Ellen K. Aslaksen og Christian Lund (red.)

GRENSELØS UTKANT?

Norsk kulturliv mellom sentrum og periferi

18

Rapport fra Norsk kulturråds årskonferanse 1999

©Norsk kulturråd 2000

Rapport nr 18
ISBN 82-7081-082-7
ISSN 8006-5802

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

INNHOLD

INNLEDNING 5

DEL 1 UTKANT UTEN GRENSER?
Gavin Jantjes
Floating in the in-between 12

Erik Fossåskaret
Å kle seg i helg for Zululand
Norsk kulturpolitikk – grenser for desentralisering? 20

Aaslaug Vaa
Grenser for kunstformidling? 39

Morten Walderhaug
Festivaler – kan utkanten bli begivenhetens sentrum? 53

DEL 2 UTKANT I UTAKT?
Per Mangset
Kulturskiller i kultursamarbeid 70

Jan G. Lassen
Norsk kultursamarbeid med utlandet – en situasjonsbeskrivelse.
Hovedmålsetninger i norsk utenrikskulturell politikk. 81

Anne Katrine Dolven
Jeg ser inn 89

Dorthe Abildgaard
Center for Dansk Billedkunst – formidlingserfaringer 96

BAGASJEFOREDRAG

Solveig Aareskjold
Ettertankar om sentrum og periferi 110

Om forfatterne 120

Konferanseprogrammet 122

Utredninger fra Norsk kulturråd 124

INNLEDNING

Forholdet mellom sentrum og periferi har lenge vært et sentralt tema i norsk kulturliv. I de senere årene har dessuten økt kulturell og kulturpolitisk internasjonalisering medført nye utfordringer. Dette var den tematiske rammen for Norsk kulturråds årskonferanse 1999, som ble arrangert i Oslo 3. og 4. november. Med begrepene sentrum og periferi ønsket man å favne både utfordringer norsk kulturpolitikk står overfor på lokalt, regionalt og nasjonalt nivå, og problemstillinger knyttet til Norge som en kulturell og geografisk periferi sett i et internasjonalt perspektiv. I denne rapporten presenteres et utvalg av foredragene som ble holdt på konferansen.

Desentralisering har vært en mer uttalt kulturpolitisk målsetting i Norge enn i mange andre land. Dette har kommet til uttrykk gjennom institusjoner som Riksteatret, Rikskonsertene og Riksutstillinger, og gjennom etableringen av regionteatre, distriktsmusikerordninger og regionale kunstnersentra. De siste tiårene har også kommuner og ikke minst fylkeskommuner spilt mer sentrale roller som kulturpolitiske aktører. Nye turnénettverk, festivaler og tverrkommunale kunstprosjekter er eksempler på at norsk

kulturliv langtfra er ensbetydende med Oslos kulturliv. Disse formidlingsformene fremstår også som organisatoriske alternativer til både etablerte regionale kunstinstitusjoner og til riksinstitusjonene. Ordninger som ble opprettet for å formidle allmenne kulturgoder til distriktene, settes med andre ord under debatt. Alt dette bidrar til å utfordre etablerte forestillinger om sentrum og periferi. På denne bakgrunn ble det på konferansens første dag under overskriften "Utkant uten grenser?" satt søkelys på følgende problemstillinger: Hvilke erfaringer er høstet gjennom disse nye måtene å organisere kunstformidling på? Hvordan kan man best legge forholdene til rette for produksjon og formidling av kultur rundt om i landet? Er desentralisering som kulturpolitisk virkemiddel fortsatt liv laga? Finnes det alternative formidlingsmåter med større gjennomslagskraft – og publikumsappell? Hvilke kulturpolitiske utfordringer ligger i spenningsfeltet mellom nye og etablerte modeller?

Andre dag av konferansen var tildelt overskriften "Utkant i utakt?". Nasjonen som kulturelt fellesskap blir ikke bare utfordret av egne regioner, men også av sterke globale og internasjonale krefter. Økt kulturell internasjonalisering de seinere åra har gjort sentrum og periferi til en aktuell problemstilling også i Norges forhold til verden utenfor. Globaliseringsprosesser bidrar til å viske ut nasjonale grenser og utfordrer forestillingene om et særegent nasjonalt kunst- og kulturliv og en nasjonal identitet. Norsk kulturpolitikk og det institusjonaliserte kunstliv har blitt beskyldt for å ignorere de utfordringene økt internasjonalisering stiller kunstlivet og dets ordninger overfor. Samtidig har norske kunstnere lange tradisjoner for å hente inspirasjon og kunnskap ute. Henger norsk kulturpolitikk *etter* kunstlivet i sitt forhold til omverdenen? Er de kulturpolitiske ordningene egnet til å støtte opp om kunstnerisk virksomhet som ikke definerer seg i forhold til det nasjonale? Hvordan fortoner norsk og internasjonalt kunstliv seg for norske kunstnere og utenlandske aktører?

Rapportens to første bidrag fungerte som døråpnere til konferansens hovedtema. *Gavin Jantjes* henter inspirasjon fra postmoderne

perspektiver og utfordrer vante forestillinger om hva som er sentrum, og hva som er periferi i kunstverdenen. Han introduserer blant annet begrepet *new internationalism* som åpner for et mer inkluderende syn på kunsthistorien enn det eurosentriske. *Erik Fossåskaret* drøfter forholdet mellom sentrum og periferi i et kulturpolitisk perspektiv, og reflekterer over hvorvidt byene håndterer de kunst- og kulturpolitiske utfordringene bedre enn det mindre steder gjør. *Aaslaug Vaa,* som blant annet har vært ansvarlig for gjennomføringen av prosjektet Skulpturlandskap Nordland, stiller i sitt innlegg følgende spørsmål: Kan det skapes kunst i distriktene? Hun viser til at så lenge vi mener at det kan produseres kunst i det i global målestokk perifere landet Norge, så må det også være mulig å drive former for institusjonalisert kunstproduksjon i distriktsnorge. Hun legger imidlertid vekt på at kulturinstitusjoner i distriktene ikke skal være mini-Nationaltheatre, men må utvikles med utgangspunkt i det stedspesifikke og i de ulike erfaringsformene som finnes i ulike deler av landet. *Morten Walderhaug* er i sitt innlegg om festivaler inne på lignende perspektiver. Han legger vekt på festivalenes potensial når det gjelder å utvikle kunstneriske ideer og produksjoner med utgangspunkt i det enkelte stedets kulturgrunnlag og samtidig fungere som møteplasser for uttrykk utenfra. Festivalene har også en organisasjonsform som ligger et sted mellom en fast institusjon og et prosjekt. Dette gir dem en fleksibilitet som gjør dem egnet til å spille på lag med samtidens kunstliv.

Kan vi lære noe av hvordan andre nordiske land håndterer sitt kultursamarbeid med utlandet? Dette var en av problemstillingene som ble drøftet på konferansen annen dag. Her kom det fram kritiske vurderinger av blant annet hvordan norsk kultursamarbeid med utlandet fungerer i dag, både sett ut fra et forskningsmessig perspektiv og ut fra aktive kunstneres ståsted. Flere innledere og debattanter etterlyste nasjonale kompetansesentre for formidling av kunst til utlandet, som kan fungere som et supplement til UDs kultursatsing.

Per Mangset påpeker i sitt innlegg at organiseringen av det norske kultursamarbeidet med utlandet med vekt på kulturdiplomati skiller seg fra den dominerende utviklingstendensen ellers i Europa. *Jan Gerhard Lassen* i UD skisserer hvordan samarbeidet er organisert i dag, og hvordan det fungerer i praksis. *Anne-Katrine Dolven* løfter i sitt innlegg fram sine egne erfaringer som billedkunstner i utlandet. Hun er kritisk til dagens organisering av kultursamarbeidet og etterlyser en kunstfaglig fundert institusjon for formidling av billedkunst. *Dorthe Abildgaard* ved Dansk Center for Billedkunst, presenterer i sitt innlegg intensjonen for og det praktiske arbeidet i den danske versjonen av en slik institusjon. Under den påfølgende panel- og plenumsdebatten understreket flere talere at det trengs et bedre virkemiddelapparat for Norges internasjonale kultursamarbeid. Særlig trengs det et mer kulturfaglig fundert formidlingsarbeid.

Debatten om kultursamarbeid med utlandet fikk ny aktualitet i etterkant av konferansen da UD la fram rapporten *Oppbrudd og fornyelse –Norsk utenrikskulturpolitikk 2001-2005,* utarbeidet av en arbeidsgruppe ledet av Erik Rudeng. Både utredningen og mediedebatten i dens kjølvann viser behovet for å arbeide videre med disse spørsmålene.

Solveig Aareskjold kommenterer i sitt avslutningsforedrag konferansetematikken fra sitt ståsted. Hun undrer seg blant annet over hvor mulighetene til «det frie livet» finnes, og hevder at å reise ut skjerper synet og utvider perspektivet på det hjemlige.

Redaktørene benytter med dette anledningen til å takke alle deltagere og bidragsytere på Kulturrådets årskonferanse 1999 for innlegg, utfall og innspill som gjorde konferansen til et utfordrende forum for debatt om sentrale kulturpolitiske utfordringer i samtidens kunst- og kulturliv.

Ellen K. Aslaksen *Christian Lund*

DEL 1
UTKANT UTEN GRENSER?

Gavin Jantjes

12

FLOATING IN THE IN-BETWEEN

As the twentieth century draws to a close, the different views of art signal a shift away from the history of visual art being a single narrative. A consensus has emerged that past and present readings of art and the history of art are more complex affairs.

> When we discover that there are several cultures instead of just one and consequently at the time that we acknowlegde the end of a sort of cultural monopoly, be it illusory or real, we are threatened with the destruction of our own discovery. Suddenly it becomes possible that there are just *others*, that we ourselves are an "other" among others.

Postmodern interpretations provide insightful and alternative views of art's histories that give one cause to continue to believe in artistic progress. In short, that one learns to face the visual arts of tomorrow by turning away from the art historical falsehood that cultural growth is tap rooted, and that it has a singular beginning: Like a classical novel, with a beginning, middle and an end. A structure one takes for granted. A narrative wich starts with Athenian classics, and runs through time to our postmodern present.

The history of art is in fact not quite like that. It has always been a collection of heterogeneous (mixed) narratives, with many beginnings, numerous interwoven middle bits and undetermined conclusions. One can speak of art and therefore of culture, as being rhizomatic,[1] (like a plant with many points of contact to the earth forming a root system that nourishes the whole, similar to a strawberry or ginger root) and because of this both art and culture are richer and more complex than some historians would like to acknowledge. We are facing a new reality that in the world of contemporary art there is no longer a centre which is Europe and a periphery which lies beyond it. Be that localised within a nation or on a scale of continents.

The once stable paradigms of tradition, morality, history or language all seem up in the air, juggled by philosophers, writers and artists. In the desire to stay abreast of the present, it appears that we have all lost our way in this floating world and have neither map nor compass with which to locate a landmark in this new beyond.[2]

> It is the trope of our times to locate the question of culture in the realm of the beyond. At the century`s edge, we are no longer exercised by annihilation – the death of the author – or epiphany – the birth of the subject. Our existence, today, is marked by a tenebrous sense of survival, of an art living on the borderlines of the present, for which there seems to be no proper name other than the shifting prefix "post": post modernism, post colonialism, post feminism... The beyond is neither a new horizon, nor a leaving behind of the past. Beginning and endings may be sustaining myths of the middle years; but in the fin de siecle, we find ourselves in the moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, inside and outside, inclusion and exclusion.

The clarity of mother tongues is lost in the din of polyphonic and different foreign voices. Our visual languages are punctured and perforated by sister and brother in law tongues, next door neighbour tongues.

This will make the journey from this century into the next not a smooth transition but a shifting, sliding and bumpy ride. One is constantly trying to get a handle on the multiplicity of positions offered from every corner of the globe. One enters a floating, unstable world, where the only way to cope with the shifting ground is to constantly re-negotiate a notion of where one thinks one is, or who one is.

The Peters projection

The trauma of postmodernism is that one seems to be everywhere at once, and the shift into the next millenium threatens to take one both backward in time or to transplant one to strange locations on the other side of the globe. The concept of globalism has entered the discourse and I am less interested in its economic definition as an undifferentiated zone of exchange in which all human kind supposedly interacts as equals. I prefer to read it as a phenomenon that returns humankind to an understanding of our differences and interconnectedness.

In this context one's journey, to a new and different place, would benefit by having a map. A map is a clear and helpful sign system that makes a complex network of information usable. Its language is about positioning you in space. Even though there is no universal map of the art world, or its history, there is a map one could use on this journey.

The Peters projection was created by the German cartographer Arno Peters and first published by the Evangelische Welt Mission in 1970. To those who know it may appear as a strange but obvious choice for our journey into the next millennium. It offers us a distinctly different worldview from the more popular Mecator World map. It is the only map which uses an equal area grid and gives us the clear spatial relationship of the continental landmasses of our planet to each other. The map teaches us for the first time that we live in a world whose Southern Hemisphere holds

more land than its Northern Hemisphere. Australia is in reality just as big as the USA, and all of Europe plus the new Eastern European states of the former Sovjet Union, fit comfortably into Africa. The island of Madagascar is bigger than the UK. If one adds onto these comparisons the fact that every second person on our planet is a so-called "Asian", and every ninth is a European, one would be shocked by ones response to the question "what do you know about the contemporary art and artists beyond the axis Europe and the USA?" If a lack of knowledge leads to fascism, then we are in danger of grave errors.

The shock of the Peters map is therefore not how different the world appears (every two dimensional translation of a sphere is a distortion), but rather the conclusions we draw from analysing its difference. One's understanding of one's position on planet earth radically alters our answer to the quintessential question of our time: "Who am I?".

It forces one to also say who one is not, and who the other is. The fashionable discourse of "Europe and the cultural other" which opened the twentieth century – I am speaking here of Braque, Vlaminck, Picasso, Derain, the interest in `Neger Plastik`, Gauguin`s journeys to Polynesia etc. – has at the century`s close returned but this time in reverse. It`s about "Europe as a cultural other". Europe questioning its ethnicity, sexuality and the cross cultural referencing of its identity, examining itself in the same manner it once examined others. One's conclusion may be the same as Paul Ricoeur's: "Suddenly it becomes possible that there are just others, that we ourselves are an "other" among others."[3]

Today it is possible to excavate from one cultural histories (plural), an art historical past that thrived on syncretism and diversity. This also denies the claims of both past and present xenophobic, racists, of a purity of visual language, tradition and culture and essential mother tongues. As we go into the new millennium, we can no longer escape the bastardised nature of cultural growth.

A new internationalism

Cultural contamination has finally been recognised as *the* norm for all cultural development, rather than a narrow-minded fear of a loss of cultural authenticity. In a manner of speaking we have returned to a truer and very early practice of cultural interchange which understood reciprocity as fundamental to human progress.

When one cultural experience collides with another this contact allows something new to develop.

The debate of cultural diversity is therefore nothing new. What is new is that it has had to be presented as the antithesis to the dichotomy of a centre and a periphery to art, of a mainstream and a fringe activity in the arts. In short, that the modernity of most of humanity stands in the shadow of a dominant West, i.e. Eurocentrism. Diversity and syncretism have remained essential to all artistic innovation and are not the prerequisite of the art of those one calls "others", "different" or "foreign".

The close of this century marks the return to a notion of internationalism that is distinctly different and new. The perspective one can now draw on contemporary art gives a broader and more inclusive view of its history and the diversity of artists engaged in its production. One is less indifferent about the cultural differences of artists and more willing to acknowledge everyone's contemporaneity. The challenge of a new internationalism, is to *make* a difference in our reading and understanding of art and its history, and not to just simply reflect difference as some exotic display.

Postmodernity has moved us all from the conflicts of exclusion, to the conflicts of inclusion. We are trying to find out how other visual languages are to be included, in order that the questions "Who am I, you , them?", does not read as"Why don`t you speak my language?" or "Let me tell you how to say it."

The problem of translation

If visual art is a form of language, with its own syntax and concept of time, contemporary art today resembles the moment immediately after Babel. What is important about Babel is that humans spoke with one voice. In mythology there was a mother tongue. We were no longer allowed to communicate without translation. Artists' have ever since Babel sought un-traumatised ways of communication that are not imbued with threat, confusion and heavenly wrath. To think of the visual arts as a first order practice in the manner one does of science or literature, and thereby recognise that it has its own form of language, gives it an important, educational position in culture.

As a first order practice art is a way to get knowledge about the world. The experience of art as an act of enlightenment.

In the context of a new internationalism, the act of translation is vital because the world "translation" is inextricably linked to foreignness. George Steiner's book *After Babel* points out that:

> Face to face with the presence of offered meaning which we call a text (or a painting or a symphony), we seek to hear its language. As we would that of the elect stranger coming towards us... The presence before us may be that of a mute, of a madman uttering gibberish or, more disturbingly of an intensely communicative persona whose idiom – lingustic, stylistic, hermetically-grounded – we simply cannot grasp. There are literary, artistic, musical works wich remain closed or only superficially accessible to even the most welcoming of perceptions. In short, the movement towards any reception and apprehension does embody an *initial fundamental act of trust.*[4] (My emphasis.)

After feminism, post-colonialism and multi-culturalism, the real challenge facing artists and institutions in postmodernity will be the problem of translation. How is an open-minded and fundamental act of trusting an artwork to be established? What maps will be provided for arts audiences that allow them to negotiate their way into new international works of art, rather than reject them because they do not speak their language? The writer Sarat

Maharaj remind us that..."An artwork does not carry meaning like a bag of coins, which one can swap at a bureau de change into another currency, into some other meaning."[5]

Because art is not like mathematics which can be universally read in Beijing, Moscow, Timbuktu or Ayres Rock. Because it is a first order practice which is dialogical rather than logical, translation will always be an incomplete, even impossible act. "The translators loyalties are divided and split. We face a double writing, a double-cressing, cross-dressing, double-crossing, treacherous act."[6]

One has to learn to face the art of one's time with an open mind, realising that it is no longer polarised, but floats between polarities. To be willing to accept the incommensurate nature of artistic languages.

Meaning in art is not absolute. Art is offered up as possibility, not conclusion. The act of translation leads one into the floating world between the poles of logic and incoherence. The linguistic, intellectual and physical space we all seem to moving into as the century closes, is an in-between. It is in this floating beyond that the artist acts as *passeur* or ferryman connecting us from one floating position to another. And whether artists like it or not they are our salvation into getting to grips with the global world our children will face tomorrow.

The hybrid internationalism which my text has alluded to, is not a simply mono-dimensional concept. Hybridity for me is an unfinished, kinetic project. It is about the ability to make a difference and not to just reflect it. To make a difference to our understanding of the artistic achievements of our world, irrespective of location, economy, or point of view.

Fotnoter

1 Gilles Deleuze and Felix Guattari in "Rhizome" cat.1991. The authors have taken the principles of biological (plant) growth and applied it to philosophy. They set out 6 principles, which outline the characteristics of a rhizome. The key difference between the centred, or tap root logic is that the first is a trace of something that has fixed rules of growth, arising from a traditional core of knowledge, while the second is a form of map making, a process of creative and novel description of knowledge as it arises.

2 I am using the notion of the beyond in the context which Homi Bhabha writes about in his "Beyond the Pale: Figurations for an alternative consciousness.",p.32 in "Cultural diversity in the Arts" edited by Ria Lavrijse, pub. Royal Tropical Institute, Holland 1993.

3 Paul Ricoeur "Universal Civilisation and National Cultures", p.22 "History and Truth" trans. CHs. A. Kelbley, Evanston: North Western University Press 1965.

4 George Steiner "After Babel", pub. Oxford Uni. Press 1970 p.269. The italics is my inclusion.

5 Sarat Maharaj "Perfidious fidelity" p.32 "Global visions – towards a new internationalism in the visual arts", ed. Jean Fisher.

6 Ibid.

Erik Fossåskaret

Å KLE SEG I HELG FOR ZULULAND

Norsk kulturpolitikk – grenser for desentralisering?

Norsk kulturliv og norsk kulturpolitisk liv handterer alliansar, spenningar og konfliktar som byggjer seg opp langs etter og på tvers av fleire ulike særtrekk og interesser. Profesjonelle biletkunstnarar vil nødig dele marknaden med akvarellamatørar. Konseptkunstnarar meiner tradisjonelle biletkunstnarar – slike som er utdanna for 5-8 år sidan og tidlegare – har for mykje makt i innkjøpskomiteane. Strykarar vil nødig dele kulturmidlar med friluftsliv og idrett. Men sangsolistar på turné samarbeider gjerne med amatørorkester – i det minste om desse har profesjonelle støttespelarar på viktige stemmer. Lokalpolitikarar tykkjer kulturbudsjetta har for svak distriktsprofil. Sentrumsinstitusjonar som vil vere nasjonale hjørnesteinar, meiner at staten let hovudstad og nasjonen sitt internasjonale markeringsbehov forvitre. Av alle desse motsetnader og dilemma skal denne artikkelen bry seg særleg om tilhøvet mellom sentrum og periferi i kulturpolitisk perspektiv;

om by og land, om råd og regjering verkar i strid mot eller i samspel med distrikt og utkant.

Svært jamt er det slik at vi kan hente materiale og perspektiv til arbeidet med å skjøne tilhøve i dag frå prosessar over tid. Samtida sine røter ligg gjerne i soga. Ein vårdag i 1858 kjem meldinga til garden Hjorteland på Jøsneset i Hjelmeland, Ryfylke. Første kvinna er døypt i Zululand. Misjonsfolket har venta i 14 år. Kvinnene på garden ropar til seg mennene. Saman går dei frå åkeren til heimehusa. Kler seg til helg. Held takkefest.

Mange er dei som viser til ein innoverretta her-og no-karakter ved små steder: "Og så han? I Vågen? Bykledd? Aleine? På ein tysdag?" Føre nons har dei fått svar på heile batteri av spørsmål som held ved like ein lokal totalitet. "Alle veit alt om alle", og det er òg alt som er verdt å vite. Om det hadde vore slik at di lenger vi søkjer ut i distrikta, di tettare inntil seg har folk drege sirklane for det som retteleg kjem dei ved i denne verda, har vi funne eit uttrykk for periferiens kulturelle deformering. Kulturell orientering er jo vidsyn; vilje til både å søkje seg inn til margen i livet, og vilje til å bry seg grenselaust. Kvinnene på veg til heimehusa på Hjorteland i Hjelmeland – midt i veka, ein onsdag – for å kle seg til helg for Zululand, må jo ha klart seg bra i testen som skal prøve grenser for tenleg kulturell desentralisering.

Det er ulike meiningar om det storslåtte med misjon. Men det er råd å sjå eit eller anna kulturpolitisk potensial i dei som gjennom slitet i åkeren på ein heiagard rettar sitt perspektiv og ansvar gjennom 14 år i truskap mot ei aller anna minste melding frå Zululand. (I parentes høyrer det til å nemne at av slikt tolmod vert det enten gode kapitalistar eller trugne bønder, ikkje hissige børshaiar.)

Global orientert periferi

Små steder har gjerne for ein vesentleg del orientert seg utover. Det var rimeleg lett for alle i små fellesskap å sjå at det meste av verda ikkje var her, men der – einkvan staden bortanfor. Ung-

domslaget på Sand i Ryfylke hadde møte med foredrag om telegrafi, om Norges forsvar, utviklinga av læra om himmellekamar, om skapingssoga, frå ei ferd til Danmark, om turisttrafikk, utvandring og om kvinna si stilling i samfunnet. Laget fekk i stand ei bladstova. Der kunne ein gå inn og lese Tyrihans, "Den 17de Mai", Dagbladet, Morgenbladet, Fridom, Norsk Landmandsblad, og Vestlands-Posten. Og Sand Ungdomslag hadde teaterkveld. Dei las opp 1. og 2. akt av *Hærmenderne på Helgeland.* "I pausen fekk kvar av dei frammøtte ei appelsin" heiter det i lagssoga.

Så kan det vere ganske patetisk å vilje grunngi eit desentralisert perspektiv inn i eit nytt tusenår ved å vise til misjons- og ungdomslagssoga frå 1800-talet. Men lokal vilje til grenselaus orientering er der stadig, meir kvalifisert i dag enn nokon gong tidlegare. Norsk samfunnsliv kan jo stadig peike på kulturelle sentrumshendingar lengst ute i periferien. Vil vi søkje den mest einbølte inneklemde grenda Europa kan by, har vi mange val. Men vi kan gjerne reise lengst inn i Hardanger, til Ulvik. Og enno eit stykke til, like til Osa; der alle fjordar og vegar endar i bratte berget. Men det biletgalleriet vi finn der, Galleri Hjadlane, kan vi trygt – med utstillingsrom, presentasjonsformer og refleksjon bakom det heile – by fram i kva skandinavisk by vi måtte ønskje. Og vi ville møtt eit internasjonalt publikum. Sist sesong var halvparten av gjestene i Osa frå utlandet.

Den som ønskjer Shakespeare i regi av det engelske Shakespearekompaniet, kan meir trygt enn til nokon annan scene i landet reise til Rosendal. Årvisst dei sju siste åra har gruppa spela Shakespeare der inne under Hattebergfossen, like opp mot Muradalen mellom Melderskin og Malmangernuten.

Tromsø har snakka om søre og nordre jetée, søre og nordre molo, sidan 1800-talet; heilt frå den tida damene i byen henta motane direkte heim frå Paris, før dei sidan let Oslo få overta dei. I seinare år har også provinsbyane elles lært å te seg som metropolar. Det slår meg korleis Stavanger – ved somme høve i nær sjenerande grad – likar å sjå på seg sjølv som eit urbant sentrum litt i utkan-

ten av London, med hyppige kontaktar med Barcelona og New York.[1]

Det må vere eit grunnleggjande kriterium, ein føresetnad, at den som skal vere ansvarberande for kulturpolitiske disposisjonar på noko nivå som helst, skal vere raus og nysgjerrig, ikkje redd og sinna i møte med verda utafor næraste erfaringsfelt. Evne og vilje til å slå vide sirklar er ikkje systematisk skeivt fordelt mellom sentrum og periferi, ikkje eintydig sterkare på store steder.

