriterier skal legges til grunn for vedtaket». Dette spesifiseres og konkretiseres i følgende punkter:

> Det bør blant annet legges vekt på
> a) kunstnerisk nivå, slik det framkommer gjennom viste forestillinger
> b) kunstnerisk vekst og utvikling de senere år
> c) kunstnerisk målsetting og framtidig potensiale
> d) egenart, originalitet og evne til nyskaping.

For det andre skal ordningen bidra til å styrke det profesjonelle scenekunstmiljøet utenfor institusjonene. For å kunne betraktes som profesjonell i denne sammenhengen må man «ha gjennomført godkjent, relevant yrkesutdanning eller ha vært i profesjonelt

arbeid i minst tre år». Kravet om profesjonalitet i ovennevnte betydning kan imidlertid fravikes dersom det begrunnes kunstnerisk eller ut fra prosjektets karakter.

For det tredje er det nærliggende å fortolke følgende setning: «Utvalget kan ta hensyn til (...) prosjektets geografiske plassering», som en målsetting om at ordningen skal ivareta en viss geografisk spredning når det gjelder produksjonen av fri scenekunst.

For det fjerde gir retningslinjene inntrykk av at ordningen til en viss grad skal legge til rette for kontinuitet i virksomheten for en del av prosjektene innen fri scenekunst, ettersom det framheves at «en halvdel av den samlede prosjektstøtten kan benyttes til prosjekter som varer flere år (maksimalt fire år)».

For det femte slås det fast at ordningen inntil et visst nivå skal prioritere prosjekter innen dans: «Som hovedregel skal minst en tredjedel av den samlede avsetningen til fri scenekunst gå til dans.»

Den relative vektleggingen av disse målsettingene kan i noen grad avleses i hvilken bydeform som er brukt. Mens profesjonalitet, kvalitetsmessige kriterier og prioriteringen av dans er noe som skal vektlegges, kan forvalterne av ordningen ta hensynet til geografi og kontinuitet med i vurderingen. Således ligger det i større grad et imperativ bak målene om å fremme profesjonalitet, kvalitet og dans, mens målene om geografisk spredning og kontinuitet stilles opp som mer valgfrie.

Sammenligning av målsettingene overfor den frie scenekunsten og institusjonene

Som vi var inne på i forrige kapittel, er motsetningene og dynamikken mellom den frie scenekunsten på den ene siden og de offentlige scenekunstinstitusjonene på den andre langt på vei konstituerende for forståelsen av hva fri scenekunst er. For å få en grundigere forståelse av målsettingene som støtteordningen til fri scenekunst skal realisere, skal vi sammenligne dem med de mål-

settingene som er fastsatt for institusjonene.

Målsettingene som gjelder for institusjonene, er presisert ved hjelp av et målstyringsopplegg som Kulturdepartementet innførte i 1992 overfor alle kunstinstitusjoner staten støtter. Dette innebærer at det er satt opp et hierarki av mål, bestående av generelle hovedmål og av konkrete resultatmål, som de statlig støttede scenekunstinstitusjonene er forpliktet til å realisere. Slik må institusjonene innrette og rapportere sin virksomhet i forhold til de målene som til enhver tid ligger inne i målstyringsopplegget.

Hovedmål nummer én er å «sikre at flest mulig skal få tilgang til opplevelse av teater, opera og dans av høy kunstnerisk kvalitet». Denne målsettingen konkretiseres i resultatmål, hvor det pekes på at «institusjonene skal nå flest mulig med scenekunst» og «institusjonene skal videreutvikle formidlingen av scenekunst til barn og unge og til nye grupper». Spørsmålet om tilgjengelighet representerer en av de mest sentrale målsettingene i norsk kulturpolitikk - så lenge man har hatt en systematisk kulturpolitikk, har det vært en overgripende ambisjon å gjøre kunst og kultur tilgjengelig for alle, uavhengig av sosiale og geografiske skillelinjer. I en viss forstand er det derfor betegnende at Kulturdepartementet fokuserer på tilgangen til scenekunst. Dette er imidlertid en målsetting som det i liten grad fokuseres på innenfor støtteordningen til fri scenekunst. Her er det kun formuleringen om at man «kan ta hensyn til prosjektets geografiske plassering» som kan tolkes i retning av en ambisjon om å sikre bred(ere) tilgang til scenekunst.

I tillegg til å framheve tilgjengelighet, peker hovedmål nummer én på at institusjonene skal produsere og formidle scenekunst av «høy kunstnerisk kvalitet». Denne målsettingen er parallell med det kravet om kunstnerisk kvalitet som stilles i støtteordningen til fri scenekunst. Mens kvalitetsmålet spesifiseres i underpunkter og etableres som et avgjørende kriterium i søknadsbehandlingen innenfor støtteordningen til fri scenekunst, blir ikke kvalitet konkretisert og formulert som resultatmål i målstyringsopplegget overfor institusjonene.

Som hovedmål nummer to angir målstyringsopplegget at institusjonene skal «fremme kunstnerisk fornyelse og utvikling». Dette målet korresponderer langt på vei med formålsparagrafen for støtteordningen til fri scenekunst, som vi har sett slår fast at støtteordningen skal bidra til å styrke nyskapende scenekunst utenfor de offentlige institusjonene. «Kunstnerisk fornyelse og utvikling» uttrykker noe av det samme meningsinnholdet som «kunstnerisk nyskaping». Imidlertid kan førstnevnte muligens fortolkes som et noe svakere begrep enn sistnevnte. Hovedmålet spesifiseres i to resultatmål. «Institusjonene skal fremme bruken av ny norsk dramatikk/musikkdramatikk og koreografi» og «institusjonene skal styrke formidlingen ved utprøving av nye ideer og samarbeidskonstellasjoner».

Til tross for at kunstnerisk kvalitet og kunstnerisk fornyelse/nyskaping er stilt opp som sentrale målsettinger både for den institusjonelle og den frie scenekunsten, bidrar de ulike forvaltningsregimene som disse delene av scenekunsten er underlagt, til at fokuseringen på og betydningen av disse målsettingene framstår som noe ulik. Målstyring som styringsmekanisme bygger på en mål-middel-rasjonalitet, hvor man i størst mulig grad forsøker å konkretisere hvilke resultater man ønsker å oppnå med en virksomhet. Ved å stille opp mål på denne måten forsøker man å skape et redskap som i neste runde vil gjøre en bedre i stand til å vurdere hvorvidt den aktuelle virksomheten fungerer etter intensjonen. Ettersom man etterstreber at resultatmålene innenfor et målstyringsopplegg skal være så konkrete som mulig, gjerne med mulighet for kvantifiseringer (Statskonsult 1988), kolliderer imidlertid målstyringskonseptet med sentrale verdier innenfor kunstlivet. Kunstnerisk kvalitet og fornyelse lar seg vanskelig fange inn av standardiserte, operasjonaliserbare indikatorer, men må regnes som en mer dyptloddende egenskap ved kunstverkene. Dette er trolig grunnen til at hovedmålet om at det er scenekunst av *høy kunstnerisk kvalitet* institusjonene skal gjøre tilgjengelig, ikke er konkretisert som et resultatmål i målstyringsopplegget.

Hovedmålet om å fremme kunstneriske fornyelse og utvikling er imidlertid spesifisert i resultatmål som gjør det mulig for institusjonene å rapportere hvilke tiltak de i har satt i verk. Den pragmatiske innrettingen av målstyringskonseptet bidrar imidlertid til at når dette hovedmålet konkretiseres i resultatmålet om at «institusjonen skal fremme bruken av ny norsk dramatikk/musikkdramatikk og koreografi», framstår dette i en viss forstand som en utvendig holdning til kunstnerisk fornyelse og nyskaping. I lys av målstyringskonseptets fordring om å være konkret er det nærliggende å tolke dette resultatmålet som en målsetting om at institusjonene skal gjøre bruk av scenekunst skapt av norske kunstnere i nåtiden. Tidspunktet verkene er skapt på, kan derfor komme til å tillegges større betydning i tilbakerapporteringen fra institusjonene enn deres genuine bidrag til fornyelse av de aktuelle scenekunstartene.[9]

En slik tilnærming til kunstnerisk fornyelse står i kontrast til måten nåværende scenekunstkonsulent i Norsk kulturråd, Kai Johnsen, definerer begrepet nyskapende scenekunst på, nemlig som:

> et scenekunstuttrykk som i noen grad stiller spørsmål ved den utviklingen som kunstarten har gjennomgått og som gjør forsøk på å utvikle den videre i en samfunnsmessig kontekst.

Det forvaltningsregimet som støtteordningen til fri scenekunst er underlagt, innebærer at hver prosjektsøknad blir vurdert i forhold til hvorvidt de har potensiale til å bidra til en realisering av de målsettingene som er knyttet til støtteordningen. De kunstneriske kvalitetene ved ulike prosjekter blir vurdert ut fra et kunstfaglig skjønn i et samspill mellom scenekunstkonsulenten og faglig utvalg for scenekunst.

9 Flere har hevdet at kultur innenfor den norske kulturpolitikken i overveiende grad har blitt betraktet i materielle termer, som noe borgerne kan ha mye eller lite av (Skjervheim 1996 [1966], Henningsen og Møller 2000 og Sirnes 2001). Med utgangspunkt i en målsetting om å nå flest mulig og sørge for lik tilgang til kulturgodene, har man derfor oppfattet distribusjon som et av de viktigste virkemidlene på dette politikkområdet. I lys av denne tankegangen kan det ses som relativt uproblematisk for departementet å adoptere målstyring som styringsmodell overfor kunstinstitusjonene, ettersom den fokuserer på konkrete aspekter ved virksomheten. Hans Skjervheims kritikk av norsk kulturpolitikk er i dette henseende slående: "Ein bil eller ei pølse er ikkje ein kritikk av det som er og det som råder, det kan derimot ei bok, eit foredrag, eit bilete eller ein symfoni vera. (...) Men den kritiske brodden kan verta nøytralisert, då vert det rein positivitet, det vert tingleggjort og kan konsumerast utan risiko lenger. Men nettopp då er det lett å forvalta." (Skjervheim 1996 [1966]:294).

Som et hovedmål nummer tre framholder departementet at «institusjonene skal utnytte ressursene best mulig og målrette virksomheten». Dette konkretiseres ved resultatmål om at «institusjonene skal drives kostnadseffektivt», og at «institusjonene skal utvikle strategiske planer og fastsette mål for styring og forvaltning av institusjonen». På denne måten gjøres det klart at institusjonene er underlagt en bestemt forvaltningsmessig og byråkratisk modell, hvor mål-middel-tankegangen er sentral. Den økte fokuseringen på søknadene som overgangen til prosjektstøtteordningen innebærer, kan på visse punkter forstås som parallell med den tiltakende byråkratiseringen som innføringen av målstyring har medført for institusjonene. På samme måte som institusjonene pålegges å utforme strategiplaner og fastsette mål for sin virksomhet, forventes det av søkerne i støtteordningen at de skal gjøre rede for kunstnerisk målsetting, tidsplan, prosjektbeskrivelse og så videre. Både innføringen av målstyring overfor institusjonene og prosjektorienteringen i støtteordningen for fri scenekunst kan ses som inspirert eller påvirket av den reformbølgen (New Public Management) som har gjort seg gjeldende i offentlig sektor de siste årene.

Det er mange likhetstrekk mellom målsettingene overfor den frie og den institusjonelle scenekunsten. Måten støtten overfor de ulike delene av scenekunsten forvaltes på, bidrar imidlertid til at inntrykket likevel er at de målsettingene som er knyttet til støtteordningen for fri scenekunst, i en mer direkte forstand er rettet mot trekk ved det kunstfaglige arbeidet enn målsettingene som uttrykkes i målstyringsopplegget som er innført overfor institusjonene. Departementets vektlegging av tilgjengelighet og dets tilnærming til målet om kunstnerisk fornyelse gir inntrykk av et mer utvendig forhold til selve kunsten enn den inngående poengteringen av kunstnerisk nyskaping og kvalitet som er karakteristisk i forskriften og forvaltningen av støtteordningen til fri scenekunst. Det er nærliggende å anta at denne motsetningen dels henger sammen med at midlene til den frie scenekunsten forvaltes av Norsk kulturråd, mens tilskuddene til institusjonene bevilges direkte over Kulturdepartementets del av statsbudsjettet. Mens Kulturdepar-

tementet kan karakteriseres som et administrativt sekretariat for et politisk system, betegnes Norsk kulturråd gjerne som et armlengdesorgan. Grovt sagt innebærer dette at Kulturrådet i prinsippet skal kunne operere noe friere i forhold til politiske målsettinger og beslutningstakere, og i langt større grad enn Kulturdepartementet basere sine valg og vurderinger på kunstfaglig kompetanse. Kulturdepartementets nærhet til politiske beslutningstakere vil naturlig innebære at de målsettingene de fastsetter, i større grad har en *instrumentell* karakter. Det vil si at de virksomhetene som støttes, tillegges målsettinger som strekker seg utover et strengt avgrenset kunstfaglig område og i større grad er beslektet med eller påvirket av den mål-middel-tankegangen som er karakteristisk for politikken. Dette er også årsaken til at en rekke forvaltningsoppgaver som fordrer utøvelse av kunstnerisk skjønn, er delegert til andre instanser enn Kulturdepartementet. Den avstanden som Kulturrådet i noen grad har til det politiske systemet, bidrar til at dette organet i større grad kan fokusere på rent kunstfaglige målsettinger.[10] Denne inndelingen må imidlertid ikke forstås absolutt. Grensen mellom hva som kan karakteriseres som instrumentelle og kunstfaglige begrunnelser og målsettinger, er ikke opplagt, men stadig gjenstand for debatt og definisjonskamp. Ikke minst er det et viktig stridsspørmål hvorvidt formidlingen til publikum skal ses som en integrert del av det kunstfaglige arbeidet eller som en ikke-kunstnerisk problemstilling. Dessuten er det snakk om ulike styrkeforhold. Målsettingene både overfor institusjonene og den frie scenekunsten er kunstfaglige og instrumentelle på samme tid. Vektleggingen er imidlertid ulik.

I tillegg utgjør det en avgjørende forskjell at støtteordningen til fri scenekunst går til *prosjekter*, mens de virksomhetene som støttes direkte over statsbudsjettet, er *institusjoner*. Dette er i samsvar med den oppgavefordelingen som eksisterer mellom Kulturdepartementet og Norsk kulturråd, hvor departementet bevilger støtte til tiltak som er av landsomfattende og varig karakter og av nasjonal betydning. Norsk kulturråd har på sin side tradisjonelt hatt et

10 Forholdet mellom det instrumentelle og det kunstfaglige perspektivet utgjør imidlertid en sentral konfliktdimensjon også i Kulturrådet. Ikke minst kommer dette av at medlemmene i rådet både består av kunstnere og politikere.

særlig ansvar for å støtte kunstneriske nyskapinger og forsøk, gjerne innenfor rammen av midlertidige prosjekter. På et konkret kulturpolitisk nivå handler skillet mellom prosjekt og institusjon om hva slags tidsperspektiv som legges til grunn for tildelingen av støtte til ulike virksomheter. Mens institusjoner betraktes som permanente og til enhver tid kan regne med at støtten fra foregående budsjettbehandling blir videreført, forstås prosjekter som avgrensede i tid. Prosjekter skal oppstå, eksistere i en periode, for så å forsvinne. De tildeles derfor støtte for en kortere, tidsavgrenset periode. Dette innebærer langt på vei at institusjonenes betydning tas for gitt og i liten grad er gjenstand for problematisering, mens prosjektene på en mer fundamental måte og til enhver tid må argumentere for og rettferdiggjøre sin berettigelse. Denne forståelsen av begrepene er langt på vei parallell med den betydningen de har innenfor den sosiologiske fagterminologien. Innen sosiologien betraktes institusjoner som regel som et sosialt mønster som er brakt over i fastere former, gjerne en sosio-materiell struktur med «skrevne regelverk, egne tilholdsrom eller bygninger og ofte egne ansatte (spesialister) (Østerberg 1984:84)», og som til en viss grad har oppnådd en selvfølgelig status i samfunnet. Dette innebærer at det i liten grad stilles spørsmål ved institusjonenes legitimitet. I en viss forstand kan man si at institusjoner på denne måten henter sin legitimitet gjennom den betydningen de har vist seg å ha tidligere. Prosjekter synes på den andre siden å hente sin begrunnelse i det framtidige potensialet de kan utløse. For å skape tro på og troverdighet for et prosjekt må man derfor overbevise om viktigheten av noe som ennå ikke er realisert.

Norsk kulturråds og Kulturdepartementets fortolkninger av målene for støtteordningen til fri scenekunst

Inntrykket av at Norsk kulturråd og Kulturdepartementet representerer ulike forståelsesrammer, forsterkes gjennom de intervjuene vi har gjort, ikke minst når det gjelder oppfatningene av hva som er og burde være målsettingene for støtteordningen til fri scenekunst. Rådgiver Tine Broch i Kulturdepartementet gir ut-

trykk for at ordningen kan ha bidratt til at scenekunsten har blitt mindre tilgjengelig for folk. Hun opplever at den nye ordningen har hatt en smal linje i tildelingene.

> Den nye ordningen prioriterer eksperimentelle/konseptuelle produksjoner, som stykkevis kan være vanskelig tilgjengelig for et vanlig publikum. I en del tilfeller vil dette kunne gi seg utslag i redusert publikumsoppslutning og lav ressursutnytting, ved at store, kostbare produksjoner bare vises få ganger for et mindre publikum.

Tine Broch setter dermed fokus på tilgjengelighet og publikum som viktige mål i scenekunstpolitikken. Hun framhever videre at tildelingspraksisen innen den nye ordningen kan ha bidratt til å svekke eksistensgrunnlaget for grupper som arbeider overfor barn og unge.

> Det blir hevdet at overgang fra driftsstøtte til prosjektstøtte har ført til at små oppsøkende sceniske grupper, som spiller for barn og unge i barnehager, på bibliotek og lignende, har falt utenfor fordi de ikke vurderes som tilstrekkelig nyskapende. Gruppene skaper små, rimelige oppsetninger, som vises i repertoar, gjerne over flere år. Dette er en god ressursutnyttelse av de midler som er lagt i produksjonen, men det hevdes at de aktuelle gruppene ikke får noen uttelling for dette under den nye ordningen, selv om det kan være tale om oppsetninger som har stor kunstnerisk kvalitet, gjerne med pedagogisk vinkling.

Disse utsagnene bekrefter inntrykket av at departementet setter hensynet til publikum og kostnadseffektivitet høyt. Kunstnerisk kvalitet framheves likevel som viktig. For eksempel skal hensynet til kunstnerisk kvalitet komme før hensynet til geografisk spredning:

> Kravet om kunstnerisk kvalitet skal være det samme overalt.

Begge scenekunstkonsulentene gir imidlertid på sin side uttrykk for at de har lite til overs for at ordningen skal tillegges instrumentelle mål. De er opptatt av å bevare støtteordningen som en «risikopott», en pott hvor det er rom for «raringene» og «gærningene»

- «de som ikke tenker konformt eller politisk korrekt».[11] Støtteordningen skal etter deres syn bidra til å skape et rom for *eksperimentering og forsking* innen scenekunsten. Innen deres forståelsesramme angår spørsmålene om tilgjengelighet og publikum i mindre grad de kunstneriske prioriteringene innen ordningen, men handler først og fremst om å bygge opp distribusjonsordninger rundt støtteordningen. Som tidligere scenekunstkonsulent Jon Tombre uttrykker det:

> Isolert sett er ordningen ganske ubrukelig, men når den står i samspill med andre instanser, når stabile systemer for formidling utvikles, blir den veldig interessant.

På denne måten blir tilgjengeligheten overfor publikum betraktet som et spørsmål på siden av selve utvelgingen av kunstneriske prosjekter og den kunstneriske skaperprosessen.

Vektleggingen av det nyskapende kommer videre til uttrykk i scenekunstkonsulentenes oppfatning av at tidligere meritter i liten grad skal være avgjørende for hvorvidt man skal tildeles prosjektstøtte. Prosjektstøtten skal ikke være en påskjønnelse for lang og tro tjeneste innen scenekunsten, men skal tilfalle dem som overbeviser om at de har ideer og forutsetninger til å realisere et nyskapende scenekunstprosjekt. Mens driftsstøtten handlet om å premiere tidligere innsats, vurderer man innenfor prosjektstøtten potensialet for det som skal skje. Som Jon Tombre formulerer det:

> Ordningen er motsatt av mye kulturpolitisk tankegang. Det er det nyskapende framfor det såkalt «rettferdige» som prioriteres.

I tråd med scenekunstkonsulentens oppfatning om at det er det framtidige potensialet som skal avgjøre skjebnen til en prosjektsøknad, og at ordningen må kunne være i stand til å støtte det nye som skjer, oppfatter scenekunstkonsulentene det som viktig at støtteordningen ikke bygger opp under institusjonalisering på feltet. Som Kai Johnsen formulerer det:

> Hvis noe nytt skal oppstå, må noe dø.

11 Intervjuutsagn fra Kai Johnsen.

Imidlertid gir scenekunstkonsulentene på ulikt vis uttrykk for at enkelte grupper som har vist seg kunstnerisk levedyktige burde få stabile vilkår over en periode på eksempelvis fem år. Departementet ser ut til å støtte tanken om at det frie scenekunstfeltet ikke bør institusjonaliseres.

> De frie gruppene skal være frie - de skal oppstå og nedlegges. Det er ikke ønskelig å etablere nye faste institusjoner. Faste institusjoner som driver som forutsatt, kan regne med fortsatt støtte, det vil si at fjorårets støtte videreføres på samme nivå, eventuelt prisomregnes, dersom det ikke er gitt noen spesiell omtale i budsjettproposisjonen. Disse spørsmålene og en rekke andre problemstillinger er nå til vurdering av det regjeringsoppnevnte scenekunstutvalget, som skal avgi sin utredning i slutten av 2001. Det skal mye til for at institusjoner som er inne på statsbudsjettet, legges ned. Statlig støtte til de frie sceniske gruppene blir vurdert hvert år, i noen tilfeller gis det treårig støtte.

Tine Broch uttrykker videre at den frie scenekunsten skal være mer nyskapende enn den institusjonelle. Den skal utfordre og inspirere institusjonene. Denne oppfatningen begrunner hun også økonomisk med at kunstneriske eksperimenter er mindre risikofylte for den frie scenekunsten. Institusjonene har stort sett ikke råd til å eksperimentere, spesielt ikke på hovedscenen. Scenekunstkonsulentene og departementets rådgiver ser således ut til å være enige om at man må unngå institusjonalisering av det frie scenekunstfeltet, i alle fall innenfor støtteordningen. Mens scenekunstkonsulentenes motstand mot institusjonalisering ser ut til å basere seg på en idé om at prosjekttankegangen fungerer som et faglig aktivum for kunstnerne som forhindrer kunstnerisk stagnasjon, er det nærliggende å tolke departementets holdning også som en redsel for kostnadsøkning innen scenekunstfeltet sett under ett.

FORVALTNINGEN AV ORDNINGEN

Forskriften om støtteordningen for fri scenekunst slår fast at søknadsbehandlingen skal foregå på følgende måte:

> Innkomne søknader behandles av Norsk kulturråds scenekunstkonsulent, som sammen med to medlemmer av Kulturrådets faglige utvalg for scenekunst innstiller overfor et samlet utvalg om tildeling av tilskudd. Av de to representantene fra scenekunstutvalget skal den ene ha særlig kompetanse i dans. Kulturrådet fatter endelig vedtak i sakene etter innstilling fra faglig utvalg for scenekunst.

Dette innebærer at prosessen fra søknadene sendes inn til Norsk kulturråd til tildelingen er vedtatt, kan inndeles i tre faser:

1. Scenekunstkonsulenten foretar i samarbeid med to bisittere en vurdering av alle søknader som sammenfattes i en innstilling.
2. Denne innstillingen behandles av faglig utvalg for scenekunst.
3. Tildelingen vedtas av Norsk kulturråd.

I dette kapitlet skal vi se nærmere på sentrale trekk ved denne måten å organisere forvaltningen av ordningen på. Vi vil særlig fokusere på de ulike «instansene» som er involvert i søknadsbe-

handlingen. Dette innebærer at vi vil rette fokuset mot den rollen scenekunstkonsulenten spiller i ordningen. Samtidig vil vi se nærmere på samspillet mellom scenekunstkonsulenten og faglig utvalg for scenekunst. I tillegg vil vi vurdere den institusjonelle plasseringen av ordningen i Norsk kulturråd.

Scenekunstkonsulenten og faglig utvalg for scenekunst

En av de mest kontroversielle endringene som ble gjort i utformingen av den nye støtteordningen, var opprettelsen av stillingen som scenekunstkonsulent. Bakgrunnen for endringen var dels å styrke den kunstfaglige kompetansen i forvaltningen av støtteordningen og dels å gi støtteordningen et ansikt, en person som står ansvarlig, som aktørene innen det frie scenekunstfeltet kan forholde seg til. Ideen om å ansette en saksbehandler i kraft av kunstfaglig kompetanse representerer noe relativt nytt i norsk kulturpolitikk. Tradisjonelt har tildelingen av kulturmidler vært basert på en korporativ modell, hvor ulike berørte kunstnerorganisasjoner har vært representert med utvalgsmedlemmer. Støtteordningen for fri scenekunst bryter således med den korporative tradisjonen, for det første ved at utvalgsmedlemmene utnevnes personlig og i kraft av sin faglige kompetanse. For det andre ved at det ansettes en saksbehandler på kunstfaglige kriterier som skal ha en betydelig myndighet i vurderingen av søknadene.

Scenekunstkonsulentstillingen

Arbeidet med å vurdere og innstille prosjekter til Norsk kulturråd utgjør den mest sentrale arbeidsoppgaven som faller inn under scenekunstkonsulentstillingen. Da stillingen ble utformet, ble det presisert at scenekunstkonsulenten i tillegg skulle ha myndighet til selv å initiere prosjekter. Dette har det imidlertid blitt lite av. Betegnelsen scenekunstkonsulent indikerer i tillegg at stillingen medfører et visst ansvar for å drive rådgivende virksomhet overfor det frie scenekunstmiljøet. Av den siste utlysningen av stillingen går det for eksempel fram at konsulenten skal drive med søknads-

veiledning som en del av arbeidet. I tillegg er det forventet at scenekunstkonsulenten skal reise rundt og se forestillinger.