Somme som velmeinande vil stramme opp proporsjonar og dimensjonar ved tilgangen på fleirkulturelle møte, minner gjerne om at det multinasjonale primært er eit Grünerløkka-fenomen. Overraskelsar avslører det provinsielle ved oss. Eg skal ikkje kokettere med, men beint ut vedstå meg mi undring frå Elvebakken kyrkje i Finmark då eg skjøna at høgmessa vart tolka mellom fire språk – samisk, kvensk-finsk, russisk og norsk-svensk. Eg har prøvd ut mitt minne om språkfloraen i Alta på ein kollega ved Høgskolen i Finnmark. Han refererer så for sin del til eit av sine møte med Grünerløkka, der han kom inn i ein iransk slaktarbutikk, med tyrkisk ekspeditør og der ein franskmann var kunde. Min kollega sin ettertanke var den at "jaha, i Alta har eg fleire etniske grupper i auditoriet på ein gong enn endå denne multikulturelle slaktarbutikken på Grünerløkka kan vise til". I Finmark har det fleirkulturelle vore eit kvardagsleg fenomen i generasjonar. I Oslo har det stadig over seg eit drag av sensasjon. (Men Oslo-borgarar som måtte frykte at det kulturelle hegemoniet er truga, kan like fullt søkje ly bak det forholdet at i Finmark leikar barna framleis på Oslo-dialekt.)

I det store og det heile, er det gyldig å drøfte kvar grensene for desentralisert kulturpolitikk skal gå? Men ved somme høve er like fullt sjølve spørsmålet nær ved å falle utafor grensa for det sømelege. Eg har ein nabo som stadig lastar seg for den uretten han meiner han gjorde då han for vel tredve år sidan som lærar lojal mot læreboka formante elevane i Porsanger at det var tvingande naudsynt å lære namna på alle stasjonane på Holmenkollbanen.

Eg trur så gjerne at det høyrer med til allmenndanninga hjå verdsborgaren på Vinderen å kunne Holmenkollbanen frå ende til annan. Men med ei slik formidlingssoge i minne, kan det lett få karakter av å vere noko etnosentrisk ved spørsmålet om sentrum er i ferd med å gi frå seg for mykje av råderetten over kulturell refleksjon og kulturelle ytringar, kulturressursar og kulturpolitiske disposisjonar. Det er lagleg å minne om at sett frå yttersida, inn mot sentrum, gjeld det andre spørsmål enn dei vi ser frå innsida ut mot periferien.

Sentrumslojal periferi

Reiser vi med Hurtigruta; og det bør vi gjerne gjere for å få hjelp til å setje mangt i meir rett perspektiv, reiser vi med Hurtigruta frå Trondheim til Bergen, tek turen eit par-tre timar meir enn eit døger. Sett "herifrå", slik det omtrentleg gjeld for dei fleste av oss, har vi med den strekningen lagt bak oss nær halve landet. I røynda er det slik at reiser vi med Hurtigruta frå Kirkenes, har vi etter vel eit døger enno ikkje gått frå kai i Hammerfest.

Langt ute i andre døgeret etter Kirkenes passerer Hurtigruta den fyrste fylkesgrensa. Døger etter døger tek ho seg sørover kysten. Etter kvart som dagane går, er det stadig meir å likne med eit mirakel at dette landet heng i hop. Det gir perspektiv å gå inn i den kjende tankeleiken at vi med utgangspunkt i ei sørlandshamn i tilsvarande mange døger sender Hurtigruta sørover langs Europa sine kystar. Etter at språk, tenkjemåtar og veremåtar skifter lag på lag, vil vi finne båten att utafor ei eller anna vestafrikansk strand. Det er forbausande i seg sjølv at Norge i heile si avmagra form føyer seg saman som ei eining på kartet. Enno meir fascinerande er det at vi har å gjere med ei kulturell eining. Det er vitterleg eitt eller anna sams frå ende til annan som får oss til å kalle oss norske. Vi er fortrulege med den vurderinga at målt mot radio og fjernsyn var Harald Hårfagre ein avmektig nasjonsbyggjar. Og vi skal ikkje underkommunisere medias makt. Men dette fellesskapet over alle berg og brot må ha ei soge frå før og uavhengig av Frøken Norge, Hallgeir Brenden, Rolf Kirkvaag, Store Studio og "Bare Spør".

Meir enn kulturell styrke og autoritet i indre Oslofjord må vi skjøne det norske som distrikta si kraft, lojalitet og vilje til fellesskap utover næraste naboskap. Steder langs denne underlege "Vegen mot nord" ligg der som sambandssentralar som skaper regionalt, og til sjuande og sist eitkvart nasjonalt samhald. Honningsvåg, Hammerfest, Harstad, Hemnesberget, Hitra, Haugesund og Hvaler er alle til i kraft av eigen funksjon, ikkje som drabantar til hovudstaden.

Det må vere eit av Oslo sine problem med å samle legitimitet og lojalitet som hovudstad at byen ligg så avsides. Både som nasjonal og global aktør hentar Oslo si kraft frå proklamasjonar. "Her skal byen ligge!" Kong Kristian har pakka bort sitt stempel. Men stadig må besvergelsen fornyast: "Dette er hovudstaden!" Samtlege kulturdirektørar skriv under: "Vi forventer at våre politikere kan ta et amibiøst løft basert på tidsmessig, strategisk, kulturpolitisk tenkning, der hovedstadens nasjonale og internasjonale lokomotivfunksjon settes i sentrum."[2] Sosiologar meiner psykologisering har begrensa forklaringskraft; i det minste når fenomenet som ber om forklaring er ein heil by. Men det er eitkvart nemneverdig ved dette at Oslo for ein del forvaltar sin posisjon i ein underleg kombinasjon av karikerande arroganse nedover og sjølvutslettande underdanighet oppover. Eg kjenner bygdeharryen rimeleg bra: ignorant, unyansert og dominant. Det er eit harryfiseringstrekk ved hovudstaden at så pass mykje av kulturytringane herifrå ser lite anna ved bygdene enn kabrioleten som cruisar frå eine gatekjøkenet til den neste kjellarstova. Det er vanskeleg å sjå at byen i det store og det heile handterer kvalitetsutfordringane i kulturpolitikken på betre måte enn mindre steder gjer det. Det gjeld over det heile for norsk kulturpolitikk dei siste 25 åra at det ikkje har vore ei sentral oppgåve å reflektere over skilnaden mellom Bingo og Brahms.

Periferi organiserer makt gjenom sentrum

Som global aktør vil hovudstaden gjerne ha kraft til å vere noko meir. I det minste vere som Holstebro og Helsingfors. Plassert slik

mellom to verdener – ei å distansere seg frå og ei å strekkje seg etter – må Oslo oppleve at alle vil byen berre vêl. Frå verdas presidentar til provinsens korrespondentar gir dei alle hovudstaden all den oppmerksomhet byen maktar å ta imot. For eigen del gjer dei det. Provinsen kunne vanskeleg vere utan Oslo. I det minste inntil nær samtid var ganske få av landet sine markante kulturarbeidarar i opphavet frå hovudstaden. Eg skjønar det slik at no om dagen går dei alle og handlar i ein butikk oppe på Frogner. Men sitt aller første kandissukker har mange av dei kjøpt på ei krambu eller på eit samvirkelag ein eller annan stad langt av stad.

Frå mitt stoveglas i Ryfylke ser eg inn på heimetunet til fire av pionerane. Jon Haugvaldstad, sjølve biskopen blant haugianarane på Vestlandet. Asbjørn Kloster, som organiserte største folkerørsla her i landet ved hundreårsskiftet. Søren Olsen Vik, som med si bok *Mot krig og fægtning* var første militærnektaren vi kjenner saka til. Den mest gjeve av dei alle var Elisabeth Edland. Til ho døydde i 1901, 31 år gamal, reiste ho i 12 års kontinuerleg foredragsarbeid for kvinnesak, fredssak, fråhaldssak og målsak. Alle fire var meir husmannens ungar enn amtmannens barn. Dei vaks opp langt frå embetsmannen og byborgaren sine ressursar. Men det var byen som konverterte ein provinsens idé og vilje til nasjonale røsler. Det er i seg sjølv til å late seg imponere av at Elisabeth Edland som 24 år gamal kvinne på 120 dagars reise i Troms og Finmark heldt 100 foredrag med i gjennomsnitt 160 tilhøyrarar. Men det er først når ho året etter kjem til Bodø at det møter fram 1 400 menneske til det andre av to foredrag ho heldt der i ei og same veka.

Det er byen som har publikum til å byggje ei rørsle av, som har arenaer for makt og kanalar for ny maktfordeling. "Med Det Norske Teatrets seige livskamp og siger fekk den nynorske tradisjonen eit tungt ankerfeste i Oslo," skriv Berge Furre i eit programhefte for teateret. "Språket løfte folkelege kulturstraumar til nasjonal status."[3] Dei rørslene som ikkje ville gå om Oslo, ville vanskeleg kunne verte nasjonale rørsler. Det er berre gjennom byen at pro-

vinsen kan vinne fram. Det er først og fremst ved å nytte hovudstaden at provinsen kan verte noko anna enn provinsiell.

Langt dei fleste vesentlege protokollar i dette landet er signerte i Oslo – men med distriktet sine pennar. Øyvind Østerud, Fredrik Engelstad og Siri Meyer skulle gjere ei maktteljing på Gardermoen. (Det er jo der dei er mykje av tida likevel.) Eg vil tru at dei ville finne at det dagleg kjem fleire personar inn til Oslo frå periferien for å gjere vedtak av nasjonal karakter, enn det reiser personar ut av Oslo for å rå med distrikta. Og dei som har maktmetta tenestereiser ut frå sentrum, er gjerne ikkje meir røta i hovudstaden enn at dei på same turen nyttar høvet til å sjå innom ei gamal mor på Senja eller ein akterutsegla bror på Sotra.

Tradisjonsstyring og modernitet

Det gjeld så mykje å finne fatt i ein identitet. Endå om det jamt endar meir med rot enn med røter. Tor Jonsson møtte "ættedraumen" hjå Gudbrandsdals-bønder som "leika seg i fortidslandet". Til "slutt skein det av gullalder i orda hans og livslygna brann i augo".[4] Vi søkjer gjerne identiteten i historia. Vi knyter oss til det som er att av det gamle – skikkar, dialektar, bunader. Kulturhistorikaren legg stor vekt på å studere kulturvernande prosessar. Forskingsrådet har hatt eit eige program for tradisjonsforsking. Tanken om regional kultur føreset stabilitet. Bygdene øver seg i å tenkje dei gamle tankane. Arbeider bakover. Med ryggen mot framtida. Minnest kvart tiår det førre med lengsel. Best var det om ein kunne ha stansa tida 40 år tidlegare. Kupper'n, Kurt Foss og Reidar Bø. Interessa for kulturvern aukar. Fortida er tilsynelatande trygg. Ho er avslutta, ho har funne si form, skriv Anders Johansen.[5] Tradisjonsstyringa ligg der som armering i betong. Usynleg og ubøyeleg. Ved somme høve ser vi henne heilt framme i dagen. Framlegg om endring fell fordi det kan skiple stabilitet. "Me kan ikkje minnast at det er slik me har gjort det."

Blind tradisjonsstyring er lite kvalifiserande for den som vil ha hand om kulturpolitiske disposisjonar. Tradisjonsstyring tryggjer

innarbeidd orden. Men det kan gi galne instruksjonar om korleis vi skal handle i møte med nye situasjonar. Alle sosiale system treng uventa og uvørne spørsmål. Alle samfunn treng ordningar som kan bryte ned stivna orden, for at nye løysingar skal kunne vekse fram med ny kraft. Om vi alltid svarar på nye utfordringar med svar som høver til gamle spørsmål, kan det ein dag gå heilt gale. Kunstnaren er utsending frå vår tid inn i framtida, frå vår rasjonalitet inn i andre sanningar. Boka og scenen, podiet og museet er øvingsbanane; møtestadene mellom historie – samtid – og framtid. Vi bør gi råderetten over kulturpolitiske disposisjonar til henne som er tilstrekkeleg raus og trygg til å tore tru at frodig kaos kan vere kreativt nyskapande.

Kvar finn vi så denne viljen til kritisk begeistring? I fleire tiår har eg dagleg reist mellom Ryfylke-bygda og Stavanger; mellom på den eine sida sjølve gullspennet i det sørvest-norske bibelbeltet, og på den andre sida denne smeltedigelen av uprøvde og nyprøvde teknologiske, organisatoriske og kulturelle innspel, oljehovudstaden. Denne pendlinga er i mykje mindre grad enn mange ville tru ei kulturell vandring. Midt på 1980-talet var det folkerøysting i ein av Ryfylke-kommunane over spørsmålet om butikkane skulle få selje øl over disk. Til stor overrasking for ganske alle, røysta heile 72 prosent for flaskevis, ikkje berre kassevis sal av øl. Dagen etter røystinga kunne ein av eldrekarane fortelja at han var "heilt imot at ein skal kunne handla alkohol i butikken på same vis som me handlar brød, mjølk og smør. Men me kan ikkje setja oss imot utviklinga, så eg stemde for". Tradisjonsstyrt periferi er i same noet uroleg over ikkje å vere fremst i modernitetsbølgjene. I kulturanalysen er gjerne det komplekse det mest presise. Ikkje berre ulike, men endå motstridande rapportar kan vere sanne på same tida. Eitt bilete er gjerne gode karakteristikkar og grov karikatur i same venda.

Kulturfeltet formulerer gjerne sin vilje til progresjon meir forseggjort. Men i dag som tidlegare kjem nye tankar like mykje frå periferi som frå sentrum. Urpremierar er ikkje i dominerande grad eit Oslo-fenomen. Oslo-filharmonien hadde i åra 1996 til 1998

41 verk av nolevande komponistar på programmet. For orkesterselskapa i Trondheim, Bergen og Stavanger var tilsvarande tal 79, 91 og 79.[6]

Landet har for små ambisjonar for hovudstaden sin, meiner Oslo. Byen sakkar etter i europeisk målestokk. Vi skal ikkje tru at det eine utelet det andre. Men det høyrer til i dette komparative biletet å nemne at om det er slik at Norge har ein liten hovudstad, har landet tilsvarande store småbyar. USA og Europa kan vanskeleg vise til teater og orkester av same kvalitet i kvar by av same storleik som vi har i våre landsdelssentra. I det minste på kort sikt tel det meir for folk på Storhaug, i Sandviken og på Singsaker at Stavanger, Bergen og Trondheim har kulturinstitusjonar av høg kvalitet enn om Oslo meir kan likne seg med Berlin og Bilbao.

Regional fragmentering under postmodernismen

Så er det eitkvart ganske upraktisk ved det å vere hovudstad i ei postmodernistisk regionalismetid. Brussel og regionane møtest akkurat i vår tid frå kvar sin kant i ein allianse om å dele seg imellom statens makt og legitimitet. Dermed er det ei vesentleg oppgåve for hovudstaden å verne om dei sentrale kulturinstitusjonane som gjennom si symbolske kraft konstituerer det samlande nasjonale. Men som det no om dagen ikkje gjeld noko stor forteljing, er det vanskeleg endå for den største byen å vinne fram med den store nasjonsfortellinga. I så måte høver den postmoderne gleda over dei små bitane godt inn i norsk handtering av det urbane. Norge har berre små spor av ein (stor)by-politikk. Vi likar ikkje byar så godt. Eigentleg burde alle bu på landet. Dermed gjaldt det å gjere byen så lik bygda som det let seg gjere. Når nokon seier "urbanisering", svarar politikarane "distriktsutbygging". Vi har lite byforsking; vil helst satse på regionalforsking. Det har vore hovudelement i bypolitikken å stoppe veksten og å dempe drabantbyproblema.

Også byen såg på seg sjølv med bygde-briller. Mange har teikna eigen by med bygda som idealet. Både faglege og litterære tekstar har gjerne karakterisert bygda som det opphavlege og tradisjonslojale, det stabile, oversiktlege og sedelege, det eigentlege, tillitsfulle, det uforderva, urørte, reine, uavhengige, prega av fred og ro. På bygda er livet under kontroll.

"Den store by derimot ... er lasternes hule," skreiv folkelivsgranskaren Eilert Sundt. Byen er administrativt og økonomisk sentrum, framsteg og kultur. Men det er ein kunstig kultur. Oppjaga og hektisk. Det fysisk tette har litteraturen skjøna som trongbudd trengsel. Byen er presentert som fristaden for destruktive krefter. Dei bryt ned tradisjonelle livsformer, løyser opp sosial orden, gir moralsk forfall og menneskeleg vanlagnad.

Vi meinte lenge at lokale samfunn var radl og relasjonar, song og samhald. Tett, varmt samhald. Det store "Vi". Snarare er bygda parabol og bil; denne rustningen vi kler på oss, også for å halde avstand. Det er byane som har vekslande vandring mellom kafé og katedral, gatetunselskap og bakgårdsfestar. Det er byen som konstituerer og held ved like nivået mellom individ og forvaltning, mellom individ og media, og som regisserer arenaer for kollektiv refleksjon. Lokale samfunn har vore eit fellesskap av sambygdingar. Dei endrar seg i lei av å verte ein lokalitet for eit antall beboere, eit vidstrakt sett av alliansar mellom "internetten min og meg". Norske bygder har endra seg frå å vere samhandlande fellesskap i forvaltning av lokale verdiar til å vere ein lokalitet for individuell forvaltning av globale impulsar.

Vi ser eit vaknande urbant sjølvmedvit i Oslo og dei større byane. Folk formulerer og tek i bruk urbane kvalitetar. Byen er ikkje lenger emne for sanering, men tema for bevaring og fornying. Symbolsk fattigdom i byen skaper reaksjonar, uttrykt innan rammene for ein urban ideologi – med forestillingar om korleis byen er og korleis den bør vere. Fokus på offentleg liv og kollektive arenaer avløyser interessa for hjemmeinnredningen og balkongens ekspo-

nering for ettermiddagssola. Norge er i det tidsskiftet der urbane generasjonar og urban kultur vinn ein majoritetsposisjon.

Alternativet til storbysatsing er marknadsretta underhaldning

I ei slik urbanismebølgje kan den kulturpolitiske soga lett sjå ut som ein 50 års ubroten desentraliseringsprosess. Dei første 25 åra hadde byane posisjon som produksjonsmiljø med distrikta som sentrale formidlingsarenaer. Riksane var kanalar frå sentrum til periferi. "Kulturen ut til folket," var parolen frå LO-kongressen så seint som i 1970. Så fann det for 25 år sidan stad ei oppjustering av statleg og kommunal interesse for folkelege kulturytringar. Det gjaldt å fremje kulturen slik den eigentleg vert levd, med alle sine basarar og barnelosjar, mannskor og messingblåsarar. Få tuttispelaren fram på podiekanten!

Men allereie ved introduksjonen av Kulturdepartementet først på 1980-talet markerte Høgre-regjeringa sterk vilje til å moderere desentraliseringslina. Kulturpolitikkens historie vil kunne minne oss om at Langslet som den første kulturministeren let fylkeskultursjefane vere for det dei var. Kulturministeren vende tilbake til Oslo. Det var på denne tida Det Norske Teatret fekk nybygg, Nationaltheatret vart sett i stand etter brannen, Musikkhøgskolen fekk nybygg, medan Rikskonsertane tapte stillingar og regjeringa ville ta bort "statstilskotet til allment kulturarbeid" i kommunane – det sentrale distriktsverkemiddelet i 1970-åras markering av desentralisering.

Oslo-institusjonane ber om betre kår. Distrikts-Norge skulle meir aktivt melde seg i støttegruppa bak det kravet. Utifrå ulike kriterier er truleg bydelane i Oslo meir fattige på opne kulturhendingar enn det som jamt gjeld for norske kommunar. Alternativet til meir forseggjort kulturliv i Oslo er reint marknadsretta underhaldning, ikkje større løyvingar til Vikna og Vågan. Snarare enn å strupe andre kranar kan opera-prosjektet i Oslo frigjere utjamningstilskot.

Brått er Trønderoperaen inne med 1 million kroner – høyrer vi frå Bergen. Ringsakeroperaen får litt meir pengar, så det kan verte meir kontinuitet i produksjonen av framsyningar. Ingen norsk by har på tilsvarande vis som Kristiansund gjort opera til identitetsmarkør. Operasaka har løyst ut ein debatt som vil kunne kome kulturfeltet til gode i brei forstand.

Distrikta representerer ikkje noko stort kulturpolitisk desentraliserings-trugsmål mot Oslo og byane elles. For det første maktar ikkje periferien byggje seg saman til ei sterk eining i ein antiurban strategi. Jamvel ved utfyllinga av ein felles kalender rotar det seg til. Telemarksfestivalane ber departementet avgjere kven det er som skal rå over første helga i august. For det andre er byane ute etter kvarandre meir enn distrikta er det. Det er som eit "hauk over hauk"-spel. Hovudstaden likar ikkje heilt dei andre byane som vil vere like store. Dei store byane likar ikkje i eitt og alt dei små byane. Og dei små byane likar aldeles ikkje bygdene. For det tredje er kvar av byane ute etter seg sjølv. Stavanger går fremst under banneret som krev større kulturoverføringar til storbyane. Vi kan skjøne kvifor byen er å finne der. Sidan 1993 har Stavanger kvart år, år for år, løyvd ein stadig mindre del av eige budsjett til kulturføremål – frå 5,61 prosent i 1993 til 4,13 prosent i 1999.[7] For det fjerde er det endeleg slik at dei tunge institusjonane er truga – ikkje av distrikta, men av hordar av unge utestengde talentar i næraste nabolaget. Det var jo det heile Kulturrådet sin årskonferanse i 1998 handla om. Til kultursosiolog Per Mangset seier skodespelarar at dei vil ha skikkelege roller, karakter-roller, endå om det så er på Sogn og Fjordane Teater, heller enn å bere brett på "National".[8] Men det er i næraste naboskapet til Stortingsgata og Kristian IVs gate vi finn frilansarane; i offensiv vilje til å byggje ærverdige scenerom om til små svarte boksar, gjerne i portabelt lettmetall. Det som for Det Norske Teateret er stolt 25 meters sceneopning, er for unge utålmodige teateraktivistar ei utfordring mot moderne scenekunst og ein middelaldrande teatergenerasjons skrantande solidaritet med etterkomarane i eigen profesjon.

Kulturfagleg kompetanse er det sentrale

Jo, det er eit gyldig standpunkt å hevde at den kulturpolitiske desentraliseringa har gått for langt. Eg meiner ikkje så mykje til spørsmålet om dette gjeld i geografisk tyding, men det tykkjest klart å gjelde i kulturfagleg forstand. Nemninga desentralisering leier oss til å sjå ei rørsle ut frå sentrale stader på kart og i landskap. Alternativt kan vi late sentrum gjelde der vi finn dei beste føresetnadene for å gjere kvalifiserte vedtak. Desse føresetnadene er ikkje jamt fordelte på kartet. Byane er uomtvistelege kjelder å ause av for den som søkjer kunst- og kulturfagleg kraft og kompetanse. Men dette tryggjer kulturpolitiske vedtak berre om politikken søkjer desse kjeldene. Det hjelper lite å leggje kulturpolitisk makt til sentrum om det ikkje er kulturfagleg kompetanse som disponerer makta.

Men både kulturell innsikt, vilje til å søkje slik innsikt, og, i særleg grad, føresetnadene for å kople innsikten til eigne kår og lagnad, har vi over det heile i så stor grad at det stadig gjev mon og meining å minne om det. Ja, det mest bortgøymde sted kan vise slik vilje og respekt for kulturarbeidaren at det skulle ha modellverdi for kva by som helst.

Den mest einbølte og einsidige industristaden i dette landet er Ålvik i Hardanger med smelteverket Bjølvefossen. Leiinga hadde fagkompetanse til å drive ein bedrift som laga ferrolegeringar, men dei var og opptatt av at bygda skulle ha eit godt og rikt kulturliv. Kvart år frå 1955 går det brev frå A/S Bjølvefossen til Riksteateret med ønske om for også det året å kjøpe 200 billettar "pr. forestilling for totalt 4 à 5 ganger." Bedriften har rundt 500 tilsette. Årvisst vil den gjerne kjøpe 1000 teaterbillettar. Så sant Riksteatret vil leggje turneen om stedet. "Da vi ennu ikke har hatt noen forestilling i år," står det i brevet av 1958, "hører vi gjerne fra Dem hvordan planene er (...), og ville vi gjerne få denne oversikt snarest mulig."

Dagen etter svarar teatersjef Frits von der Lippe med takk for "den gledelige meddelelse". Men "dessverre har våre forestillinger vært så store at vi har måttet reise utenom Ålvik nå i vinter på grunn av sceneforholdene. Vi er i samme situasjon med den vårturnéen som går (nå), og så er det slutt for dette halvåret."

> "Vi finner å måtte beklage", skriv ferrolegeringsverket ved fjorden, "at Riksteatret nu setter opp forestillinger som kun kan oppføres på de aller største scener, og at det selvfølgelig da må gå hus forbi ikke bare i Ålvik, men en rekke andre vestlandssteder. Vi har vært av den oppfatning at Riksteatrets misjon skulle være å føre god scenekunst frem til de deler av landet hvor det ellers ikke er anledning til å se gode skuespill. Det forbauser oss litt at Riksteateret setter opp stykker som ikke egner seg for oppførelse på de mindre scener rundt om i landet."