Utlysningsteksten etterspør en person med «kjennskap til ulike retningar innan scenekunstområdet» og «brei kontaktflate mot miljøet». Videre presiseres det at søkere til stillingen bør ha «høgare utdanning som er relevant for scenekunstområdet». Utlysningsteksten for stillingen gir således ikke uttrykk for at scenekunstkonsulenten må være kunstner. Ansettelsespraksisen ved de to utlysningene så langt indikerer imidlertid at kunstnerbakgrunn anses som ønskelig i stillingen. Scenekunstkonsulentstillingen er en åremålsstilling på fire år. Etter at den nye støtteordningen ble iverksatt fra 1.1.1998, har to personer innehatt stillingen. I perioden fra august 1997 til januar 2000 hadde Jon Tombre stillingen. Etter dette tok Kai Johnsen over.

Faglig utvalg for scenekunst

Faglig utvalg for scenekunst har støtteordningen til fri scenekunst som en del av sitt arbeidsområde. I tillegg har utvalget ansvaret for andre støtteordninger innenfor scenekunstfeltet. Dette gjelder tilskuddsordningen til gjestespill, tilskuddsordningen til ny norsk dramatikk/ny norsk koreografi, tilskuddsordningen for historiske spill/friluftsspill og forsøksordningen med støtte til scenekunst og teknologi. Støtteordningen til fri scenekunst er imidlertid ut fra sin totale økonomiske ramme klart den største forvaltningsoppgaven utvalget skal ta hånd om. I tråd med sedvanlig prosedyre i Kulturrådet oppnevnes medlemmene til faglig utvalg for scenekunst av selve Kulturrådet. Det er imidlertid administrasjonen som fremmer forslag om hvilke personer som skal oppnevnes. I denne prosessen blir scenekunstkonsulenten og det foregående utvalget rådspurt.12 Det legges betydelig vekt på å dekke opp alle relevante kompetanseområder som utvalget har ansvar for. Utvalgene oppnevnes for fire år av gangen.

I løpet av den perioden den nye støtteordningen har fungert, har det sittet to utvalg. I perioden fra 1997 til 2000 besto utvalget av

Ola E. Bø (leder), Halldis Hoaas (nestleder), Anne Grete Eriksen, Kjetil Skøien, Tom Remlov og Thea Stabell. Kjetil Skøien og Anne Grete Eriksen gikk imidlertid ut av utvalget før perioden var over og ble erstattet av Toril Bernatek og Sigrid Edvarden. Da dette utvalget ble oppnevnt i 1997, ga Norsk kulturråd Danse- og Teatersentrum muligheten til å foreslå medlemmer til utvalget. Dette er imidlertid en praksis som ikke har blitt videreført.13 Anne Grete Eriksen og Kjetil Skøien ble oppnevnt til utvalget på grunnlag av disse forslagene. For perioden 2001 til 2004 er følgende personer oppnevnt: Ola E. Bø (leder), Kjersti Alveberg (nestleder), Mette Brantzeg, Sigrid Edvardsson, Camilla Eeg, Geir Tore Holm og Cliff Moustache.

Scenekunstkonsulentenes og utvalgets erfaringer

Både tidligere og nåværende scenekunstkonsulent framhever at en av de viktigste fordelene med at det finnes en scenekunstkonsulentstilling, er at det bygges opp bred kompetanse om den frie scenekunsten innenfor forvaltningssystemet. Sammenlignet med utvalgsmedlemmene som arbeider med ordningen ved siden av andre jobber, har scenekunstkonsulenten en unik mulighet til å samle informasjon og skaffe oversikt over det som til enhver tid foregår innen den frie scenekunsten. Ettersom scenekunstkonsulenten er ansatt på heltid, har han stor kapasitet i forhold til å reise rundt og se forestillinger. Den kompetansen som scenekunstkonsulentene på denne måten opparbeider seg, bidrar etter deres syn til at de kan utforme en innstilling på et mer sikkert og solid grunnlag. Dessuten framhever begge at de har sett det som en viktig oppgave å formidle den kunnskapen de har opparbeidet seg videre inn i forvaltningssystemet. Denne oppfatningen av fordelene ved å ha en scenekunstkonsulent får de støtte for også hos de utvalgsmedlemmene vi har intervjuet. En av dem formulerer det på følgende måte:

Før jeg gikk inn i scenekunstutvalget, var jeg kjempeskeptisk til scenekunstkonsulentstillingen. Jeg ser fordelen med det etter å ha vært i utvalget. Scenekunstkonsulenten er kunstner og ikke byrå-

krat. Han kan drive lobbyvirksomhet overfor byråkratene. Han orienterer Kulturrådet fra den frie scenekunstens side. Og han får en unik oversikt gjennom sin reisevirksomhet. Scenekunstkonsulenten brukte sin informasjon og oversikt på en positiv måte. Det overblikket scenekunstkonsulenten har, er verdifullt - det er til gode for ordningen.

Begge scenekunstkonsulentene gir uttrykk for at de opplever konsulentrollen overfor miljøet som vanskelig. Når man først og fremst har rollen som den som avgjør og formidler tilsagn og avslag, oppleves det som vanskelig å skulle gi kunstneriske råd, særlig til dem som får avslag. Imidlertid gir begge inntrykk av å ha hatt en del kontakt med dem som det har blitt «satset stort» på innen ordningen. Som Jon Tombre formulerer det:

> Konsulentbiten er den vanskeligste. Hovedkommunikasjonen er bevilgningene. Det kan naturlig nok være veldig barskt å gi avslag. Jeg var bevisst bakpå i forhold til å gi rent kunstneriske råd. Dette handler om de enkeltes integritet og faren for å være overstyrende. De gruppene som har fått stigende bevilgninger, forsøkte jeg å følge tett opp. Kommunikasjon er en toveis sak: Det er ingen mening i å gi råd dersom mottakeren ikke er mottakelig. Diskusjoner om forestillinger må oppstå på initiativ fra kunstnerne selv. Som scenekunstkonsulent var jeg opptatt av ikke å presse mine vurderinger på folk.

Det oppleves altså som problematisk og konfliktfylt på den ene siden å vurdere hvorvidt de ulike prosjektene bør tildeles støtte, og på den andre å skulle gi råd i forhold til det kunstneriske arbeidet. Begge framhever at rollen som scenekunstkonsulent stiller dem i en presset posisjon som oppleves som personlig utfordrende. Samtidig framhever de at stillingen gir kultur- og scenekunstpolitisk innflytelse og mulighet til å delta i sentrale prosesser for den frie scenekunsten. Jon Tombre uttaler at

> Det er en veldig presset situasjon å være scenekunstkonsulent. Det er en uriaspost. Det som er spennende med stillingen er at man er med på å sette prosesser i gang.

Når scenekunstkonsulenten både skal være forvalter og konsulent, bakes to roller sammen som innenfor andre sektorer, som for eksempel næringspolitikken (jf. Møller og Kaltenborn 2000, Nærings- og handelsdepartementet 2001), har blitt oppfattet som motstridende og problematisk. Mens forvalterrollen innebærer at det er søkeren som tar initiativet og scenekunstkonsulenten fordeler midler ut fra fastsatte kriterier og kunstnerisk skjønn, innebærer konsulentrollen, at scenekunstkonsulenten selv overtar noe av dette initiativet og aktivt yter bistand overfor miljøet. Dersom scenekunstkonsulenten spiller en særlig aktiv rolle som konsulent, kan han lett havne i en habilitetsproblematikk når han i neste runde skal fungere som forvalter. Graden av involvering i de aktuelle prosjektene i rollen som konsulent, vil være avgjørende for hvorvidt scenekunstkonsulenten befinner seg i en situasjon som utløser habilitet. Det er grunn til å tro at konflikten mellom forvalter- og konsulentrollen, er årsaken til at scenekunstkonsulentene i liten grad har benyttet anledningen til selv å initiere prosjekter.

Både Jon Tombre og Kai Johnsen er anerkjente regissører som nyter stor respekt innen norsk scenekunst. Begge har i løpet av perioden de har vært ansatt som scenekunstkonsulenter, hatt permisjon for å regissere forestillinger. De er samstemt i sin holdning om at det er en fordel for ordningen at de har bakgrunn som og arbeider som kunstnere. Deres erfaringer og kompetanse som kunstnere bidrar etter deres syn til at de har en særlig mulighet til å bedømme det kunstneriske potensialet i ulike søknader og prosjekter. Dessuten framhever de at deres kunstbakgrunn gir dem en større forståelse for kunstnernes situasjon og perspektiv. Kai Johnsen uttaler for eksempel at:

> Det var et krav fra min side at jeg i noen grad kunne jobbe med egne prosjekter. Det er noe av det som er bra med Kulturråds-systemet, her har du praktisk kunstfaglig kompetanse inn i forvaltningen.

Scenekunstkonsulentens makt

I de mange debattene som har foregått omkring ordningen, har spørsmålet om hvor stor makt scenekunstkonsulenten har i ordningen spesielt og i det frie scenekunstfeltet generelt, stått særlig sentralt. I denne forbindelsen har scenekunstkonsulenten av mange blitt betegnet som en teatersjef for den frie scenekunsten.[14] Denne betegnelsen indikerer at man oppfatter scenekunstkonsulenten som en person som så å si er enerådende i forhold til å utforme en repertoarpolitikk for den frie scenekunsten, og som i tillegg har myndighet til å avgjøre hvilke kunstnere som på ulike tidspunkt skal være aktive på feltet. Her skal vi se litt nærmere på ulike synspunkter på spørsmålet om hvor stor innflytelse scenekunstkonsulenten har og bør ha.

For å få en indikasjon på den relative innflytelsen scenekunstkonsulenten har, var vi i intervjuene med scenekunstkonsulentene og utvalgsmedlemmene opptatt av å få svar på hvorvidt det reelt skjer endringer fra når scenekunstkonsulenten og bisitterne presenterer sine prioriteringer, til innstillingen sendes videre etter at den har blitt behandlet av faglig utvalg for scenekunst. I denne forbindelsen forklarer et tidligere utvalgsmedlem scenekunstkonsulentens rolle og innflytelse på følgende måte:

> Det er viktig at scenekunstkonsulenten har mest makt. Han er i kontinuerlig dialog med miljøet. Scenekunstutvalget kan endre innstillingen. Man diskuterer seg fram til konsensus. Men hvis scenekunstutvalget overprøver scenekunstkonsulenten, må han gå. Rådet kan ikke ta det kunstneriske skjønnet. Man delegerer ansvaret nedover. Rådet delegerer til utvalget som igjen delegerer til scenekunstkonsulenten.

På denne måten framgår det at systemet, slik det er lagt opp i denne ordningen, i en viss forstand krever at scenekunstkonsulenten er den som har aller mest innflytelse i forhold til de beslutninger som tas når det gjelder støtte til den frie scenekunsten. Et annet tidligere utvalgsmedlem uttaler likevel på sin side at Scenekunstkonsulenten har ikke så mye makt. Det er et utvalg.

14 Se for eksempel reportasje i Dagsavisen "Frigruppenes teatersjef", 3.5.2001.

Bisitterne leser også alle søknadene. Scenekunstkonsulenten trumfet aldri igjennom noe. Man diskuterte til man var enige.

Samarbeidet med utvalget er noe begge scenekunstkonsulentene uttrykker har vært viktig i arbeidet med søknadsbehandlingen. De har opplevd det som betryggende at innstillingen har blitt utformet i nært samspill med utvalget. At utvalget står bak de prioriteringene som gjøres, letter det personlige presset på scenekunstkonsulenten. Begge gir uttrykk for at de har betraktet utvalget som et faglig kollegium. Ikke minst verdsetter de den faglige kompetansen utvalgsmedlemmene har på områder hvor de selv ikke har inngående kunnskap. Kai Johnsen framhever imidlertid for sin del at det blir meningsløst å sitte i stillingen dersom scenekunstkonsulenten ikke har betydelig innflytelse i prosessen med søknadsbehandlingen.

> Hvem skal tillegges vekt? Scenekunstkonsulenten eller utvalget? Vi etterstreber en konsensuskultur. Men det er viktig at mine meninger skal tillegges betydelig vekt. Det er scenekunstkonsulenten som må fronte de avgjørelser som blir gjort.

Det er en allmenn oppfatning at når en saksbehandler forbereder saker som skal behandles i et utvalg, så vil vedkommende som regel være den som har satt seg grundigst inn i de aktuelle sakene og dermed ha en særlig mulighet til å styre utfallet av dem. På en annen side vil saksbehandleren etter hvert utvikle kunnskap om hva som vil gå gjennom i et utvalg og muligens tilpasse sin innstilling etter dette. På denne måten kan det være vanskelig å si noe entydig om den relative innflytelsen saksbehandleren har i forhold til utvalget. Det ville vært interessant å få mer inngående kunnskap om maktfordelingen mellom scenekunstkonsulent, bisittere og utvalg. Her utgjør imidlertid intervjuing som metode en begrensning.

Erfaringene og holdningene til ordningen med en scenekunstkonsulent er imidlertid delte blant de aktive kunstnerne innen det frie scenekunstfeltet. Ikke overraskende faller synet på scenekunst-

konsulenten langt på vei sammen med hvorvidt og i hvor stor grad de ulike kunstnerne har blitt tildelt støtte under ordningen. Det er karakteristisk for flere av dem som det har blitt satset på under ordningen at de er fortrolige med og har tillit til scenekunstkonsulenten. En informant som fungerer som kunstnerisk leder for et av de prosjektene som relativt sett har mottatt mye støtte, forteller at hun har hatt mange samtaler med scenekunstkonsulenten og at han er åpen og tilgjengelig.

> Han ser arbeidet og er personlig engasjert. Han formidler til meg hva utvalget synes om arbeidet mitt. Jeg oppfatter scenekunstkonsulenten som en type arbeidsgiver og vil vite hva min sjef ønsker. Når jeg får penger fra Kulturrådet, er det ikke mine personlige penger, det er samfunnets, derfor vil jeg levere noe som gir mening. (...) Den nye ordningen med scenekunstkonsulent har skjerpet kontakten med miljøet. Kulturrådet har blitt en forsterket institusjon med den nye ordningen.

En annen informant framhever at

> Scenekunstkonsulentstillingen har ført til et nærmere forhold til Kulturrådet. (...) Det har blitt et mer forpliktende og profesjonelt forhold mellom gruppene og Kulturrådet. (...) Ordningen med scenekunstkonsulenten er bra, det gir systemet et ansikt, bokstavelig talt. Det trenger systemet og det trenger vi. Det er bra at det er et profesjonelt menneske som har forutsetninger for å vurdere.

En tredje sier at

> Jeg tror det har vært bedre med scenekunstkonsulent. Før var det sånne skjulte klubber som ikke tok ansvar. Det blir mystisk. Tror det er en bedre løsning. Det er mer en ulempe for den som har stillingen. Det vil alltid være en stilling med mye motbør.

Alle disse informantene gir inntrykk av at de er en del av det faglige og sosiale nettverket rundt scenekunstkonsulentene. Det er naturlig å tenke seg at denne nærheten til scenekunstkonsulentene bidrar til å ufarliggjøre den rollen de spiller som søknadsbehandlere. Dessuten innebærer kanskje den anerkjennelsen de har fått gjennom den støtten de har blitt tildelt så langt, at de har stor grad av selvtillit når de skal uttale seg om scenekunstkonsulenten.

Mange av de kunstnerne som enten føler seg urettmessig nedprioritert i ordningen eller som befinner seg på avstand fra de nettverkene scenekunstkonsulentene inngår i, uttrykker på sin side skepsis til denne måten å innrette forvaltningen av ordningen på. De mest kritiske formidler en sterk mistillit til scenekunstkonsulentene og framhever at ordningen burde forvaltes av et bredt sammensatt utvalg.

> Det er ikke bra med scenekunstkonsulent. Det er altfor mye makt på én person. (...) Jeg har lav tillit til scenekunstkonsulenten. Det er vanskelig for én person å være allvitende. (...) Jeg har hatt et møte med scenekunstkonsulenten. Jeg fikk ikke noe ut av det. (...) Slike posisjoner tiltrekker seg maktmennesker.

Mer moderate kritikere framhever på sin side at det har vært negativt for ordningen at de personene som har fungert som scenekunstkonsulenter, har vært såpass profilerte og anerkjente kunstnere som det Jon Tombre og Kai Johnsen er. Dette har etter deres syn ført til at innfallsvinkelen i vurderingen av søknadene ikke har vært bred nok. Flere av de gruppene som holder til utenfor Oslo er for eksempel usikre på hvorvidt scenekunstkonsulenten har tilstrekkelig forståelse for at de i sin kontekst har helt andre betingelser for å drive med fri scenekunst enn det de frie scenekunstnerne i Oslo har.

> Det er viktig for oss å bli likt av scenekunstkonsulenten, og det er ikke en god situasjon. Vi får et kjempeproblem hvis scenekunstkonsulenten synes dette er et uinteressant teater. Det at scenekunstkonsulenten er kunstner er bra på en måte, men han har kanskje ikke bred nok politisk innstilling, og det blir for preget av hans egne kunstneriske ambisjoner. (...) Vi trenger en scenekunstkonsulent med en større kulturpolitisk visjon for Norge og ikke bare en kunstpolitisk.

En annen kunstner på feltet som for sin del føler at hans kunst ikke er tilstrekkelig forstått av scenekunstkonsulenten, forklarer at

> Jeg har stor respekt for kunstneren Kai Johnsen. Men han er kanskje en for god kunstner. Det er et problem at jo bedre kunstner du er, jo dårligere

konsulent er du. Man blir for lukket og kan nødvendigvis ikke være fullt så åpen. Vi burde kanskje hatt en dårligere kunstner i stillingen?

Som vi har nevnt tidligere, representerer ordningen med en scenekunstkonsulent noe relativt nytt i norsk sammenheng. Tendensen til at det utvikles roller hvor bestemte enkeltpersoner i kraft av sin kunstneriske kompetanse gis betydelig myndighet til å vurdere, velge ut, profilere og legge til rette for bestemte kunstnere og kunstverk, ser imidlertid ut til å gjøre seg gjeldende innenfor flere deler av kunstlivet. Kultursosiologen Per Mangset (1997:84f) peker på at det innenfor flere kunstarter er utviklet et sjikt av portvoktere som i stor utstrekning har mulighet til å bestemme «hvilke kunstnere som slipper til på «de rette» arenaene (...)». Dette gjelder kuratorene innen billedkunsten, impressariene innen musikken og spillefilmkonsulenten(e) innen filmbransjen. Da den nye støtteordningen ble utarbeidet, skal den tidligere spillefilmkonsulentstillingen ved Norsk Filminstitutt ha vært en viktig modell for utformingen av scenekunstkonsulentstillingen.[15] Sammenlignet med scenekunstkonsulenten i Norsk kulturråd ser det imidlertid ut til at spillefilmkonsulenten relativt sett var mer enerådende innenfor den støtteordningen han hadde ansvar for. Mens scenekunstkonsulenten forholder seg til et faglig utvalg i utformingen av en innstilling til Kulturrådet, utarbeidet spillefilmkonsulenten en innstilling som ble vedtatt direkte av et styre. I tillegg går det fram av instruksen for filmkonsulentene ved Norsk filminstitutt at spillefilmkonsulenten har hatt myndighet til å avgjøre og formidle avslag til søkere uten at disse beslutningene ble styrebehandlet. Det vil si at det kun var i de tilfellene hvor spillefilmkonsulenten fremmet forslag om å tildele støtte at styret ble involvert i søknadsbehandlingen. Sammenlignet med ordningen med spillefilmkonsulent ser støtteordningen til fri scenekunst ut til å være et slags kompromiss mellom på den ene siden å ansette en person som langt på vei er allmektig i forhold til søknadsbehandlingen og på den andre å la tilskuddet forvaltes av et utvalg.

15 Støtten til filmproduksjon ble fra 1.7.2001 lagt om. De tre instansene som tidligere forvaltet den statlige filmstøtten, ble samlet i

Utvalgets sammensetning og kompetanse

På bakgrunn av de kunstnerintervjuene vi har gjennomført, er det et klart inntrykk at de færreste ser ut til å ha inngående og detaljert kunnskap om hvem som til enhver tid sitter i utvalget. Mange reserverer seg på dette grunnlaget mot å komme med synspunkter og meninger i forhold til utvalgets arbeid. I denne forbindelsen peker flere på at utvalget i for stor grad er anonymt. I den grad utvalgets arbeid kommenteres, fokuseres det gjerne på sammensetningen og kompetansen i utvalget. Disse synspunktene baserer seg ofte på generelle inntrykk, noen ganger på rykter og andre ganger på at informanten har spesifikt kjennskap til én eller flere som har sittet i utvalget. Enkelte momenter og kritiske synspunkter går igjen i flere intervjuer.

En del sitter med et inntrykk av at utvalget har en for smal sammensetning, og at dette bidrar til at utvalget i for liten grad er i stand til å behandle alle delene av det frie scenekunstfeltet på en likeverdig måte. Her er det særlig tre dimensjoner som framheves. For det første gir flere uttrykk for at de stiller seg kritisk til bredden og retningen i den kunstneriske kompetansen i utvalget. Her pekes det på at medlemmene i utvalget i for stor grad har blitt rekruttert fra institusjonsteatrene og at avstanden derfra til den frie scenekunsten er stor:

> De fleste sitter jo med ræva langt inn i institusjonsteatret. Jeg tenker at de ikke har peiling på hva vi driver med.

Samtidig hevder enkelte at utvalget har hatt et for snevert syn på fri scenekunst, og at de av den grunn ser ut til å favorisere den såkalte avantgarden eller den eksperimentelle delen av den frie scenekunsten.

> Jeg har et inntrykk av at sammensetningen av utvalget ligger i en bestemt retning av scenekunst, i det som tidligere ville blitt kalt avantgarde. Det virker som det er veldig ensidig sammensatt.

Flere av informantene innen dans påpeker for sin del at de ville ha

større tillit til utvalget dersom flere av medlemmene hadde hatt bakgrunn innen dansekunsten.

For det andre etterlyser flere av informantene, særlig de som arbeider utenfor Oslo-området, en bredere geografisk sammensetning. De opplever det som et problem at både scenekunstkonsulenten og de fleste utvalgsmedlemmene stort sett ser ut til å være en del av og/eller ha sin kjernekompetanse knyttet til scenekunsten slik den arter seg i Oslo. Flere frykter på dette grunnlaget at vurderingen av deres søknad ikke i tilstrekkelig grad baserer seg på kunnskap om den betydningen arbeidet deres har i den regionale eller lokale konteksten de opererer.

For det tredje er flere av informantene opptatt av at enkelte av utvalgets medlemmer som også er aktører innen det frie scenekunstfeltet, har for sterke personlige interesser i bevilgningene som gjøres. Særlig framheves det at enkelte utvalgsmedlemmer har beveget seg litt for raskt og ubesværet mellom rollen som forvalter på den ene siden og søker av midler innenfor ordningen på den andre.

> Scenekunstutvalget har ikke vært varsom nok med habilitet. Det smaker dårlig når medlemmer har store økonomiske interesser. Det holder ikke helt å gå på gangen.

Spørsmålet om habilitet dukker uvegerlig opp når forvaltningen av midlene er basert på en modell hvor utvalgsmedlemmene oppnevnes i kraft av sin faglige kompetanse på det aktuelle fagfeltet. Habilitetskravet må derfor balanseres mot fagkompetanse. Som juristen Eivind Smith (2000:6) skriver i sin utredning av habilitetsproblematikken i Norsk kulturråd:

> De som er med på å forberede og/eller treffe vedtak (...), må ikke bare oppfylle lovens minstekrav til habilitet. Vi forventer også at de besitter den faglige innsikt som er nødvendig for å utføre arbeidsoppgavene på best mulig måte. Derfor kan vi ikke stille så strenge krav til personlig habilitet at det i praksis blir umulig å finne noen som kan gjennomføre de aktuelle arbeidsoppgavene på en skjønnsom og faglig tilfredsstillende måte.

På dette grunnlaget er det således ikke noe prinsipielt i veien med at utvalgsmedlemmene kan befinne seg i en situasjon som kan utløse inhabilitet. Det er heller måten man takler denne situasjonen på som blir avgjørende. Som Smith skriver:

> På bakgrunn av dette kan vi slå fast at det først er grunnlag for kritikk hvis medlemmet ikke tar konsekvensen av sin inhabilitet og fratrer ved behandlingen av den eller de enkeltsaker der inhabilitetsgrunnen gjør seg gjeldende. (Smith 2000:24).

Men i hvilke situasjoner er inhabilitet et problem? I forbindelse med støtteordningen til fri scenekunst ser det ut til å ha utviklet seg en praksis som går ut på at man forsøker å unngå å oppnevne utvalgsmedlemmer som vil komme til å søke midler i ordningen i den perioden de innehar vervet. I denne forbindelsen skilles det imidlertid mellom det å være «hovedsøker» og det å stå som medvirkende i andres prosjektsøknader. Mens den førstnevnte situasjonen bidrar til å diskvalifisere en kandidat til en plass i utvalget, medfører sistnevnte situasjon at man går på gangen under søknadsbehandlingen av den aktuelle søknaden. I et intervju i tidsskriftet til Norsk Skuespillerforbund, Stikkordet, forklarer Kai Johnsen denne praksisen på følgende måte:

> Praksis er slik at ingen som sitter i scenekunstutvalget bør figurere som søker, men kan figurere som samarbeidspartner. I slike tilfeller er man ikke med i behandlingen av denne søknaden. (Kai Johnsen i intervju, Stikkordet 4-2000.)

Den institusjonelle lokaliseringen av ordningen

Som vi tidligere har nevnt, har ansvaret for den statlige støtteordningen til fri scenekunst vekslet mellom ulike offentlige instanser. Ordningen har blitt forvaltet både av Kulturdepartementet, Riksteatret og Norsk kulturråd. Det virker imidlertid som den plasseringen ordningen har i dag, i Kulturrådet, i liten grad er gjenstand for problematisering. De fleste er fornøyd med og finner det naturlig at ordningen forvaltes derfra. Enkelte av informantene hevder likevel at ordningen kanskje heller burde ligge i Kulturdepar-

tementet. Dette gjelder særlig grupper og konstellasjoner som har arbeidet lenge på feltet og interesseorganisasjonen til den frie scenekunsten, Danse- og Teatersentrum (DTS). Argumentene for å flytte ordningen tilbake til Kulturdepartementet er knyttet til to interesser.