Styret i Riksteatret har fått eit problem. Skal teatret reise frå tusen årvisse teaterbillettar? Teatret ber direktøren for Bjølvefossen ved høve gjere vel å setje av litt tid for ein samtale med teatersjef og styreleiar Hans Heiberg. Straks etter opplyser Riksteatret at den 24. september kjem det til Ålvik med "Eventyret" av Gaston Arman de Caillavet og Robert de Flers. 15. oktober vil dei gjerne vitje med John Steinbecks "Om mus og menn". Litt seinare skriv bedriften tilbake:

> "Vi er fra Folkets Hus blitt meddelt (at) (...) deres forestilling 24. ds. – "Eventyret" (...) er anmeldt til kl. 20.00, og vil i den anledning minne Dem om at vi tidligere har bedt om at forestillingene skulle begynne kl. 19.30 for at våre skiftfolk også skal få anledning til å gå. (—) Ærbødigst Aktieselskapet Bjølvefossen."

I 1952 er lærar Lars Terum ein tur til Bergen. Vel komen heim att, innbyr han i namnet til Folkeakademiet, der han er leiar, alle lag og organisasjonar i bygda til eit møte. "Dei fleste av oss har vel sakna eit godt musikkinstrument til offentlige konserter i Ålvik." Terum har fått eit flygel på hand i Bergen for 8400 kroner, tilsvarande halvtanna årsløn. Men dei ulike lag og foreningar har ingen pengar til konsertflygel. Så går det brev frå Bjølvefossen til Jacob Knudsen A/S i Bergen: "Bekrefter herved vårt kjøp av besiktigede flygel til en pris av kr 8000, fix kontant, under forutsetning av at

det medfølger en brukbar kappe til flygelet." Geirr Tveitt kan så innvie konsertflygelet på offentleg konsert for arbeidarane på Folkets Hus i Ålvik.

I møtet med slik respekt for kulturfagleg kompetanse og vilje til estetiske uttrykk, på ein stad som ligg som ei skreda mellom fjell og fjord, gjev det lite meining å formulere spørsmålet om ein har gått utover grensene for kulturpolitisk desentralisering.

Politikarar privatiserer det offentlege rom

Ny dramatikk spelar i vår tid gjerne i det romet som er. Små scenerom er ikkje lenger den avgjerande barrieren mot god kunst og kulturorientert refleksjon utafor sentrums grenser. Det er ved å vanakte kulturell kompetanse kommunane i dag gjer det gyldig å spørje om desentraliseringa har gått for vidt. Eg kjenner kommunar som ved marginalisering av feltet i gavnet, om ikkje formelt, har sagt frå seg retten til å forvalte mykje av dei kulturfaglege sakene.

Det gjeld så mykje i våre dagar å late folk gjere som dei vil. Kvar må få rå med sine balkongar og parabolar som best dei lystar om ikkje tverkete og vrange byråkratar skal bry seg med slike bagatellar. I mange høve gjeld det jo næring, "så vi kan ikkje seie nei!" Politikarane vil for alt i verda ikkje pådra seg ord for å vere slike negative bakstrevarar som stikk kjeppar i hjula for ansvarskjensle, satsingsvilje og pågangsmot. Lokale politikarar vil ikkje vere "Nei-politikarar". Dei vil vere positive og velviljuge; greie kompisar; "Ja-politikarar". Politikarar dreg attende vilje og evne til politisk styring. Særleg på felt der det ikkje kostar kommunen noko, må folk få gjere som dei vil. Byggje på og rive ned. Politikarane vil verne individuell fridom til å spele seg ut i fellesskapet sitt rom.

For almennpolitikaren som handterer kunst- og kulturområdet som eit lite delfelt, er det vanskeleg å skilje mellom Titano-populisme og post-modernisme. Ja-politikaren kan vanskeleg sjå at den einskilde sin rett til å disponere "sin vegg" i det offentlege romet skal gjelde i mindre grad enn retten til å disponere det private

romet. I eit slikt perspektiv er det noko autoritært ved kulturarbeidarar som hevdar at det er råd å leggje kriterier for estetisk kvalitet til grunn for handlingsval. Ein del, særleg lokalpolitikarar, tykkjer det blir så mykje uro med slike arkitektar og kultursjefar som vil vere så voldsomt kulturelle. På det viset vert velmeinande Ja-politikarar i mange høve ein estetisk risiko.

Arrogant ignoranse i møtet med vanskelege utfordringar som gjeld estetikk, er rett nok ujamt fordelt mellom politikarar, mellom kommunar og mellom forvaltningsnivå. Om politikarar og byråkrati i distriktskommunane hadde vist vesentleg meir respekt for kunst- og kulturfagleg kompetanse, ville spørsmål om grensene for kulturpolitisk desentralisering falle bort. Slik det er i dag, ser mange kulturarbeidarar "der ute" med lengsel mot byane; ikkje berre for det kulturfaglege fellesskapet si skuld og tilgangen på oppdrag, men óg på grunn av samspelet fagmiljøet stundevis får i stand med bykommunal forvaltning – gjerne meir med administrativt enn med politisk nivå. Dei vesentlege grensene mellom rett til kulturpolitisk styring og tapt rett går ikkje mellom sentrum og periferi, men mellom respekt for kulturfagleg kompetanse og marginalisering av slik kompetanse.

Ingen stedfortredande kunstmøte

På forvaltningsområder der politikarane aksepterer at kriteriene for kvalitet ligg i faget, er det ikkje tema for debatt om styringsretten er ført for langt bort frå sentrum. Det er ikkje eit dominerande standpunkt i helsefagleg ordskifte at det er for mykje medisinsk praksis utafor sentrum sine ytste gater. Stundevis har vi debattar om jordmødre i Finnmark og sjukehusa i Sogn og Fjordane. Men vi har ingen diskusjon om vi skal dra primærlegane på Røst og Koppang inn til Ris og Kalfaret fordi distrikta marginaliserer medisinsk kompetanse. Den dagen distriktspolitikarane tek hand om helse*faglege* spørsmål og praktiserer den vurderinga at det er forstyrrande med unge lækjarar og sjukepleiarar som viser lokale tradisjonar – med ullklut, kamferdråpar og matolje –

vanry ved å dra heim storbyens medisinske påfunn, den dagen vil det vere gyldig å spørje: "Norsk helsepolitikk – grenser for desentralisering?"

Distriktspolitikarane har for ein del diskvalifisert seg i kunstfagmiljøa ved å vere så instrumentelle i sin kulturpolitikk. Kulturarbeidet er særleg gjævt om det styrkjer lokal identitet. Lokal identitet skaper vilje til sverdslag for heimplassen. Kulturisme er satsingsområde i tiltaksplanlegginga. Slik sett er ikkje skilnaden mellom periferi og sentrum nemneverdig. Oslo for sin del gjorde ei nasjonal operasak til spørsmål om bydelsutvikling. Få fart på Bjørvika! Om Oslo no berre vil vere grei å ordne det slik at vi kjem oss over vegen, vil ikkje motiva bak den eine eller den andre løysinga vere sjenerande innslag i opplevinga når ouverturen hentar oss inn i sin samanheng. Alle politikarar, byråkratar og kunstnarar sine motiv bak prosjektet Skulpturlandskap Nordland gjer ikkje noko vesentleg med mi oppleving når eg i ny og ne – uforvarande eller målretta – møter skulpturane.

Spørsmålet om grenser for kulturpolitisk desentralisering er ikkje aleine, kan hende heller ikkje i særleg grad, eit spørsmål om geografi og regionsgrenser. Vi har inga unik sentral kjelde med tilfang av gode kulturpolitiske vedtak. Den store oppgåva, både i hovudstaden, i byane elles og over det heile, er å opne kanalar mellom utfordringar og kompetanse slik at ein med større sjanse hentar fram dei gode løysingane.

Endå bortafor dei områda som ligg utafor dei fjernaste sentrumsgatene lever folk i samspelet mellom utfordringar og kunst- og kulturfagleg kompetanse. Kunst er jo i sin mest vesentlege funksjon ikkje poserande ornamentikk som let seg betrakte. Tromsø, Stavanger og Oslo kan ikkje på veigne av Lille Lerresfjord og Hjorteland i Hjelmeland handtere den individuelle og kollektive sjølvrefleksjon som kunstuttrykk og kulturytringar gjev tilfang til. Stadig gjeld det i alle lag og leier at kultur, uttrykt med André Malraux sine ord, er summen av all kjærleik, kunst og tenking

som gjennom tusener av år har gjort det lettare for menneska å kjenne seg mindre slavebundne. Korkje for kulturforvaltaren eller kulturarbeidaren kan noko nivå mellom sentrum og periferi vere overordna noko anna nivå. Det gjeld ingen stedfortredande kunstoppleving. Kunsten si særlege oppgåve er å lære den største by og den minste grend at den som ikkje fører sitt personlege og kollektive, lokale og globale rekneskap over – ikkje fjorten år – men tre tusen år, den lever frå hand til munn.

Fotnoter:

1 Signaturen Pedell i Stavanger Aftenblad hausten 1998.
2 "Kulturbrev ved et millennium," frå Kulturinstitusjonar i Oslo, hausten 1999.
3 "Programhefte Det Norske Teatret, hausten 1997."
4 Tor Jonsson (1973): "Tekster i samling I", Oslo. Sitert etter Berggren (1989): *Da kulturen kom til Norge*, Aschehoug.
5 Anders Johansen (1989): *Ting, tid, identitet,* Syn og Segn 3/1989.
6 St. prp. Nr. 1 (1999-2000), Budsjettdokumentet for Kulturdepartementet.
7 Stavanger Aftenblad 26. juli 1999.
8 Mangset, Per (1998): *Kunstnerne i sentrum.* Rapport nr. 11 Norsk kulturråd, Oslo.

Aaslaug Vaa

GRENSER FOR KUNSTFORMIDLING?

Jeg antar at jeg ble invitert til å holde dette foredraget fordi jeg har hatt ansvar for gjennomføringen av Skulpturlandskap Nordland.[1] Skulpturlandskap Nordland blir jo betraktet som et fabelaktig prosjekt, og det er det også. Jeg kan likevel ikke unnlate å være litt ironisk. Dersom det hadde vært mulig å få gjennomslag hos bevilgende myndigheter for at den overordnede strategien for Norges kulturpolitikk skulle være å ta utgangspunkt i det stedsspesifikke, så kunne det vært realisert mange fabelaktige kunstprosjekter i dette landet som kunne måle seg med Skulpturlandskap Nordland. Det gjelder både innenfor musikk, teater og billedkunst.

Hvis noen lever i den villfarelsen at støttespillerne for Skulpturlandskap Nordland sto i kø, så tar de feil. Prosjektet ble realisert takket være stor innsatsvilje fra mange nordlendinger, god støtte i utlandet og blant de deltagende kunstnerne. Det var ingen i kunstmiljøet i Oslo, med unntak av Harald Flor, som reiste kjerringa for dette prosjektet, tvert imot. Mennesker som står for noe annet enn det som er comme il faut, har dårlige vilkår i dette landet, også innenfor kunstmiljøene selv. Dersom vi går litt tilbake i tid: Eugenio Barba, den legendariske lederen av Odin-teatret, forsøkte

å få feste innenfor teatermiljøet i Oslo på 60-tallet; han ble henvist plass som billettør og søppeltømmer.

Sommeren 1999 ble det arrangert et uforglemmelig seminar i Lofoten med overskriften *Å være i en verden som karakteriseres som global.*[2] Den danske komponisten Karl Åge Rasmussen sa da blant annet:

> Der er to slags globalitet, to slags "internationalisme". Det er den vi kender fra lufthavne eller fra metropolernes kunstmuseer i glas og beton hvor der altid hænger en Warhol, to Picasso'er, en Rauschenberg og en Calder-mobile. Den anden er den hvor nogen laver noget der er så egensindigt, så særligt og så ægte at en hel verden tager det til sig og efterligner det. Det er naturligvis den siste der er almen, den første er blot et statisk fenomen. Der er også to slags provinsialisme. Den som afskærer sig fra omverdenen fordi den ikke vil forstyrres og provokeres af det fremmede. Og den provinsialisme der finder det almene i det særlige.

Rossiné i Dagbladet[3] har klart det igjen – igjen i betydningen av at han inngår i en lang rekke av mennesker som med jevne mellomrom hevder at det ikke kan skapes kunst noe annet sted i dette landet enn i Oslo, og kanskje litt i Bergen. Hvilke interessante debatter blir det ikke av slike kategoriske problemstillinger? Debatten kan sies å være uten begynnelse og slutt, den bare forsterker og sementerer allerede fastlåste posisjoner. Men heldigvis, han reiser også noen prinsipielle spørsmål ved den institusjonaliserte kunstproduksjonen og formidlingen, selv om disse problemstillingene i hovedsak bare har gyldighet i distriktene, det vil si utenfor Oslo. Heretter i mitt innlegg er distriktene derfor entydig med den topografien som utgjør Norge bortsett fra Oslo. Det vil si at også Bærum er distrikt.

Kunstproduksjon i utkanten

Jeg vil forsøke å begynne med én problemstilling av gangen – norsk kulturdebatt er som regel preget av at man diskuterer minst tre forhold av gangen, så nå får jeg se om jeg selv er i stand til den

i fysisk forstand bondske skikk, å separere, i retorisk forstand å skille noe ad.

Til det første først, min overskrift er *grenser for kunstformidling*, og skal noen kunst overhodet formidles, må en form for kunstproduksjon finne sted. Mitt perspektiv er distriktets, og det første spørsmålet er derfor: Kan kunst skapes i kunstinstitusjoner i distriktene?

Når vi som har ståsted Bodø skal reise for å se hva som foregår innenfor den såkalte kunsten, er kostnadene for en billig flybillett til London, Berlin, København eller Stockholm omtrent den samme som til Oslo. Hvor ville dere valgt å reise om dere var i mitt sted og ville få med dere så mye som mulig? For det første er det slik at jo større byen er, desto større er utvalget; jo mer betydningsfull og kritisk presse som dokumenterer og markedsfører de til enhver tid pågående kunstytringene, desto høyere faglige prestasjoner lar seg identifisere hos utøverne. Jo flere mennesker, jo større konkurranse på utøversiden – og visningsstedene er selvfølgelig langt mer besnærende. Denne virkeligheten lar seg igjen forklare av økonomiske og sosiale rammevilkår i vår samtid, men ikke alene; den har sitt utspring i historiske forhold.

Dersom man følger Rossinés logikk, og mange med ham, er selveste Oslo et sted hvor de provinsielle trekkene lar seg identifisere, det forutsetter bare at perspektivet flyttes til andre relasjoner enn Oslo – Bodø, eller Oslo – Haugesund. Denne logikken, ikke minst i et globalt perspektiv, lar seg videre bestemme innenfor den vestlige kulturtradisjons utspring i bydannelse og borgerstatens framvekst fra 1600-tallet og framover. For eksempel fikk England sin første offentlige museumssamling i 1683. I Norge fikk vi den første samlingen i 1828, Universitetets Oldsakssamling. Eller, den første operainstitusjonen ble etablert i Venezia i 1637. Først i 1958 ble Den Norske Opera grunnlagt, selvsagt med utspring i mange forløpere.

Går vi tilbake til kunstformidlingstradisjoner på Kontinentet, finner vi betydelige kunstsamlinger i privat eie hos Medici'ene i Firenze fra 1300-tallet. I 1753 ble British Museum åpnet for publikum, et av de første forbilder for offentlige museer, og som et resultat av den franske revolusjon ble Louvre tilgjengelig for allmennheten i 1793. Nasjonaliseringen av privatsamlinger var en av mange strategier for etablering av nasjonalstaten. Bergen Museum ble stiftet i 1825 og Nasjonalgalleriet i 1836, altså rett i etterkant av 1814, også som en strategi for å legitimere den nye staten Norge. Nationaltheatret ble etablert i 1899, for nøyaktig 100 år siden.

Det er flere paradokser i dette bildet. For det første viser historien at vår etablering av kunstproduserende og kunstformidlende institusjoner, i likhet med de øvrige europeiske land, har vært en strategi for å etablere nasjonalstaten. Dagens realitet er at vi står overfor en nedbygging av nasjonalstaten. I likhet med kapitalen og varen opererer kunsten på tvers av nasjonale grenser, og denne verden uten sentrum forsterkes ytterligere av internett. For det andre er det slik at de samme institusjonene har en meget kort historie i Norge, vi er overhodet ikke konkurransedyktige av flere grunner, med ett unntak. Vi har altså en kort tradisjon, små institusjoner og vi er en nasjon med begrenset tilgang på utøvere og publikum gjennom det lave folketallet. De samme forhold gjør seg altså gjeldende på nasjonal basis dersom det rossineske perspektivet skal anvendes i en komparasjon mellom de nasjonale kunstinstitusjonene og Europa for øvrig.

Konklusjonen bør da bli at vi overhodet ikke kan produsere kunst i dette landet. Men, vi er vel alle enige om at så ikke er tilfelle. Det må derfor være mulig å drive en eller annen form for institusjonalisert kunstproduksjon i hele Norge. Problemet er bare at våre nasjonale institusjoner nok en gang brukes som forelegg for hvilke prestasjoner som skal legges for dagen ved institusjonene i distriktene på bakgrunn av en brøkdel av økonomiske resursser, med minimal tilgang på fagfolk og usedvanlig kort erfaring. Det kan jo

ikke gå annet enn galt. Vi kan ikke lage noe mini-Nationaltheater i Mo i Rana, men vi kan skape mye annet som er forskjellig fra Nationaltheatret og som tar utgangspunkt i de realitetene Nordland er i besittelse av. Eller landsdelsmusikerordningen for Nord-Norge: Totalt 28 musikere i fire grupper spredt på et område som er like stort som resten av Norge kan aldri spille en Mahler-symfoni for 120 utøvere. Gjør det noe da, så lenge vi lager fleksible ordninger som både passer og utvikler vårt musikkliv – og at det de presterer kan måle seg med andre tilsvarende grupper?

Det ironiske i hele situasjonen er at distriktene skal drive institusjonalisert kunstproduksjon med utgangspunkt i modeller som ble utviklet i storbyer på Kontinentet for flere hundre år siden. Det norske utgangspunktet er ikke en lang tradisjon innenfor denne dannelseskulturen. Tvert imot er det karakteristiske at vi i hovedsak er en gjeng fiskere og bønder, som i løpet av etterkrigstiden har forlatt både fiskebåtene og fjøset. Og vi har opplevd en økonomisk vekst som er uten sidestykke. Vårt preg er heller oppkomlingens, og slik sett er vi noen små Røkke'r alle sammen.

Er et besøk av Oslo-filharmonien verdt pengene?

Det er ett unntak når det gjelder hvorvidt vi, altså Norge, kan hevde oss i en europeisk sammenheng, og det er innenfor musikk. Jeg vil våge den påstand at musikken har hatt og har en helt annen stilling i dette landet enn de andre kunstartene. For det første har musikken vært en del av troslivet, folk har møtt den i kirkerommet, den har hatt en plass i Forsvaret og den har stått sentralt i skolen. Musikken er mindre avhengig av infrastruktur enn teatret og den visuelle kunsten, og den har spilt en sentral rolle for folk før nasjonsbyggingen og det institusjonaliserte musikklivet var en realitet. I tillegg har vi i løpet av de siste 20-30 årene drevet meget kvalifisert musikkskoleopplæring de fleste steder i landet. Innenfor musikk kan vi skilte med sjangerrikdom og gode utøvere. Altså en lang tradisjon, en tilstedeværelse i alle samfunnets institusjonelle virksomheter og en satsing fra bånn forkla-

rer musikalske prestasjoner som gjør at mange utenfor Norge hever sine øyenbryn.

Men hvorfor skal vi, et lite land med bare 4,5 millioner innbyggere spredt over en endeløs stor geografi, organisere våre kulturinstitusjoner etter europeisk mønster? Sammenlignet med f.eks. England, Tyskland og Frankrike er alle våre byer små, nærmest som bygdebyer å regne. Det som er spesielt ved Norge, er ikke byen, men det utall av små samfunn, det som med et vakkert ord kan kalles uthøl. Hvorfor må vi ape etter i stedet for å gå våre egne veier? Hvorfor kan ikke de offentlige rammevilkårene, som alle er enige om skal brukes på kunst og kunstformidling, gis på basis av studier av hvordan vår virkelighet fortoner seg, hvilket potensial og hvilke enkeltutøvere med vilje til handling som befinner seg på det enkelte sted? Resultatene av en slik kulturpolitikk ville innebærer pluralisme og mangfold av løsninger. Vi vet at musikkens stilling og muligheter i Oslo er forskjellig fra i Alta, vi vet at teatrets historie i Oslo er en annen enn den i Bergen, og vi vet at den visuelle kunsten har ulik plass på Dovre og i Stavanger. Dette er et fabelaktig, men krevende utgangspunkt – det innebærer at vi må skape løsninger og resultater som ikke lar seg plassere i de samme byråkratiske skjemaene i hele landet.

Det er ofte i paradoksene en kan hente ny forståelse. Ny teknologi gjør at informasjon, mening og vare er tilgjengelig i alle randsoner. Vi kan teoretisk og teknisk sett ha arbeidsplassene våre hvor som helst og allikevel inngå som deltagere i større sammenhenger. Er denne sentrum/periferi-dikotomien, hvor verdiene i sentrum er premissleverandør, et uttrykk for at vi bestreber likhet og sanering av forskjell og ulikhet? Er det noe å streve etter at alle er like, tenker likt, handler likt, er like pene, har like flotte kropper, besøker like mange pene teaterhus og lytter til den samme historiske musikken?

I år 2000 er Oslo-filharmonien foreslått en rammeøkning på 5,8 millioner over statsbudsjettet. I sitt brev til kulturministeren bruker de turnéerfaringen fra Nord-Norge inneværende år som argu-

mentasjon for at de skal ha en særstilling, hør bare: "Publikums reaksjoner på denne type musikk, ikke alltid like tilgjengelig, har også vært usedvanlig: Spontan, direkte, gledesfylt og oppildnende."

Enten tror de at folk ikke er vant med symfonisk musikk, der ute i uthøla, eller kan det tolkes som at de har hatt et mer kvalifisert publikum enn de er vant med? De framførte et ganske tradisjonelt repertoar, de hadde all verdens pressedekning og et stort markedsapparat. Det skulle bare mangle at de ikke fikk oppmerksomhet!

Det er supert å få Oslo-filharmonien på besøk, men er det verdt pengene? Det kostet i alle fall 2,5 millioner, i tillegg til de ordinære driftskostnadene av orkesteret. For de pengene kunne vi produsert to-tre CD-er med orkesteret og distribuert til alle husstander i Nord-Norge – det ville ikke kostet stort, og deres musikk ville slik vært tilgjengelig for mange flere enn de som var så heldige at de fikk billetter til den ene konserten de hadde på et utvalg av steder. Hovedpoenget er at for de pengene kunne landsdelens eget musikkmiljø, innenfor alle sjangre fått et skikkelig løft. Stedlige musikere, frilansere og inviterte, kvalifiserte musikere fra inn- og utland kunne sammen gjennomført mange prosjekter for disse pengene. Hva ville resultatet ha vært? Mest tenkelig et like stort publikum, repertoarvalg som kunne gi kunstneriske utfordringer for musikkmiljøene i regionen og gjennom bevisste valg supplert eksisterende tilbud – og sist, men ikke minst, lokal mobilisering.

Jeg mener ikke at vi ikke skal ha et symfoniorkester i Norge, det har jo alle andre land også. Oslo-filharmonien er definert som en spydspiss i markedsføringen av Norge i utlandet. Det som er fint med at alle land har en og samme satsing, er at resultatene kan måles opp mot hverandre, det kan sammenlignes med å måle kvaliteten på vin. Hva er slik sett forskjellen på et elitefotballag og et symfoniorkester? Begge inngår i konkurranser direkte eller indirekte, begge er nasjonale symboler. Orkestre er i likhet med elitefotball kostbare fenomener, slik blir de også symbol for materiell velstand og overflod. Det er jo fabelaktig at et så lite land kan

hevde seg på disse to internasjonale arenaene, fotballbanen og konsertsalen. Men det som rører mitt hjerte langt mer, er at begge disse fenomenene er betinget av innsatsen til alle fotballagene og musikkskolene rundt omkring i dette landet. De fleste forblir middelmådigheter, men de har noen erfaringer fra det å løpe etter ballen eller stryke på strengene som de bærer med seg resten av livet.

Ulike erfaringers betydning

Jeg er opptatt av det stedsspesifikke, men det er også en annen og avgjørende størrelse som har betydning, nemlig erfaring. Dersom noen av dere har lest Lars Svendsens bok *Kjedsomhetens filosofi*, vil dere umiddelbart forstå hva jeg snakker om. Vi lever innenfor en kulturell virkelighet som i større grad legger vekt på i hvilken grad noe er «interessant» enn om det har noen "verdi". Det vil si at det hele får et estetisk tilsnitt, oppmerksomheten rettes mot overflaten. Hver eneste dag dopes vi ned av medienes salg av det interessante, det nye. Får vi ikke det, lider vi av abstinens. Vi er hele tiden på jakt etter ny informasjon som til forskjell fra personlig erfaring er gjennomsyret av fortolkning, andres seleksjon av hva som skal få din oppmerksomhet. Med Walter Benjamin kan vi si at erfaringen har falt i kurs. Vi blir passive tilskuere og konsumenter, ikke bare i møte med mediene, men også i stor grad i møte med det som ofte går under betegnelsen kunst. Denne realiteten hevder Svendsen fremkaller et meningsunderskudd. I førmoderne samfunn eksisterte det gjerne en kollektiv mening, fra og med romantikken har vi jaktet på den personlige mening, mens informasjonssamfunnet gir oss kodet mening. Resultatet er nivellering av de forskjellene jeg er så opptatt av, med påfølgende likegyldighet. Opphavet til likegyldighet og meningsunderskudd er erfaringsfattigdom. Det å stimulere til at mennesker gjør sine egne erfaringer er slik å forstå en motgift mot den konsumerende opplevelse, i sistnevnte ligger det innebygd et krav om stadig kraftigere opplevelser dersom det skal virke.