For det første uttrykkes det et ønske om å oppnå en større grad av langsiktighet og forutsigbarhet i finansieringen av den frie scenekunsten. Sammenlignet med departementets finansiering av permanente institusjoner, framstår Kulturrådets fokus på kortvarige prøveprosjekter som lite tilfredsstillende for aktører som ønsker en finansieringsordning som gir grunnlag for en mer langsiktig, kontinuerlig og forutsigbar virksomhet. For det andre ser man for seg at den frie scenekunsten vil bli en mer integrert del av den offentlige scenekunstpolitikken dersom departementet overtar ansvaret for støtteordningen. Den frie scenekunsten har på mange måter hatt en marginal posisjon i forhold til den øvrige scenekunsten som det offentlige tar et økonomisk ansvar for. Ikke minst kommer dette til uttrykk i støtteordningens prosentvise andel av den totale statlige støtten til scenekunst, som aldri har vært høyere enn det den er i dag, nemlig 4,5 prosent. Den frie scenekunsten har på mange måter eksistert og framstått som en verden for seg, uten kontaktpunkter med den institusjonelle scenekunsten. Dette har imidlertid endret seg i løpet av de siste fem årene, hvor det har oppstått større grad av samarbeid og mobilitet mellom institusjonene og den frie scenekunsten.

Dersom samme instans hadde det forvaltningsmessige ansvaret både for den institusjonelle og den frie scenekunsten, ville man ifølge Danse- og Teatersentrum kunne oppnå en større grad av samkjøring av behandlingen av disse delene av scenekunsten, som i neste hånd ville bidra til å styrke den frie scenekunstens posisjon og status, både økonomisk og politisk i forhold til den institusjonelle. Slik ønsker man å komme forbi dagens situasjon hvor man oppfatter at institusjonene så å si uten anstrengelser får sin støtte videreført, mens den frie scenekunsten stadig må legitimere seg kunstnerisk og politisk.

> Styret i Danse- og Teatersentrum ser helt klart at Norsk kulturråd gjennom å få ansvar for ordningen også har tatt et tydelig faglig ansvar for det frie scenekunstfeltet. Et slikt offentlig ansvar har vært etterlyst i mange år. Kulturrådet har gjennom sin forvaltning av ordningen også gitt området nye og viktige muligheter, gjestespillordningen, Norsk Scenekunstbruk, Nettverk for scenekunst, Ungdom og scenekunst osv. Men samtidig ser vi også at Norsk kulturråd med sitt genuine utgangspunkt som prosjektorientert og ikke forvalter av langsiktig virksomhet, ikke kan imøtekomme det frie feltets behov for en mer langsiktig, kontinuerlig og forutsigbar virksomhet, slik Stortinget ba om i sin behandling av kulturmeldingen, Kultur i Tiden i 1993. Det er nettopp innen den langsiktige, kontinuerlige dimensjonen at det frie feltet bør forvaltes et annet sted, forslagsvis gjennom Kulturdepartementet. Og det er også akkurat her et mulig møtepunkt ligger i forvaltningen av «fri» scenekunst og «institusjonell» scenekunst. (Det frie feltets uttrykte behov for mer langsiktighet og forutsigbarhet og ønsket om at institusjonene i større grad enn tilfellet synes i dag kan legitimere sin kunstneriske virksomhet. Dette kan f. eks realiseres gjennom en fire-femårs kunstnerisk planhorisont for begge parter?)

I kraft av å være interesseorganisasjon, er det naturlig at Danse- og Teatersentrum arbeider for å sikre mer stabile vilkår for den frie scenekunsten. Danse- og Teatersentrums ønske om å flytte støtteordningen til departementet ser imidlertid ikke ut til å finne gjenklang hos departementet selv. I intervju uttaler rådgiver i Kulturdepartementet, Tine Broch, at

> Det er ønskelig for Kulturdepartementet å redusere omfanget av forvaltningsoppgaver. Tilskuddsordningen for fri scenekunst er derfor delegert til Norsk kulturråd.

Hun presiserer videre at departementet kun skal ha et forvaltningsmessig ansvar for virksomheter som er av «landsomfattende karakter og nasjonal betydning». I disse uttalelsene ligger det en forståelse av at den frie scenekunsten er av mer flyktig karakter og at betydningen av hver av disse virksomhetene ikke er vidtrekkende nok til å kunne falle innunder departementets ansvarsområde.

Begge scenekunstkonsulentene uttrykker på sin side at det er en stor fordel for ordningen at den er lokalisert i Norsk kulturråd, men på et annet grunnlag enn det departementet her gir uttrykk for. Først og fremst framhever de fordelen av at ordningen forval-

tes av et system som er bygd opp rundt og fokuserer på kunstfaglig kompetanse. Dette innebærer blant annet at scenekunstkonsulentene opplever at de blir møtt med forventning om og forståelse for at de utøver kunstnerisk skjønn. Behandlingen av søknadene foretas langt på vei uten at det må tas politiske eller instrumentelle hensyn. Helt entydig er dette likevel ikke. Scenekunstkonsulentene gir uttrykk for at de i sitt arbeid er svært bevisste på for eksempel den geografiske dimensjonen når de arbeider med tildelingen av støtte. I tillegg framhever de at Kulturrådet er et fleksibelt og smidig system som gjør at man kan trekke på flere ressurser samtidig. Scenekunstkonsulentene har i samarbeid med faglig utvalg for scenekunst skaffet midler til spesielle tiltak fra andre budsjettposter i Kulturrådet. Som Kai Johnsen uttaler:

> Det er en styrke for ordningen at den ligger i Kulturrådet. Vi kan argumentere fram andre midler til feltet, som det for eksempel ble gjort med gjestespillsordningen.

Den institusjonelle plasseringen av ordningen er, som Danse- og Teatersentrum påpeker, ikke uvesentlig for den posisjonen og statusen som den frie scenekunsten har i et større scenekunstlandskap. Samtidig som en kan håpe på å sikre større grad av trygghet og langsiktighet, innebærer det å komme inn under departementets forvaltning en form for politisk anerkjennelse og sertifisering. I en viss forstand kan dette bidra til å normalisere den frie scenekunsten og gjøre den mindre marginal i den allmenne og politiske oppfatningen. I hvor stor grad dette er ønskelig, bør imidlertid prinsipielt veies opp mot hva man ønsker at den frie scenekunsten skal være. Ved å oppnå den politiske anerkjennelsen vil den frie scenekunsten kanskje miste noe av sin sprengkraft som motstykke til den institusjonelle scenekunsten? Jo nærmere man befinner seg det politiske systemet, desto større er imidlertid sjansen for at politiske målsettinger gjøres gjeldende for virksomheten. Som vi så i foregående kapittel, er det karakteristisk at departementet fokuserer på publikum, tilgjengelighet og kostnadseffektivitet i sitt forsøk på å sette opp et styringssystem for scenekunstinstitusjonene. Bjørkås (1999:27) hevder at departementets scenekunstpolitikk fører til en populistisk repertoarpolitikk:

kombinasjonen av eierskap, mål-middelrasjonalitet og resultatmessig fokus på antall publikummere, har indirekte bidratt til en sterk oppblomstring av populistiske tendenser i programmeringen ved institusjonene. Ikke minst på scenekunstfeltet er dette tilfellet. For å overleve økonomisk, simulerer institusjonene en markedssituasjon hvor de i stadig større grad synes å dreie den kunstneriske aktiviteten - særlig på teatrenes hovedscener - mot kjendiseri, klassisk sviskeproduksjon og lystspill.

Disse målsettingene representerer en forståelsesramme som skiller seg sterkt fra den rent kunstfaglige tenkemåten, slik den et stykke på vei kommer til uttrykk gjennom retningslinjene for støtteordningen til fri scenekunst. Konsekvensen av dette er gjerne at man adopterer det språket og de verdiene som er karakteristisk for departementet når man henvender seg dit i håp om å få gjennomslag for sine interesser. Dette ser man ikke minst i den frie scenekunstens hyppige poengtering av hvor mange forestillinger den produserer, hvor stort publikum den har og hvor lite midler man har hatt til rådighet. Det er denne typen tilpasning nyinstitusjonell organisasjonsteori peker på (jf. DiMaggio og Powell (1991 [1983], Meyer og Rowan (1991 [1977]). Organisasjoner som er avhengige av ressurser og legitimitet fra en bestemt instans, vil med stor sannsynlighet tilpasse seg det språket, de målsettingene og de organiseringsformene som karakteriserer den organisasjonen de er avhengige av, i dette tilfellet staten.

Mens en flytting til departementet ville gi en politisk anerkjennelse av den frie scenekunsten, gir kulturrådssystemet et annet stempel til de virksomhetene det støtter, nemlig et kunstnerisk kvalitetsstempel. Som kulturrådsordning fungerer ordningen med større nærhet til og forståelse for kunstneriske prosesser og kan i større grad ta høyde for dem uten å måtte forholde seg til hensyn og målsettinger av politisk eller instrumentell karakter. Den økte vektleggingen av kunstnerisk kvalitetsvurdering som den nye støtteordningen innebærer, vil derfor gi de prosjektene den støtter en kunstnerisk anerkjennelse.

Oppsummering

Forvaltningen av støtteordningen for fri scenekunst har som vi har sett endret seg kraftig fra den ble etablert i 1982 og til den nye støtteordningen. Måten forvaltningen av den nye støtteordningen er innrettet på, bygger på et annet idégrunnlag enn tidligere, da støtten ble fordelt med utgangspunkt i formelle kriterier og med et utvalg oppnevnt av Kultur- og vitenskapsdepartementet og Danse- og Teatersentrum. Denne endringen kan i noen grad leses som parallell med den utviklingen den frie scenekunsten selv har gjennomgått. Fra å være et virksomhetsfelt hvor gruppen og det kollektive arbeidet sto i sentrum, preges feltet, i likhet med andre deler av arbeidslivet, i dag av spesialisering. I en viss forstand er det derfor grunnlag for å hevde at overgangen til den armlengdesmodellen som Kulturrådet bygger på, hvor forvaltningen bygges opp rundt enkeltpersoners fagkompetanse, faller naturlig sammen med at gruppeorganiseringen på feltet taper terreng i forhold til prosjektorganiseringen.

TILDELINGSPRAKSIS

I dette kapitlet skal vi gi en statistisk oversikt over ulike trekk ved utviklingen av tildelingspraksisen innen støtteordningen for fri scenekunst de siste seks årene, tre år før den nye ordningen trådte i kraft og tre år etter. Det er utviklingen etter innføringen av den nye ordningen som vil bli mest vektlagt. Dataene er hentet fra utskrifter og oversikter vi har fått fra Kulturrådet (jf. metodekapitlet). Dette er oversikter som scenekunstkonsulentene har utarbeidet for internt bruk og i utgangspunktet ikke for ekstern bearbeiding og offentliggjøring. På grunn av ressursrammen i prosjektet er det ikke blitt foretatt noen grundig kvalitetskontroll av tallene. Blant annet er det slik at den geografiske kategoriseringen er problematisk, siden enkelte prosjekter ikke har en entydig geografisk tilknytning. Det kan være vanskelig å plassere prosjektene, ettersom søkerens hjemsted, samarbeidspartnernes tilholdssted og det stedet der prosjektet skal realiseres kan være ulik i ett og samme prosjekt. Også grensene mellom de ulike kunstneriske uttrykkene kan være uklare. Leserne bør ha dette in mente når de leser statistikken. Vi mener likevel at de statistiske oversiktene gir relevant informasjon om klare tendenser i tildelingspraksisen.

I kapittel 3 trakk vi fram og diskuterte ulike sider ved målsettingene for ordningen. I dette kapitlet vil vi tallfeste utviklingen av søknadsmassen og tildelingspraksisen i forhold til noen av disse målsettingene. Vi har fokusert på følgende fire forhold, som også vil bli sett i sammenheng med hverandre:

- Et viktig element med den nye ordningen var at en i større grad skulle fokusere på størrelsene på tildelingene, det vil si at størrelsen på tildelingen bør stå i forhold til prosjektets omfang. Det har vært et uttalt mål at man bør unngå å «smøre tynt utover», fordi det svekker profesjonaliteten. Scenkunstkonsulenten ønsket som hovedprinsipp en klarere enten-eller-holdning i vurderingen, og at en på sikt ikke tildelte støtte som var langt under halvparten av søknadssummen (jf. internt notat desember 1997).
- Et annet sentralt element i den nye ordningen var at dans skulle få minst en tredjedel av den samlede tildelingen. I et internt innstillingsnotat til faglig utvalg for scenekunst i desember 1997, kommer det fram et ønske om å støtte dans utover den vedtatte tredjedelen. Også opera ble her prioritert. Følgende normgivende fordeling ble satt opp: teater 50 %, dans 40 % og opera/musikkteater 10 %. Type kunstnerisk uttrykk er altså en viktig dimensjon å se nærmere på.
- En tredje dimensjon er geografisk plassering, som blir trukket inn i forskriften for ordningen som et kriterium en kan ta hensyn til i søknadsbehandlingen.
- En fjerde dimensjon er andelen store, flerårige prosjekter versus mindre prosjekter av kortere varighet. I retningslinjene for den nye ordningen påpekes det at halvparten av den samlede støtten kan brukes til flerårige prosjekter (maksimum fire år).

I første avsnitt vil vi se på noen generelle utviklingstrekk ved søknadene i perioden fra 1995 til 2000, både når det gjelder størrelse, type uttrykk og geografi. I neste avsnitt skal vi gå noe nærmere inn på den geografiske fordelingen. I avsnittet etterpå skal vi se på forholdet mellom flerårig støtte og støtte til prosjekter av kortere varighet. Vi vil videre komme med en fortolkning av innholdet i klagene etter den første tildelingsrunden etter omleggingen (1/

1998). Til slutt vil vi summere opp hovedtrekkene som har kommet fram i dette kapitlet.

Generelle trekk ved søknadene og tildelingene fra 1995 til 2000

I dette avsnittet skal vi se litt på utviklingen av ordningen de siste seks årene, det vil si fra da forvaltningen av ordningen ble lagt til Norsk kulturråd og det ble opprettet et faglig utvalg for scenekunst, til «dagens» situasjon. Ved å ta for oss disse seks årene kan vi etablere et sammenligningsgrunnlag for profilen/praksisen på tildelingene innen ordningen før og etter de nye retningslinjene. (Det innledende kapitlet beskriver mer generelle sider ved utviklingen av ordningen før 1995.)

Endring i antall og beløp

I tabellen nedenfor (Tabell 1) ser vi en del hovedtall for ordningen. Vi ser at antallet søknader varierer noe, men på langt nær så mye som det samlede søknadsbeløpet, som har økt fra 95,5 millioner kroner til nesten 156 millioner kroner (63 %). Dette innebærer at omfanget på søknadene har økt. Det samlede tildelingsbeløpet har økt med 55 %, samtidig som antall tildelinger har gått ned. Gjennomsnittsstørrelsen på tildelingene har dermed hatt en kraftigere vekst enn gjennomsnittsstørrelsen på søknadene.

Vi ser altså at tildelingspraksisen er dreid i retning av å gi færre og større tildelinger, noe som har vært en ambisjon blant forvalterne av ordningen. Videre ser det ut som om søkerne til en viss grad har tilpasset seg denne utviklingen ved å søke større beløp. Når det gjelder antall søkere, varierer dette fra år til år uten at det er noen klare tendenser.

Tabell 1: Antall søkere og søknadsbeløp, antall tildelinger og tildelt støtte for 1995 til 2000.[16] *Søknadsbeløp og tildelinger i kroner*

	1995*	1996*	1997	1998**	1999	2000
Antall søkere	297	307	313	362	340	316
Søknadsbeløp totalt	95.584.000	103.837.000	158.497.000	147.664.000	140.692.000	155.927.185
Gjennomsnitt pr. søknad	321.832	338.231	506.380	407.911	413.800	493.440
Antall tildelinger	110	92	98	67	75	66
Prosentandel tildelinger i forhold til antall søkere	37,0	30,0	31,3	18,5	22,1	20,9
Tildelt støtte totalt	18.305.000	17.064.000	20.100.000	27.100.000	27.500.000	28.400.000
Gjennomsnitt pr. bevilgning	166.409	185.478	214.285	404.477	363.333	430.303

* Søknadene om driftsstøtte for 1995 og 1996 er registrert året før, det vil si det året det ble søkt om støtte. Tildelingen til drift er derimot registrert det året de ble utbetalt.

** Disse tallene er fra Kulturrådets interne oversiktstabell. Ifølge våre beregninger var det 79 tildelinger i 1998, noe som innebærer at den gjennomsnittlige bevilgningen dette året var 343 038 kr. Vi har imidlertid valgt å presentere de tallene som kommer fram i Kulturrådets interne oversikt Hovedtall for fri scenekunst.

I det tidligere nevnte interne innstillingsnotatet til scenekunstutvalget, blir det påpekt at en må etablere en inndeling ut fra ulike størrelser på prosjektene, og gi tilpasset støtte innen disse kategoriene. En skiller her mellom små produksjoner - én forestilling, med få medvirkende og enkle tekniske og administrative forhold (under 200 000 kr), mellomstore produksjoner - flere små forestillinger med flere medvirkende, teknisk og administrativ stab (200 000 - 600 000 kr), og store produksjoner - fulltids virksomhet, større oppsetning, turnévirksomhet med mulighet for å bygge opp en infrastruktur - kunstnerisk, teknisk og administrativt (over 600 000 kr). I tabellen nedenfor (Tabell 2) ser vi klart den dreiningen tildelingene har fått, fra hovedsakelig små prosjekter i 1995 til hovedsakelig mellomstore og store prosjekter i 2000. Noe

16 I de forutgående årene ble det gitt tilsagn for 17 945 000 kr for 2001. Tilsagnene er fordelt på 20 prosjekter, det vil si et gjennomsnitt på snaut 900 000 kr per prosjekt.

av forklaringen her kan være at ordningen har fått økte bevilgninger. Kulturrådet kunne imidlertid fortsatt å «smøre tynt utover» ved å gi støtte til flere søkere. Det er derfor rimelig å se utviklingen av tildelingsbeløpene som en bevisst endring av tildelingspraksisen i retning av å gi større og mer tilpassede tildelinger, slik målsettingen var.

Tabell 2: Størrelse på tildelingene fordelt på år. Prosent

	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Store (over 600 000)	2,7	1,1	5,1	15,2	13,3	25,0
Mellomstore (fra 200 000 - 600 000)	30,0	41,3	31,6	45,6	52,0	48,4
Små (under 200 000)	67,3	57,6	63,3	39,2	34,7	26,6
Sum/N	100/110	100/92	100/98	100/79	100/75	100/64

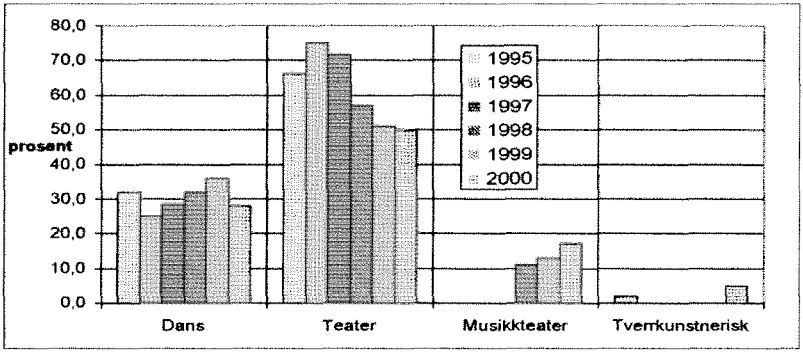
I 2000 utgjorde det gjennomsnittlige støttebeløpet nesten 90 % av det gjennomsnittlige søknadsbeløpet. Dette innebærer ikke nødvendigvis at en har nådd målet om at der en tildeler støtte, bør omtrent halvparten av søknadsbeløpet dekkes. For å si noe sikkert om det, må vi se søknadsbeløp og tildelingsbeløp for de enkelte prosjektene i sammenheng. Dette er en relativt stor jobb, som vi bare har gjennomført for den første tildelingen i 1998. Her hadde imidlertid prosjektene i gjennomsnitt fått omkring halvparten av det de søkte om. Dette kan tyde på at en har nådd denne målsettingen.

Endringer i type uttrykk?

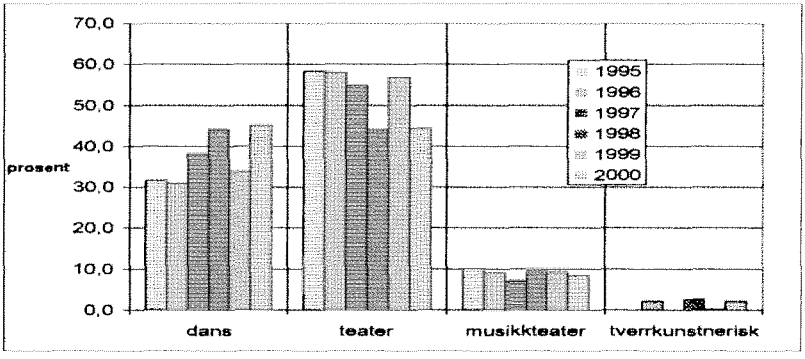
Hvis vi ser perioden fra 1995 til 2000 under ett, har 38 % av støtten gått til danseprosjekter, 52 % til teaterprosjekter, 9 % til musikkteater, mens 1 % har gått til såkalte tverrkunstneriske prosjekter. Men hvordan har utviklingen vært i løpet av disse seks årene?

Som vi ser av figuren nedenunder (Figur 1), har det ikke vært store endringer når det gjelder dansens andel av søknadsbeløpet. Nedgangen for teater og oppgangen for musikkteater kan i ho-

vedsak forklares med endring i kategorisering, ettersom musikkteater før 1998 var kategorisert under teater. De ulike kunstneriske uttrykkenes andel av den totale søknadssummen er relativt stabil i perioden: mellom 25 og 35 % av søknadssummen er fra danseprosjekter, rundt 70 % fra teater/musikkteater, samt en liten andel fra tverrkunstneriske prosjekter.



Figur 1: De ulike kunstartenes andel av det totale søknadsbeløpet for 1995 til 2000. Prosent[17]



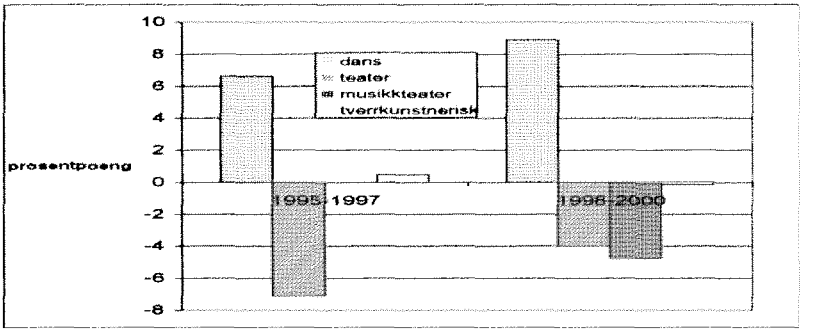
Figur 2: De ulike kunstartenes andel av det totale tildelingsbeløpet for 1995 til 2000. Prosent

Når vi ser på tildelingsbeløpene (Figur 2, jf. ovenfor), ser vi at dans har hatt en viss vekst, særlig de siste årene. Teater har hatt en viss tilbakegang, mens musikkteater har vært rimelig konstant (når

17 Siden vi ikke har opplysninger om type kunstnerisk uttrykk for de prosjektene som ble tildelt driftstilskudd i 1994 for 1995, er beregningen for 1995 kun basert på prosjektsøknadene for dette året. Videre er grunnlaget for tallene i 1999 og 2000 kun den andre tildelingen disse årene.

det gjelder tildelingene, er musikkteater registrert som egen kategori fra 1995). Når vi ser på andelen tildelinger (antallet i hver kategori), ser vi noen av de samme tendensene, men med svakere utslag (jf. tabellvedlegg).

Er det slik at noen av de kunstneriske uttrykkene får en større andel av tildelingsbeløpet enn den andelen av søknadsbeløpet de utgjør? Figur 3 nedenfor viser sammenhengen mellom andelen av søknadsbeløpet og andelen av tildelingsbeløpet hvert enkelt kunstnerisk uttrykk hadde før og etter den nye ordningen. Et positivt utslag innebærer at det aktuelle kunstuttrykket har fått en større andel enn det som det ble søkt om, og omvendt ved et negativt utslag. Slik sett ser vi at dans kommer bedre ut enn søknadsandelen skulle tilsi både før og etter den nye ordningen. Denne tendensen er imidlertid sterkere i den nye ordningen enn tidligere. Dette skjer på bekostning av teater/musikkteater.[18]



Figur 3: De ulike kunstartenes andel av tildelingsbeløpet sett i forhold til andelen av søknadsbeløpet. Totalt for periodene 1995 - 1997 og 1998 - 2000. Prosentpoeng.[19]

Dette understrekes av gjennomsnittstørrelsen på tildelingene: Støttebeløpet øker i perioden med et kraftig hopp ved innføringen av den nye ordningen - fra 1997 til 1998 (jf. tabellvedlegget). Det er bevilgningene til danseprosjektene som øker mest.

18 Siden musikkteatersøknadene ikke er gruppert som egen kategori før ordningen, har vi også valgt å slå den sammen med teater når det gjelder tildelingene i samme periode.
19 Grunnlaget for søknadsandelene i 1999 og 2000 er kun den andre tildelingen disse årene.

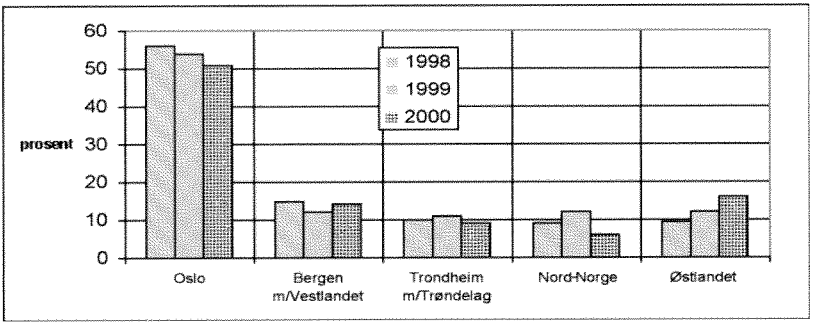
Den nye ordningen har til nå ikke ført til endringer når det gjelder andelen søknader fra dansemiljøet. Danseprosjektene får en høyere andel i støtte enn det søknadsandelen er. Dette faller imidlertid sammen med holdningen innad i forvaltningen av ordningen om at dansekunsten skal prioriteres ut over kravet i retningslinjene om en tredjedel. Dette kan både forklares kulturpolitisk - det finnes kun to faste institusjoner for dans - og kunstnerisk - flere informanter fra forvaltningen av ordningen hevder at kvaliteten på søknadene fra danseprosjektene generelt er bedre enn kvaliteten på søknadene fra de andre kunstartene. Vi ser også at fordelingen på type kunstnerisk uttrykk i 2000 i stor grad sammenfaller med den fordelingen en satte som norm i det interne notatet i startfasen av den nye ordningen.