Vi som arbeider med kunst- og kulturpolitikk har derfor en plikt til å ta disse samfunnsfenomenene inn over oss. Vi har en plikt til å tilrettelegge for at folk kan gjøre sine egne erfaringer, også innenfor kunstfeltet. Dette er etter mitt syn langt viktigere enn at kunsten opptrer som en vare og publikum som konsumenter.

For eksempel er det, når vi nå har fått lovpålagte kulturskoler, en utfordring ikke å kaste ungene ut med badevannet. Loven kan innebære at allerede knappe ressurser innenfor musikkskolene skal spres på flere kunstytringer, dersom det ikke blir økte rammebevilgninger som vil innebære en reell utvidelse av kunstopplæringen i dette landet.

Nå tenker dere, hun er surmaga, ja, jeg er faktisk surmaga. Jeg er rett og slett dritt lei av i 19 år å ha argumentert for en stedsspesifikk kulturpolitikk med hovedvekt på å stimulere til mest mulig aktivitet blant folk, slik at de kan hente erfaringer i fellesskap med andre. Ved å ta utgangspunkt i en oppdiktet verden spolerer vi våre muligheter. Undersøkelser viser at de menneskene vi når gjennom den institusjonaliserte kunstformidlingen, er svært få. Den nasjonale kulturstatistikken fra 1997 viser at 37% av befolkningen besøker en eller flere konserter som har klassisk musikk på repertoaret i løpet av et år, men en viktig korrigering er at også korkonsertene i landet inngår i dette tallet. Sannsynligvis befinner hovedvekten av publikum seg på denne type konserter.

Og jeg blir ikke mindre fortvila over å se fordelingspolitikken til den institusjonen som arrangerer denne konferansen. Av tildelingene til aspirantstillinger høsten 1999 er 12 av totalt 23 tildelt Oslo, det vil si at distriktene får 11. Ikke engang med denne ordningen er det mulig å stimulere små, men kanskje faglig interessante miljø utenfor Oslo. 1999-fordelingen fra Norsk kulturråds side til fri scenekunst er tildelt på basis av 340 søknader. De ga 67 tilsagn, og 39 av gruppene befinner seg i Oslo. Om lag halvparten av bevilgningene gikk til den delen av Norge som er tilgodesett med mest offentlige tilskudd til scenekunst gjennom institusjonsteatrene. Det er bare å ta til etterretning. Den samme institusjo-

nen har i alle år med nebb og klør bekjempet det meste som har med de såkalte amatørene å gjøre. Jeg vil bare si at det er et forholdsvis passé standpunkt – og det fremmer i alle fall ikke norsk kunstliv, og er heller ikke med på å fremme det enkelte menneskes erfaringsgrunnlag innenfor kunstfeltet.

Som en liten kuriositet, ca. 74% av de statlige tilskuddene til visuell kunst går til Oslo. Ca. 65% av de statlige tilskuddene til scenekunst og om lag 45% av de samlede utgiftene til musikk forblir i Oslo. For å si det på en enkel måte, folk søker seg dit mulighetene finnes, de er der det er økonomiske resursser, og de miljøene som har fått prøve seg gang på gang, har også mulighet til faglig utvikling. At Oslo-filharmonien har eksistert siden 1919, riktignok med mange forløpere forut, og at de har blitt tildelt store offentlige ressurser over lang tid, gir selvfølgelig også resultater. Det skulle da bare mangle. Skulpturlandskap Nordland er et eksempel på noe annet, en kunstproduksjon og kunstformidling basert på stedets særegenheter. Og kunstverkene i seg selv artikulerer den stedlige særegenhet.

30.10.99 skrev Nils Rune Langeland en interessant artikkel i Dagbladet om Oslo-urbanismen og nasjonsbygging. Han skrev blant annet:

> Haugesund og Ålesund er dei mest urbane byane i Noreg. I desse reint økonomiske byane bryr ein seg korkje om kultur eller forsking. Dei er også så små og sosialt kronglete at dei produserer ei mengd aparte individualistar – som så reiser bort. Psykologisk sett er dei eigentleg rustne Holberg-komediar på tomgang. Oslo derimot, er så til dei grader norsk hovudstad. Oslo sin veg mot storbyen starta i 1814 og held fram i dag. Det er her det nye Noreg blei til. Det nye no er at det er enda større einskap mellom det norske og Oslo enn tidlegare, sjølv om urbanistane vil hevde det motsette. Dei andre byane er berre byar som eksisterte dels før og dels uavhengig av bygginga av den norske nasjonalstaten. Å vere urbanist på vegne av Oslo er eigentleg det same som å vere norsk nasjonalist.

Et relevant spørsmål i neste omgang er, hva er kunst? Alle her vet selvfølgelig at kunstbegrepet har en forholdsvis kort historie. Kants

Kritikk av dømmekraften, som kom i 1790, kan sies å være forløperen til at kunsten ble og er et eget område i samfunnet. Idet den menneskelige forståelsesrammen sekulariseres, helhetsforståelse og kollektive verdirammer går tapt, trer kunsten inn på arenaen. Og med kunsten kommer forestillingen om kunstnergeniet. Jeg sa tidligere at fra og med romantikken har vi jaktet på personlig mening, med andre ord subjektets higen etter selvrealisering. I kjølvannet av romantikken kan en lett forledes til å forveksle kunst med noe oversanselige, noe nærmest guddommelig. Men er det ikke slik at kunsten taler ut fra erfaringens verden og tilbake og inn i erfaringens verden? Dersom det er tale om kunst, er disse kunstverkene i stand til å hjelpe oss til å begripe noe ved vår eksistens som vi ikke hadde vært oss bevisst forut for den kunstneriske erfaringen. Til tross for at vi vasser i artikulasjoner som betegnes som kunst, vil jeg hevde at det er svært sjelden det er tale om kunst i den forstand at kunstverket i sin dialog med meg som betrakter eller tilhører forskyver min forståelse av verden.

Det som er påtagelig i denne situasjonen, er at kunstproduksjonen, ut fra de rammevilkårene som gis av det offentlige, i all hovedsak er basert på erfaringer hentet fra et snevert område i Norge, nemlig Oslo. Dersom kunsten taler ut fra erfaringens verden og kan være grenseoverskridende for oss som konfronteres med den, blir det ganske enkelt kjedelig når de som skaper den i all hovedsak er i besittelse av samme type erfaring. Og sist, men ikke minst, de som evaluerer den virksomheten som iverksettes ved hjelp av offentlige ressurser befinner seg i den samme virkeligheten, Kulturdepartementets trofaste byråkrater tilhører også dette såkalte urbane Oslo. En kan slik si at med hensyn til erfaringsbakgrunn skapes kunsten i forholdsvis lukkede sirkler.

Kunstens mål og kunstformidlingens grenser

Professor i sosialantropologi Arne Martin Klausen uttalte nylig at særtrekket ved vårt samfunn lot seg identifisere som et ekko av det markedsøkonomiske systemet, nemlig relativitetssamfunnet. Basis er forholdet mellom tilbud og etterspørsel, og veien til å

reflektere over hvordan kunstinstitusjonene plasserer seg i dette bildet er kort. Kunstinstitusjonene tilbyr en vare til individet, som markedet kommuniserer de på individplan, mens sosiale relasjoner og sosialt fellesskap ikke er deres domene. Som han sa, selv ikke Verdikommisjonen er i stand til å uttale at det finnes noen absolutter for vår kollektive eksistens. Institusjonene produserer for et marked, og kommer det ikke folk, må de gjøre noe med profilen.

Så da kan vi kjapt bevege oss til de premissene den norske stat gir sine bevilgninger på. Er målet at kunsten skal utvide vår evne til innsikt i eget liv og å se de sammenhengene vi inngår i, eller er målet å spille et visst antall forestillinger, konserter eller utstillinger for flest mulig mennesker? Og er det et mål at kunstuttrykkene til stadighet skal henvende seg til nye grupper? Er det et mål at kunstinstitusjonene skal ta inn over seg samtidige og konfliktfylte spørsmål, eller skal de være underholdende eller framføre kjent stoff på en ny måte?

Kulturdepartementet resultatvurderer i all hovedsak det offentlige kunst- og kulturlivet på bakgrunn av kvantitative størrelser, sier de. Men det kan ikke være noen tvil om at de også bedriver kvalitativ evaluering. Institusjonene blir kvalitativt vurdert i forhold til de aspektene jeg har problematisert her, nemlig hvorvidt de er nasjonsbyggende, at de formidler en type kunst som innholdsmessig, formmessig og gjennom sine kommunikative evner befinner seg innenfor den vestlige dannelseskulturens rammer. Erfaringsdannelse blant folk flest har ingen plass innenfor kunstfeltet. Å holde seg innenfor mange hundre år gamle tradisjoner innebærer selvsagt kvalitative valg.

Grenser for kunstformidling – jeg tror de mest bastante grensene for kunstformidlingen i dette lille landet vårt lar seg plassere i vår egen forestillingsverden. Dette gjelder både forestillingen om hva kunst er, hvem som kan skape den og hvor kunst kan finne sted. En annen grense finner vi på baksiden av det å være et lite land.

Det er enkelt å identifisere meningsdiktat i et samfunn hvor utøvermiljøene er så små at det lønner seg å holde kjeft med tanke på fremtidige oppdrag. Nok en grense er den tradisjonelle tredelte tenkningen omkring størrelsene lokalt, nasjonalt og internasjonalt, i stedet for å tenke et mangfold av steder: Eggum, Tokyo, Oslo, med hver sine særtrekk, muligheter og hindringer. Tradisjonelle forestillinger innebærer bildet av det lokale som noe lukket, sjåvinistisk, trangsynt og innskrenket. Det urbane og internasjonale derimot reflekterer dialog, dynamikk, møte og forandringens verden.

Det nevnte Lofotseminaret om globalitet og eksistens viste at utfordringen er å manøvrere i spenningsfeltet mellom fire motstridende størrelser, på den ene siden den utvidende globalisme, på den andre siden ensrettingen innenfor det samme territorium, og de to andre aksene, den skapende lokalisme – og den sjåvinistiske. Vi befinner oss i en kompleks og krevende situasjon, som stiller store krav til hver enkelts orienteringsevne. Spørsmålet her er kunstens plass – kunstens privilegium. Jeg vil som avslutning dele med dere den danske litteraturviter Frederik Tygstrups sluttord i Lofoten i sommer:

> Kunstens force er, at den sætter alt på samme niveau: indre og ydre, nært og fjernt, erindring og stræben, følelse og vilje. Og det er sammenkomponeringen af alt dette i et umiskendeligt og egenartet univers, der realiserer det kunstneriske arbejdes mulighed: fastholdelsen af de muligheder for sansning, erkendelse og udveksling, som menneskelivet rummer for en vågen og åpen tilegnelse af en verden i forandring.

Fotnoter

1 Jeg innledet foredraget med visning av en video om den sveitsiske kunstneren Markus Raetz' kunstverk «Hode» og om seremonien knyttet til avdukningen av verket. Hode er plassert på Eggum i Lofoten, et fiskevær som ligger på Yttersida, det vil si mot Nordishavet. Eggum representerer en grense, utenfor er det bare hav før Nordpolen. Dette er også en slags grense for menneskelig eksistens. Utenfor det menneskeskapte har heller ikke kunstbegrepet noen relevans.På Eggum bor det om lag 150 mennesker. Noen av de som bor der karakteriserer kunstverket «Hode» på følgende måte: «Hain va heldig med dæn.» Det er kanskje å forstå som en bekreftelse av Dostovjevskijs utsagn i «Brødrene Karamasov»:

> Det trænges bare et litet saakorn, et bitte litet, lad ham saa det i den jevne mands sjæl, og det vil ikke dø, det vil leve i hans hjerte hele livet, gjemme seg der i mørke, i hans synders mørke, som et lyst punkt, som en manende makt. Og det trenges ikke, det gjentar jeg, stor utlægning og belæring, han vil forstå alt uten videre. Tror I kanskje at meningmand ikke vil forstå?

2 Seminarrappport kan bestilles hos Nordland fylkeskommune, kulturavdelingen.

3 Dagbladet 18.10.99.

Morten Walderhaug

FESTIVALER – KAN UTKANTEN BLI BEGIVENHETENS SENTRUM?

Innledning

I Norge var det Landslaget for Spelemenn som var først ute. Det var i 1923 at Landskappleiken ble etablert som et slags "norgesmesterskap i folkemusikk". Kappspel hadde lange tradisjoner før dette, men nå ble fenomenet «institusjonalisert» som en årviss begivenhet med klare faglige og kulturpolitiske formål. Fremveksten av festivaler i Norge er likevel først og fremst et etterkrigsfenomen. Først er tilveksten langsom. Med festspillene i Salzburg og Edinburgh som forbilde, etableres Festspillene i Bergen i 1953. I 1956 etableres Vinterfestuken i Narvik. Så følger Molde Jazzfestival i 1961, som har sine europeiske og amerikanske forbilder innen jazzgenren. Festspillene i Nord-Norge etableres som en hel landsdels kunstneriske ansikt utad i 1964. Den store tilveksten av festivaler i Norge finner vi imidlertid på 80- og 90-tallet.

I dag er landets festivaler blitt en viktig arena for våre skapende og utøvende kunstnere. Frilans- kunstnere har kanskje sin viktigste inntektskilde på det norske og utenlandske festivalmarkedet. Sam-

tidig skaper en lang rekke byer og tettsteder både en kulturell identitet og et kunstnerisk og mediemessig fokus gjennom sine festivaler. Byer og tettsteder som i de fleste andre sammenhenger inntar en skyggefull plass i forhold til storbyenes og metropolenes ustoppelige kunstproduksjon og mediestrøm.

Kulturpolitisk har festivalene tradisjonelt blitt betraktet som marginale prosjekter uten relevans til det offentliges kulturpolitiske prioriteringer. Festivalene har slått hverandre i hodet med både saklige og usaklige argumenter i kampen for å motta beskjedne støttebeløp fra det offentlige. Fortsatt mangler Norge en helhetlig politikk for sine festivaler. Som én av konsekvensene av denne kulturpolitiske ikke-tilværelse ser vi at festivalene organiserer seg i uformelle og formelle nettverk både i Norge og i utlandet. I Norge ble Norske Festivaler stiftet i 1997. I tillegg til å være en kulturpolitisk arena for landets festivaler, har Norske Festivaler som formål å profilere medlemsfestivalene i Norge og i utlandet, å heve den faglige kompetansen blant medlemmene og være en møteplass for festivalarbeidere som i sitt daglige virke ofte har begrensede muligheter for faglig erfaringsutveksling. Finland Festivals har virket i mer enn 30 år allerede, og det finnes tilsvarende nasjonale nettverk i Sverige, Storbritannia, Frankrike, Tyskland, Tsjekkia osv. De internasjonale nettverk som European Festival Association eller det amerikanske International Festival & Event Association gjør det mulig for selv den minste og geografisk sett fjernest beliggende festival å være en aktør på den internasjonale arena.

For å finne ut hvorvidt festivaler kan bli begivenhetens sentrum er det nødvendig å sette våre norske festivaler inn i en større sammenheng. Først vil jeg definere festivalbegrepet litt nærmere. Deretter vil jeg si noe om hva som kjennetegner en festival og om hvorvidt oppblomstringen av alle festivalene i Norge kan ha noen sammenheng med samfunnsutviklingen for øvrig.

Videre vil jeg presentere et enkelt statistisk materiale basert på Norske Festivalers tallmateriale, og jeg vil prøve å plassere festivalene i forhold til to begrepspar: sentrum – periferi, og prosjekt –

institusjon. Til slutt vil jeg komme med noen personlige betraktninger om festivalens plass og rolle i et moderne kulturliv og noen anbefalinger for fremtiden.

Begrepsavklaring

I Norge finnes det i dag flere hundre begivenheter eller arrangement som bruker betegnelsen «festival». Det finnes festivaler for tømmerstokk-kasting og bestemødre, for vikingtid og science-fiction, og for trebåter og mat. En rekke av landets tradisjonelle martnaer, messer og folkefester har overtatt betegnelsen festival, og begrepet er på full fart inn hos næringslivet, f.eks. i form av danskebåtens Color Festival. I dag benyttes begrepet om en lang rekke hendelser side om side med landets kunstfestivaler. I denne sammenhengen er det derfor meningsfylt å skille mellom det generelle festivalbegrepet, som i og for seg kun understreker at noe eller noen feires eller markeres gjennom en serie tilstelninger, og det mer presise: *kunstfestivaler.*

I arbeidet med etableringen av andelslaget Norske Festivaler utarbeidet vi kriterier for medlemskap for å skille kunstfestivalene fra disse «andre», og definerte blant annet følgende krav: Festivalen skal ha *en formålsparagraf med en klar kunstnerisk profil innen dans, film, teater, bildende kunst, litteratur og/eller musikk, eller en kombinasjon av disse.* I norsk språkbruk benyttes også begrepet festspill i en rekke tilfeller. Ordet har tysk opprinnelse mens det ikke finnes en tilsvarende betegnelse på engelsk. Her bruker man i stedet begrepet General Arts Festival. Altså i motsetning til de såkalte nisjefestivalene – kammermusikkfestival, jazzfestival, teaterfestival, filmfestival osv., har festspill i utgangspunktet flere kunstformer på agendaen, og fremstår ofte som en stort anlagt feiring av hele kunstfeltet.

Utgangspunktet for mitt innlegg her i dag er altså festspill eller festivaler som har en klar kunstnerisk profil. Skal jeg foreta en kvalifisert antagelse på hvor mange slike festivaler man har i Norge, vil jeg anslå tallet til et sted mellom 60 og 70 stykker.

Hva kjennetegner en festival?

Grunnen til at festivalene har vokst frem i Norge, kan være mange. La meg her prøve å peke på noen sammenhenger ved å låne to begreper av Tove Karoline Knutsen, direktør ved Festspillene i Nord-Norge: *forankring* og *retning*. Forankring kan utdypes ved begrepene kompetanse, eierskap, hengivenhet, legitimitet, tilgjengelighet, integrasjon av lag og foreninger, og møteplass for kunstnere, det politiske liv og næringsliv. Begrepet retning innebærer: å bygge på egenart, mest mulig egenproduksjon, minst mulig kunstnerisk «blåkopi», ta utgangspunkt i stedets/regionens egen historie, fortellinger, natur, arenaer etc. Festivalen blir i et slikt perspektiv noe mer enn et fortettet kulturhusprogram.

Den generelle samfunnsutviklingen har ført til at vi i dag kan finne høy kunstfaglig kompetanse i alle landets regioner, fylker og i de fleste kommuner. Medieutviklingen og folks reisevaner har videre skapt en kvalitetsbevissthet og et forventningskrav til kunst, uavhengig av hvor du bor i Norge. I motsetning til de statlige formidlingsinstitusjonene som i mesteparten av sin historie har slitt med forankring og nærhet til mottakerorganisasjoner og publikum, så springer festivalene ofte ut av stedlig skapertrang og kulturkompetanse som evner å spille på lag med et lokalt og regionalt arrangørnettverk, politikere og næringsliv. Slik blir festivalen også en viktig møteplass mellom det stedegne og det som kommer utenfra. I tillegg til kunst- og kulturprodusenter og formidlere blir festivalene dermed også produsenter av stedlig identitet og egenart.

Den festival eller det festspill som makter å gi virksomheten en retning i form av å bygge en egenart, utvikle kunstneriske ideer og produksjoner med utgangspunkt i stedets eller regionens historie, natur, fortidsminner eller dagsaktuelle problemstillinger, vil også skape noe som angår publikum, mediene og samfunnet rundt selve festivalen. Selvfølgelig presenterer enhver festival i større eller mindre grad et kulturtilbud som også kan oppleves andre steder i landet eller i utlandet, såkalte blåkopier. Men det blir å snu tingene på hodet når enkelte kritikere hevder at festivalarrangørene



Figur 1: Festivaler som er medlem av Norske Festivaler

er i lommen på norske og utenlandske impresariobyråer. Slik jeg kjenner norske festivalarrangører, skapes programmene ut fra en tenkning om fokus, tematikk og egenart. Ikke minst sett i forhold til de små budsjettrammene de fleste festivalene har, er det imponerende å registrere at stor iver og evne til kunstnerisk egenproduksjon og nyskaping nettopp er det som danner kjernen i den enkelte festival.

Noen tall

Dette kartet gir en oversikt over de 37 festivalene som er medlem av Norske Festivaler pr. dags dato. (Figur 1)

Selv om bildet ikke er komplett og det er en del sentrale festspill og festivaler som foreløpig har valgt å stå utenfor Norske Festivaler, viser kartet likevel med all tydelighet at festivalene samlet sett gir et vesentlig kulturtilbud over hele landet. Dette understrekes ytterligere av det faktum at 250 av årets 365 dager er en festivaldag i Norge, og at festivalene samlet sett tilbyr mer enn 2000 enkeltarrangementer. Blant Norske Festivalers 37 medlemmer gir dette et gjennomsnitt på 54 arrangementer pr. festival .Videre engasjeres ca 10.000 kunstnere og artister av disse 37 festivalene, hvorav ca. 3000 er utenlandske kunstnere. I 1999 ble det solgt ca. 600.000 billetter blant disse 37. Det ble også registrert ca. 4000 oppslag i mediene, hvorav ca. 2500 var i riksaviser. Festivalene har også vært godt stoff i radio og på TV.

Sett ut fra rent kvantitative perspektiver, fremstår med andre ord festivalene som en av landets største kulturformidlere. Publikumsmessig når disse festivalene årlig ca. like mange mennesker som Den Norske Opera, Nationaltheatret og Oslo filharmonien til sammen. Jeg kan heller ikke se noen annen aktør i norsk kulturliv som årlig engasjerer like mange norske kunstnere. I tillegg er festivalene kanskje landets viktigste innfallsport og arena for utenlandske kunstnere, og de utgjør en betydelig del av det norske mediebildet på kultursiden.

Når det gjelder finansiering, er det store forskjeller innbyrdes blant Norske Festivalers medlemmer, og det er en fremtidig oppgave for analytikere og kulturforskere å utarbeide et mer presist bilde av festivalenes økonomiske egensituasjon, og de ringvirkninger disse skaper for samfunnet som helhet.

På basis av det tallmaterialet som Norske Festivaler er i besittelse av, kan en likevel antyde at ca. 40 % av inntektene kommer fra det offentlige. Resten er egeninntekter på billettsalg, annet salg og sponsorinntekter. Offentlige inntekter kommer fra staten, fylkeskommuner, kommuner og offentlige fond og institusjoner.

Tabell 1 Oversikt over prosentvis fordeling av offentlige inntekter:

Stat	20%
Fylkeskommuner	6%
Kommuner	6%
Fond/institusjoner	8%

Tabell 2 Oversikt over festivalenes egeninntekter:

Billettsalg	30%
Sponsorer	20%
Annet salg	10%

Selvfølgelig er det store forskjeller blant festivalene i forhold til en slik oversikt. Det finnes festivaler som har 3% offentlige inntekter, og det finnes festivaler som ligger over 50%. Vi finner eksempler på festivaler som mottar statsstøtte uten at kommunen eller fylkeskommunen er bidragsyter, og det er festivaler som har en god kommunal og fylkeskommunal finansiering uten at staten er på banen i det hele tatt.

Det som er overraskende ved tabell 1, er at fylkeskommunene og kommunene er så små bidragsytere til sine festivaler. Med få unn-

tak har alle festivaler, uansett hvor internasjonale de enn måtte utrope seg selv til å være, det lokale og regionale publikum som festivalens hovedmålgruppe. Det er bl.a. foretatt undersøkelser i Edinburgh og i Salzburg som viser at ca. 80% av publikum er bosatt lokalt eller i regionen, at de neste 15% er publikum fra resten av landet og at 5% utgjør et utenlandsk publikum. Edinburgh og Salzburg er som dere vet regnet blant verdens største internasjonale festspill. Det er derfor liten grunn til å tro at våre norske festivaler skulle ha en vesentlig større andel utenlandsk publikum, eller at det lokale publikum skulle være mindre vesentlig som festivalens største målgruppe.

For å rette på denne ubalanse mener jeg at staten i sterkere grad burde kreve en kommunal og fylkeskommunal ytelse som forutsetning for sin bevilgning. Her kan en f.eks. utarbeide modeller tilsvarende det som er vanlig i andre spleiselag mellom stat, fylker og kommuner. Kommune-Norge har i mange tilfeller gode merinntekter på sine festivaler i form av økonomiske synergier og meromsetning, og burde være de første til å anerkjenne et slikt prinsipp. Slik vil statlige tilskudd kunne utnyttes mer strategisk enn det som gjøres i dag, samtidig som det vil sikre en noe mer forutsigbar økonomisk situasjon for mange festivaler.

Inntektene fra fond og institusjoner oppnås ved at festivalene søker prosjektstøtte for sine egenproduksjoner og programideer. I natur er slike inntekter like usikre og uforutsigbare som sponsorinntekter og salgsinntekter. I snitt ser vi altså at ca. 32% av festivalenes totale inntekter kommer fra noenlunde forutsigbare offentlige kilder.