Regionvise endringer?

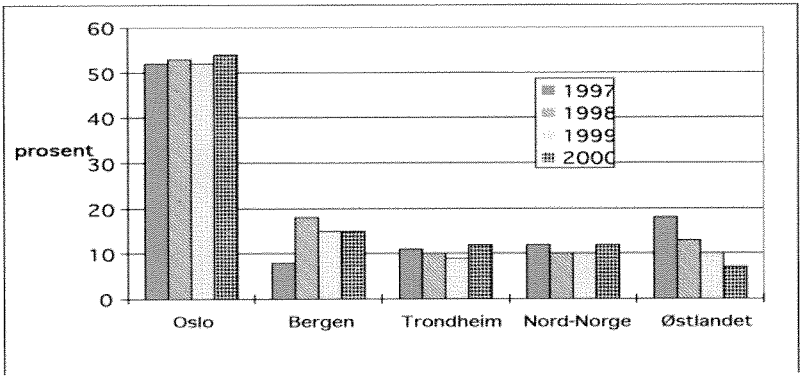
Geografisk plassering er som nevnt et av kriteriene som kan trekkes inn i vurderingen av søknadene. Dette kriteriet er imidlertid ikke spesifisert noe videre. Det er rimelig å anta at en her tenker på den regionale dimensjonen, som er sentral i norsk velferdspolitikk, også på kulturfeltet. Fordelingen mellom by og land, sentrale og perifere strøk er viktig. Kulturrådet begynte å kategorisere prosjektene ut fra geografi først fra 1997/1998. Dette innebærer at vi kun har opplysninger om geografisk fordeling av søknadssummen etter at den nye ordningen trådte i kraft, og fra 1997 når det gjelder fordelingen av tildelingssummen.

Hvis vi ser på figurene nedenfor (Figur 4 og Figur 5), får vi følgende bilde: Osloregionen står for drøyt halvparten av søknadsmassen, men har hatt en svak nedgang fra 1998 til 2000. Bergen m/Vestlandet har omkring 15 %, mens de resterende kategoriene - Trondheim m/Trøndelag, Nord-Norge og Østlandet utenom Osloregionen - ligger på omkring 10 % hver. Østlandet har hatt en viss vekst i søknadsbeløp, men tilbakegang i tildelingsbeløp. Osloregionen får tildelt nesten den samme andelen som de søker om, det vil si omkring halvparten. De andre områdene ser ut til å

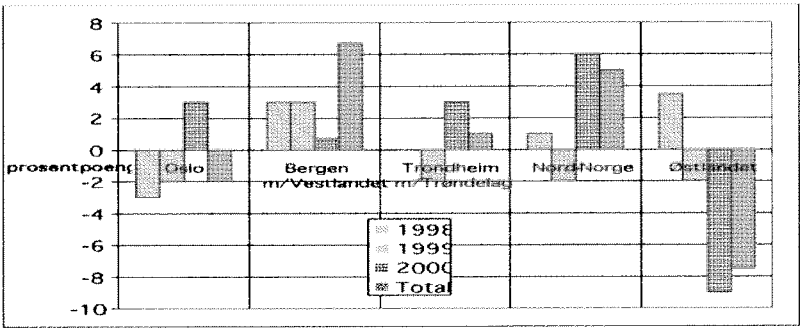
få en litt større andel av tildelingsbeløpet enn det søknadsandelen var på. Dette ser vi ytterligere understreket i figur 6 nedenfor. Det er Vestlandet, Trøndelag og Nord-Norge som kommer best ut - det vil si at det er positivt forhold mellom andelen av tildelingsbeløpet og andelen av søknadsbeløpet - mens Østlandet og Osloregionen kommer dårligst ut. Det kan altså se ut som om geografisk fordeling har spilt inn i vurderingene av prosjektstøtte, noe som blir bekreftet av våre intervjuer med scenekunstkonsulentene og medlemmene av faglig utvalg for scenekunst.



Figur 4: Regionenes andel av søknadsbeløpet for 1998 til 2000. Prosent



Figur 5: Regionenes andel av tildelingsbeløpet for 1997 til 2000. Prosent



Figur 6: Forholdet mellom regionenes andel av søknadsbeløpet og tildelingsbeløpet. Årene 1998, 1999 og 2000. Prosentpoeng

Nærmere om geografisk fordeling etter den nye ordningen

Innen kunstfeltet er det en sterk sentripetal kraft, hevder Mangset (1998). Ikke bare i forhold mellom by og land, men også mellom Osloregionen og resten av landet. Oslo er det symbolske og kvalitetsmessige sentrum som alle forholder seg til (vel å merke i Norge). Videre er Osloregionen det stedet der en stor andel av kunstnerne bor. Det er 38 % av kunstnerne som bor i Oslo by, 48 % i Osloregionen (Oslo med omkringliggende kommuner) og 55 % i de fire store byene (Oslo, Bergen, Trondheim og Stavanger) ifølge Mangset (1998: 65, tabell 1). Å innføre geografi som et kriterium er altså et virkemiddel for å unngå at ordningen forsterker denne sentraliseringstendensen - at ikke en uforholdsmessig stor andel av tilskuddet går til prosjekter i Oslo. Dette understrekes av en kommentar i den statistiske oversikten Hovedtall for Fri Scenekunst (07.10.99) «Oslo-konsentrasjonen er mindre enn fryktet i helheten.» Oslo får drøyt halvparten av støtten (jf. et tidligere avsnitt), mens snautt halvparten av kunstnerne bor i Osloregionen.

Tabell 3: Regionvis fordeling av tildeling og kunstnernes bosetting fordelt på type uttrykk.[20] Prosent

	dans	teater	musikkteater
*Andelen tildelinger til Osloregionen**	70,5	53,7	42,9
Andelen kunstnere bosatt i Osloregionen	78,8	64,6	45,6
Andelen tildelinger til Osloregionen eller annen storby	81,9	75,9	92,9
Andelen kunstnere bosatt i Oslo eller annen storby	75,7	72,4	60,7

*Osloregionen er her Oslo og hele Akershus uten at det skulle ha stor betydning i forhold til Mangsets inndeling.

I tabellen ovenfor (Tabell 3) ser vi fordelingen ut fra de kunstuttrykkene støtteordningen til fri scenekunst omfatter. Vi ser at hvor kunstnerne bor og den geografiske fordelingen av tildelingene delvis samsvarer. Osloregionen kommer imidlertid noe dårligere ut når det gjelder andelen tildelinger i forhold til hvor stor andel av kunstnerne som bor der. Samlet kommer imidlertid storbyene noe bedre ut enn bosettingen av aktuelle kunstnere skulle tilsi, særlig for musikkteaterprosjektene (jf. her Opera Vest). Her må vi imidlertid være klar over at den geografiske kategoriseringen ikke er helt sammenfallende - for andelen tildelinger inkluderes hele Osloregionen, mens for kunstnernes bosted kun Oslo by.

Flerårig støtte[21] versus støtte til enkeltstående produksjoner - før og etter den nye ordningen

Utover på 1990-tallet ble det ansett som et problem at det hadde etablert seg en praksis der mye av støtten gikk til driftsstøtte, ofte til de samme aktørene, og at det var lite midler igjen til friere og

20 Kunstnerne er kategorisert slik: *Dans* er kunstneryrkene koreografer og ballettdansere, *teater* er scenografer, sceneinstruktører og skuespillere og *musikkteater* er sangere og musikere. (Jf. Mangset 1998: 65.)

21 Med flerårige prosjekter mener vi i denne sammenheng prosjekter som ved en tildeling har fått tilskudd og/eller tilsagn for flere år, har fått flerårig støtte. I prinsippet kan dette omfatte flere kunstneriske prosjekter.

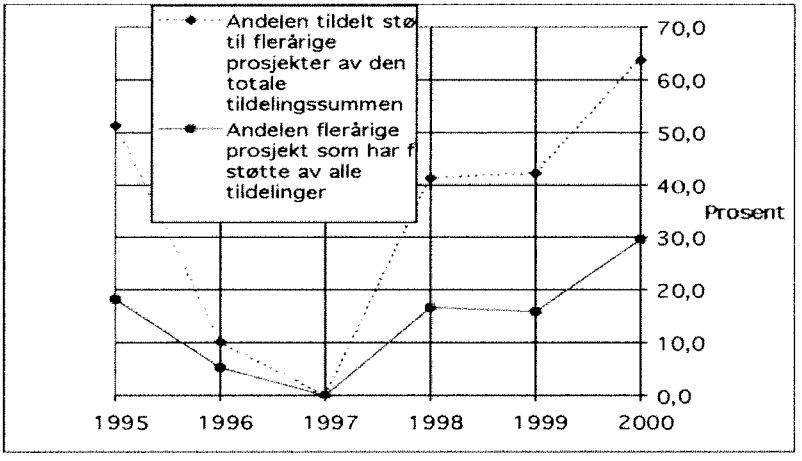
kortsiktig prosjektstøtte. I tabellen nedenfor (Tabell 3) ser vi at over 3/4 av midlene før den nye ordningen gikk til driftsstøtte til relativt få aktører, men at det kan se ut som en i 1997, som en tilpasning til den nye ordningen, har økt andelen til prosjektstøtte.

Tabell 4: Fordelingen av tildelingene mellom drift og prosjekt, 1995 - 97*

	1995		1996		1997	
	%-andel av tildelingssum	Antall tildelinger	%-andel av tildelingssum	Antall tildelinger	%-andel av tildelingssum	Antall tildelinger
Drift	77,3	37	80,6	39	69,2	29
Prosjekt	23,8	73	19,4	53	30,8	69
Sum	101	110	100	92	100	98

*Driftsstøtten ble både gitt for ett og for flere år.

Det var særlig den treårige driftsstøtten som bandt opp midler. I påvente av at den nye ordningen skulle iverksettes, skjedde det derfor en avvikling av ordningen med flerårig driftsstøtte. Dette understrekes av figuren nedenfor (Figur 7).



Figur 7: De flerårige prosjektenes andel av tildelingene i forhold til det totale antall prosjekter som har fått støtte, og av tildelt beløp i forhold til det totale tildelingsbeløpet.[22] *Prosent*

22 I denne figuren sidestiller vil flerårig driftsstøtte med flerårig prosjektstøtte.

Her ser vi at andelen av det totale tilskuddet som har gått til flerårige prosjekter, synker til null i løpet av de tre siste årene før omleggingen av ordningen. Etter omleggingen har imidlertid den andelen av tildelingsbeløpet som går til flerårige prosjekter, steget igjen, og utgjorde i 2000 drøyt 60% av den totale tilskuddsrammen. Andelen til flerårige prosjekter er altså høyere enn det som er spesifisert i forskriften til den nye ordningen, som var halvparten. Vi ser at også de flerårige prosjektenes andel av alle støttede prosjekter følger den samme utviklingen som tildelingsandelen, men med noe mindre svingninger.

Videre blir spørsmålet om det er de samme aktørene som går igjen her. Hvis det er slik, kan den flerårige støtten betraktes som en ny type driftsstøtte? Det er helt klart at en del aktører innen feltet så åpningen opp mot flerårig prosjektstøtte som en ny type driftsstøtte. «Prosjektbegrepet inkluderer slik sett drift,» som det står å lese i Danse- og Teatersentrums brev til Kulturdepartementet (16.04.97) vedrørende den praktiske organiseringen av omleggingen fra gammel til ny ordning. I den siste avisdebatten om ordningen tar både scenekunstutvalgets leder, Ola E. Bø, leder i Norsk Skuespillerforbund, Agnete Haaland, og daglig leder av Danse- og Teatersentrum, Tove Bratten, til orde for at det burde kunne gis en lengre, men tidsavgrenset driftsstøtte til en del grupper (jf. Dagsavisen 3. og 19.05 og Nationen 24.05). Et problem her er om en slik støtte i større grad vil bli knyttet til navn og renommé enn til nyskapende prosjekter. I avslutningskapitlet vil vi komme inn på spørsmålet om hvorvidt gruppenes/prosjektenes behov for en tidsavgrenset driftsstøtte kan og bør inkluderes i støtteordningen til fri scenekunst.

I den første søknadsrunden etter at den nye ordningen trådte i kraft (1/1998), søkte nesten 1/3 på flerårige prosjekter. Åtte prosjekter, det vil si 13 % av tildelingene, fikk flerårig støtte. Hvis vi ser begge tildelingsrundene i 1998 under ett, var andelen som fikk flerårig støtte 17 %. Som vi så i figuren ovenfor, har antallet flerårige prosjekter og andelen av støtten til flerårige prosjekter økt fra 1998. I 2000 ser det altså ut til at det er institusjonalisert

en norm der godt over halvparten av tilskuddsrammen går til flerårige prosjekter.

Hvem er det som får flerårig prosjektstøtte? Flere danse- og teaterprosjekter har fått flerårig prosjektstøtte etter den nye ordningen, mens andelen for musikkteaterprosjekter ligger konstant. I tabellen nedenfor (Tabell 5) ser vi fordelingen av flerårige prosjekter på type kunstnerisk uttrykk og geografi for hele perioden 1998 - 2000. Vi ser at det er Østlandet, Bergen og Trondheim som har høyest andel av flerårige prosjekter. I Trondheim er det bare teaterprosjekter som har fått flerårig støtte. I de andre regionene er det mer jevnt fordelt mellom dans og teater. (Ingen prosjekter som er kategorisert som tverrkunstneriske har fått flerårig støtte.)

Tabell 5: Andelen flerårig prosjektstøtte av alle tildelingene fordelt på type uttrykk og geografi. Prosent

	Dans	Teater	Musikk-teater	Andelen flerårige tildelinger fordelt på region totalt	N (antall tildelinger totalt i absolutte tall)
Andelen flerårige tildelinger i Osloregionen	13,0 %	14,3 %	14,3 %	13,3	143
Andelen flerårige tildelinger i Bergen + Stavanger	28,6 %	33,3 %	33,3 %	33,0	27
Andelen flerårige tildelinger i Trondheim		61,5 %		41,7	17
Andelen flerårige tildelinger i Nord-Norge	26,7 %	26,7 %		25,0	32
Andelen flerårige tildelinger i Østlandet + Agder	25,0 %	36,4 %		31,3	16
Andelen flerårige tildelinger fordelt på uttrykk totalt	16,3 %	25,4 %	26,7 %		
N (antall tildelinger totalt i absolutte tall)	98	114	15		

I tabellen nedenfor (Tabell 6) presenterer vi de prosjektene som hadde flerårig prosjektstøtte i 2000 og som har fått tilsagn for 2001. Vi har også ført opp om disse har fått tilskudd tidligere år og tilsagn for seinere år. Hensikten med dette oppsettet er å se om vi kan finne en konsentrasjon av midlene fra støtteordningen på

noen utvalgte prosjekter etter at den nye ordningen trådte i kraft. Vi ser at disse femten prosjektene får en stor andel av de årlige bevilgningene, henholdsvis 43, 40 og 57 % i årene fra 1998 til 2000. Vi ser også at de store tilsagnene for 2001 binder opp store ressurser. Det er imidlertid viktig å understreke at tilskuddene for 1998 og 1999, og tilsagnene for 2001 og framover, kan være til enkeltstående produksjoner og dermed ikke definert som flerårig støtte. Det er Ingunn Bjørnsgaard Prosjekt og Opera Vest som er de store vinnerne med over åtte millioner kroner i samlet støtte på de fem årene. Igjen blir da spørsmålet om vi her står ovenfor en type institusjonalisering, og at mye av midlene blir bundet opp i driftsmidler til de samme aktørene, her definert som prosjekter. Dette skal vi komme tilbake til seinere.

Tabell 6: Oversikt over prosjektene som hadde flerårig støtte i 2000, det vil si som enten var i startfasen, midt i eller på slutten på en flerårig støtteperiode, og som også fikk tilsagn for 2001. I tabellen har vi kun inkludert de 15 prosjektene som hadde størst tildeling i 2000. Videre har vi lagt til kunstnerisk uttrykk, geografisk lokalisering og beløp for 1998 til 2002 i tusen kroner.

Navn	Uttrykk	Sted	1998	1999	2000	2001	2002	**Totalt**
Ingunn Bjørnsgaard Prosjekt	Dans	Oslo	1 600	1 600	1 800	1 800	1 800	8 600
Opera Vest	Musikkteater	Bergen	1 600	1 600	1 750	1 600	1 700	8 250
Zero Visibility Corporation	Dans	Oslo	1 000	1 200	1 400	1 400	1 100	6 100
Totalteatret	Teater	Tromsø	1 200	1 200	1 200	1 200		4 800
Dans Design	Dans	Oslo			1 100	1 100	1 100	3 300
Grenland Friteater	Teater	Porsgrunn	800	1 150	1 100	1 100		4 150
Jo Strømgren kompani	Dans	Bergen	1 100		1 100	900	1 400	4 500
Cirka Teater	Teater	Trondheim	800	1 100	1 100	900		3 900
Demo Dans	Dans	Oslo			1 000	1 000		2 000
Oslo Danse Ensemble	Dans	Oslo	900		1 000	1 000		2 900
Hollow Creature	Figurteater	Oslo	200	600	800	1 100		2 700
Baktruppen	Teater	Bergen	800	800	800	1 400		3 800
Verdensteatret	Teater	Oslo	500	600	750	1 100	1 100	4 050
Petrusjka Teater	Figurteater	Trondheim	600	500	700	700		2 500
Stella Polaris	Teater	Stokke	500	500	500	500		2 000
Sum			11 600	10 850	16 100	16 800	8 200	63 550

Klager på tildelingen

Etter første tildelingsrunde etter at den nye ordningen trådte i kraft (1/98), kom det inn klager fra 16 grupper/prosjekter. Klagene ble i liten grad tatt til følge (selv om de selvfølgelig kan ha blitt tatt hensyn til ved seinere tildelinger). Etter første runde i 1998 har det kommet få klager. Klagene i 1998 kan i stor grad relateres til omleggingen av ordningen, og den endring i tenkning som det medførte. Dette ses også i de begrunnelsene som kommer fram i klagene, som kan deles i to - klage på den kvalitative vurderingen og klage på saksbehandlingen.

Det er den førstnevnte kategorien som særlig illustrerer forskjellen mellom en del søkeres forståelse av hva ordningen skal være og den nye tenkningen som kom inn med omleggingen av ordningen. Flere trekker her fram kulturpolitiske begrunnelser knyttet til distriktspolitikk og barn og unge, mens den nye ordningen, særlig slik den fortolkes av Kulturrådet, i større grad har fokus på det kunstfaglige. Noen påpeker at det er «uforståelig» at kun kunstneriske kriterier og ikke distriktspolitiske kriterier blir lagt til grunn. Videre blir aktiv turnévirksomhet og høyt publikumsoppmøte trukket fram som begrunnelser for å få støtte. Også tidligere faglige meritter og tidligere støtte blir trukket inn; tidligere arbeider burde i en forstand kunne kompensere for en svak søknad. Innføringen av prosjektbegrepet i ordningen var imidlertid nettopp et forsøk på å bryte med at tidligere meritter automatisk ga framtidig støtte. Ved å fokusere på søknaden og prosjektstøtte skulle en gi midler til det som så ut til å ha framtiden foran seg - det nyskapende. Nå er det slik at også kvaliteten på tidligere arbeider blir trukket inn i vurderingen under den nye ordningen (jf. neste kapittel) - det er bare andre faglige kvaliteter som blir vektlagt. Enkelte av klagerne kommenterer dette, og ser det som sensur av utvalgte uttrykksformer, noe som de hevder ikke kan være hensikten med støtteordningen for fri scenekunst. Her blir også scenekunstkonsulentens/scenekunstutvalgets rolle kommentert, blant annet nærheten til utvalgte deler av det frie scenekunstmiljøet og prioriteringen av disse miljøene. Vi ser at klagene til en viss grad

følger de samme momentene som kritikken mot forvaltningen av ordningen, som vi kommenterte i forrige kapittel: Scenekunstkonsulenten har for dårlig kjennskap til og informasjon om deler av feltet, samtidig som han har for stor nærhet til andre deler av feltet. Dette fører til at bestemte uttrykksformer blir prioritert, og andre nedprioritert.

Klagene i forhold til saksbehandlingen fokuserer på følgende momenter: manglende informasjonsinnhenting om gruppenes aktiviteter, det vil si for dårlig kunnskap om kvaliteten ved søkeren, feillesning/misforståelse av innholdet i søknaden, og manglende redegjørelse for avslaget. Videre er det enkelte som har hatt driftsstøtte over flere år, som trekker fram at en ikke fikk et varsel om at tilskuddet kunne bli redusert eller søknaden avslått i forkant av søknadsbehandlingen - en hadde dermed lagt opp driften ut fra tidligere støtte. Det kan altså se ut som den nye ordningen kom overraskende på deler av feltet.

Hvis vi ser på de mer generelle kommentarene om den nye ordningen som kom fram i klagene i 1998, er den frykten som kom til uttrykk, i liten grad blitt en realitet. Verken frykten for at støtten kun ville gå til utvalgte miljøer i Osloregionen eller at det ikke ville bli gitt flerårig støtte av et viss omfang har slått til (selv om enkelte sikkert ønsker seg fast støtte over lengre tidsrom enn det som gis i dag).

Kort oppsummering av tildelingspraksisen

Vår gjennomgang av tilgjengelig tallmateriale tyder på at den nye ordningen har ført til betydelige endringer i tildelingspraksisen. Disse endringene svarer stort sett til målsettingene med å innføre den nye ordningen:

- En gir færre og større tildelinger mer tilpasset søknadssummen.
- I 2000 har en fått en fordeling i tildelingene mellom de kunstneriske uttrykkene som i stor grad stemmer overens med det som kom fram i det interne notatet i startfasen av den nye ordningen.

Danseprosjektene er blant annet blitt prioritert, og i 2000 fikk de over 40 % av tildelingsbeløpet. Denne andelen er noe over den tredjedelen som ble lagt til grunn ved etableringen av den nye ordningen.

• Geografi spiller inn i vurderingene av søknadene. Bergen med Vestlandet, Nord-Norge og til dels Trondheim får en større andel av bevilgningene enn det søknadsandelen utgjorde. Osloregionen blir ikke opprioritert i forhold til andelen av søknadssummen eller ut fra kunstnernes bosted.

• I 2000 gikk omkring 60 % av søknadsbeløpet til prosjekter med flerårig støtte. Vi ser altså at en her har gått noe lenger enn det retningslinjene for ordningen la opp til. Nesten alle de prosjektene som hadde flerårig støtte i 2000, har også fått tilsagn for 2001. Dette binder opp en relativt stor andel av tilskuddsordningens ressurser.

KONSEKVENSENE AV ORDNINGEN

I dette kapitlet skal vi fokusere på de konsekvensene ordningen har hatt. Dette vil vi i tråd med problemstillingen for evalueringen gjøre ved å vurdere måten ordningen har blitt praktisert på, i forhold til målsettingene den skal realisere på den ene siden og strukturen i scenekunstlandskapet på den andre.

Fri scenekunst - nyskapende scenekunst?

Som vi har sett, slår formålsparagrafen fast at støtteordningen skal styrke nyskapende scenekunst utenfor de offentlige scenekunstinstitusjonene. I det følgende vil vi se nærmere på de erfaringene ulike kunstnere gir uttrykk for i forhold til at nyskaping ble gjort til en eksplisitt målsetting for støtteordningen.

Denne målsettingen gjenspeiler et sentralt punkt i den frie scenekunstens forståelse av seg selv. I motsetning til den institusjonelle og kommersielle scenekunsten, framhever den frie scenekunsten at den i særlig grad har bidratt til å fornye og videreutvikle de sceniske uttrykkene. Innføringen av begrepet om det nyskapende i formålsparagrafen for støtteordningen har likevel ført til omfat-

tende debatt. Dette skyldes i stor grad at det råder uenighet og usikkerhet om hva som ligger i begrepet og på hvilken måte det bør anvendes i forvaltningen av ordningen. På grunnlag av de intervjuene vi har gjort,ser det ut til at holdningene til begrepet blant de frie scenekunstnerne grovt sett kan sorteres i to grupper. Forholdet mellom disse faller langt på vei sammen med de posisjonene vi stilte opp som typiske motsetninger i vår modellbeskrivelse av feltet i kapittel 2.

For det første peker det seg ut en gruppe av aktører som føler seg fortrolige med begrepet og som i stor grad identifiserer seg med det i sin kunstneriske virksomhet. Disse aktørene framhever at det både er et viktig og rimelig krav at de som tildeles midler under støtteordningen, arbeider med kunstnerisk nyskaping. De gir i tillegg uttrykk for at måten begrepet har blitt fortolket på av forvalterne av ordningen, i alle fall slik det lar seg lese ut av tildelingene, stemmer overens med deres oppfatninger om hva som er nyskapende. Denne informantgruppen gir således inntrykk av å stå nær scenekunstkonsulentens og scenekunstutvalgets kunstsyn. En typisk representant for denne gruppen forteller at det for henne er en selvfølge å arbeide med kunstnerisk nyskaping. Hun beskriver sitt forhold til begrepet på følgende måte:

> I hvert prosjekt ligger det en utfordring for meg som kunstner. Jeg ønsker ikke å kjøre videre i samme spor, til tross for at jeg kan ha funnet noe som fungerer og som er bra. Jeg føler meg forpliktet til å prøve ut nye ting hele tiden.

Den samme holdningen til og identifikasjonen med begrepet kommer også til uttrykk i følgende utsagn:

> Jeg er veldig opptatt av å være nyskapende i mitt arbeid. (...) Å være nyskapende handler om å ha en ambisjon. En kunstner som ikke er ambisiøs, er ikke kunstner.