Når vi vet at statsbudsjettet for år 2000 foreslår å bevilge 23 millioner til musikkfestivalene, og at det i tillegg er avsatt penger til knutepunktsinstitusjonene Festspillene i Bergen, i Nord-Norge og Olavsfestdagene, samt en rekke festivaltiltak for andre kunstformer, så kommer man i beste fall opp i en statlig overføring på 40 millioner kroner.[1]

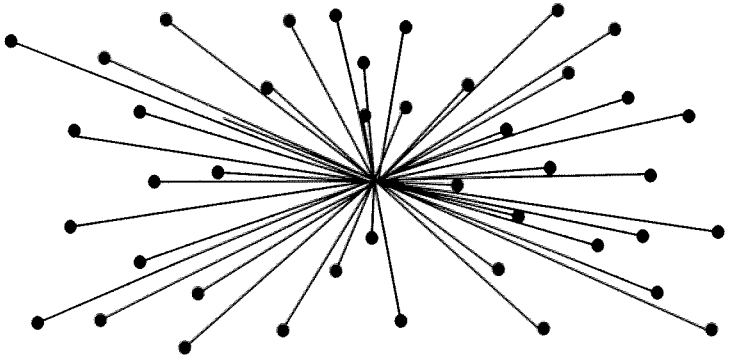
Målt i forhold til den publikumsinteresse og landsomfattende virksomhet som festivalene representerer, er dette meget effektivt anvendte midler, sammenlignet med prisen staten årlig betaler for f.eks. de 3 R-ene.

Sentrum – periferi / prosjekt – institusjon

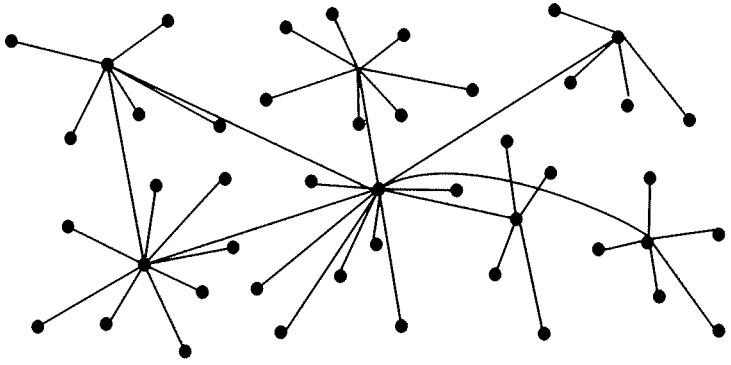
Slik jeg ser det, plasserer de norske festivalene seg midt i den pågående debatten omkring hvordan vi best formidler et kunst- og kulturtilbud i et land med store avstander og med et spredt bosettingsmønster. I diskusjonen omkring forvaltningen av våre kulturbudsjetter er både nedleggelse av en rekke desentraliserte kulturinstitusjoner og en omlegging fra institusjonsstøtte til prosjektstøtte aktuelle forslag. En slik diskusjon angår i høyeste grad også våre norske festivaler.

La meg begynne med begrepene sentrum – periferi.
Her ser dere en skisse på 3 forskjellige typer nettverk: sentralisert nettverk, desentralisert nettverk og det såkalte distribuerte nettverk. (Figur 2)

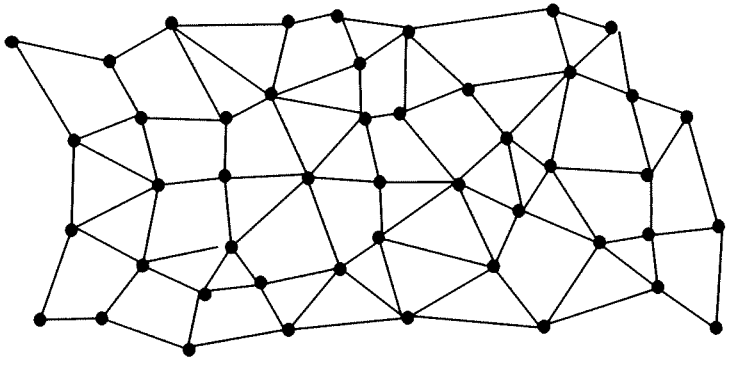
På tross av at staten har brukt hundretalls millioner årlig på å formidle kunst til landets befolkning gjennom drift av de 3 R-ene, viser erfaringene i dag at disse tiltakene på mange måter ikke har lykkes særlig godt. Dette ble påvist og kommentert av flere foredragsholdere på fjorårets årskonferanse. Sett fra det regionale publikums og kunstkritikkens ståsted, er den kunstneriske kvalitet ikke alltid like god, og tilbudene som kommer har ofte liten relevans i forhold til det samfunnet kunsten skal opptre i. Lokalsamfunnet kan verken påvirke repertoar eller tidspunkt for når begivenheten skal finne sted, og det blir vanskelig å etablere et lokalt eierskap ovenfor skuespillere eller musikere på kortvarig visitt. Riksteatret og Rikskonsertene er to institusjoner som i utgangspunktet er bygget opp som et sentralisert nettverk. Programutviklingen og den kunstneriske produksjon og beslutningene finner sted i Oslo, hvoretter den "gode" kunst sendes ut til landets befolkning.



SENTRALISERT
(A)



DESENTRALISERT
(B)



DISTRIBUERT
(C)

Figur 2: Sentralisert, desentralisert og distribuert nettverk

På 70-tallet ble disse sentraliserte formidlingsinstitusjonene supplert med en rekke regionale kultursatsinger. Regionteatrene og kunstnersentrene ble etablert med den hensikt å utvikle og styrke regionenes eget kulturliv, med basis i regionens kulturelle egenart. Det er ingen tvil om at dette representerte et fremskritt, men på samme måte som sentraliserte kulturformidlingsinstitusjoner, har også en rekke av de desentraliserte institusjonene slitt med manglende evne til å engasjere et regionalt publikum og å bli sterke eksponenter for regionens egenart og kunstproduksjon. Det kan være mange grunner til dette. Én kan være at de regionale kulturinstitusjonene i for stor grad har valgt en modell som ligner landets store kulturinstitusjoner. De er blitt små nasjonalteatre, små museer for samtidskunst, uten ressurser og muligheter til å følge opp slike ambisjoner. Mulighetene til å eksperimentere og å lete seg frem til egne løsninger har stått for lite i fokus, og har kanskje blitt umuliggjort av for mange statlige kulturpolitiske føringer, et avtaleverk som ikke er tilpasset en desentralisert virkelighet, eller manglende evne og vilje til å etablere fleksible løsninger og samarbeidsmodeller med det stedlige kulturliv. Det er ingen tvil om at både den sentraliserte og desentraliserte kunstformidlingsmodell er med på å forsterke avstanden mellom sentrum og periferi. Noe defineres som sentralt, og blir derved selvforsterkende i forhold til kunstneretableringer, kunstproduksjon, mediefokusering, finansieringsmuligheter osv.

Det som kjennetegner et distribuert nettverk er at alle punktene i nettverket er like viktige. Sentrum og periferi er fraværende, og nettverket er i prinsippet uendelig. Internett er et slikt nettverk. Et distribuert nettverk er i utgangspunktet ikke hierarkisk og ubundet av nasjonalstatens grenser eller andre styringsmekanismer. Teknologisk er det i dag mulig å være bosatt i Ultima Thule og likevel være en aktør i sentrale diskusjoner, løse globale faglige utfordringer eller skape et fascinerende kunstverk. Den danske forfatteren og fremtidsforskeren Tor Nørretranders hevder at det vil være et skrikende behov for den gode historiefortelling, for kunstnerisk talent – et "annerledes land" i en verden hvor alt til enhver tid vil være tilgjengelig og i utgangspunktet like gyldig. Han hevder også

at det morsomste og mest interessante i et internett eller et distribuert nettverk skjer i randsonen, utenfor sentra. Det er også her den spennende kunstproduksjonen vil finne sted.

Hva har så dette med festivalnorge å gjøre?

Lite, vil kanskje noen hevde, men vi ser allerede at internett-teknologien og globaliseringen påvirker menneskenes holdninger i vesentlig grad. I reiselivet spår man en kraftig dreining bort fra masseturismen og over i mer opplevelsesorienterte og individuelle løsninger. Det er det genuine og eksotiske som trekker. I så måte har Norge mengder å by på også i et globalt perspektiv. Flere kulturforskere har også vært inne på disse tendensene:

> Det er enorme kvalitetsforskjellar mellom Det Norske Teatret og Sogn og Fjordane Teater. Det er små forskjellar i kvalitet mellom Ultimafestivalen og Førde Internasjonale Folkemusikkfestival. (Georg Arnestad, innlegg på Kulturrådets årskonferanse 1998.)

> Festivalen er en mer tidsmessig organisasjonsform enn mange av de institusjonene myndighetene tradisjonelt bevilger penger til. (Svein Bjørkås – paneldebatt under Norske Festivalers årsmøte under årets Figurteaterfestival i Kristiansand.)

> En festival (eller et spel) kan forstås som et lokalsamfunns opprør mot den kulturen som er fratatt dem av den sentraliserte kulturpolitikk. (Anne-Britt Gran, Sigurd Ohrem, teatervitere.)

Mens sentraliserte og desentraliserte kunstformidlingsinstitusjoner gjerne møter problemer ved manglende relevans og kvalitet, så har festivalene et annet utgangspunkt. Her er man fri til i samarbeid med et lokalsamfunn å skape et program som oppleves som relevant. Regionens egne kunstnere presenteres sammen med andre norske og utenlandske kunstnere. I møte med lokalsamfunnet gis det muligheter for nye settinger og uventede koblinger av sjangre og uttrykk. I festivalsammenheng er det få kunstnere som opplever det som mindreverdig å opptre i distriktene.

Et distribuert nettverk gjør det mulig å overføre kompetanse, informasjon eller underholdning til alle som ønsker å koble seg på. Forutsetningen er at du har anskaffet deg den nødvendige «hardware». Med den på plass er mulighetene uendelige. På samme måte kan man si at en festival blir et slags «hardware» som muliggjør en deltagelse på en internasjonal kunstarena og som skaper en setting og en møteplass mellom oss og de andre hver gang festivalen finner sted. Enten publikum befinner seg i en metropol eller i den såkalte periferi, så definerer festivalen i kraft av seg selv et tidsavgrenset sentrum, et begivenhetsrikt møte mellom kunstnere og produksjoner fra verden der ute og vår hjemlige arena.

Kvalitetsmessig er det selvfølgelig forskjeller festivalene imellom. Her som i all annen kunstformidling er det de gode ideene, de spennende kombinasjonene og rammen rundt arrangementene som er avgjørende. Kvalitetsnivået har likevel liten sammenheng med hvorvidt en festival arrangeres i en storby eller i distriktet. Personlig syns jeg idérikdommen og gjennomføringsevnen hos norske festivaler er ganske imponerende. Det er utrolig hvilke nettverk folk besitter, hvilken evne de har til å produsere kunst som både holder et faglig høyt nivå og utfordrer et stedlig publikum. Evnen til å balansere mellom kunstnerisk nyskaping og en markedstilpasset formidling er høyt utviklet. Samlet er våre festivaler viktige leverandører av en norsk kunstproduksjon som ofte kommer resten av landet til gode i form av turneer i inn- og utland, plateinnspillinger, radio- og TV-program etc.

Sett i forhold til diskusjonen om prosjektfinansiering og finansiering av institusjoner vil jeg hevde at en festival bør plasseres omtrent midt imellom. Festivalene er ingen kulturinstitusjoner i tradisjonell forstand, som både har ansvar for store permanente personalressurser og bygningsmasser. På den annen side er festivalen ikke noe ad hoc-prosjekt. En festival kan være årlig eller f.eks. en biennale, og har en syklus hvor arbeidsintensiteten økes eller reduseres avhengig av om man er i en gjennomføringsfase eller en planleggingsfase. En festival er likevel avhengig av kontinuitet. Det kreves et møysommelig og komplisert planarbeid forut

for en festival. Derfor trenger man også en forutsigbar og langsiktig økonomisk struktur som basis for et godt festivalarbeid. De fleste norske festivaler har ingen slik økonomisk basis. De som har det, er de tre festivalene som har fått status som knutepunktsinstitusjoner: Festspillene i Nord-Norge, Olavsfestdagene og Festspillene i Bergen. Store festivaler som Quartfestivalen har et årsbudsjett på over tyve millioner kroner, hvorav de årlige bevilgningene fra stat og kommune er høyst usikre inntil festivalstøtteordningen er fordelt av Rikskonsertene, eller forhåpentligvis fra år 2000 av Norsk kulturråd. Innenfor denne støtteordningen har de heldigste mottatt beløp såvidt over 2 millioner, mens de fleste får tildelt noen hundre tusen. Rikskonsertene og departementet har i tillegg utarbeidet føringer som skal vurdere den enkelte festival ut fra rent musikkfaglige kriterier. Slik jeg ser det, er det her en alvorlig brist mellom mange festivalers egenart og lokale rammebetingelser og nasjonens musikalske, eller kanskje jeg heller skal si umusikalske portvoktere. Mange festivaler presenterer programmer som innbefatter flere kunstarter, men får kun uttelling for sin musikkprogrammering. I tillegg er det ofte slik at det som i en lokal setting kan være en utfordrende og spennende programmering, i et Oslo-perspektiv vil kunne oppfattes som uaktuelt eller faglig svakt. I den korte tiden Rikskonsertene har fordelt festivalpotten, så har da også festivaler som Ultima økt betydelig mer enn f.eks Førde Internasjonale Folkemusikk- festival. Jeg håper at Norsk kulturråd, når de nå skal overta ordningen, i større grad også vil vurdere de respektive festivalene ut fra sine egne forutsetninger.

Det er videre nødvendig å gjøre oppmerksom på at dagens festivalstøtteordning er forbeholdt musikkfestivalene. Litteraturfestivaler, teater- og dansefestivaler, filmfestivaler og andre befinner seg ofte i et ingenmannsland i forhold til departementet og støtteordninger, og er så å si 100% avhengig av ad hoc prosjektfinansiering. Her har Kulturdepartementet og landets politikere en oppgave å ta tak i.

Avslutning

I dag er fenomenet «kunstfestival» etablert som et viktig supplement og korrektiv til et mer etablert og institusjonalisert kulturliv over store deler av verden. Norge er i så måte ikke noe unntak. Viktige festivaler finner sted i mange av landets fylker og kommuner, og publikum kan oppsøke festivaler for å dekke sine behov innen de fleste kunstuttrykk og sjangre.

Den enorme tilveksten av festivaler er muligens et uttrykk for en kulturformidlingstrend, eller kanskje også et resultat av at festivalen viser seg å være en type kulturformidlere og kunstarenaer som fyller mange av de behov og krav som vårt postindustrielle samfunn etterlyser.

At festivalen som kulturformidlingsmodell begynner å bre om seg, selv inn i institusjonenes rekker, er Nationaltheatrets Ibsenfestival, og Agder Teaters Figurteaterfestival et bevis på. Det er ingen tvil om at både Nationaltheatret og Agder Teater har en enorm uttelling på sine satsinger, både rent faglig og profileringsmessig overfor inn- og utland, publikum og presse.

Et annet eksempel fra en noe annen, og økonomisk sett mye fattigere kant av norsk scenekunst, er Bergen Internasjonale Teater, som innenfor sine rammer på ca. 1,5 millioner offentlige kroner også velger å arrangere Oktoberdans. Oktoberdans er landets eneste festivalarena for norsk og internasjonal dans og presenterte tidligere i høst 12 produksjoner, hvorav 6 gjestet Norge fra henholdsvis Frankrike, Storbritannia, Tyskland, Japan, Venezuela og Canada.

Selv om dere forlengst har gjettet at jeg mener festivalene er et gode for kulturnorge, er det viktig for meg å understreke at festivalene neppe kan overta oppgavene og rollene til de sentrale og desentraliserte kulturinstitusjoner. Mange av landets festivaler har de stedlige kulturinstitusjonene som viktige samarbeidspartnere. Landets kunstnersentre, regionteatre og andre kulturinstitusjoner er viktige ressurser som i festivalsammenheng ofte bidrar med egne

ressurser, eller deltar i prosjekter i samarbeid med tilreisende kunstnere. Festivalnorge ville vært fattigere uten denne muligheten. Det er derfor ikke snakk om et enten eller.

På den annen side mener jeg at det er et alvorlig misforhold mellom den betydning våre festivaler har for produksjon og formidling av kunst landet over, og den kulturpolitiske og økonomiske verdi det offentlige tilegner festivalene. Det tallmateriale jeg har presentert her, taler sitt tydelige språk.

Kulturdepartementet bør ta tak i disse utfordringene og meisle ut en politikk som ivaretar den enkelte festivals egenart og verdsetter denne ut fra egne kunstneriske og stedlige forutsetninger.

Festivalene må samtidig ta utfordringen om i fellesskap å definere noen prioriteringer og sette sine viktigste saker på dagsordenen. Dette vil være gode utgangspunkt for at festivalene, og derved også mange "utkanter", kan stå i begivenhetens sentrum, også i fremtiden.

Fotnoter

1 Stortinget besluttet under budsjettbehandlingen for år 2000 også å gi Molde Internasjonale Jazzfestival status som knutepunktsinstitusjon. Pr. år 2000 er det dermed fire festivaler i Norge som har slik status. På samme måte besluttet Rikskonsertenes festivalutvalg å bevilge en vesentlig økning i støtte til Førde Internasjonale Folkemusikkfestival.

DEL 2
UTKANT I UTAKT?

Per Mangset

KULTURSKILLER I KULTURSAMARBEID

Innledning

Hovedtemaet for denne konferansen er sentrum og periferi i kulturliv og kulturpolitikk. Og dette temaet skal drøftes både på et nasjonalt og et internasjonalt nivå. Jeg har i de seinere åra drevet med litt sosiologisk forskning om sentrum og periferi på kunstfeltet – på begge disse nivåene (jf. Mangset 1997a og 1998). De store sentra – enten det er i Norge eller internasjonalt – har tradisjonelt hatt makt til å definere det kunstneriske kvalitetshierarkiet, mens periferien ofte er blitt stigmatisert som mindreverdig. Det spiller således liten rolle om Hans Rossiné i Dagbladet[1] har rett i sin dom over regionteatrene, så lenge mange kunstnere og kulturarbeidere selv tror på hans definisjonsmakt og kvalitetsvurderinger! Det handler for en stor del om "produksjon av tro", som en kjent fransk sosiolog ville sagt (Bourdieu 1987). Mange av aktørene på feltet bærer kvalitetshierarkiet mellom sentrum og periferi – nasjonalt og internasjonalt – med seg i ryggmargen. Således flykter norske kunstnerspirer fra middelmådighet, isolasjon og kjedsomhet i distriktene for å oppsøke rikere fagmiljøer og større kunstneriske suksesser i urbane sentra – ofte i Oslo. Men snart opplever

de kanskje at også Oslo er en liten utkant i verden – og søker mot tyngre internasjonale sentra som Berlin, Wien, Paris og New York. Noen av dem gjør også virkelig internasjonal suksess. Andre gjør bare pseudosuksesser, som primært gir uttelling på hjemmebane. Det viser seg i praksis at det er lettere for norske utenlandskunstnere å bli feiret som verdensmestere hjemme i Akersgata enn å oppnå virkelig anerkjennelse på tunge internasjonale arenaer – i konkurranse med tusenvis av andre håpefulle fra mange land. Likevel kan internasjonal eksponering betale seg: Har man stilt ut, spilt eller danset på arenaer på dette udefinerbare, mytologiske stedet som heter 'utlandet', kan det ofte konverteres til høyere status i det hjemlige kunst- og artisthierarkiet. Sånn sett kan vi fastslå at vi nordmenn ofte er provinsielle, også i vår beundring for det internasjonale.

På den andre siden ser vi i dag at *norsk utkant* også er gangbar på "viktige" internasjonale kunstarenaer. Innflytelsesrike internasjonale kuratorer etterspør vårt eksotiske nordiske utkantpreg i en kunstverden som stadig jakter på fornyelse: Billedkunstneren Marianne Heske tar med seg Stendalsfossen i Nordheimsund til Expo 2000 i Hannover, og koreografen Jo Strømgren opplever stor etterspørsel etter sitt særpregete norske uttrykk på flere internasjonale arenaer. Er det periferien som invaderer sentrum – eller sentrum som legger under seg periferien? Foreløpig må vi konstatere at helhetsbildet av kunstfeltet er i ferd med å bli mer komplekst. Det er ikke lenger så lett å fastslå hva som er sentrum og hva som er periferi, på det postmoderne kunstfeltet. Sånn sett skal heller ikke Rossiné føle seg helt trygg!

Så til selve saken: Jeg skal altså ta for meg et internasjonalt aspekt ved konferansens hovedtema – og snakke om internasjonalt kultursamarbeid. Når akkurat *jeg* er bedt om å si noe om dette, skyldes det sikkert at jeg midt på 1990-tallet gjorde en utredning for Kulturdepartementet (KD) om emnet (Mangset 1997a og 1997b). Det var et interessant, men også et vanskelig utredningsarbeid. Utenriksdepartementet (UD) var svært skeptisk til hele utredningen – ikke minst fordi det var Kulturdepartementet som hadde

bestilt den. Kulturdepartementet hadde jo nærmest krenket UDs politiske og administrative territorium ved å sette i gang dette utredningsarbeidet. KD følte seg – på sin side – forpliktet til å gjennomføre arbeidet, fordi det var skrevet noen ord i et obskurt stortingsdokument om at en slik utredning *skulle* gjennomføres. Men KD ønsket å leve i relativ fred med UD – og så derfor helst at jeg gjorde utredningen mest mulig i stillhet. KD var heller ikke særlig ivrig etter å få rapporten publisert. Norsk kulturråd sørget likevel for at den slutt faktisk *ble* det. Vanskene med å få gjennomført utredningsarbeidet ga således nyttig informasjon til selve utredningen. Den vanskelige prosessen avspeilte at det internasjonale kultursamarbeidet er (eller iallfall var) preget av klare kulturforskjeller og interessekonflikter: mellom ulike departementer, mellom forvaltningen og store deler av kulturlivet, mellom forvaltningen og politiske miljøer, og mellom ulike aktører innad i kulturlivet. Det virket også som om disse konfliktene var såpass fastlåste at de vanskeliggjorde nødvendige reformer.

Den nevnte utredningen utgjør altså hovedgrunnlaget for mitt innlegg. Men jeg drar i tillegg nytte av en fersk internasjonal utredning om emnet, nemlig fra et forskernettverk under Europarådet, som heter CIRCLE (jf. CIRCLE 1999). Denne – ganske upretensiøse – utredningen gir et godt bilde av internasjonale endringstendenser på dette feltet, og den plasserer den norske modellen for internasjonalt kultursamarbeid i et internasjonalt komparativt perspektiv.

Organiseringen av det internasjonale kultursamarbeidet: Norge

CIRCLE beskriver Norge som en "low spender" når det gjelder internasjonalt kultursamarbeid (CIRCLE 1999:16). Ikke nok med at rike Norge bruker forholdsvis lite penger på feltet, vi skiller oss også fra mange andre land ved vår tradisjonelle, "kulturdiplomatiske" organisering av det offentlige virkemiddelapparatet.

I Norge spiller som kjent Utenriksdepartementet fortsatt en svært sentral rolle når det gjelder den offentlige innsatsen på dette feltet (Mangset 1997a). UDs Presse- og kulturavdeling er ansvarlig for kultureksport til land utenfor Norden. Målsetningene for arbeidet er typisk utenriks- og handelspolitiske. Hovedmålet er å fremme et positivt bilde av Norge utenlands, altså drive norgesprofilering. UD konsentrerer mye av innsatsen om noen utvalgte satsingsland, gjerne større industriland som har stor utenriks- og handelspolitisk betydning for oss. Her gjennomfører UD storstilte kulturmanifestasjoner, basert på omfattende og langvarig planlegging. Til forskjell fra flere andre land kan Norge derimot ikke dra nytte av et vidt nettverk av nasjonale kulturinstitutter utenlands. Jeg tenker på slike institutter som de engelske British Councils, de tyske Goethe-instituttene og de franske Centres Culturels. Det norske UDs utenlandssatellitter på feltet er derimot ambassadene – hvorav bare en del har egne kulturattasjeer. Disse blir imidlertid ikke rekruttert primært ut fra kulturfaglig kompetanse. De har dessuten vansker med å bygge seg opp varig kulturfaglig kompetanse over tid, ettersom de er flyttepliktige diplomater – og dermed stadig skiftes ut. UDs kulturkontor fungerer for øvrig mer som en utadrettet operatør på dette feltet enn som et tradisjonelt byråkratisk forvaltningsorgan. Det betyr at de selv tar mange klart kulturfaglige beslutninger. Departementet har riktignok også knyttet til seg et nettverk av fagkyndige rådgivningsorganer med representasjon fra ulike deler av kulturlivet. Men mitt inntrykk er at disse organene har begrenset betydning.

Kulturdepartementet holder en lavere profil enn UD på feltet. Det spiller en mer tradisjonelt byråkratisk rolle. KD har særlig ansvar for import av kultur til Norge, for nordisk kultursamarbeid generelt – og for såkalt multilateralt kultursamarbeid. Det siste dreier seg blant annet om kultursamarbeid i internasjonale organisasjoner som Europarådet, EU og UNESCO. Det fins også et eget samarbeidsforum mellom de to departementene. Men jeg har inntrykk av at dette forumet spiller liten praktisk rolle, og at virksomheten der har vært hemmet av revirkonflikter mellom de to departementene.

I flere andre land har det vært en økt tendens til å delegere ansvar for deler av det internasjonale kultursamarbeidet til såkalte armlengdes-organer eller NGOs (non-governmental organizations). I Norge har det derimot vært liten vilje til slik delegering. Det fins likevel noen slike norske operative kulturfaglige institusjoner som driver med internasjonalt kultursamarbeid på særskilte felt. De viktigste er NORLA og MUNIN[2] på litteraturområdet og Norsk filminstitutt på filmområdet. Dessuten yter NORAD[3] – som er et direktorat under UD – fortsatt en viktig innsats når det gjelder offentlig kultursamarbeid med land i den tredje verden.

Både fra kulturfaglig og politisk hold har den sterke UD-kontrollen med det internasjonale kultursamarbeidet vært utsatt for kritikk, og det er gjort forsøk på å få til reformer. Hovedmålet for kritikken har vært å styrke de kulturpolitiske målsetningene og den kulturfaglige kompetansen i dette arbeidet. Det viktigste og dristigste endringsforslaget kom fra det såkalte Knut Berg-utvalget midt på 1980-tallet (NOU 1985:12). Utvalget tok til orde for å løsrive dette arbeidet mer fra UD og opprette et eget kulturfaglig fond, styre og sekretariat, lagt inn under Kulturdepartementet. Forslaget fikk oppslutning fra store deler av kulturlivet, men falt likevel etter intens strid og sterk motstand, ikke minst fra UD-hold. Seinere har blant annet stortingspolitikere på mer forsiktig vis tatt til orde for å styrke de kulturpolitiske og kulturfaglige interessene i det internasjonale kultursamarbeidet, men uten særlig gjennomslag.

Kretsløp og ideologier

Vanskene med å endre det offentlige virkemiddelapparatet på dette feltet har sin bakgrunn i ganske grunnleggende og systematiske kulturforskjeller og interessekonflikter. Ulike typer aktører forfølger ulike verdier og målsetninger – og bruker ulike formidlingskanaler og –strategier i det internasjonale kultursamarbeidet. I min analyse prøvde jeg å "fange opp" disse forskjellene og konfliktene i en litt stilisert form, ved hjelp av en typologi over tre parallelle kretsløp og ideologier.

Med grunnlag i en lang rekke kvalitative intervjuer med sentrale aktører innenfor norsk kultursamarbeid med utlandet mente jeg for det første at det avdekket seg et særskilt *impresario-kurator-kretsløp*, preget av en klart *elitær ideologi*. Dette kretsløpet var særlig forankret i noen store kulturinstitusjoner og blant noen sentrale kunstkritikere i Oslo. Aktørene her ser på seg selv som norske representanter for et strengt hierarkisk internasjonalt kunstsystem. Internasjonalt er det et fåtall sentrale portvoktere som bestemmer hvem som skal lykkes eller ikke, innenfor et ganske skarpt inndelt "divisjons-" eller "serie"-system av kunstarenaer. Bare noen få av disse arenaene – en biennale her, en konsertsal der – er virkelig viktige trappetrinn på veien mot internasjonal suksess. Innenfor dette kretsløpet prioriteres enerne framfor bredden. De sentrale aktørene sier derfor "nei" til den hygge- og trivselspregete norske kulturpolitikken – og til norsk likhetstankegang og kø-mentalitet overhodet. De faglige nettverkene og den strategiske kontakten mellom institusjonselitene i Norge og andre land er viktigere for å lykkes i dette kretsløpet enn den direkte formidlingsinnsatsen fra myndighetene: Det gjelder å pleie de rette internasjonale kontaktene og få innpass på de rette arenaene. For å få fram unge talenter internasjonalt sverger en til den såkalte lokomotiv-strategien: Det er snakk om å kople ett eller flere yngre talenter til etablerte stjerner (lokomotiver) med 'drakraft', slik at de kan trekke med seg 'vognene' med talenter. Oslo-filharmonien oppfatter seg for eksempel åpenbart som et slikt lokomotiv for norsk musikkliv – og tar gjerne ansvar og ære for å ha 'dratt med seg' musikere som cellisten Truls Mørk, pianisten Leif Ove Andsnes og trompetisten Ole Edvard Antonsen til en internasjonal stjernekarriere.

For det andre mente jeg å kunne identifisere et såkalt *utvidet ildsjel-kretsløp*, preget av en mer *egalitær ideologi*. Her prioriteres oftere bredde, mangfold, norsk kulturell egenart og kontakt med et bredere publikum i mottakerlandet. Dette kan være kretsløpet for de små frigruppene på scenekunstområdet – eller for den mindre kjente billedkunstneren – som søker kontakt med kolleger i andre land. Aktørene her opererer i større grad utenfor de prestisje-

tunge institusjonskanalene. De er også skeptiske til en formidling som lukkes inne i en "ambassade-ghetto"[4]. De legger stor vekt på personlig faglig kontakt med kolleger i andre land – ofte innenfor rammen av seminarer og "workshops" eller mer uformelle sammenhenger. De setter også gjerne sin lit til samarbeid med lokale ildsjeler og opinionsledere i mottakerlandet. "Lokal forankring", "samarbeidsprosjekter" mellom kulturmiljøer i flere land – og "gjensidig kulturutveksling" – er sentrale stikkord innenfor dette kretsløpet.

Til slutt mente jeg å kunne identifisere et særskilt *utenriks-diplomatisk kretsløp*, preget av en mer *instrumentell ideologi*. Her brukes kultursamarbeidet primært som virkemiddel for utenriks- og handelspolitiske formål. Et hovedmål er å markedsføre Norge utenlands – og skape et positivt kvalitetsbilde av Norge, som kan være overførbart til andre områder enn kulturlivet. UDs "offisielle markeringer" og "store satsinger" står sentralt i dette kretsløpet. UD vil riktignok kanskje hevde at det ikke dreier seg om noe eget kretsløp, og at hensikten snarere er å stimulere formidlingen innenfor de andre kretsløpene. Det kunne virke som om UD-informantene selv identifiserte seg mest med det elitære impresario-kuratorkretsløpet: De satser primært på "de aller beste" blant norske kunstnere. Men kulturlivets folk oppfatter åpenbart likevel det utenriks-diplomatiske kretsløpet som et eget kretsløp, atskilt fra impresario-kuratorkretsløpet. Representanter for det sistnevnte kretsløpet ser gjerne på UD som en velvillig, men ikke særlig viktig, medaktør innenfor sitt internasjonale formidlingsarbeid. De offisielle kulturmarkeringene og utenrikskanalene kan egentlig bli sidespor på deres vei til internasjonal suksess. Ja, det kan noen ganger virke kulturelt stigmatiserende å bli "offer for" offisiell kultursatsing.

Internasjonalt utsyn. Endringstendenser

Mange av de kulturforskjellene og interessekonfliktene som jeg nettopp har beskrevet, vil utenlandske observatører uten videre kjenne seg igjen i. Men det utenriks-diplomatiske nettverket –

med en sterk UD-kontroll over slikt arbeid – er i de seinere åra blitt svekket i mange land, hvis vi skal tro rapporten fra Europarådets CIRCLE-nettverk. Fra Hellas rapporteres det for eksempel om "the gradual devolution of the control of central government/ Ministry of Foreing Affairs into the hands of the Ministry of Culture, arms-length cultural bodies and sub-national (provincial and municipal) actors" (CIRCLE 1999:26).

Fra Canada fortelles det at

> ...while in the past the Foreign Ministry was fully involved in leading all aspects of Canadian international cultural relations, it is now distancing itself somewhat to allow other institutions (in addition to the Ministry for Culture) to play a role, including: publicly funded arms-length and semi-governmental bodies, non-profit and for profit NGO's, charities and private sponsors (CIRCLE 1999:30).

Utviklingen kan egentlig knyttes opp mot flere – mer eller mindre sammenvevde – endringsprosesser:

1) For det første er det åpenbart at det i de seinere åra har skjedd en kraftig *økning* i allmenn *internasjonal kontakt* blant fagfolk, også innenfor kulturlivet. E-post og internett er blitt selvfølgelige daglige arbeidsredskaper for mange. Internasjonale møter og seminarer florerer. Mye slikt internasjonalt kultursamarbeid skjer uten mellomkomst fra offentlige myndigheter.
2) For det andre peker CIRCLE (ibid.) på en tendens til generell *avstatliggjøring*, som også påvirker organiseringen av det internasjonale kultursamarbeidet. Den sentrale statlige kontrollen og det hierarkiske offentlige byråkratiet blir svekket helt allment, hevder CIRCLE. Statskontrollert bilateralt kultursamarbeid avløses således mer av multilateralt internasjonalt samarbeid og partnerskap, der flere typer aktører er involvert. Private aktører – i vid betydning – får en mer sentral rolle.
3) For det tredje – hevder CIRCLE – ser vi en allmenn tendens til *avinstitusjonalisering* av kulturlivet. CIRCLE er altså opptatt av nettopp den bevegelsen fra institusjons- mot prosjektorganisering innen kunstlivet som var hovedtema for Kultur-

rådets årskonferanse i 1998 (jf. Langdalen, Lund og Mangset 1999). Også innenfor internasjonalt kultursamarbeid kan denne prosessen medføre mer fleksibel bruk av offentlige midler – og organisering rundt prosjekter og nettverk – framfor en ensidig satsing på permanente strukturer og institusjoner.

4) For det fjerde ser vi altså en tendens til *avdiplomatisering* av det internasjonale kultursamarbeidet i Europa. Det kulturdiplomatiske styringsparadigmet mister grepet:

> "In most European countries international cultural co-operation hasbeen a more or less co-operative playground of ministries of Culture and Foreign Affairs/Foreing Office», skriver således CIRCLE (1999:11). "The former have advocated internationalisation of the arts and culture, the latter have conceived international cultural co-operation as an excellentway to promote politically and economically one's country abroad." Men – hevder CIRCLE: "The bulk of cultural co-operation has been shifting out of the realm of foreign policy interests and, at the same time, even the decision-makingpowers of the Foreign Ministries/Offices have been in the decline in many countries."

Etter hvert har også veggene mellom ulike statlige institusjoner blitt bygd ned, og vi har fått mer tverrsektorielt samarbeid mellom flere departementer. Internasjonalt er det dessuten en økende tendens til at kulturfaglige armlengdes-organer (dvs. paralleller til NORLA eller Norsk filminstitutt) får økt ansvar for slikt arbeid, ifølge CIRCLE.

5) CIRCLE registrerer for det femte en generell tendens til *avnasjonalisering*, det vil si til at nasjonalstatens rolle svekkes til fordel, både for over- og internasjonale *og* subnasjonale organer og institusjoner. Særlig legges det vekt på at regioner, kommuner og byer selv i økende grad blir aktører i det inter nasjonale kultursamarbeidet.

6) Til slutt vil jeg minne om den utviklingen i retning av et *postmoderne kunstnerisk mangfold*, som blant andre Gavin Jantjes ved Henie-Onstad Kunstsenter snakket om i et tidligere foredrag: Det vil si en utviklingstendens innad i kunstfeltet bort fra forestillingen om ett institusjonalisert kvalitetshierarki og

én etablert kanon, forankret i ett kunstnerisk og geografisk sentrum. Hvis da ikke denne siste postmoderne fortellingen utgjør nok et forsøk fra institusjonselitene på å tilsløre sin sentrumsmakt!

Alt i alt avtegner det seg imidlertid et mer mangfoldig, komplekst, desentralisert og ustyrlig nettverk av samarbeidende aktører og relasjoner innenfor det internasjonale kultursamarbeidet.

Konklusjon

Norge framstår i denne internasjonale utredningen som noe av et *særtilfelle*, på grunn av den sterke vekten vi fortsatt legger på en UD-kontrollert, kulturdiplomatisk og sentralistisk struktur. Vi kan si at Norge "ligger etter" når det gjelder noen allmenne internasjonale trender: Vi er preget av et kulturelt og organisatorisk "etterslep", vi lever fortsatt litt i de gamle bilaterale kulturavtalenes tid. Det kan i og for seg være vel og bra, hvis vår struktur har kvaliteter som det er verdt å forsvare. Det får det være opp til den videre debatten å ta stilling til. Men det er fristende å hevde at det rår et påtakelig misforhold mellom

a) noen ganske dyptgående endringstendenser i internasjonale samarbeids relasjoner og kulturmønstre, *og*
b) et norsk sentralistisk, kulturdiplomatisk offentlig virkemiddel apparat på dette feltet.

Litteratur:

Bourdieu, Pierre (1987): *Produktionen av tro. Bidrag till en teori om de symbolska tillgångarnas ekonomi, i Bourdieu,* Pierre: Kultursociologiska texter (i urval av Donald Broady och Mikael Palme).

Circle (1999): *Beyond Cultural Diplomacy – International Cultural Cooperation Policies: Whose Business is it Anyway?* Cracow 10 – 13 June 1999, Council of Europe.

Langdalen, J./Lund, Chr./Mangset, P. (1999): *Institusjon eller prosjekt – organisering av kunstnerisk virksomhet.* Rapport fra

Kulturrådets årskonferanse 1998. Norsk kulturråd – utredning. Rapport nr. 14, Oslo.

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

Mangset, Per (1997b): *Cultural Divisions in International Cultural Co-Operation,* i "The International Journal of Cultural Policy", Vol. 4, No. 1.

Mangset, Per (1998): *Kunstnerne i sentrum. Om sentraliserings-prosesser og desentraliseringpolitikk innen kunstfeltet.* Norsk kulturråd – utredning. Rapport nr. 11, Oslo.

NOU 1985:12 (1985): *Norges offisielle kultursamarbeid med utlandet,* Oslo.

Fotnoter

1 Dagbladets teaterkritiker, Hans Rossiné, tok i Dagbladet 18. oktober 1999 til orde for å nedlegge regionteatrene i Mo i Rana, Skien, Førde og Molde, blant annet fordi de ikke fyller publikums krav til kvalitet. Han fikk seinere blant annet støtte av kulturforsker Georg Arnestad, i en kronikk i Dagbladet, 25. oktober 1999. Utspillene skapte en god del offentlig debatt.

2 "Norwegian Literature Abroad" (NORLA) og "Marketing Unit for Norwegian International Non-fiction" (MUNIN).

3 Direktoratet for utviklingshjelp (Norwegian Agency for Development Cooperation).

4 Representanter for en norsk, "kulturdemokratisk" kulturinstitusjon uttalte seg som følger:"Mye av det som har skjedd gjennom årene, det har vært så veldig knyttet til ambassadene, ambassadene har gått ut og gjort sine ting. Og det har vært en slags *ambassade-ghetto* rundt det". (Mangset 1997:110) Dette var en spissformulert, men ikke utypisk formulering.

Jan G. Lassen

NORSK KULTURSAMARBEID MED UTLANDET – EN SITUASJONSBESKRIVELSE

Hovedmålsetninger i norsk utenrikskulturell politikk

Internasjonalisering av norsk kulturliv

Utenriksdepartementet har som en sentral oppgave å legge forholdene til rette for internasjonalisering av norsk kulturliv. Interessen blant kunstnere og kulturinstitusjoner for å arbeide internasjonalt har i mange år vært stigende. Norge har i dag en rekke unge musikere, forfattere og kunstnere som helt fra *starten* av sin karriere arbeider målbevisst for å nå et internasjonalt publikum. Våre kulturinstitusjoner tar i økende grad internasjonale initiativ og ser betydningen av å utvide sine nettverk i utlandet.

Til tross for dette må vi kunne si at norske kulturinstitusjoner generelt har svake tradisjoner og relativt liten kompetanse når det gjelder arbeid på det internasjonale felt. Kompetansen innen internasjonalt kultursamarbeid synes ofte å være *personavhengig.* Den er i liten grad forankret i institusjonen selv, og føres derfor i

liten grad videre til etterfølgere. Dette skyldes nok bl.a. at bare få norske kulturinstitusjoner ser det internasjonale arbeidet som en prioritert oppgave og derfor mangler en langsiktig strategi på dette felt.

Videre synes det klart at det faglige støtteapparat som skal bistå kunstnerne i utlandet, ikke er tilstrekkelig utviklet. Selv om vi de aller siste årene har sett klare tendenser til endring, så er det fortsatt bare et lite antall billedkunstnere som kan regne med støtte fra gallerister eller agenter med internasjonal erfaring. På musikkområdet og innen litteraturen står det noe bedre til, selv om det også der er stort rom for forbedring.

Utenriksdepartementets erfaring, som bygger på alle de søknader departementet mottar, viser likevel at de aller fleste kunstnere er overlatt til selv å administrere og tilrettelegge sin utenlandsvirksomhet. Dette gjelder slett ikke bare den yngre generasjon. Det synes tvert imot som om de helt unge av våre kulturarbeidere, blant annet gjennom bruk av moderne kommunikasjonsteknologi, er de mest aktive når det gjelder å bygge internasjonale kontaktnett – både i forhold til fagmiljøer, mediene og samarbeidspartnere innen næringsliv. Det er videre et forholdsvis nytt og positivt tegn at mange mindre institusjoner utenfor de store byene, og enkelte fylkeskommuner, satser målbevisst på internasjonalt kultursamarbeid. Det synes klart at sentral beliggenhet og størrelse ikke er avgjørende kriterier for kulturinstitusjonenes internasjonale engasjement.

Utenriksdepartementet kan ikke ivareta spesialiserte kulturfaglige oppgaver knyttet til norsk kulturpresentasjon i utlandet. Utenrikstjenesten kan gjennom ambassader, generalkonsulater og sitt hjemmeapparat medvirke som *kontaktformidler* og bistå i presse- og PR-arbeid. Videre kan vi bidra til økt synliggjøring ved å bygge enkeltarrangementer inn i større, samlende presentasjoner.

UD har innenfor rammen av sine begrensede budsjetter et ansvar når det gjelder finansiering, og kan også medvirke til å utvide

finansieringsgrunnlaget ved å knytte næringslivs- og reiselivsaktører til kulturarrangementer i utlandet. Men de faglige, spesialiserte støttefunksjonene – selve tilretteleggingen av arrangementene – må ivaretas av kulturinstitusjonene og deres utenlandske samarbeidspartnere i fellesskap.

Det synes generelt sett å være behov for å tilføre norsk kulturliv kompetanse innen internasjonalt kultursamarbeid. Utenriksdepartementet vil gjerne medvirke til en slik kompetansehevning. Departementet mener det vil være strategisk klokt å prioritere denne oppgaven en tid fremover og ønsker å diskutere konkrete tiltak for hvordan dette kan gjøres.

Regionenes bidrag til den utenrikskulturelle politikk blir stadig viktigere. Det må derfor understrekes at Utenriksdepartementet ønsker å holde nær kontakt med institusjoner og kultumyndigheter over hele landet. Vi har de siste årene sett flere eksempler på viktige internasjonale kulturprosjekter som springer ut fra og administreres av aktører utenfor de mest sentrale byer og fylker. Mange institusjoner med stort potensiale for utenlandseksponering befinner seg også andre steder enn i de største byene. Det gjelder for eksempel flere av våre fremste festivaler og mange av våre mest spennende museer. Utenriksdepartementet ønsker å utvikle kontakten med disse, men stiller samtidig som betingelse for prosjektsamarbeid at det må foreligge gjennomarbeidede planer for internasjonal satsing og vilje til å sette av egne ressurser til dette.

Noen bemerkninger om kultur og utenrikspolitikk

Det hevdes ofte at Utenriksdepartementet i kulturarbeidet i utlandet legger overdrevet vekt på utenrikspolitikken, på bekostning av kulturpolitikken.

For UD er det naturlig å se det offisielle kultursamarbeidet med utlandet som en del av Norges *samlede* internasjonale engasjement

– med en nær tilknytning både til utenrikspolitikk, internasjonal næringspolitikk og internasjonalt forskningssamarbeid.

For mange i kulturlivet synes derimot utenrikspolitikk og kulturpolitikk å stå i skarp motsetning til hverandre.

Vi mener mange av de store kulturprosjekter som vi sammen med norske og utenlandske kulturinstitusjoner har vært engasjert i de senere år, har bidratt til å gi både publikum, medier og myndigheter i utlandet et inntrykk av Norge som et kreativt og moderne samfunn – et land med rike tradisjoner og en kultur av høy kvalitet.

Vi synes ikke at et så viktig utenrikspolitisk virkemiddel som *kulturen* skal være forbeholdt store land som Tyskland, Storbritannia og Frankrike. Vi tror at nettopp et lite land har mye å vinne på å bruke sin kvalitetskultur aktivt til å skape et bilde av seg selv og dermed et grunnlag for andres oppfatninger av oss og evne til å forstå oss.

Når man tar i bruk kulturen, vil *kvalitet og særpreg* være et viktigere kriterium for å oppnå oppmerksomhet enn *kvantitet.* Det gir store muligheter for et land som Norge. Ethvert kulturarrangement i utlandet av høy kvalitet bidrar etter vår mening positivt til å styrke interessen og forståelsen for Norge og norske synspunkter generelt og for kulturen spesielt.

Regionalt baserte institusjoner som for eksempel Risør kammermusikkfestival, og jazzfestivalene i Molde, Kongsberg og Voss er alle sterkt internasjonale i sin orientering. Når prosjektet Skulpturlandskap Nordland så konsekvent velger en internasjonal profil, når mange yngre billedkunstnere ser sin kunst som internasjonal mer enn norsk, så bidrar dette til å motvirke en oppfatning som blir stadig mer vanlig i Europa av Norge som et geografisk perifert og politisk isolert land. Slik sett gir kulturlivet et viktig bidrag til vår utenrikspolitikk.

Slik vi ser det har kulturen en naturlig og selvstendig plass innen utenrikspolitikken. Den skaper et grunnlag for norsk politikk, men kan i tillegg også bidra direkte i forebygging og løsning av konflikter, eller i synliggjøring av viktige internasjonale spørsmål knyttet til miljø, ressursforvaltning, menneskerettigheter og spørsmål knyttet til barns situasjon. Dette er viktige samfunnsspørsmål som kulturlivet engasjerer seg sterkt i her på den hjemlige arena, og det vil være positivt med tilsvarende engasjement på det internasjonale plan.

Vi opplever nå at flere av de store norske kulturinstitusjonene og mange enkeltkunstnere er opptatt av dette og ønsker å utvikle prosjekter og nye presentasjonsmodeller som på en direkte måte knytter kulturen til slike viktige politiske spørsmål.

Når mange er kritiske til sammenkoblingen av kultur og utenrikspolitikk, så skyldes det kanskje at man tror at den kulturpresentasjon UD er engasjert i, først og fremst styres av, og tids- og stedsmessig blir tilrettelagt ut fra utenrikspolitiske behov og målsetninger. Dette er jo ikke riktig. Men vi prøver så ofte som mulig å benytte de kulturarrangementer som likevel finner sted til å invitere kontakter innen politikk, næringsliv og mediene.

Oslo Filharmoniske Orkesters konsert i New York den 9. november 1999 er et godt eksempel. Konserten er planlagt for flere år siden og inngikk i Carnegie Halls regulære konsertserie. Sommeren 1999 besluttet Utenriksdepartementet å invitere 300 FN-ambassadører og andre kontakter til konserten som et ledd i bestrebelsene på å sikre Norge en plass i FNs sikkerhetsråd. Men dette påvirket jo ikke formen og innholdet i konserten – selv om vi selvsagt ønsket at den skulle gjøre inntrykk på våre gjester!

Vi gjør på den annen side i økende grad bruk av kulturinnslag ved viktige politiske møter. Men denne kategorien tiltak utgjør neppe mer enn 5% av de samlede norske kulturarrangementer ute – og enda mindre andel av budsjettene. Det dreier seg om arrange-

menter knyttet til politiske møter, konferanser og besøk. Kulturinnslag ved statsbesøk i utlandet finansieres med særskilte midler.

Det er for øvrig interessant å registrere at det økende internasjonale engasjement hos norske kommuner og fylkeskommuner oftest har en helhetlig profilering av kultur, nærings- og reiseliv både som forutsetning og ambisjon. De utenlandske samarbeidspartnerne, som særlig er byer og regioner i Norden, Storbritannia, Tyskland og Frankrike, arbeider også etter denne modellen. Det er her et interessant sammenfall i synsmåter mellom Utenriksdepartementet og de sentrale norske regionale aktører – noe som gjør en tettere kontakt og informasjonsutveksling både interessant og nødvendig. Norske fylker og kommuner knytter gjennom sitt arbeid på dette felt Norge til en viktig tendens i europeisk politikk, nemlig utviklingen av det regionale samarbeidet.

Utenriksdepartementet har gjennom noen år hatt et praktisk samarbeid med norske fylker og både store og små byer om kultur- og profileringsprosjekter i Nord-Frankrike, Nordøst-England og Nord-Tyskland. Vi tror at samarbeidet kan utvikles og at det ligger store synergimuligheter i dette. Utenriksdepartementet vil derfor ta initiativ til møter med norske fylkeskommuner og kommuner for å informere om departementets planer, høre hvilke ambisjoner og planer de regionale aktørene selv har innen internasjonalt kultursamarbeid, og på dette grunnlag diskutere hvordan man bedre kan samordne virksomheten.

Som et ledd i denne kontakten – og forhåpentlig samarbeidet – kan vi også tenke oss å se på mulighetene for en bedre synliggjøring i utlandet av internasjonalt orienterte festivaler og museer.

Noen hovedprinsipper i organiseringen av det offisielle kultursamarbeidet med utlandet

På grunn av budsjettbegrensninger, men også av strategiske grunner, har det vært viktig å konsentrere det offisielle kultursamarbeidet i et utvalg land med spesielt stor kulturell, politisk og

økonomisk betydning for Norge. Tyskland, Storbritannia, Frankrike, Italia og Spania, samt Nord-Amerika og Japan har gjennom hele 1990-tallet vært prioriterte land. Ved å begrense det geografiske nedslagsfelt har det vært mulig å få til en kontinuitet i kultursamarbeidet med disse viktige landene, noe som vi tror på sikt vil føre til øket kontakt og etterspørsel på institusjons- og personnivå.

En slik geografisk prioritering innebærer imidlertid ikke at andre land og regioner utelates. Det har i de siste årene vært et økende samarbeid med mellomstore land i Vest-Europa (især Nederland, Belgia, Østerrike og de nordiske land), samtidig som kontakten med Russland, Baltikum og sentraleuropeiske land (især Polen, Tsjekkia, Ungarn) er øket. Det er også klare tegn på at internasjonal kulturutveksling blir viktigere for utviklingslandene og deres arbeid med å styrke sin kultur.