Flere av informantene som utvilsomt befinner seg innenfor den delen av det frie scenekunstfeltet som oppfattes som eksperimentell og avantgardistisk, uttrykker at tildelingspraksisen som følge

av innføringen av den nye formålsparagrafen, har gått i «riktig» retning.

> Det har vært en modig satsing. Man har turt å satse på ukonvensjonelle ting. (...) Vi er veldig ukonvensjonelle. Det er et sunnhetstegn at de støtter oss.»

> Scenekunstutvalget prøver å støtte det som holder kunstnerisk. De har gjort et godt stykke arbeid. (...) De har valgt en kunstnerisk linje det står respekt av.

For det andre peker det seg ut en gruppe av informanter som på ulike vis uttrykker skepsis til måten begrepet om det nyskapende anvendes på i ordningen. Mange av dem framhever at begrepet i seg selv er uproblematisk, men at måten det har blitt brukt på i ordningen har bidratt til å snevre inn den kunstneriske profilen på det frie scenekunstfeltet. Én informant sier for eksempel:

> Man satser for smalt. Det nyskapende er nå trukket ut i det vulgære og latterlige. Jeg forbinder det med Kulturrådets sensur. Jeg hadde et positivt forhold til det tidligere. Det å bringe teaterkunsten framover. Men man skal ikke bare støtte det avantgardistiske teatret.

På denne måten uttrykker flere informanter at det er et misforhold mellom det de selv oppfatter som nyskapende og det som gjennom tildelingspraksisen ser ut til å være Kulturrådets syn. Dette henger i mange tilfeller sammen med en opplevelse av at deres egen virksomhet faller utenfor kategorien for nyskapende scenekunst, i alle fall slik den defineres av Kulturrådet. Det er imidlertid ingen nødvendig sammenheng mellom hvorvidt man blir tildelt midler under ordningen og i hvor stor grad man oppfatter at ens scenekunstproduksjon anerkjennes som nyskapende av Kulturrådet. Informanter som representerer prosjekter som har mottatt relativt mye støtte under ordningen, har under intervju gitt uttrykk for at de føler at de er på sidelinjen i forhold til det forvalterne av ordningen betrakter som egentlig nyskapende. Det eksisterer på denne måten en forestilling om at Kulturrådet opererer med et helt bestemt kunstsyn, men at dette er representativt bare for en del av det frie scenekunstfeltet.

Mange av dem som føler at de befinner seg på utsiden av det Kulturrådet betrakter som nyskapende, gir uttrykk for at de er usikre på hva som konkret ligger i begrepet. Flere har derfor etablert en forståelse av hva som menes med det gjennom å tolke tildelingspraksisen innenfor ordningen. De har på denne måten et mer utvendig forhold til begrepet og gir i liten grad uttrykk for at de identifiserer seg med det. Dette kommer til uttrykk i en oppfatning om at det som anses som nyskapende under ordningen langt på vei representerer en sjanger med spesifikke trekk.

> Når det kommer til hva Kulturrådet legger i nyskapende, er sjanger et problem. Det fokuseres for sterkt på sjanger. Kai Johnsen har en sjanger. Det er en misforstått modernisme. En typisk moderne danseforestilling på Black Box er ikke nødvendigvis nyskapende.

Dette synspunktet gjorde seg også gjeldende i flere av de klagene som ble sendt etter den første tildelingen i ordningen (jf. forrige kapittel). Mange av klagerne pekte på at tildelingen innebar en formsensur og at nyskaping og kvalitet langt på vei var blitt sidestilt med en bestemt form eller sjanger. På bakgrunn av denne oppfatningen gir flere uttrykk for at begrepet langt på vei har fått en for autoritær funksjon. Begrepet om det nyskapende har etter deres oppfatning blitt et redskap til å styre den kunstneriske profilen på feltet i én bestemt retning. Flere framhever på denne bakgrunnen at ordningen har medført en kunstnerisk ensretting. Følgende utsagn illustrerer dette:

> Jeg synes nyskapende er et konstruert begrep. Ordet får mer makt enn det opprinnelig var tenkt. Det har blitt et ord å sjalte ut prosjekter med. Men det er ikke laget for å være så ekskluderende som det virker. Jeg kan uansett ikke gjøre noe annet enn det som er mitt uttrykk, ellers blir det nazistisk, stalinistisk eller kinesisk kunst som lager det systemet ønsker. Det å jobbe med kunst er å grave i egne ideer. Det som jeg synes er teit, er at med en gang noen gjør crossrover, så er det nyskapende.»

> Ordet nyskapende fungerer litt diktatorisk. (...) Det ligger en arroganse i ordet. Det som ikke karakteriseres som nyskapende, er dritt. Kulturrådet må være forsiktig. Det er viktig at det er et mangfold av ikke-institusjonell scenekunst. Det å være i en kunstnerisk prosess over tid, betyr at du alltid skal være nyskapende. At du alltid er i utfordring med deg selv. Hvordan

> kan du sette en byggekloss på den erfaringen du har gjort? Det er to sider av ordet nyskapende: den eksterne forståelsen og gruppas pålegg for seg selv. Teaterbølger og teaterform må ikke være bestemt av to personer som sitter på pengesekken. Vi føler oss kunstnerisk bundet av det.

Dessuten påpeker enkelte at det som betraktes som nyskapende innenfor ordningen etter deres oppfatning ikke er så nyskapende likevel. De prosjektene som prioriteres innen ordningen, har mange likhetstrekk og preges av gjentakelse seg imellom, hevder de. En representant for dansemiljøet sier for eksempel at

> Det eksperimentelle har det samme idégrunnlaget og de samme bevegelsene. (...) Det er så mye likt, så mye keiserens nye klær, men det blir ikke sett på som det.

I tråd med den skepsisen mange uttrykker rundt måten begrepet om det nyskapende har blitt tolket på under støtteordningen, er det flere som stiller spørsmål om hvem scenekunsten skal være nyskapende for. De framhever gjerne at vel så viktig som å være nyskapende overfor hverandre innenfor et mer eller mindre skjermet miljø av scenekunstkolleger og spesielt interesserte eller overfor scenekunstkonsulenten, er det at deres scenekunst tilfører publikum noe nytt. Særlig ser dette ut til å være en holdning blant mange av dem som har spesialisert seg på å produsere forestillinger for barn og unge. Som en av informantene sier:

> Det å skape nyskapende barneteater kan være å skape glede hos barnet.

Publikum

Det å nå ut til et publikum er ikke en målsetting som formelt er knyttet til støtteordningen for fri scenekunst. Dette henger blant annet sammen med at støtteordningen forvalter midler til produksjon, og at formidlingen av forestillinger langt på vei oppfattes som et ansvar som må ivaretas av andre ordninger. I denne forbindelsen har flere tiltak for å styrke formidlingen blitt iverksatt i perioden den nye støtteordningen har fungert. Dette gjelder gjestespillsordningen i Kulturrådet, Scenekunstbruket under Danse- og Teatersentrum og det formidlingsnettverket som er oppret-

tet mellom spillestedene Black Box i Oslo, Teatergarasjen i Bergen og Avantgarden i Trondheim. Når støtteordningen plasseres inn i en større kulturpolitisk sammenheng, dukker imidlertid spørsmålet om publikum ubønnhørlig opp. Den kulturpolitiske betydningen av dette spørsmålet illustreres også av at Kulturdepartementet fra og med 1999 har pålagt Norsk kulturråd å rapportere hvor stor publikumsoppslutning prosjektene som støttes under støtteordningen til fri scenekunst har. Vi skal nå se litt på de tallene som ble oversendt Kulturdepartementet for 1999.[23]

Prosjektenes publikumsoppslutning i 1999

Ifølge Norsk kulturråds Rapport vedrørende fri scenekunst 1999 til Kulturdepartementet var det i 1999 154 167 publikummere som så de 1272 forestillingene til gruppene/prosjektene som hadde fått støtte fra ordningen.[24] I gjennomsnitt gir dette 121 besøkende pr. forestilling. Det var 69 799 barn og 14 639 ungdom som så forestillingene, noe som utgjør henholdsvis 45 og 9 % av alle besøkende. Drøyt 1/4 så på danseforestillingene, resten besøkte teater-/musikkteaterforestillinger. Danseforestillingene trekker i liten grad barn, under 1 % av barna besøkte en danseforestilling.

Nedenfor har vi satt opp noen hovedtall for prosjektene fordelt på type kunstnerisk uttrykk, størrelse på tildelingen og geografi.

Tabell 7: Egenskaper med publikumsbesøket etter type kunstnerisk uttrykk

	Andel av totalt besøk	Gj. snitt besøk pr. prosjekt	Gj.snitt antall forestillinger pr. prosjekt	Gj. snitt besøk pr. forestilling	Andel barn/ungdom av publikum (i prosent
Dans	25 %	1859	13	137	13 %
Teater	73 %	4004	33	109	42 %
Musikkteater	2 %	1680	13	143	50 %

23 Tallene for 2000 var ikke klare da vi gjorde våre analyse.
24 Tallene baserer seg på innrapportering fra gruppene/prosjektene, og en må derfor ta forbehold om noe ufullstendig tallmateriale.

Vi ser at danseprosjektene har relativt liten publikumsoppslutning, noe som hovedsakelig skyldes få oppsetninger. Det samme gjelder for musikkteaterprosjektene; få, men rimelig bra besøkte oppsetninger. Teaterprosjektene har litt færre besøkende pr. forestilling, men et klart høyere antall forestillinger gjør at teaterprosjektene er best besøkt. Et interessant moment er at den pågående styrkingen av dansemiljøet ved flere og større bevilgninger til danseprosjektene etter all sannsynlighet vil svekke den totale publikumsoppslutningen. Hovedforklaringen her er at det er få barn og unge som ser danseforestillinger. Hvis vi kun ser på de voksne publikummerne, har danseprosjektene like stort besøk som teater- og musikkteaterprosjektene.

Tabell 8: Egenskaper med publikumsbesøket etter størrelsen på tildelingen

	Andel av totalt besøk	Gj. snitt besøk pr. prosjekt	Gj.snitt antall forestillinger pr. prosjekt	Gj. snitt besøk pr. forestilling	Andel barn/ungdom av publikum (i prosent
Store (over 600 000)	60 %	6679	42	90	33 %
Mellomstore (200-600 000)	37 %	1971	21	84	29 %
Små (under 200 000)	3 %	453	6	26	25 %

Når det gjelder størrelsen på tildelingene, står de i samsvar med publikumsoppslutningen: de store har mange forestillinger og mye publikum, de små har få forestillinger og lite publikum.

Tabell 9: Egenskaper med publikumsbesøket etter prosjektets geografiske plassering

	Andel av totalt besøk	Gj. snitt besøk pr. prosjekt	Gj. snitt antall forestillinger pr. prosjekt	Gj. snitt besøk pr. forestilling	Andel barn/ungdom av publikum (i prosent
Osloregionen	27 %	1516	11	126	16 %
Storbyene utenom Oslo	28 %	3960	41	93	57 %
Distriktene	45 %	6367	44	132	35 %

Prosjektene i Osloregionen, som får omkring halvparten av midlene i ordningen, har drøyt 1/4 av publikumsoppslutningen. Det relativt lave besøket på prosjektene skyldes i hovedsak få forestillinger. Prosjektene i de andre storbyene har klart flere forestillinger og dermed høyere besøk. «Publikumsvinnerne» er imidlertid prosjektene i distriktene (utenom Osloregionen, Bergen, Trondheim og Stavanger), som har hele 45 % av publikumsoppslutningen, mens de får omkring 1/5 av det totale tildelingsbeløpet.

Et spørsmål som naturlig melder seg, er hvorfor prosjektene i Osloregionen har så lav publikumsoppslutning. I Oslo skulle en jo forvente at det er et relativt stort publikumspotensiale for fri scenekunst. Én forklaring er som nevnt at hvert prosjekt spiller få forestillinger. Hvorfor det spilles få forestillinger i Oslo, skal vi komme tilbake til i neste avsnitt. Oppmøte på forestillingene er imidlertid rimelig bra. En annen forklaring kan være at en i distriktene spiller relativt mange skoleforestillinger og lignende med et stort antall barn og unge som publikummere (jf. den lave andelen barn og unge på forestillingene i Oslo). Det er vanskelig å sammenligne denne typen forestillinger der barna og de unge har «pliktig» oppmøte, med forestillinger der en har et voksent, betalende publikum. Men også blant de voksne publikummerne kommer forestillingene i Osloregionen dårligst ut.

En tredje forklaring, som til dels henger sammen med de tidligere forklaringene, kan være at andelen danseprosjekter er stor i Oslo (jf. forrige kapittel), og danseprosjektene har relativt lav publikumsoppslutning sett i relasjon til teaterprosjektene. Det er imidlertid slik at også teaterprosjektene i Oslo har lavt publikumsframmøte (se Tabellvedlegg). Tabellen i vedlegget viser også at det er i hovedsak teaterprosjektene som trekker opp besøkstallene i distriktene. Grenland Friteater med over 44 000 besøkende i 1999, noe som er nesten fire ganger mer enn neste gruppe/prosjekt, er delvis forklaringen på dette. Hvis vi tar ut Grenland Friteater fra beregningen, er gjennomsnittet pr. prosjekt/gruppe lokalisert i distriktene mindre enn for prosjekter/grupper lokalisert i storbyene utenom Osloregionen (Stavanger, Bergen og Trondheim), men

fortsatt større enn prosjekter/grupper lokalisert i Osloregionen.

Holdningen til publikum i det kunstneriske arbeidet

Som diskusjonen om hva som bør legges i begrepet om det nyskapende antyder, er spørsmålet om publikum interessant utover de fordelingene vi har kommet fram til ovenfor. Det peker på et sentralt paradoks i den frie scenekunstens selvforståelse. På den ene siden har ambisjonen om å nå et bredere publikum vært særlig viktig for store deler av virksomheten innenfor det frie scenekunstfeltet. Utstrakt turnévirksomhet og oppsøkende og målgrupperettet arbeid har vært kjennetegnende for mange av de aktørene som har preget feltet siden det vokste fram på 1970-tallet. Publikumsoppslutningen til forestillinger produsert av frie scenekunstnere har på denne bakgrunnen vært et av de hyppigst brukte argumentene når man har henvendt seg til bevilgende myndigheter med krav om økte bevilgninger til den frie scenekunsten. På den andre siden har kunstnerisk nyskaping også vært en sentral del av den frie scenekunstens selvforståelse. Det er imidlertid en utbredt oppfatning at kunst som produseres for å trekke til seg de store publikumsmassene har lett for å bli kopierende og populistisk i stilen. Å arbeide med kunstnerisk nyskaping fordrer at hensynet til publikum til en viss grad legges til side. Forholdet mellom det å arbeide med kunstnerisk utvikling og det å formidle forestillinger til et bredt publikum er, som vi gjorde rede for i kapittel 2, en sentral spenning innen den frie scenekunsten. De kunstnerne vi har intervjuet, ser ut til å forholde seg til denne spenningen på ulikt vis, enten ved å knytte sin identitet først og fremst til den kunstneriske nyskapingen eller ved å framheve forholdet til sine publikumsgrupper som særlig sentralt for dem. Langt på vei korresponderer dette med skillet mellom dem som henholdsvis betegnes som avantgardistiske eller eksperimentelle og dem som arbeider med produksjon og formidling av scenekunst til barn og unge.

Det er en utbredt oppfatning at det som en konsekvens av tilde-

lingspraksisen i den nye støtteordningen, er blitt produsert langt færre forestillinger for barn og unge de senere årene. Som leder i Norsk Skuespillerforbund Agnete Haaland slår fast i en reportasje i Dagsavisen:

> - Tradisjonelt teater og teater for barn og unge får ikke lenger støtte gjennom Norsk kulturråd.[25]

Fordi støtteordningen etter manges syn har prioritert prosjekter som i en smal betydning av begrepet er nyskapende, påpeker flere at ordningen har bidratt til å rive bort eksistensgrunnlaget for de aktørene som gjennom en årrekke har arbeidet med å formidle scenekunst til barn og unge. På tross av at det totale tilskuddet til støtteordningen til fri scenekunst har økt, framhever de at tildelingspraksisen innenfor ordningen har ført til at publikumstallet har sunket drastisk. En representant for en av de gruppene som i stor målestokk har arbeidet med å produsere og formidle forestillinger til barn og unge beskriver situasjonen på følgende måte:

> For en turnégruppe som oss har det blitt dårligere arbeidsvilkår under den nye ordningen. Det er et paradoks at det er statlige penger, og at det er færre som får sett det.

Scenekunstnere som arbeider overfor barn og unge uttrykker at nedprioriteringen av disse gruppene gjenspeiler den generelt lave statusen det gir å arbeide med formidling til barn og unge. Som én informant uttrykker det:

> Barne- og ungdomsteater blir ikke betraktet som kunst, det blir betraktet som annenrangs, som underholdning som hvem som helst kan gjøre.

I tillegg oppfatter mange denne tildelingspraksisen som parallell med at det i løpet av 1990-tallet har utviklet seg en holdning blant de mest profilerte kunstnerne på feltet om at hensynet til publikum kommer i annen rekke. Som én av informantene uttaler:

25 Uttalelse til Dagsavisen 3.5.2001.

> Det å formidle har blitt glemt på 90-tallet. Det virker som om folk blåser i om det er tjue som sitter i salen. Alle snakker om rekruttering, men hvem skal gi barn og unge de opplevelsene som gjør at de har lyst til å begynne?

For mange av barne- og ungdomsteatergruppene er det nettopp publikum de er opptatt av, også i utviklingen av forestillingen. Som en representant for dette miljøet uttaler:

> Det er vel og bra med eksperimentelt teater, men det er også viktig med barn og unge. (...) Vi er ikke sære og smale. Vi har en åpen spillestil. Vi later ikke som om publikum ikke er der.

Denne holdningen til publikum utdypes av skuespilleren Lars Vik (1996:109) i hans beskrivelse av metoden han brukte i utviklingen av en forestilling for barn:

> Med Fritjof Fomlesen forsøkte jeg å gå et skritt videre i denne kommunikasjonen: jeg ville at publikum skulle ha en reell innflytelse over forestillingens utforming. Den første soloversjonen (1990) hadde verken et foreliggende manus eller tradisjonell prøvetid; den ble over lang tid prøvet fram på skoler og barnehager i Grenland før den fant sin endelige form. Som igjen bare var midlertidig; forestillingen utviklet seg kontinuerlig. Selv om tilskuerne ikke var klar over det, så er deres latter og kommentarer og direkte fysiske innblanding ikke bare en naturlig del av, men en uunnværlig forutsetning for Fritjofs eskapader.

Tenkningen omkring publikum er imidlertid nokså annerledes blant dem som karakteriseres som avantgarden eller de «eksperimentelle» på feltet. Informantene det er nærliggende å knytte til denne kategorien, framhever for det første at det kreves noe av det publikumet som ser deres forestillinger. Fordi de jobber med kunstnerisk nyskaping, er forestillingene i sitt vesen mindre tilgjengelige enn forestillinger som er tilpasset et publikum. Én informant gir uttrykk for dette i et resonnement om hvorfor midlene innenfor støtteordningen bør gå til det nyskapende:

> Det er det nyskapende som trenger statlig støtte, fordi det nyskapende per definisjon er mindre tilgjengelig og ikke ville klare seg innenfor det kommersielle.

For det andre framhever de at grunnen til at produksjonene deres har relativt begrenset publikumsoppslutning, skyldes at de i altfor liten grad gis mulighet til å spille forestillingene sine. Mesteparten av midlene fra Kulturrådet går med til å produsere forestillingen. I tillegg framheves det at det er dyrt å kjøpe forestillingene inn på en scene, som for eksempel Black Box. Derfor ender mange opp med kun å spille en håndfull forestillinger før den må legges ned. Ettersom mange av prosjektene som karakteriseres som eksperimentelle eller avantgardistiske er lokalisert i Oslo, korresponderer denne forklaringen med den vi skisserte under vår analyse av publikumstallene for 1999 (jf. ovenfor). Prosjektene i Oslo har et lavere publikumstall, fordi forestillingene i disse prosjektene blir spilt færre ganger enn forestillingene i prosjekter som er lokalisert andre steder. Det lave antallet forestillinger ser i neste runde ut til å komme av at distribusjonssystemet for den typen forestillinger som delen av den frie scenekunsten produserer, er dårlig utbygd. Én informant sier for eksempel at

> Det er litt ironisk å sitte der med en produksjon som har fått god mottakelse, men som Norge ikke kan ta i mot. Norge mangler et distribusjonssystem. Med skoleforestillinger er det lettere. De store forestillingene er det ikke noe mottaksapparat for.

For det tredje framhever flere at den frie scenekunstens anonyme rolle i offentligheten bidrar til at det publikumspotensialet forestillingene faktisk har, ikke utløses. Mangelen på synlighet skyldes både et dårlig utbygd PR-apparat og at pressen viser en minimal interesse for fri scenekunst, mener de.[26] Problemet er ikke at folk ikke vil se forestillingene. De kjenner bare ikke til at de eksisterer. Således er det ikke nødvendigvis karakteren ved forestillingene som gjør at forestillingene relativt sett blir oppsøkt av få, men at formidlingsapparatet rundt mangler. For det fjerde framhever aktørene innenfor denne delen av den frie scenekunsten at det langt på vei er en misforstått strategi å tilpasse forestillingene til en bestemt målgruppe. Det er ingen grunn til å særbehandle bestemte

26 I et vedlegg til denne rapporten har vi analysert et lite utvalg av de prosjektregnskapene som er sendt inn til Kulturrådet. Her går det fram at blant de gruppene som har rapportert hvor store utgifter de har hatt til PR, utgjør disse omkring 15 % av de totale utgiftene.

publikumsgrupper. Forestillinger som er av høy kunstnerisk kvalitet, passer for alle, uansett alder. I den grad forestillinger skal formidles til bestemte grupper, bør de vurderes i forhold til et slikt formål etter at de er produsert. Hensynet til publikum bør altså ikke inngå som en del av tenkningen i utviklingen av forestillingen. Følgende sitat illustrerer disse synspunktene:

> Jeg synes det er altfor mye målgrupperettet i Norge. Det burde ikke rette seg mot målgrupper. Folk må venne seg til å se kunstnerisk kvalitet. (...) Man skal ikke bruke pengene fra Kulturrådet til å lage forestillinger som er spesielt tilpasset noen, for eksempel om incest eller narkotika. Man kan jobbe seriøst med de temaene, men da er det bedre at amatørteater gjør det. Det er mye som kunne legges til amatørteater. I stedet for å produsere målgrupperettet, burde man heller bruke pengene på formidling.

Med dette utsagnet gir dermed denne informanten inntrykk for at det i den avantgardistiske delen av den frie scenekunsten er en oppfatning om at scenekunst for barn og unge ikke er en oppgave for profesjonelle scenekunstnere. Den tidligere informantens forståelse av at mange betrakter barne- og ungdomsteater som annenrangs, ser dermed ut til å bli bekreftet.

Geografi

Som det går fram av forskriften, kan forvalterne av støtteordningen ta hensyn til prosjektenes geografiske plassering i vurderingen av søknadene. Dette kriteriet speiler den sterke vektleggingen desentralisering har hatt i norsk kulturpolitikk spesielt og den sentrale betydningen distriktsverdier har i norsk kultur, politikk og samfunnslivet generelt. Forholdet mellom sentrum og periferi utgjør samtidig en sentral konfliktdimensjon innen den frie scenekunsten. Som vi tidligere har gjort rede for, etablerte flere av gruppene på 1970-tallet seg på mindre steder, mens yngre og nyankomne scenekunstnere i stor grad har slått seg ned i Oslo. Tendensen til sentralisering innen kunstfeltet handler imidlertid ikke bare om at en økende andel av kunstnerbefolkningen velger å bosette seg i Oslo. Ifølge Mangset (1998) er det en etablert oppfatning at forholdet mellom sentrum og periferi utgjør et kvali-

tetshierarki, hvor Oslo utpeker seg som det absolutte toppunktet i nasjonal sammenheng. Kunstlivet i distriktene har en tilsvarende marginal posisjon. Den frie scenekunsten ser ikke ut til å være noe unntak i denne sammenhengen. Oslo og til dels Bergen oppfattes som sentrum for aktiviteten på feltet. Tidligere scenekunstkonsulent Jon Tombre uttaler for eksempel at

> Oslo - Bergen er aksen innen den nyskapende kunsten på alle felt.

Ifølge en sosiologisk betraktningsmåte avspeiler ikke rangeringen innen kunstlivet nødvendigvis objektive forskjeller i kunstnerisk kvalitet.[27] Hierarkiseringen kan ses som konstruert gjennom den anerkjennelsen og verdsettingen ulike kunstnere og kunstverk gis av innflytelsesrike portvoktere på feltet. De fleste viktige kunstfagkyndige portvokterne er imidlertid lokalisert til sentrum. Det er derfor betegnende at mange av de kunstnerne vi har intervjuet som holder til utenfor Oslo, framhever at for å ha en sjanse til å få innvilget sine søknader til Kulturrådet, er det viktig å gjøre seg synlig for scenekunstkonsulenten og utvalget, helst ved å spille i Oslo. Én av informantene uttaler for eksempel at

> Synlighet, det er å spille i Oslo. Men det er veldig vanskelig å nå fram til smaksmarkedet i Oslo.

Det at den frie scenekunsten som utøves utenfor Oslo og Bergen generelt tilkjennes en noe lavere status, ser delvis ut til å henge sammen med at den langt på vei oppfattes som instrumentell. Som én av informantene i Oslo sier:

> Det gjøres et viktig arbeid ute i distriktene i forhold til skole, nærmiljø og pedagogikk. Men nyskapende er det ikke.

I tillegg framhever flere at det blir vanskeligere å opprettholde den kunstneriske kvaliteten når man arbeider isolert fra de scenekunstmiljøene som finnes i de store byene, særlig Oslo. På grunnlag av dette hevder flere at heller enn å støtte prosjekter i distriktene,

27 Dette perspektivet innebærer imidlertid ikke at den ikke kan gjøre det.

burde de Oslo-baserte prosjektene få større muligheter til å turnere. På spørsmål om hvordan støtteordningen burde forholde seg til den geografiske dimensjonen, svarer en anerkjent koreograf for eksempel:

> Jeg synes geografi skal gjelde i liten grad. Det er vanskelig å opparbeide miljøer andre steder. Da er det viktigere å få Oslo-gruppene på turné, utarbeide turnéordninger. Men en viss geografisk fordeling er jeg vel med på. Innenfor teater er det regionteatre. Innenfor dans er det ikke lett å holde standarden oppe. Man blir lett isolert fra omverdenen og det kreves en veldig utveksling. Og hvis det er for få dansere på et sted, får de ikke noen stimulans. Men det er klart man kan opparbeide dansemiljøer i flere byer, men det er ikke mange steder det går.»