Planleggingen av de norske kulturarrangementer Utenriksdepartementet er engasjert i, foregår i nært samarbeid med rådgivende faggrupper og norske og utenlandske institusjoner. Departementet har fra januar 2000 slike rådgivende grupper innen billedkunst, musikk, dans/teater, design/arkitektur og kunsthåndverk.

Vi er videre i gang med å definere nye oppgaver for Rådet for kultursamarbeid. Mens de rådgivende faggruppene er med å trekke opp konkrete planer for presentasjoner på to til fire års sikt, vil Rådet for kultursamarbeid – der også Kulturdepartementet har en viktig rolle – i større grad beskjeftige seg med langsiktig planlegging av mer prinsipiell karakter.

Selv om fagmiljøet, direkte eller gjennom de grupper som er opprettet, kommer med innspill, ser vi likevel at initiativ fra utenlandske institusjoner som ønsker å presentere norsk kultur, blir stadig hyppigere. Dette sier noe om kvalitetsnivået i norsk kulturliv i dag. Men vi tror også dette er et resultat av en strategi som har vært fulgt i de senere år: Ved å invitere utenlandske kultureksperter – representanter for interessante miljøer og kulturinstitusjoner –

til Norge, sikrer man at norske arrangementer ute får en god tilpasning til de lokale trender og det lokale publikums ønsker. Vi har i økende grad beveget oss vekk fra *selv* å gjøre valgene. Ved å invitere ekspertene hit, kan vi gi en langt fyldigere informasjon enn den vi kan gi dem i utlandet, og dette bidrar til nettverksbygging og øker sjansen for at det oppstår varig interesse for norsk kultur.

Man kunne som et tankeeksperiment tenke seg at vi over en to til tre års periode brukte en vesentlig del av de utenrikskulturelle budsjetter til å invitere eksperter av denne type. Vi ville ganske sikkert oppleve at utenlandske institusjoners etterspørsel etter norske kunstnere, og utenlandske arrangørers finansielle bidrag, ville øke sterkt. Vår positive erfaring gjør at Utenriksdepartementet også i de nærmeste år kommer til å legge vekt på slikt informasjons- og påvirkningsarbeid. Det er viktig at institusjoner og kulturmiljøet i bred forstand bidrar med innspill til denne nettverksbyggingen. Vi håper også i fremtiden å kunne trekke på fagmiljøenes kompetanse og kreativitet i dette arbeidet.

Vi står nå foran noen år med en rekke utfordrende begivenheter som innebærer store muligheter for Norge på det utenrikskulturelle området. Nobel-jubileet (2001), samarbeid med de baltiske land i prosjektet Fokus Baltikum (2001), jubileet for Norges selvstendighet (2005), et kulturhistorisk utstillingsprosjekt Norge/Russland (2004/2005) og Ibsen-jubileet (2006) er noen av de viktigste. For å få til den vekst i det internasjonale kultursamarbeidet som vi alle ønsker, er det nødvendig å løfte sammen. Koordinert planlegging på statlig, fylkeskommunalt og kommunalt nivå – i samspill med kulturlivet over hele landet – kan gi bedre ressursutnyttelse og økt synliggjøring av de mange institusjoner og enkeltkunstnere som ønsker å arbeide internasjonalt.

Utenriksdepartementet ser frem til et godt samarbeid med alle aktører i kulturlivet om disse viktige oppgavene.

Anne Katrine Dolven

JEG SER INN

En norsk billedkunstner ser ut ble jeg tildelt som tittel på mitt innlegg til Norsk kulturråds årskonferanse. *Ser ut* vil si at vi sitter inne, og her i denne sammenhengen er vel inne Norge. Da jeg i mer eller mindre 12 år, med stadig avbrekk til Nord-Norge, nærmere bestemt Lofoten, har bodd "ute", valgte jeg å kalle mitt innlegg *Jeg ser inn.*

Hva er ute?

Det er kaldt, husløst, ingen faste naboer – utrygghet! Inne er det lune, sikre, faste, gode og kjente på alle kanter. En annen ting er at vi vet at dette hjemlige, trygge kan inneholde situasjoner som innenfor hjemmets lune vegger kan bli trykkende. Det kan være ganske *godt* å komme seg ut.

Jeg fikk i 1987/88 et stipend fra UD (i samarbeid med DAAD Deutsche Akademische Austauschdienst). Det var kr 25 000 for et års opphold og atelier i Berlin på Künstlerhaus Bethanien, et nedlagt sykehus i Berlin, som huset kunstnere fra hele verden med lignende stipend. Den eneste forskjellen var at Norge ga kr

25 000 og at de andre fikk den gang kr 100 000. For ledelsen i Bethanien var ikke forskjellen akseptabel, og de innkalte til et møte med UD's kulturavdeling som da var representert med kulturattacheen fra Bonn.

Det var et noe ubehagelig møte med en kulturrepresentant for Norge som hadde *liten* eller rettere sagt *ingen* innsikt når det gjaldt samtidskunst. Da Michael Haerter, direktør i Künstlerhaus Bethanien, tok opp saken angående stipendets størrelse, mente kulturattacheen at fordi Norge var slikt et lite land ville kunstnere ved å være ute, bli så berømte at vi solgte så godt når vi kom hjem. Haerter understreket at det å jobbe i Bethanien var et forskningsår, og de tenkte *ikke* salg av kunst, tvert imot. Etter denne samtalen gikk vi ned i mitt atelier, kulturtattacheen, Haerter og jeg. Da kulturattacheen så mine arbeider, ble han nok noe overrasket, han hadde ikke sett noe lignende før, og mente trøstende med et klapp på skulderen at om jeg ikke fikk solgt disse arbeidene, så kunne jeg jo bruke materialet om igjen!

Dette var for 12 år siden. Hva har skjedd siden? Stipend til Bethanien ble etter noen år tilsvarende de andre landene. Det skyldes slike oppdragende møter og korrespondanse kunstnere har hatt med det offisielle kulturapparatet i UD. Det har vært og er mye opplæring innen samtidskunst som må gjøres overfor personell tilknyttet utenrikstjenesten i Norge. Dessverre virker det som om det ofte er personer med liten eller ingen kulturbakgrunn som får disse postene ute.

Jeg vil kort gå enda lenger tilbake i tid. Som helt ung kunststudent i 1978/79 var jeg et år i Paris. Jeg ringte den norske ambassade for å få vite om det var et nettverk innenfor kultur. Det var det ikke. Derimot hadde den svenske ambassaden med sitt Centre Culturelle Suedois og sin kulturattaché, som var forfatter og hvis kone var billedkunstner, hver første onsdag i måneden åpent hus i kulturattacheens leilighet i senterets toppetasje. Jeg kunne altså hver onsdag gå dit og treffe andre kunstnere, forfattere, filmskapere og teaterfolk, kort sagt et stimulerende miljø som resulterte i at jeg i

dag har gode venner og kontakter som har fulgt meg fra den tiden.

I andre land, er min erfaring, får personer tilknyttet kulturlivet, f.eks. forfattere, journalister og kunstnere, ofte får slike presse- og kulturstillinger. Vi hadde et eksempel ved ambassaden i London for et par måneder siden som jeg tror få kjenner til. Annette Groth, godt kjent journalist og forfatter ansatt ved NRK-kontoret i London i en årrekke, søkte presse- og kulturjobben ved ambassaden. Det ble, tror jeg, noe forvirring innad i UD da en søker utenfra – apropos ute og inne – søkte stillingen. Ansettelsesprosessen tok lang tid. Hun fikk den dessverre ikke. Stillingen gikk nok en gang til en inne i UD.

Det er UD ved sitt kulturkontor som disponerer offentlige norske midler til å formidle samtidskunst i utlandet i samarbeid med konsulenter. Det er også kulturarbeidere på norske ambassader. Alternative institusjoner finnes ikke i Norge.

Det norske landskapet

Hva ser jeg der inne i Norge? Jeg velger her å skille mellom distriktsnorge og det sentrale Oslo. Distriktsnorge har ofte egne kanaler og entusiaster på tvers av Oslo. Disse kanalene går ikke minst direkte til utlandet og da spesielt nordområdene inkludert Russland og Baltikum. Men det er i Oslo institusjonene ligger. De ligger tett, og de har ledere som ofte går fra en sjefsstilling i én institusjon til en sjefsstilling i en annen. Jeg tenker her på Kunstnernes Hus, Astrup Fearnley og Samtidsmuseet. Det blir derfor lite nytt blod i denne bygda.

For en utenforstående kan det virke som om UD's kulturavdeling er en institusjon med en noe tung struktur, med lite fleksibilitet og mulighet til å handle utover de frister som er fastsatt en eller to ganger i året. Dette byr på problemer. I komiteen for støtte til billedkunst-prosjekter i utlandet, som blir gitt via UD-kultur/billedkunst, er det søknadsfrist hvert halvår. Prosjektet bør først skje

ett år etter søknadsfristen. Altså ett år pluss ett halvt års forarbeide, det vil si at prosjekter må planlegges minst halvannet til to år fram i tiden. Den aktive samtidskunstscenen fungerer ikke med slike tidsaspekter.

Vel, dette er noe av det jeg ser der inne. Jeg savner at de ansatte i disse stillingene kommer mye, og jeg gjentar *mye* mer aktivt ut, at de rett og slett er mer *til stede* der det skjer. Jeg savner at de bruker oss der ute. Jeg savner *fagfolk* som vet hva samtidskunsten her og nå dreier seg om. Vi kunstnere har et kontaktnett til institusjoner, gallerier, kunstnere og kritikere og vil gjerne formidle det vi vet, men disse institusjonene bruker oss ikke. Hvorfor ikke?

Det er stor mangel på kontakt på flere områder. Når f.eks. en norsk innkjøpskomité kommer til en utstilling, vil de at kunstneren skal *gå* – vi får beskjed om å forsvinne! Min erfaring fra andre land er at en slik komité ønsker det motsatte, at kunstneren skal være der for at komiteen skal få mest mulig informasjon og kunnskap, og *deretter* kan de trekke seg tilbake.

Jeg mener, ved kanskje å gjenta meg selv, at det totalt mangler en levende, dynamisk og aktiv kontaktflate mellom samtidskunstscenen og det institusjonelle apparatet i Norge, noe som er synd for begge parter. Det finnes ingen samlet strategi eller politikk for formidling av norsk kunst i utlandet. Finland har en bevisst politikk. De har institusjoner som KIASMA, Samtidsmuseet og diverse private museer og samlinger rundt i landet. De ber kunstnere på et internasjonalt toppnivå om å gjøre utstillinger hos dem. Da følger pressen, seminarer og diverse kontakter med. Dette er kanskje den beste måten å skape et nettverk for å eksportere egne samtidskunstnere på. Ved å invitere folk inn, får vi våre egne ut. En samtale begynner. Denne bevisste strategiske holdningen har jeg ikke kommet over i Norge, med Skulpturlandskap Nordland og et par andre initiativ på mer lokalt plan de siste årene som unntak. Deriblant den vellykkede internasjonale utstillingen NESTE STOPP under Kunstfestivalen i Svolvær i juni i år.

Jeg kan ikke hjelpe for igjen å sammenligne med erfaring fra andre land. De fleste har som oss ambassader med kulturattacheer og en utenrikstjeneste som arbeider med kultur. I Finland finnes i tillegg FRAME, og Danmark har sitt Center for Dansk Billedkunst. Det er aktive institusjoner med topp oppdaterte fagfolk. De tar seg av "eksport" av samtidskunst. Helt små og store prosjekter. Her er ingen tidsfrist på søknader. Utover det har flere land institutter som f.eks. Finish-Institute i bl.a. New York, Tokyo, Paris, Stockholm, Antwerpen, Athen, København, Latvia, Tyskland, Jerusalem, Roma, St.Petersburg og Oslo. De tar seg av samtidskunst og forskning i utlandet. Se *www.finnish-institute.org.uk.* Meget interessant lesning. En kan bli både grønn og blå av misunnelse.

Når Norsk UD arbeider med kultur, er det i relasjon til deres selvfølgelige politikk, som er ren Norgesprofilering, noe den rent kunstfaglige ivaretagelsen lider av i flere sammenhenger. Nordmenn er flinke til å lage storslagne formelle middager med dronningen til stede. Hun er bokstavelig talt kronen på verket, og alle er meget fornøyde og mener de har gjort en meget god jobb, og det hele er fjernere enn noen gang fra det det egentlig dreier seg om, kunsten og det å ha kontakt med det som skjer. Nå skal det sies at dronning Sonja er en god representant for kunst, men i slike sammenhenger når selv ikke dronningen fram til kjernen av det som skjer.

Det viser seg også ofte at UD lager store utstillingsprosjekter som de rett og slett viser på helt *feil* sted, til feil tid, de er igjen ikke oppdatert, pga. manglende dialog med den nåværende kunstscenen på stedet. Resultatet er derfor at disse ofte store og kostbare utstillingene har brakt lite eller ingenting til de deltagende kunstneres videre karriere i utlandet. Nettverket mangler.

Behovet for en ny institusjon

Jeg vil fortsette å se inn. Det er nemlig en ny generasjon kunstnere i Norge nå som ser at de har lite å hente i de eksisterende organi-

sasjoner, bortsett fra penger av og til. Denne generasjonen tar skjeen i egen hånd og har skapt egne nettverk der ute. Det er en aktiv utadrettet generasjon, som har lagt vekk myten om kunstneren som geni på en øde øy, og som ikke ser på seg selv som kunstneren som venter på et demokratisk vedtak for å få en utstilling om tre år. De lager egne gallerier. De vet at det å gi og få informasjon, skape sammen og lage et nettverk er sentralt for personlig utvikling. Men de trenger oppbakking. Jeg savner et system som tar vare på dette, ikke kun gjennom økonomisk støtte, men en organisasjon som består av en aktiv, levende, ubyråkratisk og kunnskapsrik gjeng som kan fange opp og ta vare på det som skjer. En gjeng som jeg ikke minst kan gi tilbakemeldinger til og vente å treffe en gang iblant. Noen som vet hvem jeg er når jeg ringer. Noen jeg kan treffe i en profesjonell sammenheng ute og være stolt av. I Norge finnes det kun noen journalister og et par private gallerister som kan fylle denne rollen i dag.

Det er egentlig helt fint å være ute, det er ikke kaldt, og jeg føler meg ikke hjemløs. Norge er heller ikke lenger "uttafor", vi har nemlig i dag et kunstklima som er meget bevegelig, globalt og nysgjerrig på hva som skjer, og det innebærer selvfølgelig også det som skjer i norsk kunst.

La oss se inn en gang til. Jeg tror at *ute og inne* henger sammen for dagens kunstnerne. De er ikke mer husløse og frosne hverken på den ene eller andre siden av den norske grensen. Dette gjenspeiler seg jo og i hele markedsutviklingen i Norge de siste årene, og kunst er ikke noe unntak i denne utviklingen. Det vi trenger nå, er en fleksibel og godt informert institusjon med økonomi og viten til å støtte prosjekter og enkeltkunstnere. Det skal være et kunnskapssenter hvor en kan få faglig hjelp til bl.a. utstyr, katalog og annet informasjonsarbeid. Det skal være et senter hvor en behersker flere språk. Det skal være et sted hvor kunstnerne kan sende meldinger tilbake. Disse skal samles opp og danne bakgrunn for videre utvikling i senteret. Når en får noe, har en rett og slett behov for å bringe takk og informasjon tilbake, og et slikt sted finnes dessverre ikke i dag. Derfor går svært mye kunnskap tapt.

Jeg foreslår pga. den kritiske situasjonen vi er i at Kulturdepartementet umiddelbart gir en sum penger til studiereiser og forskning for en liten og effektiv komité – bestående av fire personer, én fra UD, f.eks. Jan Gerhard Lassen, en norsk kunstner med erfaring i utlandet, f.eks. Sonja Wiik, midlertidig direktør for NIFCA og to representanter fra FRAME eller Center for Dansk Billedkunst. Komiteen skal i løpet av seks måneder legge fram et forslag til hvordan vi kan bygge opp en ny institusjon i Norge som har som formål å lage *The World's best System for Contemporary Art abroad.*

Mye har nemlig *ikke* skjedd disse 12 årene. Ellers kunne ikke f.eks. Aftenposten 22. oktober 1999 skrive angående Widerbergs siste UD-utstilling:

> "Ved siden av Munch er han den *eneste nordmannen* i dette *århundret* som har vært vist i de ledende gallerier og museer i England." Og videre: "De siste 15 årene har det blant annet vært holdt fem Munch-utstillinger i regionen. Dessverre for arrangørene har ikke det blaserte kunstanmelderkorpset i London brydd seg om å presentere den norske kunsten."

Altså, triste greier, dette er jo virkelig til å grine av. Tenk at kunstkritikere fra London ikke har vist interesse for Munch hele fem ganger. Jeg synes ikke synd på Munch, men heller på disse som arrangerer prosjektene om samtidskunst og ikke egentlig har skjønt hva som har skjedd i dette århundret.

Til slutt ønsker jeg at UD og norsk kunstscene ser at vi her har en felles interesse for å utvikle formidling av norsk kunst til utlandet, slik at vi sammen kan få Kulturdepartementet til å forstå alvoret.

Dorthe Abildgaard

CENTER FOR DANSK BILLEDKUNST – FORMIDLINGSERFARINGER

Center for Dansk Billedkunst (CDB) er en selvejende institution etableret af Kulturministeriet med det formål at styrke dialogen mellem dansk og udenlandsk samtidskunst. CDB støtter danske kunstneres aktiviteter i udlandet og udenlandske kunstneres aktiviteter i Danmark, såvel som museers, galleriers og andre udstillingssteders og udstillingsarrangørers internationale udvekslingsaktiviteter.

I erkendelse af, at kunstscenen ikke længere er et centralt placeret internationalt forum, et statisk punkt der kan eksporteres til gennem målrettede geografiske handlingsplaner, men i langt højere grad er et flydende samarbejde, der kan tage form af nedslag alle mulige steder, har Center for Dansk Billedkunst især fokuseret på etablering og udbyggelse af netværk i form af dialog og udveksling lokalt som internationalt. Center for Dansk Billedkunsts arbejde er således opsøgende og udviklende og operationsfeltet er globalt som lokalt.

Udveksling og dialog fremfor kultureksport

Udveksling og dialog er på mange måder nøgleord for CDBs aktiviteter og strategi. Ordene er beskrivende for alle vore aktiviteter og for vores holdning til, hvordan man formidler og opererer inden for et internationalt felt.

Dette reflekteres ikke blot i fondsvirksomheden, hvor der netop fokuseres på projekter med et væsentlig incitament for dialog og udveksling mellem Danmark og udlandet. Det afspejles tillige i de rammer for international samarbejde, som CDB søger at bygge op for kunstnere og kulturinstitutionerne eksempelvis i kraft af etablering af artists-in-residencies, besøgsprogrammer for udenlandske curatorer eller andet netværksarbejde.

Som institution indsamler CDB viden og informationer og har på den måde status af en slags vidensbank, som man kan trække på i forskellige sammenhæng. Udover at være et formidlende led mellem Danmark og udlandet og omvendt bestræber CDB sig tillige på, at de forskellige aktiviteter som administreres og varetages af centret tilsammen udgør et fagligt potentiale og muligt arbejdsområde for kunstnerne og kunstinstitutionerne.

CDB arbejder med andre ord for danske såvel som udenlandske aktører i det internationale felt og fungerer i en lang række tilfælde både som sparringspartner, administrator, rådgiver og proceskonsulent for ikke blot Kulturministeriets initiativer på kulturområdet, men tillige på en lang række områder, der involverer danske som internationale aktører.

Historik

Inden jeg går over til en kort uddybning af centrets aktiviteter kan det have en vis relevans at vide, hvordan ideen om et centralt formidlingsorgan for internationalt samarbejde blev til i sin tid.

Historien om centrets realisering er ikke blot en historie om et fagligt og organisatorisk behov for en sådan institution. Det er også en historie om, at hvor der er politisk velvilje, lokal handlekraft og entusiasme for billedkunsten er der også muligheder for en økonomisk realisering af drømmen.

CDB begyndte sit arbejde i 1996 og var én af tidligere kulturminister Jytte Hildens store kulturelle satsninger. Inden da fandtes KIKU, Komité for Internationale Kunstudstillinger, der havde til opgave at virke til fremme af forbindelsen mellem dansk og udenlandsk kunst ved afholdelse af officielle danske kunstudstillinger i udlandet og tilsvarende udenlandske udstillinger i Danmark. KIKU udpegede danske deltagere til bl.a. biennalen i Venedig og var Kulturministeriets rådgiver i spørgsmål om billedkunstneriske udstillingsforhold, der vedrørte Danmarks kulturelle samarbejde med udlandet.

I en kort analyse af det internationale formidlingsarbejde i Danmark gjort af Karin Lommer for Nordisk Kulturinstitut i 1995 beskrives det, hvordan KIKU især i sine sidste år mødte en del kritik. Kritikken af KIKU var især rettet mod, at den i langt højere grad havde ambitioner om at være kvalitetsbedømmer fremfor at varetage en formidlende rolle.[1]

Center for Dansk Billedkunst er for så vidt afløseren til KIKU med den forskel, at CDB har langt flere funktioner og bredere indsatsområder end KIKU i sin tid havde. Med hensyn til formidlingsperspektivet spiller netop denne dimension en vigtig rolle i CDB's arbejde. Og med hensyn til kvalitetsbedømmelsen er sammensætningen af CDB's bestyrelse et udtryk for at imødekomme kravet på bedst mulig vis, ved at bestyrelsesposterne varetages af en repræsentativ kreds af kunstkyndige fra det danske kunstmiljø.

CDB's bestyrelse består af 9 personer, hvoraf 2 medlemmer udpeges af Kunstnersammenslutningernes Samråd,[2] 2 medlemmer udpeges af Akademirådet,[3] 2 medlemmer udpeges af Foreningen af Dan-

ske kunstmuseer,[4] 1 medlem udpeges af Foreningen af Kunsthaller og Kunstudstillingsinstitutioner[5] i Danmark og 1 medlem udpeges af Dansk Galleri Sammenslutning.[6] Kulturministeriet udpeger bestyrelsens formand, der skal være aktiv kunstner.

De første skridt til oprettelsen af CDB blev taget i 1994 og i 1996 blev institutionen en realitet. Driften af CDB blev sikret gennem tilskud fra Kulturministeriet og centret startede op med en direktør, en administrativ fuldmægtig, en erhvervssproglig fuldmægtig, en kunstfaglig medarbejder samt 1-2 løst tilknyttede kontorassistenter. CDB's første direktør var Christian Gether (1996-1997), den nuværende direktør er Lars Grambye.

Hvordan opfyldes visionerne

Hvordan opfyldes så Center for Dansk Billedkunsts visioner om en frugtbar og faglig kvalificeret dialog og udveksling med udlandet?

Her kunne man pege på følgende:

- en handlekraftig og fagligt kvalificeret bestyrelse
- en faglig bemanding af Center for Dansk Billedkunst
  Det skal her nævnes, at centrets direktør er kunsthistoriker, og at CDB p.t. har tre kunstfaglige medarbejdere ansat samt en informationsmedarbejder, en administrativ fuldmægtig og en overassistent.
- en klar vægtning af den faglige bemanding snarere end en administrativ
- en strategiplan der på bedste vis forsøger at opfylde det nutidige behov for information og formidling af billedkunsten – lokalt som internationalt
- et økonomisk grundlag der er realistisk i forhold til målsætningerne

Handlingsplanen 1998-2002

I slutningen af 1997 forfattede centrets nuværende direktør Lars Grambye og den daværende bestyrelse en femårig handlingsplan for CDB. Handlingsplanen rummer en strategisk planlægning og styring af den videns- og erfaringsformidling, som CDB varetager i dag.

Ni strategiområder beskriver i korthed overskrifterne på Center for Dansk Billedkunsts arbejde i dag:

1. Biennaler og faste internationale udstillinger
2. Udstillingssteder
3. Artists-in-residency-programmer
4. Samarbejdsprojekter
5. Arrangementer i eksternt regi
6. Fondsvirksomhed
7. Besøgsprogrammer
8. Andet netværksarbejde
9. Informations- og publikationsvirksomhed[7]

Biennaler og faste internationale udstillinger

CDB har ansvaret for den faglige og administrative gennemførelse af den danske medvirken på Venedig og São Paulo biennalerne. De to biennaler har ofte været baseret på, at forskellige nationale institutioner udpeger deltagerne. Som Lars Grambye udtaler har

> fremgangsmåden visse indlysende ulemper bl.a. fordi de enkelte nationale institutioner ofte er meget forskellige, og det samlede resultat er derfor i bedste fald kalejdoskopisk, i værste fald kaotisk og af vekslende kvalitet. Det er derfor vigtigt, at de forskellige nationale institutioner er i stand til at skue udover det snævert lokale og formår at etablere præsentationer, som har international gennemslagskraft og niveau.[8]

Det er CDB's direktør, der efter samråd med bestyrelsen afgør, hvem der deltager i Venedig og São Paulo biennalerne. Samtidig har CDB typisk inviteret en dansk curator fra en hjemlig institution

til at varetage curatering af den danske pavillon på Venedig biennalen. Hvorimod arbejdet med São Paulo biennalen oftest har ligget i CDB's eget regi, dvs. at en af centrets curatorer har varetaget udstillingsplanlægningen og selve curateringen.

I 1999 blev den danske pavillon i Venedig med præsentation af Jason Rhoades og Peter Bondes fællesprojekt *Snowball* dog co-curateret af den franske freelance curator Jérôme Sans og museumsinspektør ved Statens Museum for Kunst Marianne Øckenholt. Hermed sagt, at curatorvalget er afhængig af, hvilken kunstner/kunstnere centrets direktør inviterer til biennalen.