Flere av informantene som arbeider utenfor Oslo, framhever imidlertid på sin side at de i en viss forstand kanskje har like så store forutsetninger for å bidra med noe nyskapende som dem som befinner seg i de sentrale nettverkene i Oslo. Fordi de opererer i en annen kontekst, får de andre impulser, og den kunstneriske kreativiteten kan derfor gå i en annen retning. De framhever at når alle inngår i de samme nettverkene, blir det lett til at de arbeider ut fra det samme idégrunnlaget og de samme inspirasjonskildene. Dette kan like så gjerne føre til ensretting som til nyskaping, hevder de. En av informantene i Trondheim sier for eksempel:

> Geografi er viktig, fordi det skaper dynamikk nasjonalt sett. Hvis alt foregår på ett eller to steder, så mister man den dynamikken.»

Flere av informantene som holder til utenfor Oslo, er opptatt av at de, fordi de opererer i en annen kontekst, har andre betingelser i sin virksomhet enn den frie scenekunsten i Oslo. I denne forbindelsen fokuserer de særlig på at de forholder seg til en annen type publikum. I Oslo, framhever de, finnes det en trofast skare av publikummere, som stiller opp på de eksperimentelle forestillingene på Black Box. Når man befinner seg utenfor Oslo, har man ikke et slikt publikum å henvende seg til. Derfor må de i større grad lære sitt lokale publikum å bli kjent med ulike scenekunstut-

trykk. De opplever imidlertid at denne målsettingen ikke blir verdsatt av Kulturrådet.

> Det å si noe om lokalt publikum og befolkning, det er ikke avantgardistisk, det er uinteressant. Vi trenger å utdanne et publikum. Det er annerledes i Oslo. Der er det en krets. Publikum må tilbake i ordningen. (...) Kulturrådet står for en «kunst-for-kunstens skyld»-holdning, og er ikke interessert i å spille. Det blir en autoritær kulturpolitikk. Men det er viktig at det finnes en publikumsmasse. Hvis ikke Kulturrådet er interessert i dette, hvem er det da? Hvordan formidle en ny teaterform ut i landet? Vi har en misjonærplikt også. Det er forskjell på Oslo og «provinsen».

Det ser på denne måten ut til at både tenkningen om og arbeidet overfor publikum er ulik avhengig av hvilket sted man holder til. Statistikken over publikumsoppslutningen til prosjektene som støttes under ordningen, bekrefter dette bildet. Mens de prosjektene som er lokalisert til Oslo relativt sett spiller få forestillinger, kjennetegnes prosjektene andre steder i landet av en utstrakt spillevirksomhet.

Prosjektstøtte

En av de viktigste endringene som ble gjort ved innføringen av den nye støtteordningen, var at all støtte fra nå av skulle være prosjektstøtte. Dette ble gjort for å sikre en større grad av fleksibilitet i ordningen. Man ville unngå at tildelingspraksisen stivnet til, og at støtten til de gruppene som lå inne i ordningen ble tatt for gitt. Ved å oppfordre til kreativitet, videreutvikling og nyskaping skulle prosjektstøtten vitalisere feltet. Samtidig mente man at prosjektstøtte i større grad er i samsvar med den måten yngre aktører på feltet organiserer det kunstneriske arbeidet sitt på. Man ville likevel sørge for at enkelte aktører fikk en viss kontinuitet i arbeidet og presiserte at prosjekter kan ha ulik varighet, fra en enkeltstående produksjon til en flerårig virksomhet i opptil fire år. Med overgangen til prosjektstøtte skulle man i tillegg spisse midlene. For å styrke profesjonaliteten på feltet skulle de prosjektene man valgte å støtte, få større bevilgninger enn praksisen var under driftsstøtteordningen. Hvilke erfaringer har aktørene på feltet med denne endringen?

Flere av informantene påpeker at den nye ordningen, i tråd med målsettingen, har bidratt til å styrke profesjonaliteten på feltet. Én informant sier for eksempel

> Det gode ved den nye ordningen er at den hever opp noen til et profesjonelt nivå. Før var det kanskje for mye halvgodt amatørteater.

En av de informantene som det har blitt satset på innen den nye ordningen ved å bli tildelt flerårig støtte, forteller at denne satsingen har bidratt til at hun har fått bedret sine arbeidsvilkår betraktelig, og at virksomheten hennes nå oppleves som mer profesjonell.

> Før det, føltes det som en «liksom-arbeidsplass». Det gjorde det litt useriøst. Det var ingen som kunne leve av det. Det eneste man kunne stole på, var arbeidsledighetstrygden, og det ga dårlig selvtillit.

Her ser det imidlertid ut til at det er det økte tilskuddet og ikke nødvendigvis det at det er prosjektstøtte framfor driftsstøtte som er grunnlaget for de positive erfaringene.

Utover dette eksemplet er det imidlertid få av de kunstnerne vi har intervjuet som uten forbehold gir uttrykk for en positiv holdning til overgangen til prosjektstøtte. Dette henger for de aller fleste sammen med at de opplever prosjektstøtten som mer kortsiktig og ustabil enn den tidligere driftsstøtten. Mens driftsstøtten ble brukt til å sikre en kontinuerlig drift av gruppene gjennom hele året, knyttes prosjektstøtten i større grad til gjennomføringen av bestemte produksjoner. Flere påpeker at den flerårige prosjektstøtten kan ses som en videreføring av den tidligere driftsstøtten, men at den flerårige støtten henger veldig høyt. Mange av dem som tidligere hadde en viss trygghet for virksomheten sin gjennom driftsstøtten, opplever at de med prosjektstøtten går med en mer eller mindre konstant frykt for å måtte legge ned virksomheten sin. En representant for en gruppe som under den nye ordningen har mottatt relativt høye tilskudd til enkeltstående prosjekter, men som ikke har fått flerårig støtte, beskriver overgangen fra driftsstøtteordningen på følgende måte:

> Tidligere hadde vi mindre penger, men mer frihet. Nå har vi mer penger, men mindre frihet. (...) Situasjonen er at vi hvert år tror at vi ikke klarer oss. Det har ikke dynamisert oss. Det har vært mer drepende kunstnerisk. Jeg har aldri hatt så mye angst som de siste tre årene.

Dette utsagnet peker også på at støtteordningen er av vesentlig betydning for aktørene innen den frie scenekunsten. For mange er støtten fra Kulturrådet helt avgjørende for at de i det hele tatt kan drive prosjektene sine. Dette kommer både av at det er i denne støtteordningen den vesentligste andelen av midler til fri scenekunst ligger, og av at det er lettere å få tilslag på søknader andre steder dersom man kan vise til at man har fått støtte fra Kulturrådet.[28] Som én av informantene sier

> Hvis vi får støtte fra Kulturrådet, er det lettere å få støtte andre steder. Kulturrådet har en enorm vetorett.

Flere påpeker på samme måte at den kortsiktige tidshorisonten prosjektstøtten innebærer, ikke bidrar til å fremme den kunstneriske kvaliteten og nyskapingen slik målsettingen var. Til tross for at de et stykke på vei forstår ideen om at prosjektstøtte kan bidra til å fremme det nyskapende arbeidet innen den frie scenekunsten, hevder de fleste at både nyskaping og kunstnerisk kvalitet likevel fordrer at en er i kontinuerlig virksomhet. Hvis man kun har mulighet til å arbeide kunstnerisk noen få måneder i året, kommer man lett «ut av det». Man får ikke jobbet profesjonelt nok, og muligheten til å videreutvikle seg som kunstner blir liten. Én av informantene uttrykker det på denne måten:

> Uten driftsstøtten lever du farligere som kunstner. Det er bra. Vi skal ikke ha det bra. Men prosjektstøtteordningen kan gå utover profesjonaliteten. For å være profesjonell og lage kvalitetsmessig bra ting, trenger du å drive over tid. Du trenger kontinuitet.

Et annet problem mange trekker fram, er at når en ikke har mulighet til å arbeide kontinuerlig, blir hver enkelt forestilling skjebnesvanger. Mange opplever at utfallet av prosjektsøknadene står

28 I vedlegget til denne rapporten finnes det en analyse av et utvalg av prosjektregnskapene som er sendt inn til Kulturrådet, hvor vi viser den relative betydningen støtteordningen har, økonomisk sett.

og faller på hvorvidt scenekunstkonsulenten og scenekunstutvalget likte den forrige forestillingen de lagde. Én av informantene forteller for eksempel at den siste forestillingen han lagde med sin gruppe stort sett har blitt godt mottatt

> men noen i scenekunstvalget har ikke likt den. Det har blitt brukt mot oss. (...) Ordningen gir ikke rom for dårlige forestillinger.

I tillegg peker flere på at prosjektstøtteordningen gjør det vanskelig for dem å dekke de løpende administrative utgiftene de har med virksomheten sin. Det ser imidlertid ut til å råde en viss begrepsforvirring når det gjelder forholdet mellom drifts- og prosjektstøtte. Mens driftsstøtte langt på vei har blitt oppfattet som støtte til å finansiere de administrative funksjonene rundt det kunstneriske arbeidet, har prosjektstøtten blitt forstått som midler til den kunstneriske produksjonen. Mange hevder på dette grunnlaget at Kulturrådet ved overgangen til prosjektstøtte bidro til å underkjenne at det å arbeide med fri scenekunst faktisk også medfører administrative kostnader. En informant uttaler for eksempel

> Med driftsstøtten kunne man disponere penger til administrasjon. Det arbeidet må jeg gjøre gratis nå. Det er akkurat som de fant ut at det var en skam at det gikk penger til porto.

Forskriften for ordningen gjør det imidlertid klart at «et prosjekts kunstneriske karakter vil, i tillegg til produksjonsutgifter, kunne begrunne administrasjons- og løpende utgifter, eksempelvis leie av lokale eller spesielle investeringer». Overgangen til prosjektstøtten innebærer således ikke at de administrative kostnadene ikke lenger kan dekkes med midlene fra Kulturrådet. Enkelte peker imidlertid på at det er vanskeligere å beregne de administrative kostnadene i forhold til én kunstnerisk produksjon enn i forhold til et driftsår. Dessuten hevder de at den administrative delen av arbeidet usynliggjøres med prosjektstøtten, og at dette bidrar til å svekke profesjonaliteten på feltet. En av koreografene vi har intervjuet uttaler for eksempel at

> Jeg er uenig i bortfallet av driftsstøtten. Jeg er opptatt av alt det formelle. Vi har forpliktelser som alle andre virksomheter. Det krever mye å være arbeidsgiver. Et prosjekt er ikke over før etter halvannet år etter framføringen. (...) Statusen til det administrative har forsvunnet. De ressursene som brukes til administrasjon, synes ikke. Det er usynlig. Det er skadelig for dansen på lang sikt. Det handler om anseelse og profesjonalitet.

Som nevnt, var et av motivene bak omleggingen til prosjektstøtte at en ville komme bort fra en situasjon hvor de som hadde kommet inn i ordningen, var noenlunde trygge på å få sin støtte videreført. I tillegg skulle det nå være mulig å gå ned i støttenivå fra ett år til et annet. Dette støter an mot en ansiennitetstankegang hvor man stiger i gradene med erfaring. Flere, særlig blant dem som har arbeidet på feltet en stund, trekker dette fram som et problematisk punkt. Her peker de på eksempler hvor relativt ferske folk mottar mye støtte tidlig i karrieren.

> Det er noen unge prosjekter som kommer veldig fort til mølla.

Dette handler opplagt om at det å få støtte fra Kulturrådet gir status. Flere peker imidlertid på at denne problematikken har flere sider. For å forholde seg til og forvalte en større pengesum, trenger man et apparat. Én informant uttaler for eksempel

> Jeg har opplevd å få penger i fanget uten å ha et støtteapparat eller veiledning til drift. Det er mye man ikke vet hvordan fungerer.

Tilsvarende forklarer flere informanter at det apparatet de har bygd opp over år medfører utgifter som ruller og går uavhengig om de får prosjektsøknadene innvilget av Kulturrådet. Å bli fratatt støtte fra ett år til et annet kan derfor medføre store økonomiske problemer. I tillegg peker flere på at når man er i starten av karrieren er man i større grad fornøyd med en mindre sum. Som ung er man villig til å leve fra hånd til munn, og man kan strekke seg langt for å få muligheten til å produsere noe overhodet. Etter hvert som man etablerer seg med hjem og familie, endrer dette seg.

Motsetningen som ligger i tenkningen om at prosjektstøtten skal

bidra til å vitalisere den frie scenekunsten og kunstnernes behov for kontinuitet og trygghet, svarer til forholdet mellom kunstpolitiske og kunstnerpolitiske målsettinger. Tenkningen som ligger til grunn for støtteordningen er som vi tidligere gjorde rede for (jf. kapittel 3), i stor grad kunstpolitisk. Det er nyskapingen og kvaliteten innen den frie scenekunsten som skal fremmes, mens hensynet til sysselsetting og velferd blant kunstnerne kommer i annen rekke. Følgende uttalelse fra tidligere scenekunstkonsulent Jon Tombre understreker dette:

> - Men man har altså bestemt at støtten skal fordeles ikke bare etter kvalitetskriterier, men etter kunstneriske kriterier. Det betyr at vårt overordnete mål ikke kan være å sikre folk trygge levebrød. Vi må sette fokus på kunsten, ikke stabiliteten. Dette er kanskje unorsk, vi er jo vant til å være opptatt av å gi kunstnere trygge arbeidsforhold. Men det har altså ikke vært vårt kriterium, og vi er klar over at dette både virker hardt og tøft. (Uttalelse til Nationen 5.12.1997.)

Den kunstpolitiske innrettingen av ordningen støter imidlertid også mot den variasjonen i organisering som finnes på feltet og mot de ulike forutsetningene ulike aktører har, ikke minst på grunnlag av geografisk plassering. De aktørene på feltet som i størst grad insisterer på å arbeide som en gruppe i den betydningen begrepet ble tillagt i den frie scenekunstens tidlige fase, det vil si som et kollektiv som å jobber og utvikler seg sammen over tid, opplever at mulighetene for å arbeide på denne måten er blitt svekket med prosjektstøtteordningen. Aktører som befinner seg utenfor Oslo, påpeker dessuten at mulighetene for å arbeide i prosjekter er små når man befinner seg på et sted hvor miljøet av scenekunstnere er begrenset. Man har færre muligheter til å legge opp virksomheten i prosjekter, fordi man ikke vil finne tilstrekkelig mange fagfolk å samarbeide med fra forestilling til forestilling. Som en informant i Trondheim uttaler:

> Som frilans scenekunstner i Oslo kan du sette sammen en arbeidssituasjon. I Trondheim har vi ingen å samarbeide med. Gruppa må initiere våre prosjekter. Vi er nødt til å være i drift. Vi har drevet med prosjekter lenge før prosjektstøtten kom, men nå føler vi oss truet av prosjektstøtten. (...) man er avhengig av hverandre innenfor en gruppe.

Som vi har sett, er kritikken av prosjektstøtten stort sett knyttet til at denne har svekket muligheten for å ha en kontinuitet i virksomheten. Ordningen med flerårig prosjektstøtte er imidlertid ment å skulle ivareta dette behovet. Slik sett ligner den flerårige prosjektstøtten en del på den tidligere driftsstøtten. I denne forbindelsen er det behov for å se litt nærmere på hva som egentlig legges i betegnelsen prosjektstøtte. På den ene siden ser begrepet ut til å trekke på den betydningen prosjekt har som en bestemt måte å organisere arbeidet på. Prosjektet karakteriseres gjerne av at det er en engangsoppgave med definerte mål, som krever flere typer ressurser og hvor man arbeider tverrfaglig. I tillegg har prosjektet gjerne gitte tids- og kostnadsrammer. Det avgrensede og kortsiktige perspektivet som ligger i denne måten å betrakte begrepet på, er nettopp det mange av aktørene i den frie scenekunsten har reagert på. Flere peker i denne forbindelsen på at prosjektstøtten er et barn av sin tid og gjenspeiler generelle endringstendenser i samfunnet. Som én informant formulerer det:

> Den speiler samfunnet nå. Det er kortsiktig vare. Ingen garanti.

Et tidligere medlem av faglig utvalg for scenekunst uttaler imidlertid at prosjektbegrepet er blitt feiltolket i miljøet.

> Definisjonen av prosjekt ble misforstått. Det kunstneriske prosjektet avgrenser seg ikke til én forestilling, men kan være livsvarig... Det er mulig å få midler i opptil fire år.

Med poengteringen av det kunstneriske prosjektet som potensielt livsvarig trekker man imidlertid på et annet meningsinnhold enn det som ligger i det organisatoriske. Innen filosofien stilles prosjektet gjerne opp mot begrepet om faktisitet, og peker på viljen til og hensikten ved å realisere seg selv gjennom å overskride begrensninger av ulik art.[29] Således kan prosjekter forstås som en opposisjon til institusjoner, forstått som virksomheter som er så tynget av all sin faktisitet at den ikke er i stand til å skape nyskapende kunst lenger.

29 Det er særlig Heidegger og Sartre som har bidratt til å etablere begrepsparet prosjekt og faktisitet. Se for eksempel Østerberg 1986:94f.

Søknadstyranni?

Mange har hevdet at det med den nye ordningen har blitt et større fokus på søknadsskrivingen framfor på selve det kunstneriske arbeidet. Dette er i en viss forstand en naturlig konsekvens av overgangen fra drifts- til prosjektstøtte. Denne overgangen innebærer langt på vei at det ikke lenger er gruppen, men ideene som skal utgjøre grunnlaget for støtte.

Den økte betydningen av søknaden er for mange uproblematisk. Flere av informantene gir uttrykk for at arbeidet med søknaden oppleves som en konstruktiv prosess, hvor de får klargjort ideene sine. Dessuten tvinges de til å være realistiske. Én informant sier at

> Søknadsbiten er viktig, fordi du må rydde opp i egne tanker og ideer.

Minst like mange av informantene uttrykker imidlertid at de opplever søknadsarbeidet som tungt og nedbrytende. En koreograf framstiller søknadsprosessen på følgende måte:

> Den er fæl, fordi det har blitt mer og mer papirvelde. Det er for mange ord, og det begrenser den kunstneriske prosessen. Det er de intellektuelle, de som er flinke til å snakke, som får støtte. (...) Jeg er ingen ordperson. For meg er noen få linjer eller setninger det jeg trenger, så vet jeg hvordan forestillingen blir. Visuelle kunstnere trenger ikke mange ord for å beskrive en forestilling. Hvis en billedkunstner måtte skrive åtte sider om det bildet han skulle male, ville bildet bli ødelagt. Konseptet blir viktigere enn selve verket. Det blir konseptkunst.

Flere gir lignende beskrivelser og peker på at det økte fokuset på søknaden har medført at den språklige innpakningen en er i stand til å gi et kunstnerisk prosjekt, er blitt mer og mer avgjørende. For å få søknaden til Kulturrådet innvilget må du beherske et akademisk, byråkratisk og intellektuelt språk. Mange framhever dette som en byråkratisering som grunnleggende strider mot kunstens natur.

> Det kreves egentlig et akademisk språk. Men vi er ikke akademikere. Det har blitt et vokabular de siste årene som er veldig akademisk. Det er en berøvelse av kunsten. (...) Det er en trend nå at det er et mer akademisk teaterspråk som er inne nå.
>
> For å få støtte må man lære seg det kulturbyråkratiske språket. Du må intellektualisere ideen på fem linjer om til to sider. Du må overintellektualisere. En kunstnerisk idé burde holde når de vet hvem vi er. Det blir sånn utenpåbyråkrati. Det er gruppen eller kunstneren man støtter, ideen kan være god eller dårlig. Det er blitt for mye fokus på søknadsinnhold.

Til tross for at prosjektstøtteordningen innebærer at det i langt større grad enn kunstnernes tidligere meritter skal være potensialet av den framlagte prosjektbeskrivelsen som er avgjørende, kan kunstnernes faglige kompetanse ikke ses atskilt fra dette. Vi vil nå se litt nærmere på søknadsbehandlingen. Først vil vi se om det finnes noen underliggende dimensjoner som styrer utvelgelsen av prosjektene. Dernest vil vi se nærmere på hvordan forholdet mellom søknad og søker veies mot hverandre i søknadsbehandlingen.

Søknadsbehandlingen

I utvelgelsen av prosjektene ser forholdet mellom prosjekter som er pedagogisk orientert, ofte rettet mot spesielle målgrupper (barn, innvandrere osv.) og mer allmenne kunstneriske prosjekter ut til å utgjøre en første dimensjon. Vurderingene synes å være stort sett kritiske til den førstnevnte kategorien, ofte med begrunnelsen at de hører hjemme i andre støtteordninger. Prosjekter der de "kunstneriske krav blir underlagt de pedagogiske" blir vurdert negativt. Flere av disse prosjektene blir også avslått fordi søknadene er for dårlige. Som scenekunstkonsulent Kai Johnsen sa det i et intervju:

> Dessverre, og sitér meg gjerne, er det slik at søknader fra denne delen av miljøet (de som jobber mot barn og unge, vår presisering) i utstrakt grad er dårligere tenkt og fundert enn i resten av miljøet. Det er mye moralisme og oppdragende tenkning ute og går» (Kai Johnsen i intervju, Stikkordet 4-2000).

På den andre siden, det gis også støtte til prosjekter rettet inn mot utvalgte målgrupper som barn. Men her ser det ut til at det er de kunstneriske kriteriene som er styrende i prosjektene, ikke at målgruppen er barn.

En annen dimensjon er populistisk versus elitistisk, det vil si mellom prosjekter som er mer utoverrettet og publikumsorientert og prosjekter som er mer innoverrettet og kunstnerisk orientert. Det å være for populistisk kan bli oppfattet som negativt, som å «bringe fiduskunst til folket», «være populær, men mangle originalitet» osv. Det er imidlertid ikke en nødvendig motsetning mellom popularitet og nyskaping, mellom publikumssuksess og kunstnerisk kvalitet, selv om det av og til kan se ut slik. Det sentrale er imidlertid at hvis prosjektet kun er rettet mot å tekkes publikum (populistisk), blir det negativt vurdert.

En tredje sentral dimensjon er nettopp det forhold som blir trukket fram som et sentralt kriterium for vurderingen av prosjektene - nyskapende versus tradisjonelt uttrykk. Prosjekter med et tradisjonelt kunstnerisk uttrykk blir ikke i utgangspunktet negativt vurdert. De blir imidlertid ofte knyttet til et konvensjonelt uttrykk, til å presentere klisjeer, noe som blir gitt en svært kritisk vurdering. Her kan en også supplere med om gruppen/utøverne er oppadgående eller nedadgående kunstnerisk sett. Å ha «stagnert», å være «slitent», «voksne» og en «tapt storhet» blir trukket fram som negativt, mens det å være «ung», «dynamisk» og i «oppdrift» som positivt, gruppen er en «viktig tilvekst» på feltet. Scenekunstkonsulenten/ scenekunstutvalget trekker også en grenselinje i forhold til prosjekter som er aktivitetsrettet, som preges av «amatørskap», «ren teaterlek» og en «manglende holdning til profesjonell scenekunst».

Kun i et par tilfeller trekkes geografi inn i vurderingen av hvorvidt søknaden skal støttes. I intervjuene vi har gjort med scenekunstkonsulentene, går det imidlertid fram at geografisk fordeling er et sentralt hensyn i søknadsbehandlingen. Dette gjenspeiles også i tildelingspraksisen (jf. kapittel 5).

For å summere opp: Prosjekter som er pedagogiske, konvensjonelle, aktivitetsrettede og/eller populistiske blir ikke funnet støtteverdige. Heller ikke grupper som har stagnert får støtte. Vi ser her to sentrale dimensjoner i vurderingen av søknadene - selve prosjektsøknaden og personen/gruppen som søker. Forholdet mellom disse to dimensjonene kan illustreres med en enkel firefeltstabell:

		Kvalitet søknad	
		God	**Dårlig**
Kvalitet søker (gruppe/ prosjektleder)	**God**	Grupper som har hatt en «fantastisk utvikling», har «høy kredibilitet», og er «sterke, samtidig som de har en «gjennomarbeidet og omfattende søknad». Prosjekter som «aldri er pedagogiske eller politisk korrekte». I noen tilfeller blir det kun fokusert på kvaliteten på kunstneren (internasjonalt etterspurt osv.), og ikke på søknaden. Vi kan imidlertid ikke konkludere med at søknaden er dårlig (jf. kategorien til høyre).	Grupper/kunstnere som blir vurdert som gode, men der søknaden er «tynn, summarisk og ikke tilstrekkelig utviklet». Prosjekter som har en «ide og vilje», men der søknaden er «skissemessig og lite gjennomarbeidet», og «ofte svak på det sceniske». Eller, prosjekter med «mye form, lite innhold – det vil si svak på det idémessige/ideologiske». Manglende korrespondanse mellom prosjektets innhold og realiserbarhet.
	Dårlig	«God søknad», men spørsmål om graden av «profesjonalitet» til gruppen/kunstnerne. Søknaden er «godt formulert», men «initiativtakerne virker faglig svake». De har «overveldende energi, om enn ikke en stor kunstnerisk kraft».	Prosjekter som er tynne, banale, sviskete, uten sterke navn eller der talentet ikke er opplagt. Det er et lavt nivå på søknadene på alle plan, med mye selvsagtheter og sjablonmessig uttrykk. Svake teaterfaglig og hjelpeløse søknader, eller skoleflinke og tamme». Manglende realitetsorientering i forhold til egen posisjon.

Det store flertallet av prosjektene som får tilskudd, tilhører, ikke overraskende, de med både gode søknader og gode folk. Det interessante er imidlertid om vurderingen av søkernes kvalitet tillegges større vekt enn kvaliteten ved søknaden. Personfokuseringen, både når det gjelder søkernes kunstneriske kvalitet, men også andre egenskaper, er sentral i vurderingene. Dette gjelder særlig i tilrådingen fra scenekunstkonsulentens side. Kjennskapen til feltet er i stor grad retningsgivende; en noe uferdig søknad kan få støtte hvis en har tro på folkene bak søknaden. I den mer formelle innstillingen fra scenekunstutvalget til Kulturrådet er kvaliteten på søknadene i større grad vektlagt. Her er det svakheter ved utformingen av prosjektet som i større grad er retningsgivende. En

god søknad med ukjente folk kan få støtte. Likevel, vårt hovedinntrykk er at det er lettere å få støtte for anerkjente søkere med en relativt svak søknad, enn for ikke anerkjente søkere med en relativt god søknad. Bildet er imidlertid langt fra entydig.

Konsekvenser av ordningen for de ulike scenekunstartene

Midlene i støtteordningen skal dekke prosjekter både innen dans, teater og musikkteater. Til tross for at den frie scenekunsten for det meste arbeider med alternative uttrykk i forhold til institusjonene, må betydningen støtteordningen har for utviklingen innen de ulike kunstartene, til en viss grad ses i sammenheng med hvor mange offentlige institusjoner hver kunstart har. Her har vi tidligere pekt på at støtteordningen, fordi det kun finnes to offentlige institusjoner for dans i Norge, har bidratt til at dans har blitt prioritert både i regelverket for ordningen og i tildelingspraksisen. Som det går fram av kapittel 5, har dans blitt prioritert både i forhold til den søknadsandelen kunstarten utgjør og i forhold til den tredjedelen forskriften slår fast skal gå til dans. Det er grunn til å tro at denne satsingen har vært en sterkt medvirkende årsak til den kunstneriske utviklingen som har preget det norske dansemiljøet de siste årene. Flere av de koregrafene som har mottatt støtte under ordningen, har for eksempel gjort betydelig suksess internasjonalt. Innen dansemiljøet er det flere som hevder at dansekunsten burde ha en egen ordning, hvor man ikke konkurrerte med de andre kunstartene. Dette begrunnes med at dansen har hatt lav status og trenger økt kulturpolitisk anerkjennelse. Vårt inntrykk er imidlertid at ordningen har bidratt til å øke statusen til det norske dansemiljøet, og at forholdet mellom kunstartene ikke utgjør noen grunnleggende problemdimensjon i ordningen.

Innen opera eller musikkteater finnes det én profesjonell institusjon som mottar driftsmidler over statsbudsjettet, nemlig Den Norske Opera.[30] Mange hevder imidlertid at Den Norske Opera

30 På operaområdet har flere distriktsoperaer kommet inn på statsbudsjettet. Imidlertid baserer disse virksomhetene seg i stor grad på amatørvirksomhet.

preges av en konservativ repertoarpolitikk, med få innslag av nyere verker. Det er derfor grunn til å tro at den satsingen som har blitt gjort i ordningen, hvor kunstarten har blitt tildelt om lag 10% av den totale støtten, har bidratt til å øke produksjonen og formidlingen av samtidsoperaer. En ytterligere styrking av betingelsene for samtidsopera er det nylig oppstartede forsøksprosjektet «Mens vi venter på operaen», hvor Kulturrådet har satt av to millioner årlig i tre år til «kompetanseoppbyggende aktivitet og til å stimulere nye arbeidsmetoder og et oppdatert scenisk samtidsuttrykk».[31]

Innen teater finnes det i motsetning til dans og opera, mange institusjoner. Pr. i dag er det 17 teaterinstitusjoner som er inne på statsbudsjettet. Dette innebærer imidlertid ikke nødvendigvis at støtteordningen er av mindre betydning for teaterkunsten. Dette kommer av at teaterprosjektene under støtteordningen gjerne produserer sceniske uttrykk som ikke er representert ved institusjonene. Ikke minst gjelder dette figurteater.

31 Jf. presentasjon på Kulturrådets hjemmesider, http://www.kulturrad.no/.

AVSLUTNING

På grunnlag av de analysene vi har gjort i de foregående kapitlene, vil vi i dette avslutningskapitlet trekke opp noen hovedkonklusjoner i vår vurdering av støtteordningen for fri scenekunst. Avslutningsvis vil vi kort kommentere enkelte av de endringsforslagene som er blitt fremmet og diskutert i miljøet.

De endringene som ble foretatt ved omleggingen av ordningen i 1998, bidrar til at den i dag framstår med en tydelig kunstfaglig og kunstpolitisk profil. Ordningen har som sin overordnede målsetting å styrke nyskapende scenekunst utenfor institusjonene. I behandlingen av søknadene skal kunstnerisk kvalitet, profesjonalitet og potensiale tillegges avgjørende vekt. Ordningen forvaltes av personer som er utvalgt på grunnlag av spesifikk kunstfaglig kompetanse innen scenekunst. Og støtten skal gå til prosjekter, hvilket i prinsippet innebærer at man prioriterer midlene med hensyn til de sceniske uttrykkene/konseptene/forstillingene som søkes realisert, framfor hvilke kunstnere som til enhver tid holdes aktive på feltet.[32]

32 I praksis vil det antakelig være vanskelig å skille dette fra hverandre.

Med den økte fokuseringen på og presiseringen av kunstfaglige og kunstpolitiske verdier og målsettinger har omleggingen av ordningen bidratt til å skape et nytt rasjonale for fordeling av midlene til fri scenekunst. Ordningen tar mindre hensyn til tradisjonelle kultur- og kunstnerpolitiske verdier enn hva som lenge har vært vanlig i fordelingen og forvaltningen av offentlige midler på kunstfeltet, også på det frie scenekunstfeltet. For eksempel fokuserer ordningen i liten grad på spørsmålet om sysselsetting og velferd blant kunstnerne. Ordningen har heller ikke noen av de korporative trekkene som tradisjonelt har stått sterkt i forvaltningen av kulturmidler. Denne dreiningen er imidlertid ikke helt entydig. Geografisk fordeling framstår fremdeles som en viktig vurdering i ordningen. Dette kommer til uttrykk både i forskriften, tildelingspraksisen og holdningene til forvalterne av ordningen. Når geografi på denne måten utgjør en såpass sentral verdi, illustrerer dette den betydelige kraften denne dimensjonen har i norsk kulturpolitikk.

Som det går fram av det materialet vi har presentert i denne rapporten, har det i tråd med den nye profilen som den nye støtteordningen representerer, skjedd vesentlige endringer i tildelingspraksis. De største og viktigste har vært at man har prioritert å gi større bevilgninger til de enkelte prosjektene, og at tildelingsbeløpet i større grad enn tidligere er tilpasset søknadssummen. Det gjennomsnittlige støttebeløpet er blitt fordoblet, fra om lag 200 000 kroner før omleggingen, til om lag 400 000 kroner etter. Dette innebærer samtidig at antallet tildelinger pr. år har gått ned. Konkurransen om midlene har som følge av dette økt betraktelig. Mens hver tredje søker fikk innfridd søknaden de siste årene før omleggingen, er det kun hver femte som gjør det etter.

Hvordan har den endrede tildelingspraksisen virket inn på virksomheten på det frie scenekunstfeltet? Tildelingspraksisen innen den nye ordningen har utvilsomt bidratt til å heve profesjonaliteten i de prioriterte prosjektene. Flere av informantene som har mottatt relativt mye støtte fra ordningen, gir uttrykk for at de økte støttebeløpene har gjort dem i stand til å oppgradere flere

sider av virksomheten, slik at den i langt større grad enn tidligere framstår og oppleves som profesjonell. Ikke minst er de nå i stand til å lønne kunstnerne de engasjerer. Det er også hevet over enhver tvil at ordningen har bidratt til å utløse noe av det kunstneriske potensialet som ligger i miljøet. Ikke minst gjelder dette for dansekunsten. Flere av de danseprosjektene som har blitt prioritert i ordningen, har gjort betydelige kunstneriske suksesser, noe som er synliggjort gjennom både nasjonal og internasjonal anerkjennelse.

Det er imidlertid en sosial forutsigbarhet i at det vil oppstå sterk misnøye i kjølvannet av den type omlegginger som den man har foretatt med støtteordningen for fri scenekunst. Når midlene konsentreres om færre prosjekter, og prioriteringen av prosjektene foretas på grunnlag av kunstnerisk skjønn, vil tildelingspraksisen uunngåelig bli gjenstand for stor oppmerksomhet og debatt. Flere av de som har arbeidet lenge på feltet, har opplevd at støtten de jevnlig ble tildelt under den foregående ordningen, har blitt redusert eller har falt bort. Og mange yngre aktører på feltet opplever at det er vanskelig å komme gjennom nåløyet hos Kulturrådet. Disse kunstnerne vil naturlig nok uttrykke både kritikk av og skuffelse over tildelingspraksisen i ordningen. Siden det kunstneriske skjønnet med nødvendighet unndrar seg operasjonalisering og standardisering, vil det imidlertid være vanskelig å skape debatter som løfter seg utover de egeninteressene som kunstnerne på feltet har i ordningen. Her stiller imidlertid de prioriterte og de ikke-prioriterte kunstnerne i ordningen likt. Det at Norge har et begrenset fagmiljø på feltet, bidrar sannsynligvis til å forsterke denne effekten, slik at både tildelingene og de personene som står ansvarlig for dem, blir gjenstand for problematisering og mistenkeliggjøring.

Den misnøyen som har oppstått i tilknytning til tildelingspraksisen innenfor ordningen, kan på denne måten betraktes som en naturlig konsekvens av de endringene som er foretatt og av den innrettingen ordningen nå har. I en evaluering som denne vil det imidlertid være viktig å se nærmere på hvorvidt de ulike synspunktene og erfaringene som kommer fram kan knyttes opp mot bestemte strukturelle særtrekk ved det frie scenekunstfeltet.

I denne rapporten har vi tatt utgangspunkt i at de frie scenekunstnerne opererer med ulike verdisett, kunstsyn og organiseringsidealer. Vi har etablert et analytisk skille mellom to typer av aktører. På den ene siden ser feltet ut til å være befolket av kunstnere som i sin virksomhet kjennetegnes av en sterk identifikasjon med uttrykket «kunst for kunstens skyld». For disse aktørene er det viktig at prosessen med å skape scenekunst ikke underlegges motiver som ligger på siden av den drivkraften som ligger i kunsten selv. Denne gruppen betegnes gjerne som «de avantgardistiske» eller «de eksperimentelle». På den andre siden finnes det en gruppe kunstnere som i større grad ser ut til å identifisere seg med tradisjonelle kulturpolitiske målsettinger og verdier i sin kunstneriske virksomhet. For eksempel er målsettingen om å nå ut til et bestemt publikum, særlig barn og unge, sentralt for mange av aktørene på feltet. Vår fortolkning av støtteordningen viser at den førstnevnte av disse posisjonene har et større idémessig slektskap med ordningen enn den sistnevnte. Fokuset på kunstfaglige og kunstpolitiske aspekter og den relative nedtoningen av tradisjonelle kunstner- og kulturpolitiske verdier, er mer i tråd med den avantgardistiske posisjonen enn den målgruppeorienterte. Slik sett kan det hevdes at ordningen har en innretning som er bedre egnet til å fange opp og ta vare på den «avantgardistiske» fløyen av feltet enn den målgruppeorienterte.

Et av de viktigste motivene for omleggingen av ordningen var at man ønsket å skape en større grad av fleksibilitet i tildelingspraksisen. Innenfor den foregående ordningen mente man at det hadde skjedd en form for institusjonalisering, som innebar at enkelte grupper mer eller mindre automatisk mottok årlig driftsstøtte. Siden en vesentlig andel av midlene på denne måten var bundet opp, ga det små muligheter til å fange opp nye og spennende prosjekter på feltet. Ved å vektlegge det nyskapende og definere tildelingene som prosjektstøtte, ønsket man med den nye ordningen å frigjøre seg fra en praksis hvor «gamle meritter» ga større uttelling enn framtidig potensiale.

Som det går fram av vår analyse, har flerårige prosjekter fått økt

prioritet i ordningen i årene som har gått siden omleggingen. Andelen av det totale tilskuddet som går til flerårige prosjekter er nå noe større enn den halvdelen som presiseres i retningslinjene. Denne satsingen har lagt til rette for kontinuitet i det kunstneriske arbeidet til enkelte utvalgte prosjekter/grupper/konstellasjoner. I tillegg har det gitt dem muligheter til å etablere en viss teknisk og administrativ støttestruktur rundt den kunstneriske virksomheten. Slik har ordningen bidratt til å bygge opp prosjekter med stor kunstnerisk livskraft. Imidlertid vil store deler av midlene bli bundet opp dersom ordningen skal opprettholde disse miljøene videre. Institusjonalisering ser således ut til å være en tilbakevendende problematikk i støtteordningen. Dette synes i noen grad å komme av at ordningen er innrettet mot å være et springbrett for nye og nyskapende prosjekter innen den frie scenekunsten, men at det i neste runde ikke finnes noen ordning som overtar ansvaret for de prosjektene som har vist seg å være kunstnerisk levedyktige. Overgangsmulighetene til en plass på statsbudsjettet har foreløpig vært små for aktørene innen den frie scenekunsten. Hittil er det kun Beaivvás Sámi Teahter og Carte Blanche som har gått fra å være en fri gruppe til å bli en institusjon med fast plass på statsbudsjettet. Forholdet mellom behovet for kortsiktig og langsiktig støtte, eller stabilitet og fleksibilitet, utgjør således en problemstilling som det synes vanskelig å finne en god modell for å løse innenfor én og samme ordning.

Fordi det frie scenekunstfeltet er mangfoldig og støtteordningen for fri scenekunst er en avgjørende finansieringskilde for de aller fleste aktørene på feltet, rettes det en rekke forventninger mot ordningen som den verken ut fra sin innretning eller økonomiske ramme er i stand til å innfri. Denne situasjonen har bidratt til at mange forslag om splitting av ordningen har blitt fremmet og diskutert i miljøet.

For det første har enkelte hevdet at ordningen bør splittes mellom de ulike kunstartene som omfattes av den. Dette har særlig vært et forslag aktører innen dansekunsten har vært opptatt av. Til grunn for dette ligger det klare fagpolitiske motiver som omhandler sta-

tus og anerkjennelse av dansen som kunstart. Som det går fram av vår analyse av tildelingspraksisen, har imidlertid dans blitt prioritert utover den tredjedelen som spesifiseres i forskriften. I tillegg er den relative andelen søknader som innfris, større fra denne kunstarten enn de andre. Slik ser det ut til at dansen er godt ivaretatt innen ordningen. Forholdet mellom kunstartene er slik vi ser det, ikke en grunnleggende konfliktdimensjon i ordningen.

For det andre har enkelte pekt på at ordningen kanskje burde splittes i forhold til geografi, slik at Oslo (og eventuelt Bergen) fikk en egen ordning, mens resten av landet hadde en annen. Argumentene som ligger til grunn for dette forslaget, peker på at mens det er mulig å prioritere prosjekter ut fra kunstpolitiske hensyn i sentrale strøk, vil det være nødvendig å ta hensyn til bredere kulturpolitiske målsettinger andre steder i landet. Det er imidlertid ingenting som tyder på at ikke den geografiske spredningen blir rimelig godt ivaretatt i ordningen. Analysen av tildelingspraksisen viser at områdene utenfor Oslo prioriteres både i forhold til den geografiske fordelingen av søknadene og i forhold til bosettingsmønstret blant de aktuelle kunstnergruppene.

For det tredje har enkelte hevdet at man bør splitte ordningen slik at man får én pott til prosjekter overfor et allment, voksent publikum og én pott til prosjekter overfor barn og unge. Bakgrunnen for dette er at mange av de gruppene som gjennom en årrekke har arbeidet med å produsere og formidle forestillinger for barn og unge, opplever at deres arbeid er blitt nedprioritert, og at de ikke lenger får støtte i ordningen. Som vi har påpekt, kan dette settes i sammenheng med at det eksisterer en avstand mellom det idégrunnlaget som karakteriserer den målgruppeorienterte delen av det frie scenekunstfeltet, og det som kjennetegner støtteordningen. Dette innebærer imidlertid ikke at scenekunst for barn og unge ikke prioriteres innen ordningen. Flere prosjekter som er siktet inn mot denne målgruppen har mottatt støtte fra ordningen. Problemet synes således ikke å være i hvor stor grad ulike publikumsgrupper prioriteres i ordningen. Grupper som arbeider overfor barn og unge, har imidlertid en tendens til å vektlegge

formidlingen til publikum, gjerne gjennom pedagogiske vinklinger, noe som faller litt på siden av de verdiene som kjennetegner støtteordningen. Denne avstanden i idégrunnlag bidrar således til at det finnes et miljø av scenekunstnere som ikke lenger fanges opp av ordningen. Det er imidlertid usikkert om en splitting av ordningen ville bidra til å styrke dette miljøet.

For det fjerde har det blitt fremmet forslag om at ordningen må splittes mellom «de yngre» og «de eldre» på feltet. Dette begrunnes med at man må sikre at ikke en uforholdsmessig stor andel av midlene går til den ene framfor den andre generasjonen på feltet. I denne forbindelsen har vi pekt på at det synes å være et tilbakevendende problem for ordningen at den på den ene siden skal sørge for at nye og unge prosjekter slipper til, samtidig som den må ivareta veletablerte prosjekter på den andre. Til tross for at en splitting av ordningen ville kunne løse noe av dette problemet, vil det likevel ut fra den begrensede ressursrammen man da skulle fordele, være vanskelig å skape et godt alternativ som ivaretar begge disse typene av aktører. For at dette kunne bli en vellykket løsning ville det etter vårt syn være nødvendig å utvide den totale økonomiske rammen. Dette er imidlertid et spørsmål som vårt mandat ikke åpner for at vi skal ta stilling til.

LITTERATUR

Arnestad, Georg, Gladsø, Svein og Langdalen, Jørgen (1995): *Thalias utpost eller lokalsamfunnets speil? Norsk regionalteaterpolitikk 1970-93, Rapport 1/95*, Vestlandforsking, Sogndal

Arntzen, Knut Ove (1996): «Hybride teaterformer: post-mainstream i nordnorsk og arktisk teater» s. 82-87 i Inger Buresund og Anne-Britt Gran (red.): *Frie grupper og Black Boxteater 1970-1995: historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970-1995*, Ad notam Gyldendal, Oslo

Barba, Eugenio (1990): «Klarsyn» forord s. 10-11 i Ursin, Tor Arne og Vik, Lars (red.): GRENLAND FRITEATER: *Et norsk gruppeteater. Materialer. Refleksjoner. Erfaringer.* 1976-1989. Friteatrets forlag, Porsgrunn

Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production (Essays on Art and Literature.* Polity Press Cambridge

Bourdieu, Pierre (1994): «Produksjonen av tro», s. 153-243 i *Kultursociologiska texter*, utvalg av D. Broady og M. Palme, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag

Bjørkås, Svein (1998): *Det muliges kunst - Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere*, Rapport nr. 12, Norsk kulturråd, utredning

Bjørkås, Svein (1999): *Danse med ulver - En analyse av virksomheten ved Nye Carte Blanche Danseteater AS 1996-1999*, Arbeidsnotat 34 Norsk kulturråd, utredning

DiMaggio, Paul og Powell, Walter W. (1991 [1983]): «The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organization Fields» s. 63-82 i Powell, Walter W. og DiMaggio (ed.): *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, The University of Chicago Press, Chicago

Fjeldstad, Anton (1981): «Gruppeteater i Norge» s. 191-232 i Anton Fjeldstad, Aage Jørgensen, Margareta Wirmark og Clas Zilliacus: *Gruppeteater i Norden*. Samleren, København

Frisvold, Øivind (1980): *Teateret i norsk kulturpolitikk - Bakgrunn og tendenser fra 1850 til 1970-årene*. Universitetsforlaget, Oslo

Gran, Anne-Britt (1991): «Fornyelsen av vår tids teater og regikunst» s. 213-235 i Helge Reistad (red.): *Regikunst*, tell forlag, Asker

Gran, Anne-Britt (1996): «»Å være eller ikke være institusjon» - om frie grupper, prosjektteater og institusjonsteater» s. 15-25 i Inger Buresund og Anne-Britt Gran (red.): *Frie grupper og Black Box teater 1970-1995: historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970-1995*, Ad notam Gyldendal, Oslo

Hansteen, Valdemar (1989): *Historien om norsk ballett*, Universitetsforlaget, Oslo

Henningsen, Erik og Møller, Geir (2000): I*deologiske dimensjoner i den regionale kulturpolitikken*, paper framlagt på høstseminaret i Kulturpolitisk forskernettverk, Bø 23.-24. oktober, 2000

Johnsen, Kai (1991): «Prosjektteater - en simultan og likestilt dramaturgi» s. 243-266 i Helge Reistad (red.): *Regikunst*, tell forlag, Asker

Kulturdepartementet (1997): *St meld nr 47: Kunstnarane (1996-1997)*, Oslo

Kulturdepartementet (1996): *St prp nr 1 (1996-1997)*, Oslo

Kulturdepartementet (2000): *St prp nr 1 (2000-2001)*, Oslo

Leirvåg, Siren (1996): «Fra teater til performance-teater og tilbake» s. 54-61 i Inger Buresund og Anne-Britt Gran (red.): *Frie grupper og Black Box teater 1970-1995: historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970-1995*, Ad notam Gyldendal, Oslo

Lunde, Inger-Margrethe (1996): «Norsk dans manifesterer seg - hvor ville vi ha vært uten Black Box» s. 29-37 i Inger Buresund og Anne-Britt Gran (red.): *Frie grupper og Black Box teater 1970-1995: historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970-1995*, Ad notam Gyldendal, Oslo.

Mangset, Per (1997): *Kulturskiller i kultursamarbeid. Om norsk kultursamarbeid med utlandet*, Rapport nr. 9, Norsk kulturråd, utredning

Mangset, Per (1998) *Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*, Rapport nr. 11, Norsk kulturråd, utredning

Meyer, John W. og Rowan, Brian (1991 [1977]): «Institutionalized Organizations: Formal Structure as Myth and Ceremony», s. 41-62 i Powell, Walter W. og DiMaggio (ed.): *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, The University of Chicago Press, Chicago

Møller, Geir og Kaltenborn, Otto (2000): *Evaluering av KRDs etablererstipend, Del 1: Vurdering av forvaltningsmodeller*, Rapport nr. 178, Telemarksforsking-Bø

Norsk kulturråd (1973): *Ballett og ballettutdanning i Norge*, Oslo

NOU (1988): 1988:*1 Scenekunst*, Oslo

Nygaard, Jon (1996a): «1970-tallet, slutten på en epoke - og den forsiktige begynnelsen på en ny» s. 38-45 i Inger Buresund og Anne-Britt Gran (red.): *Frie grupper og Black Box teater 1970-1995: historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970-1995*, Ad notam Gyldendal, Oslo

Nygaard, Jon (1996b): «De frie, profesjonelle gruppene - the missing link i norsk teaterpolitikk» s. 115-124 i Inger Buresund og Anne-Britt Gran (red.): *Frie grupper og Black Box teater 1970-1995 : historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970-1995*, Ad notam Gyldendal, Oslo

Sirnes, Thorvald (2001): 3.3.1. *Three discourses. Three countries. One sector. A comparison of theatre-policy in Norway, Sweden and Finland in a discourse-perspective.* S.46-84 i Nordisk kulturpolitisk tidsskrift 1/2001

Skjervheim, Hans (1996 [1966]): «Kultur og kulturpolitikk - er dei vindskeive i høve til kvarandre?, s.288-298 i *Deltakar og tilskodar og andre essays*, Aschehoug, Oslo

Smith, Eivind (2000): *Inhabil eller inkompetent?* Om kravene til habilitet i Norsk kulturråd, notat 39 Norsk kulturråd, utredning

Solhjell, Dag (1995): *Kunst-Norge (En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen.* Universitetsforlaget, Oslo

Statskonsult (1988): *Veiledning i virksomhetsplanlegging.* Statskonsult, Oslo

Vik, Lars (1996): «Barneteater versus avantgarden» s. 108-110 i Inger Buresund og Anne-Britt Gran (red.): *Frie grupper og Black Box teater 1970-1995: historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970- 1995*, Ad notam Gyldendal, Oslo

Østerberg, Dag (1984): *Sosiologiens nøkkelbegreper*, Cappelen, Oslo

Østerberg, Dag (1986): *Fortolkende sosiologi*, Universitetsforlaget, Oslo

VEDLEGG

Tabellvedlegg

Tabell 10: Andelen tildelinger fordelt på type uttrykk og år. Prosent.

	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Dans	34,9%	32,6%	39,8%	44,9%	38,7%	37,5%
Teater	61,5%	54,3%	55,1%	44,9%	52,0%	53,1%
Musikkteater	3,7%	5,4%	5,1%	5,1%	8,0%	6,3%
Tverrkunstnerisk		7,6%		5,1%	1,3%	3,1%
N/Sum	109/100,0%	92/100,0%	98/100,0%	78/100,0%	75/100,0%	64/100,0%

Tabell 11: Gjennomsnittsstørrelsen på tildelingene fordelt på type uttrykk og år. I kroner.

	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Dans	**151 065**	**176 133**	**196 333**	**332 285**	**313 448**	**515 625**
Teater	**157 679**	**197 760**	**204 129**	**330 571**	**390 769**	**374 264**
Musikkteater	**450 000**	**306 000**	**284 000**	**625 000**	**408 333**	**587 500**
Tverrkunstnerisk	**-**	**51 714**	**-**	**162 500**	**40 000**	**300 000**

Tabell 12: Publikumsbesøk i gjennomsnitt per prosjekt i 1999 fordelt på prosjektenes kunstneriske uttrykk og lokalisering.

	Osloregionen	Storbyene utenom Oslo (Trondheim, Bergen, Stavanger)	Distriktene
Dans	**1621**	**4359**	**596**
Teater	**1455**	**4027**	**7810**
Musikkteater	**1000**	**2360**	**-**

Tabell 13: Publikumsbesøket i 1999 ut fra geografisk lokalisering, der Grenland Friteater er tatt ut av beregningen.

	Andel av totalt besøk	**Gj. snitt besøk pr. prosjekt**
Osloregionen	39 %	1517
Storbyene utenom Oslo	41 %	3960
Distriktene	20 %	2179

Prosjektenes regnskap

I tabellen nedenfor har vi satt opp et gjennomsnittlig regnskap for en gruppe/et prosjekt som har mottatt støtte fra ordningen i 1998/1999. Vi har tatt med hovedpostene.[33] Oppsettet baserer seg på et tilfeldig utvalg regnskap for 19 grupper/prosjekter, det vil si snaut 1/3 av de som har levert inn regnskap for 1998/1999. Syv av gruppene har levert inn regnskap for både 1998 og 1999. Vi ser at den gjennomsnittlige støtten fra støtteordningen er noe høyere i vårt oppsett enn det faktiske gjennomsnittet disse to årene, 438 000 kr mot henholdsvis 405 000 og 363 000 kr i 1998 og 1999. Denne forskjellen kan forklares med ulik regnskapsføring (jf. fotnote 33), men skyldes antageligvis også at gruppene i vårt utvalg har fått noe mer støtte fra støtteordningen til fri scenekunst enn gjennomsnittet for alle gruppene de to årene. Vi ser at støtten fra ordningen utgjør nesten 40 % av driftsinntektene. Andelen varier imidlertid mellom gruppene/prosjektene, der støtten fra støtteordningen til fri scenekunst kun utgjør omkring 10 % av inntektene, til grupper/prosjekter der den utgjør nesten 90 %. Supplerer vi med annen offentlig støtte som kommunal og fylkeskommunal støtte, støtte fra Kassettavgiftsfondet og lignende, ser vi at den totale andelen offentlig støtte utgjør nesten 2/3 for gruppene/prosjektene. Kun 1/3 er andre inntekter, hovedsakelig billettinntekter og salgsinntekter. De frie scenkunstgruppene er altså i relativt stor grad avhengig av offentlig støtte, der støtteordningen til fri scenekunst utgjør den viktigste. Men også her er variasjonen stor: fra grupper som ikke har billett-/salgsinntekter, til grupper der disse inntektene utgjør 3/4 av inntektsgrunnlaget. Det synes ikke å være noen klar sammenheng mellom størrelse på gruppen/prosjektet og avhengighet av offentlig støtte.

33 Regnskapene som er sendt inn til Kulturrådet, er av variabel kvalitet og til dels ulike. En del har sendt inn årsregnskap(ene) for gruppen/stiftelsen og noen kun regnskapet for det aktuelle prosjektet. Vi har valgt å behandle de årlige regnskapene og prosjektregnskapene som enheten i beregningen, noe som kan forklare at den gjennomsnittlige størrelsen på støtte fra Fri scenekunst-ordningen i oppsettet er noe høyere enn det faktiske gjennomsnittet for 1998 og 1999 (jf. avsnitt 4.1). Relasjonen mellom hovedposten er imidlertid upåvirket av dette forholdet.

Tabell 14: Et gjennomsnittlig regnskap for de prosjektene som fikk støtte fra støtteordningen for fri scenekunst i 1998/1999. Pr. år/pr. prosjekt.

Driftsinntekter	Beløp i tusen kroner	% av inntekter
Støtte Fri Scenekunst	438	39
Annen offentlig støtte	279	25
Billett-/salgsinntekter	402	36
Sum	1119	100
Driftsutgifter		% av utgiftene
Lønnskostnader	471	46
Andre kostnader	561	54
Sum	1032	100
Resultat (inkl. finanskostnader/inntekter)	92	

Videre ser vi at lønnsutgiftene utgjør nesten halvparten (46 %) av kostnadene. Også her er det stor variasjon, fra grupper som ikke oppgir lønnsutgifter til grupper der disse utgiftene utgjør 2/3 av alle utgiftene. Igjen spiller størrelsen på gruppen/prosjektet i liten grad inn. Ellers er det særlig utgifter til materiale, leie av lokaler og reiser/diett som utgjør kostnadene. Blant de gruppene som har spesifisert PR-utgifter, utgjør disse omkring 15 % av alle utgiftene. Det ser videre ut til at gruppene/prosjektene går rundt. Det gjennomsnittlige overskuddet (her også inkludert finanspostene) er på 92 000 kr, det vil si nesten 1/10 av regnskapet.

Forskrift om støtteordningen for fri scenekunst.

§ 1. Formål og økonomisk ramme
§ 2. Hva kan det søkes støtte til
§ 3. Hvem kan søke
§ 4. Kunngjøring og søknadsfrist
§ 5. Krav til søknaden
§ 6. Søknadsbehandling
§ 7. Utbetaling av tilskudd
§ 8. Rapportering og regnskap
§ 9. Oppfølging og kontroll
§ 10. Bortfall av tilskudd. Krav om tilbakebetaling
§ 11. Klageadgang
§ 12. Ikrafttredelse

Forskrift om støtteordningen for fri scenekunst.

Fastsatt av Kulturdepartementet 12. oktober 1998 med hjemmel i Stortingets budsjettvedtak for 1998. Endret 15. juni 2001 nr. 708.

Støtteordningen til fri scenekunst er en del av Norsk kulturfond, som forvaltes av Norsk kulturråd.

§ 1. Formål og økonomisk ramme

Støtteordningen for fri scenekunst har som formål å styrke nyskapende scenekunst utenfor de offentlige institusjonene.

De økonomiske rammene for ordningen fastsettes av Stortinget hvert år gjennom budsjettvedtaket og ved regjeringens vedtak om hovedfordelingen av Norsk kulturfond.

§ 2. Hva kan det søkes støtte til

Det kan gis prosjektstøtte til enkeltproduksjoner eller til prosjekter for en tidsavgrenset periode, maksimalt over 4 år. Et prosjekt kan i denne sammenhengen variere fra en enkeltstående produksjon til et flerårig prosjekt som rommer et antall produksjoner. Prosjektet må være kunstnerisk begrunnet.

Prosjektstøtten vil vanligvis bare kunne delfinansiere kostnadene i prosjektperioden, men fullfinansiering kan unntaksvis forekomme. Et prosjekts kunstneriske karakter vil, i tillegg til produksjonsutgifter, kunne begrunne administrasjons- og løpende utgifter, eksempelvis leie av lokale eller spesielle investeringer. Det kan ikke søkes støtte til gjeldssanering.

§ 3. Hvem kan søke

Profesjonelle scenekunstnere, produksjonsmiljøer, produsenter og profesjonelle enheter innen teater, dans og opera som setter opp forestillinger med profesjonelle utøvere, kan søke om støtte.

Medvirkende utøvere må ha gjennomført godkjent, relevant yrkesutdanning eller ha vært i profesjonelt arbeid i minst tre år. Unntak må begrunnes kunstnerisk ut fra prosjektets karakter.

§ 4. Kunngjøring og søknadsfrist

Støtteordningen for fri scenekunst kunngjøres i Norsk lysingsblad og et utvalg av landets aviser.

Søknadsfristene er 1. februar og 1. september hvert år.

§ 5. Krav til søknaden

Søknaden skal sendes til Norsk kulturråd. Søknaden skal være undertegnet og inneholde opplysninger om følgende:

a)

hvem som har samlet ansvar for planlegging, økonomi og gjennomføring:

navn
adresse
kontonummer
organisasjonsnummer, eventuelt personnummer

b)

hva slags tiltak det søkes støtte til:
tittel
søknadsbeløp
planlagt(e) premiéredato(er) og antall planlagte forestillinger

c)

prosjektets kunstneriske målsetning:
hva ønsker søker å oppnå og hva skal utforskes?

d)
produksjonsbeskrivelse av hver enkelt forestilling:
tema, hva handler forestillingen om?
forløp/scenario, hvordan bygges forestillingen opp?
form/virkemidler, hvilke uttrykksmidler tar forestillingen i bruk?
scenerom/scenografi, hvordan er forestillingens visuelle utforming?
e)
prosjektbudsjett og finansieringsplan
f)
informasjon om tidligere gjennomført(e) prosjekt(er):
antall spilte forestillinger de siste 4 år og publikumsbesøk
vurdering av prosjektet(ene)
g)
CV for de aktuelle kunstnerne og situasjonsrapport om hva de gjør pr. Dags dato.
Søknader som sendes i papirform skal sendes i fem eksemplarer.
Endret ved forskrift 15. juni 2001 nr. 708 (i kraft 29 juni 2001)

§ 6. Søknadsbehandling
Tildeling av midler skjer to ganger årlig. En halvdel av den samlede prosjektstøtten kan benyttes til prosjekter som varer flere år (maksimalt fire år). Som hovedregel skal minst en tredjedel av den samlede avsetningen til fri scenekunst gå til dans.
Innkomne søknader behandles av Norsk kulturråds scenekunstkonsulent, som sammen med to medlemmer av Kulturrådets faglige utvalg for scenekunst innstiller overfor et samlet utvalg om tildeling av tilskudd. Av de to representantene fra scenekunstutvalget skal den ene ha særlig kompetanse i dans. Kulturrådet fatter endelig vedtak i sakene etter innstilling fra faglig utvalg for scenekunst.
Innstillingene bygges på en helhetsvurdering av de innkomne søknadene og en vurdering av det enkelte prosjekts kunstneriske potensiale. Kvalitetsmessige kriterier skal legges til grunn for vedtaket. Det bør blant annet legges vekt på
a)
kunstnerisk nivå, slik det framkommer gjennom viste forestillinger

b)
kunstnerisk vekst og utvikling de senere år
c)
kunstnerisk målsetting og framtidig potensiale
d)
egenart, originalitet og evne til nyskaping.
Utvalget kan ta hensyn til søkers aktivitetsnivå og prosjektets geografiske plassering.
Som hovedregel støttes ikke tiltak som er satt i gang før søknad om støtte er innsendt.
Søkere informeres skriftlig om Norsk kulturråds vedtak i eget brev. Ved vedtak om tilskudd vil tilsagnsbrevet gi nærmere bestemmelser om vilkårene for støtten, herunder antall utbetalingsrater og krav om rapportering og regnskap for tildelt støtte.
§ 7. Utbetaling av tilskudd

Tilskuddsmottaker må skriftlig anmode om utbetaling av innvilget tilskudd og skal samtidig bekrefte at de forutsetninger som er satt for tilskuddet, aksepteres.
Utbetaling kan foretas når Norsk kulturråd har mottatt bekreftelse på at betingelsene som er satt i tilsagnsbrevet, er oppfylt, når det for øvrig er nødvendig for gjennomføring av prosjektet eller når prosjektet er satt i gang.
Det fastsettes i tilsagnsbrevet om støtten skal utbetales i en eller flere rater, avhengig av støttens størrelse og prosjektets karakter.
§ 8. Rapportering og regnskap
For enheter som får støtte over flere år, eller ved utbetaling av tilskudd i flere rater, blir det stilt krav om delrapportering om framdrift og utvikling som betingelse for utbetaling av neste rate.
Det skal snarest mulig og senest innen tre måneder etter at prosjektet er gjennomført eller avsluttet, sendes inn rapport om gjennomføringen av, og regnskapsoversikt for, prosjektet som viser hvordan tilskuddet fra Norsk kulturfond er brukt. Rapport og regnskap skal være
undertegnet av den/de ansvarlige for prosjektet.
Regnskap for tilskudd over kr 100.000 skal revideres av statsautorisert eller registrert revisor. Unntatt fra dette kravet er enheter som benytter kommunerevisjon eller annet offentlig revisjonsor-

gan. I tillegg til ordinær revisjonsgjennomgåelse skal det særlig bekreftes at regnskapsført tilskudd samsvarer med tilskudd i henhold til tilsagnsbrev, at andre offentlige tilskudd (statlig, fylkeskommunalt og kommunalt) er spesifisert i regnskapet og at rapportering vedrørende kvantitative oppfølgingskriterier i henhold til tilsagnsbrevet er korrekt. Tilskuddsmottaker skal gjøre revisor kjent med ovennevnte krav til regnskapsavleggelse.
For alle tilskudd skal det leveres rapport som gjør rede for gjennomføring av prosjektet sett i forhold til planene som lå til grunn for tilskuddet og betingelsene i tilsagnsbrevet. Kulturrådets eget rapportskjema skal benyttes når dette er tilsendt.
Dersom det inntreffer særlige forhold i tilknytning til prosjektet utenom ordinært rapporteringstidspunkt, skal tilskuddsmottaker orientere Norsk kulturråd om dette.

§ 9. Oppfølging og kontroll

Den forvaltningsgren som yter tilskuddet og Riksrevisjonen kan kontrollere at tilskudd fra Norsk kulturfond nyttes etter forutsetningene, jf. Stortingets bevilgningsreglement § 17. Bestemmelsen har følgende ordlyd:
«Når det av statsmidler ytes tilskudd eller bidrag til offentlig eller privat virksomhet som ellers ikke er undergitt departementets kontroll, skal det, hvis ikke annet bestemmes, overfor mottakeren tas forbehold om adgang for den forvaltningsgren som yter bidrag eller tilskudd, og for Riksrevisjonen, til å iverksette kontroll med at midlene nyttes etter forutsetningene.»
Norsk kulturråd vurderer rapporter om aktivitet og resultat i forhold til fastsatte mål for det enkelte tiltaket og for Kulturfondet. Kulturrådet kontrollerer at den økonomiske rapporteringen fra tilskuddsmottakerne er i tråd med ovenfor anførte krav og at bekreftelse som kreves fra revisor, foreligger.

§ 10. Bortfall av tilskudd. Krav om tilbakebetaling

Tilsagn om tilskudd bortfaller dersom prosjektet ikke er startet opp eller det ikke er anmodet om utbetaling av tilskuddet innen to år etter at tilsagnsbrev er mottatt av søker. Kulturrådet kan gjøre unntak fra denne bestemmelsen etter skriftlig, begrunnet anmodning fra tilskuddsmottaker.
Ved manglende produksjon, når tilskuddet ikke er nyttet etter

forutsetningene eller når andre vilkår som følger av denne forskriften, ikke er oppfylt, vil tilskudd som ikke er utbetalt, bortfalle, og utbetalte tilskudd kan kreves tilbakebetalt.

§ 11. Klageadgang

Vedtak fattet av Norsk kulturråd kan påklages til Kulturdepartementet, men ikke hva angår rådets faglige kunstneriske skjønn, jf. forskrift av 20. november 1987 nr 924 om unntak fra adgangen til å klage over vedtak i Norsk kulturråd, Norsk kassettavgiftsfond og Utvalget for statens stipend og garantiinntekter for kunstnere.

Klage skal sendes Norsk kulturråd innen tre uker etter at vedtaket er kommet fram til søker.

§ 12. Ikrafttredelse

Forskriften trer i kraft fra kunngjøringstidspunktet.

Sist oppdatert 1. sep 2001 av Lovdata

Utredninger fra Norsk kulturråd

Norsk kulturråd utgir utredninger i to skriftserier:
Rapporter: Her utgis hovedsakelig sluttrapporter fra utredningseller evalueringsprosjekter av et visst omfang, og som har potensielt bred interesse for norsk kulturliv.
Notater: Her utgis arbeider av mindre omfang eller av mer foreløpig karakter.

Noen utgivelser er ikke lenger å få tak i.

Rapportserien

Rapport nr. 22: Christian Lund, Per Mangset, Ane Aamodt: *Kunst, kvalitet og politikk.* Rapport fra Kulturrådets årskonferanse 2000.

Rapport nr. 21: Cecilie Wright Lund: *Kritikkens rom - rom for kritikk?* Kulturstoffets rolle i dagspressen, 2000, 139 sider.

Rapport nr. 20: Pernille Haugen: *Litterær mediedebatt 1998*, 2000, 187 sider.

Rapport nr. 19: Jorid Vaagland, Halvor Fauske, Hilde Lidén, Roel Puijk og Hanne Riese: *Kulturpolitikken og de unge*, 2000, 344 sider

Rapport nr. 18: Ellen K. Aslaksen og Christian Lund: *Grenseløs utkant?* Norsk kulturliv mellom sentrum og periferi, 2000, 129 sider.

Rapport nr. 17: Sigrid Røyseng: *Operadebatten.* Kampen om kulturpolitisk legitimitet, 2000, 147 sider

Rapport nr. 16: Ellen K. Aslaksen: *Teater ut til bygd og by?* Scenekunstformidling på 90-tallet - to forsøksprosjekt og to tenkemåter, 2000, 106 sider.

Rapport nr. 15: Tom Eldegard: *Kunstnere og trygd.* Om konsekvenser av kunstnernes arbeids- og lønnsvilkår for de pensjons- og trygdeytelser de oppnår, 1999, 84 sider.

Rapport nr. 14: Jørgen Langdalen, Christian Lund og Per Mangset (red.): *Institusjon eller prosjekt - organisering av kunstnerisk virksomhet.* Rapport fra kulturrådets årskonferanse 1998, 1999, 128 sider.

Rapport nr. 13: Anne-Britt Gran: *uLike barn leker best.* En evaluering av prosjektet «Teater for alle», 1999, 111 sider.

Rapport nr. 12: Svein Bjørkås: *Det muliges kunst.* Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere, 1998, 148 sider.

Rapport nr. 11: Per Mangset: *Kunstnerne i sentrum.* Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet, 1998, 280 sider.

Rapport nr. 10: Knut Løyland: *Produksjon av nynorsk litteratur.* En vurdering av noen statlige virkemidler, 1997, 75 sider.

Rapport nr. 9: Per Mangset: *Kulturskiller i kultursamarbeid.* Om norsk kultursamarbeid med utlandet, 1997, 362 sider.

Rapport nr. 8: Ellen Aslaksen: *Ung og lovende.* 90-tallets unge kunstnere - erfaringer og arbeidsvilkår, 1997, 167 sider.

Rapport nr. 7: Odd Skaarberg: *Evaluering av prosjektet «Aktiv musikk for alle»*, 1996, 109 sider.

Rapport nr. 6: Georg Arnestad & Per Mangset (red.): *Kulturfeltet i storbyene.* Rapport fra en konferanse i Trondheim 19.-20. juni 1995, 1996, 111 sider.

Rapport nr. 5: Einar Harboe, Advokatfirmaet Bugge, Arentz-Hansen & Rasmussen: *Kunstneres skatte- og trygdeforhold*, 1996, 90 sider.

Rapport nr. 4: *Improvisasjon sett i system - om etablering av Norsk jazzforum.* Utgreiing frå ei arbeidsgruppe oppnemnd av Norsk kulturråd, 1995, 62 sider.

Rapport nr. 3: Lidvin M. Osland og Per Mangset: *Norwegian Cultural Policy. Characteristics and Trends*, 1995, 21 sider.

Rapport nr. 2: Gunnar Danbolt og Åse Enerstvedt: **Når voksenkultur og barns kultur møte.** En evalueringsrapport om de kulturformidlingsprosjekter for barn som Barnas Hus, Bergen, har satt i gang, 1995, 134 sider.

Rapport nr. 1: Mie Berg Simonsen: *Evaluering av Landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge*, 1995, 90 sider.

Notatserien

Arbeidsnotat nr. 45: Rikke Gürgens: *Tegn i tiden - minoritetskultur eller ren kunst?* Evaluering av Det norske Tegnspråkteater, 2001.

Arbeidsnotat nr. 44: Shanti Brachamachari (ed.): *New Stages. Conference at Norsk kulturråd*, February 2001.

Arbeidsnotat nr. 43: Jorunn Spord Borgen: *Møter med publikum.* Formidling av nyskapende scenekunst til barn og unge med prosjektet LilleBox som eksempel. 2001

Arbeidsnotat nr. 42: Odd Are Berkaak: *Seriøs og beskyttet.* En evaluering av Norsk musikkinformasjon, 2001, 85 sider

Arbeidsnotat nr. 41: Anne-Britt Gran: *Produksjon og formidling av opera og ballett i Norge.* Rapport fra konferanse i Haugesund mars 2000, 2000, 96 sider.

Arbeidsnotat nr. 40: Jöran Lindvall: *Utredning om norsk arkitekturmuseums utveckling*, 2000, 116 sider.

Arbeidsnotat nr. 39: Eivind Smith: *Inhabil eller inkompetent?* Om kravene til habilitet i Norsk kulturråd. 2000, 40 sider.

Arbeidsnotat nr. 38: Lars Marius Ulfrstad: *Evaluering av Kritikerakademiet.* 2000, 61 sider.

Arbeidsnotat nr.37: Odd Are Berkaak: Evaluering av Norsk Kassettavgiftsfonds internasjonale lanseringsstipend for musikere/artister 1998 - 1998, 2000, 84 sider

Arbeidsnotat nr.36: Ellen Os: *Klangfugl - kulturformidling med de minste.* Rapport fra et forprosjekt i regi av Norsk kulturråd, 2000.

Arbeidsnotat nr.35: Kristin Ellefsen, Christian Lund, Ane Aamodt (red.): *Rom for kunst.* Rapport fra dagsseminar i regi Norsk kulturråd, 2000.

Arbeidsnotat nr.34: Svein Bjørkås: *Danse med ulver.* En analyse av virksomheten ved Nye Carte Blanche Danseteater AS 1996-1999. 1999, 29 sider.

Arbeidsnotat nr.33: Jørgen Langdalen og Per Mangset (red.): *Kultursektor i endring.* Rapport fra et forskningsseminar om kommunal kultursektor, 1999, 66 sider.

Arbeidsnotat nr.32: Halvor Fauske og Roel Pujik: *Ungdommens kulturmønstring og andre kulturtiltak for barn og unge - et kommuneperspektiv*, 1999, 95 sider.

Arbeidsnotat nr.31: Anne Wiland: *Skjønnheten og utstyret.* Produskjonsnettverk for elektronisk basert billedkunst. Innstilling fra arbeidsgruppe oppnevt av Norsk kulturråd 1997, 1999, 54 sider.

Arbeidsnotat nr.30: Anton Fjeldstad: *Norsk kulturråds innkjøpsordning for ny norsk faglitteratur for barn og ungdom 1996-1998 - ei evaluering*, 1999, 45 sider.

Arbeidsnotat nr.29: Dag Grønnestad: *Distribusjon og markedsføring av norske fonogrammer i de smale genrene*, 1999, 79 sider.

Arbeidsnotat nr.28: Anton Fjelstad: *På ramnevengar til utlandet?* MUNIN og faglitteraturen 1996-1998, 1998, 36 sider

Arbeidsnotat nr.27: Halvard Vike og Erik Henningsen: Evaluering av *«Nasjonalt nettverk for dokumentasjon av barns kultur*, 1998, 31 sider.

Arbeidsnotat nr.26: Jorid Vaagland: *Norsk kulturråds innkjøpsordning for samtidskunst og kunsthåndverk*, 1998, 68 sider.

Arbeidsnotat nr.25: Nils Asle Bergsgard, Erik Henningsen og Joar Sannes: *En evaluering av prøveprosjektet «Alternativ musikkundervisning» ved Dissimilis Kultur- og Kompetansesenter*, 1998, 60 sider.

Arbeidsnotat nr.24: Hilde Rudlang: *Barn og unges boklesing - en kunnskapsoversikt*, 1998, 44 sider.

Arbeidsnotat nr.23: Einar Økland: *Lynnesvägar - ein tøddel kystkultur*, 1998, 14 sider.

Arbeidsnotat nr.22: Sigurd Allern, Nils Asle Bergsgard og Brynjulv Eika: *Evaluering av tidsskriftet Kulturnytt*, 1997, 48 sider.

Arbeidsnotat nr.21: Arnfinn Åslund: *Bjørnstjerne Bjørnson og norsk kulturpolitikk*, 1997, 15 sider.

Arbeidsnotat nr.20: Øivind Danielsen: *Kommunale og fylkeskommunale utgifter til kulturformål 1991-95*, 1997, 48 sider.

Arbeidsnotat nr.19: Ellen Aslaksen: *Flerkulturelle tiltak i kultursektoren*, 1997, 46 sider.

Arbeidsnotat nr.18: Mie Berg Simonsen: *Musikkdilla.* Evaluering av et samarbeidsprosjekt mellom Norsk kulturråd, NRK og Rikskonsertene, 1997, 36 sider.

Arbeidsnotat nr.17: Aslaksen, Bjørkås, Mangset, Rønning: *Om St meld nr 47 (1996-97) "Kunstnarane"*, 1997, 30 sider.

Arbeidsnotat nr.16: Erling E. Guldbrandsen: *Evaluering av Oslo Sinfonietta*, 1997, 89 sider.

Arbeidsnotat nr.15: Georg Arnestad og Ove Osland: *Fritidskulturlivet i Norge - ein forstudie*, 1997, 63 sider.

Arbeidsnotat nr.14: Nils Asle Bergsgard: *Kunstskoleforsøket for barn og unge*, 1994-96. En oppsummering av erfaringer, 1997, 30 sider.

Arbeidsnotat nr.13: Ellen K. Aslaksen: *Evaluering av Kulturdepartementets utstillingstipend for billedkunstnere, kunsthåndverkere og frie fotografer, og Norsk kulturråds debutant- og utyrstyrsstøtte*, 1997, 43 sider.

Arbeidsnotat nr.12: Jon Bing: *Rettslige aspekter ved elektronisk formidling av materiale fra arkiv, museum, bibliotek, universitet og visse andre institusjoner*, 1996, 24 sider.

Arbeidsnotat nr.11: Georg Arnestad og Lidvin M. Osland: *Norsk kulturråd og det frivillige kulturlivet*, 1996, 10 sider.

Arbeidsnotat nr.10: Ellen Aslaksen, Svein Bjørkås og Per Mangset: *Kunstnerkår og kunstner politikk.* Tre prosjektbeskrivelser, 1996, 43 sider.

Arbeidsnotat nr. 9: Viggo Vestel: *Evaluering av «Oslo Groove Company»*, 1996, 38 sider. Arbeidsnotat nr. 8: Jon Bing: Gjenbruk av Norsk rikskringkastings arkivmateriale, 1996, 11 sider.

Arbeidsnotat nr. 7: Arvid O. Vollsnes: *Fonogramproduksjon og -distribusjon i Norge*, 1996, 54 sider.

Arbeidsnotat nr. 6: Geir O. Rønning: *Evaluering av opplæringsprogrammet KULTUR OG REISELIV*, 1995, 37 sider.

Arbeidsnotat nr. 5: Knut-Arne Futsæther: *Kartlegging av programinnholdet i P4*, 1995, 21 sider.

Arbeidsnotat nr. 4: Knut-Arne Futsæther: *Kartlegging av programinnholdet i nærradioer*, 1995, 78 sider.

Arbeidsnotat nr. 3: Geir H. Moshuus: *Kulturentreprenører i det flerkulturelle Norge.* En evaluering av Internasjonalt Kultursenter og Museum, 1995, 47 sider.

Arbeidsnotat nr. 2: Geir R. Johansen: *Evaluering av BIT 20 Ensemble*, 1995, 34 sider.

Arbeidsnotat nr. 1: Geir O.Rønning (red.): *Evaluering av prosjekter i Norsk kulturråd*, 1995, 27 sider.