Foruden de to store historiske biennaler søger CDB at være på forkant med, hvilke initiativer der i øvrigt findes med hensyn til internationale biennaler. Vi indleder således tidligt et opsøgende arbejde omkring biennaler som Berlin, Johannesburg, Lyon, Melbourne, Sydney, Kwangju, Manifesta, Liverpool, MOMENTUM, Istanbul m.v. På disse biennaler er den nationale repræsentation ofte langt mindre væsentlig og på langt de fleste er det nu særligt udvalgte curatorer, der tager sig af udvælgelsen af kunstnere enten på helt eget hånd eller efter indstilling. Der er hermed ofte skabt mulighed for mere sammenhængende udstillinger med et højere kvalitetsniveau.

Det indledende arbejde kan eksempelvis tage form af, at assistere gæstende curatorer under research til biennalerne eller det kan tage form af konkrete invitationer til at besøge landet i forbindelse med planlægning af en biennale eller et udstillingsprojekt. Centret kan her bistå med information om danske billedkunstnere i kraft af vores studiearkiv eller vi kan assistere den aktuelle curator fagligt eller praktisk i dennes indledende arbejde omkring danske billedkunstnere.

Udstillingssteder

Center for Dansk Billedkunst administrerer DCA Gallery i New York for sammenslutningen af danske gallerier, der selvstændigt

varetager den kunstneriske ledelse. Derudover har centret genem nogle år afprøvet forskellige modeller for eventuelle udstillingssteder i udlandet. Vi har dog endnu ikke noget eget udstillingssted hverken i Danmark eller i udlandet.

Artists-in-residencies & besøgsprogrammer

Tiden er knap og økonomien måske ikke, hvad den kunne være for kunstinstitutionerne, når det gælder midlerne til at opsøge det internationale kunstmiljø og deltage i flere af de mange relevante seminarer, konferencer, biennaler og udstillingsåbninger, der hele tiden gør os opmærksomme på, at aktiviteten i kunstindustrien er øget betydeligt inden for de sidste mange år. Vi ved også, at langt de færreste kunstnere har mulighed for at rejse og deltage i de diskussioner og udvekslinger, der finder sted inden for deres felt. For at rette op på denne situation og for at give kunstnerne såvel som kunstinstitutionerne mulighed for at kvalificere sig har CDB under sine faste aktiviteter to væsentlige indsatsområder: Nemlig et fortsat opsøgende arbejde i forhold til etableringen af relevante studieopholds-muligheder i udlandet for danske kunstnere og kritikere samt et kontinuerligt besøgsprogram, som søger at imødekomme både det internationale og lokale behov for dialog og udveksling.

Indtil for ganske nyligt var det således ikke muligt for danske billedkunstnere at søge studieophold i udlandet udover de muligheder som Den skandinaviske Forening i Rom, Det danske Akademi samme sted og NIFCAs[9] nordiske studieopholdsmuligheder stillede. Med etableringen af et artists-in-residency-program i New York, Los Angeles og Berlin[10] har CDB ikke blot skabt flere muligheder i udlandet, men i kraft af programmernes vægtning af at studieopholdet så vidt mulig materialiseres i fremtidige kontakter for kunstneren såvel som kritikeren, er basis for at en fortsat forbindelse er om ikke etableret så i hvert fald igangsat.

Desuden søger Center for Dansk Billedkunst gennem invitation af udenlandske curatorer, kritikere og kunstnere at skabe en

platform i Danmark, hvor dialogen kan opstå og etableres på basis af egne erfaringer og et personlig kendskab til både dansk kunst og danske kulturinstitutioner.

Samarbejdsprojekter

Foruden disse faste praksiser inden for CDB's virke og arbejdsområder indgår centret fortsat i en række internationale som nationale samarbejdsprojekter af forskellig karakter. Her kan bl.a. nævnes kunstnerinitierede projekter, udenlandske udstillinger med dansk deltagelse, seminarier og koordinerende opgaver i forbindelse med større kunstprojekter etc. Af væsentlighed for disse opgaver er, at CDB's faglige deltagelse og økonomiske medvirken er med til at realisere og styrke den fortsatte diskussion af dansk samtidskunst ligesom disse samarbejder på lang sigt har til opgave at vedligeholde og kvalificere CDB's internationale netværk, der til stadighed søges udvidet.

Under disse aktiviteter har centret bl.a. realiseret udstillingsprojekter med dansk deltagelse i Toronto, Chicago, Sydney, Kassel, London, Budapest, Melbourne.[11] Projekter der sædvanligvis følges op af seminarer og workshops på de aktuelle udstillingssteder.

I efteråret 1999 afholdte CDB i samarbejde med den nordiske institution NIFCA tillige det første Artists Talk-seminar i København. Artists Talk er et kontinuerligt seminar initieret af NIFCA, hvor kunstnere viser og taler om deres produktion. Seminarets form tilrettelægges helt på kunstnernes præmisser og har til formål at præsentere nogle af de mest aktuelle kunstnere og deres syn på egen praksis.[12] Mens Artists Talk var initieret af NIFCA blev seminaret *Remarks on Interventive Tendencies* i 1998 gennemført af Center for Dansk Billedkunst på initiativ af kunstneren Henrik Plenge Jakobsen og kunstnergruppen Superflex samt curator på CDB Lars Bang Larsen. Seminaret var tilrettelagt som et kritisk forum for diskussion af nøgleemner inden for den aktuelle kunstneriske praksis, her især kunst der beskæftiger sig med kritik og social udveksling.[13] I år 2000 har centret foreløbigt planlagt to

seminarer med arbejdstitlerne: *Kunst og demokrati i det offentlige rum*[14] samt et seminar om *Cross-over problematikker i samtidskunsten.*

Arrangementer i eksternt regi

Ud over de nævnte aktiviteter i eget regi medvirker CDB også aktivt i visse arrangementer i eksternt regi. Disse arrangementer ligger uden for CDB's faste budget, og realiseres i stedet gennem tilskud fra økonomiske puljer tilknyttet handlingsplanerne i Kulturministeriet. Sådanne arrangementer er typisk knyttet til de årlige, internationale handlingsplaner udstukket af Kulturministeriet og gennemført inden for Det Danske Kulturinstituts rammer.

CDB deltog således eksempelvis i Kulturministeriets fremstød *Denmark meets Australia* i Australien i 1997, hvor centret realiserede en række mindre, faglige udvekslingsmøder mellem curatorer fra begge lande. På lignende vis tilrettelagde CDB året efter i forbindelse med et fremstød i Østersø-området en udstilling af Kirsten Ortweds bidrag til Venedig biennalen (1997) på Centre for Contemporary Art i Warszawa.

Fondsvirksomhed

Center for Dansk Billedkunst yder gennem sin fondsvirksomhed økonomisk støtte til eksterne projekter efter ansøgning. Ansøgningerne behandles fire gange årligt. Ud over at de skal have et højt kvalitativt niveau, er det forudsætningen for en eventuel støtte, at projekterne opfylder CDB's overordnede formål med at styrke dialogen mellem dansk og udenlandsk samtidskunst, dvs. at der udtrykkeligt indgår en markant international udvekslingsdimension i et givent projekt.

Gennem årene har CDB kunnet aflæse en stadig opadstigende kurve i antallet af ansøgninger. I de seneste år har centret således

modtaget ansøgninger, der typisk beløber sig til en total ansøgningssum på mellem 12-14 millioner. Et beløb der langt overstiger de godt 3,2 millioner, centret årligt har at råde over i fondsmidler. Man må imidlertid sige, at trods det knappe fondsbeløb på årsbasis, så er det muligt at realisere støtte af hen ved 100 projekter om året. De fondstildelte projekter fordeler sig over forskellige kategorier som: Gruppeudstillinger i udlandet, separatudstillinger i udlandet, udvekslingsprojekter i udlandet, internationale kunstmesser, studierejser og -ophold og udvekslingsprojekter og udstillinger i Danmark.[15]

Andet netværksarbejde

Ud over besøgsprogrammerne omfatter CDB's netværksarbejde en lang række andre aktiviteter med hensyn til etablering af kontakter i ind- og udland. CDB's medarbejderes egne rejser er naturligvis en grundlæggende forudsætning for dette arbejde, såvel som for det nødvendige komparative indblik i, hvad der er på dagsordenen i den internationale samtidskunst. Men samtidig består netværksarbejdet også i vedligeholdelsen af og overblikket over CDB's talrige personlige forbindelser, således at denne opbyggede goodwill og information effektivt kan formidles videre og stilles til rådighed gennem centrets database for danske interessenter.

Informations- og publikationsvirksomhed

CDB's informations- og publikationsvirksomhed rummer – foruden et omfattende studiearkiv over danske kunstnere, et arkiv der kontinuerligt udbygges – en hjemmeside, en database med en international såvel som dansk mailingsliste samt et nyhedsbrev, der udkommer 3 gange årligt.

Centrets hjemmeside[16] indeholder en beskrivelse af vores aktiviteter og fondsvirksomheden, ligesom den har relevante links til søsterorganisationer, aktuelle udstillinger og biennaler. Det er hensigten at udbygge den eksisterende hjemmeside med et fremtidigt digitalt studiearkiv, der rummer et repræsentativt udvalg af mate-

riale på danske kunstnere. Arkivet er planlagt således, at alle udtryksformer (video, performance, digitalkunst etc.) præsenteres i kvalificeret version gennem såvel digitaliseret billedmateriale som kortere sekvenser med levende billeder.

Økonomi

Når man skal se på, hvordan Center for Dansk Billedkunst har opfylt visionerne for sit virke, så er et blik på økonomien uundgåelig. Ud af Kulturministeriets godt 70-75 millioner kroner afsat til internationalt kultursamarbejde tegner Center for Dansk Billedkunst sig for 10-11 millioner.[17] Som det fremgår af budgettet for 1999 var den økonomiske rygdækning for gennemførelsen af de ni punkter i år på omkring 12,5 millioner.[18] Beløbet fordeler sig nogenlunde som følger:

Biennaler og andre internationale udstillinger	2.200.000
herunder samarbejdsprojekter	
Udstillingssteder	2.400.000
Artists-in-residency-programmer	400.000
Arrangementer i eksternt regi	Puljer fra KUM
Fondsvirksomhed	3.200.000
Besøgsprogram	100.000
Informations- og publikationsvirksomhed	700.000
Administration, drift & netværksarbejde	3.500.000
I alt	12.500.000

Fotnoter

1 Claus Bunkenborg & Karin Lommer *Kunstmuseer og Billedkunst ved en kulturpolitisk Skillevej*, Nordisk Institut, 1995, Forlaget Klim, Århus, p. 88 ff.

2 Varetager og koordinerer de stemmeberettigede sammenslutningers fælles interesser i kulturlivet. Det er herfra medlemmer til udvalg og bestyrelser vælges blandt sammenslutningernes medlemmer. Samrådet forhandler endvidere på sammenslutningernes vegne om tips- og lottomidlerne. Samrådets bestyrelse er formændene for de enkelte sammenslutninger.

3 Består af 12 medlemmer af Akademiet. Udøver af akademiets virksomhed.

4 Interesseorganisation for danske kunstmuseer i Danmark.

5 Varetager og koordinerer kunsthallernes aktiviteter og interesser i kulturlivet.

6 Interesseorganisation for danske gallerier.

7 Se i øvrigt *Handlingsplan for Center for Dansk Billedkunst*, juni 1998.

8 Status over projekter og arbejdsopgaver for Center for Dansk Billedkunst 1997, udarbejdet af direktør Lars Grambye..

9 Nordiskt Institut för Samtidskonst (NIFCA), Sveaborg i Helsinki er en nordisk institution, som finansieres af de fem nordiske lande gennem Nordisk Ministerråd. NIFCAs målsætning er at fremme produktion, visning og kritik af samtidskunsten. NIFCA har foruden en række andre aktiviteter et gæsteatelierprogram, som omfatter en række atelier i Norden og Baltikum. I efteråret 1999 blev der under det af NIFCA administreret fond NKKK oprettet studieopholdsmuligheder for nordiske kunstnere på Delfina Studio Trust i London.

10 CDB tilbyder hvert år 2 kunstnere mulighed for studieophold i New York under det såkaldte ISP program, International Studio Program, der p.t. rummer atelier muligheder for 25 residerende internationale kunstnere og 10 gæstende curatorer. I Los Angeles er studieopholdet koordineret af Otis College of Art and Design, og den gæstende kunstner eller kritiker indgår i skolens undervisning og diskussion af samtidskunsten. I år 2000 åbnes der tillige mulighed for et studieophold i Berlin, ligeledes med atelier og bomuligheder for en dansk kunstner. Atelieret er beliggende i Stiftung Poll i gallerikvarteret i Berlin Mitte.

11 Heriblandt udstillingerne/projekterne: *Northern Encounters*, Toronto, Canada (1997): *Power Plant*, Toronto, Canada (1997): *Bicycle Thieves*, Chicago (1998): ArtSpace, Sydney (1998): *Something is Rotten in the State of Denmark*, Museum Fridericianum, Kassel (1998): Realisering af det kunstnerinitieret *Info Centre* i London (1998-99): Udstillingssamarbejde ml. Studio of Young Artists Association, Budapest og Udstillingsstedet North i København (1999-2000): Melbourne International Biennial. Danish Pavilion: *Info Centre* (1999) på Ian Potter Kunstmuseum, Melbourne.

12 På den første Artists Talk afholdt i København deltog kunstnerne Annika von Hausswolff (SE), Fanni Niemi-Junkola (FIN) og Vibeke Tandberg (N).

13 På seminaret deltog følgende med oplæg og diskussion: Toby Webster, Alexandra Mir, Plamen Dejanov & Swetlana Heger, Okwui Enwezor, Jens Haaning, Ute Meta Bauer, Adrian Piper, Andreas Siekmann, N55, John Peter Nilsson foruden de allerede i teksten nævnte.

14 Begge projekter er samarbejdsprojekter. Førstnævnte seminar afholdes i forlængelse af et kunstnerinitieret udstillingsprojekt: NON-Stop Videovindue med visning af dansk og international videokunst i et gadevindue på Nørrebro i København. Det andet seminar er et institutionelt samarbejde planlagt til medio år 2000.

15 For nærmere oplysninger vedrørende fordelingen af fondsmidler gennem årene 1997-1999 se CDB's nyhedsbreve i perioden.

16 Se www.dca-cdb.dk

17 Nærmere oplysninger om Kulturministeriets budget til internationalt samarbejde se www.kum.dk

18 Et tal der rummer overførsel fra 1998-budgettet og derfor ikke kan tages som et gennemsnit for, hvad CDB årligt råder over. Dette tal vil snarere ligger mellem 10-11 millioner.

BAGASJEFOREDRAG

Solveig Aareskjold

ETTERTANKAR OM SENTRUM OG PERIFERI

For nokre år sidan gjekk der ein film som heitte *Den engelske pasienten.* Det gjaldt for å vera ein vakker og djupt menneskeleg film, og nåde oss som tykte det var noko sentimentalt skvip med ei pinleg strime av rasisme. Ein må lika dei same tinga for å kunna lika kvarandre. Når menneske møtest, kan ingen søt musikk oppstå før ein har sjekka at ein har den same yndlingsmusikken. Ingen bør venta sympati av folk som beundrar det ein sjølv tykkjer er latterleg. Ein av standardfigurane i den urbane amerikanske komiserien *Seinfeld,* Elaine, ei kvinne utan følehorn, trudde ho kunne halda på både kjærast og venner, altså halda seg innanfor, samtidig som ho sa si hjartans meining om *Den engelske pasienten.* Det kunne ho sjølvsagt ikkje. Men der og då fekk eg veldig sans for Elaine.

Ein treng ikkje dela dei innerste verdiane med andre menneske for å koma godt utav det med dei. Derimot er det avgjerande at ein deler dei ytre. Skikk følgja eller land fly, sa vikingane. Når du er i Roma, gjer som romarane, seier romarane, like overtydde nå som før om at dei bur i verdsens midtpunkt.

Seinfeld-serien går føre seg i New York, som òg er eit midtpunkt i verda, ein av verdsens mest anerkjente navlar. Oslo er på sitt vis òg ein slik navle, om ein ser han frå den rette kanten. Mange av oss som ikkje bur i Oslo, er glade for at der er nokon andre som gjer det, såpass at hovudstaden vår blir halden ved like, med teater og kafear, universitet og forlag, storting og regjering og Slottet og Gamle Logen, slik at det er der når me treng det.

Til gjengjeld ventar me at hovudstaden skal møta oss med same sympati, og respektera oss for at me held i gang mjølkeproduksjonen og fiskeoppdrettsnæringa og oljeindustrien og folkesetnaden og alt det andre som skal til for å halda territoriet ved like. By og land, hand i hand, seier me godmodig, og ventar å bli forsikra om at me alltid er hjarteleg velkomne.

Men ved inngangen til byen står vaktarane og spør: Likte du *Den engelske pasienten?*

Byfolk forvaltar den gode smaken, som ikkje kan diskuterast fordi der bare kan vera ei meining om han. Opp gjennom historia har byane sett på seg sjølve som dei fremste kulturberarane, høgt heva over landsbygda omkring. I klassisk oldtid forakta dei greske byfolka bøndene fordi dei arbeidde med kroppen og blei slitne og krokete, og drakk seg fulle og oppførte seg smaklaust når dei kom til byen. Akkurat slik norske turistar bruker dumma seg ut i utlandet nå i vår tid. Slik styrka dei klassiske bygdekarane sin eigen sjølvtillit samtidig som dei heldt jordarbeidarane, og dermed matvareprisane, nede.

I mellomalderen forsøkte den europeiske adelen etter beste evne å halda resten av folket i liveigenskap. Men sidan adelsmenn treng gull og silke å pynta seg med, og krydder å krydra maten med og tallerkar å servera maten på, og sidan der er grenser for kva ein kan få plyndra med seg når ein er ute og krigar i framande land, måtte adelen tolerera at der fanst ein og annan handverkar og kjøpmann. Desse yrkesgruppene måtte ha ein viss rørslefridom for å gjera jobben sin, og utan at adelen riktig fatta korleis det

gjekk til, blei der danna byar med råd og borgarmeister og indre sjølvstyre. Den som kunne koma seg innforbi bymurane og halda seg unna godseigaren i eit år og ein dag, blei sin eigen herre. Byluft gjer fri.

Riktig nok var fråfallet stort, for den frigjerande bylufta var så usunn reint medisinsk at der døydde fleire enn der vart fødde. Det hadde likevel den fordelen at det skapte rom for stadig tilsig av friske, unge folk utanfrå.

Men om fridommen var stor innanfor bymurane samanlikna med landsbyen og markene til godsherren, var han temmeleg avgrensa sett opp mot alt det eit menneske kan få lyst til å gjera i løpet av eit liv. Yrkeslivet var delt inn i laug og gilde med strenge interne regelverk. For å markera stand og stilling var det viktig å vera kledd og snakka på den rette måten, og ikkje oppføra seg som bønder i byen. Då som nå gjaldt det å vera hipp og kul. Fridom og menneskeverd var bare for dei som greidde halda seg innanfor, som var in.

Det fine med å bu i ein stor by er at der er så mange der. Best som det er, kan du treffa nokon som du ikkje har sett på år og dag og få deg ei fantastisk samtalestund på ein kafé. Det heng saman med "alle-vegar-fører-til-Rom"-effekten. Derimot er der ingen vegar som fører ut frå Rom, utanom eit smalt fetråkk for naturfrikarane og dei agrarromantiske. Derfor kan fridommen innanfor bymuren somme tider kjennast som det stikk motsette. Endåtil å gå på kafé med likesinna blir ei tredemølle når ingen vegar fører ut frå Rom, bortsett frå dei som fører til New York.

Periodevis blir livet i byane så trykkande at den mest ressurssterke ungdommen søker ut. Ut på landsbygda eller ut or landet. Den europeiske romantikken var ei slik rørsle tilbake til naturen, inn i sjeledjupet, langt vekk til framande land.

Tilsvarande rørsler har funnest i andre verdsdelar òg. Den kinesiske taoismen, grunnlagt av Lao zi for om lag 2500 år sidan, inne-

ber ei vending bort frå det sofistikerte bylivet, ei søking mot det enkle og naturlege.

Ei anna rørsle, konfusianismen, som er meir orientert mot sosial samhandling, har forsøkt å skapa harmoni mellom eit hierarkisk samfunnssystem og eit liv i pakt med naturen. Vismannen Mengzi, som blømde eit par hundreår etter Lao zi, omtrent samtidig med dei klassiske greske filosofane, var konfusianar med eit islett av taosime, ein slags økologisk humanist. Han rekna naturen for å vera grunnleggande god, og mennesket for å vera grunnleggande godt. Han formante kongane og stormennene i samtida å akseptera at alle har rett til å gjera det som trengst for å halda seg i live. Ein konge som stengde folket ute frå naturressursane og omdanna allmenningen til ein inngjerda slottspark, var ein lovbrytar, og måtte straffast som ein annan skurk.

Likevel hadde Mengzi eit så stivna bilde av forholdet mellom sentrum og periferi at han kunne stå som talsmann for dei snevraste urbanistar:

> Eg har høyrt om fuglar som kjem ut av mørke kløfter og slår seg ned i høge tre, men eg har aldri høyrt om at dei flyg ned frå dei høge trea og inn i dei mørke kløftene.

Slike idear sirkulerer framleis friksjonslaust mellom menneske som burde vera fullt i stand til å tenka på eiga hand, og pluggar seg inn i hjernane våre som slike elektroniske installasjonar som amerikanarar som blir bortførte av UFOar bruker få innmonterte i nasen og nakken.

Kinesarane fekk det inn med morsmjølka at dei sjølv var alt, og dei andre ingenting. Derfor kalte dei landet sitt for Midtens Rike. På slutten av syttenhundretalet, før den europeiske imperialismen kom skikkeleg i farta, mens europearane framleis tok sikte på gjensidig samhandling, sendte den britiske kongen ei høfleg oppmoding til den kinesiske keisaren om å oppretta eit handelssamband. Han fekk til svar at der var ingenting der ute ved verdsens utkant

som kunne interessera Riket i Midten, og at det sømde seg betre for denne ukjente barbarkongen å underkasta seg som ein trugen vasall enn å koma med frekke forslag.

Den kinesiske keisaren kjente ikkje til anna liv enn livet ved hoffet, som var prega av vanetenking og snirklete ritual. Slik etikette utan anna formål enn å halda seg sjølv ved like var vel kjent i Europa òg. Romantikken kom som ein nødvendig reaksjon på denne blinde formalismen. Nå har det vore moderne i hundre år å forakta romantikken, mens stadig nye livsområde blir vikla inn i obskure regelverk. Umerkeleg blir sjølv dei enklaste ting gjort innvikla, utan at nokon riktig kan forklara korleis det går til.

Det økonomiske grunnlaget for den klassiske byen er handel. Handel er samhandling, og kan henda er møtet mellom menneske viktigare enn byttet av varer. Varene er eigentleg bare symbol på kontakten. Men menneska går seg vill i sine eigne metaforar, og trur at dei verkeleg har bruk for det dei kjøper.

Eit anna viktig element i verkelege byar er dei høgare læreinstitusjonane, universiteta. Dei var i si tid eit livgivande pustehol ut mot resten av verda. Men dess fleire der er som studerer, dess meir vender universiteta seg innover mot seg sjølve. Utdanningseksplosjonen er ein kulturell implosjon, eit fall inn i eigen navle. Dei mange institutta fungerer som stammesamfunn og avstengde bygdelag, med inngrodd skepsis til dei på den andre sida av gangen.

Det same fallet innover finn ein hos dei estetiske trendsettarane. I ein periode flytta alle byfolk som hadde råd til det, ut i forstaden. Bykjernene forslumma. Derfor verka det som ein god ting då der grodde fram ein ny sort byfolk som elskar brustein og betong. Men svermeriet for byen har blitt til krinsing kring seg og sitt. Den moderne urbanismen er ein monoman og monoteistisk religion som fører langtekkelege monologar til ære for seg sjølv, utan vilje til dialog med verda utanfor.

I diskusjonar om livssyn og verdiar har eg ofte vore ute for at motparten seier at sidan eg er frå ein liten stad, er det eg står for, tilsvarande ubetydeleg. Av det kan eg slutta at behovet for å underbygga sin eigen verdi ved hjelp av betydningen av den staden ein bur på må vera svært stort. Det forklarer òg kvifor det er så mykje lenger frå Stavanger til meg, enn frå meg til Stavanger.

Så lenge ein er i byen er ein nokonlunde trygg både på kor ein er og på kven ein er. Gatene er beine og strukturerte, og der er så mange å vera saman med at ein kan unngå dei som ikkje har den rette meininga om *Den engelske pasienten.* Å våga seg utanfor bygrensa er å kasta seg ut i uvissa både når det gjeld geografisk plassering og personleg identitet. Samtidig som framdrifta minkar, blir energien omdanna til masse. Den engstelege reisande har lite kraft og tung kropp. Han rotar seg bort og kjem på villstrå. Derfor må dei frå Stavanger reisa femten mil når dei skal til meg, mens eg bare har femten kilometer å legga bak meg når eg skal til dei.

I større samanhengar er det Stavanger som er utkant, og dermed utilgjengeleg, uinteressant, usynleg. Stavanger ser Bergen, men Bergen ser ikkje Stavanger. Men både Bergen og Stavanger ser Oslo, som til gjengjeld ikkje ser nokon av dei, så stor og brei og fornøgd med seg sjølv at han stenger for sitt eige utsyn. Ein må til Roma eller New York før det blir Oslo sin tur til å stå som ein husmannsgut nede ved døra og håpa at nokon skal legga merke til at han finst.

Men her heime speler Oslo rolla som størst og best og let sjeldan noko høve gå frå seg til å fortelja at personleg eigenverd er proporsjonalt med folketalet i den administrative eininga ein bur i. Dersom periferien held fram med å vera oppsetsig, til dømes ved at kunstnarar ute i distrikta nektar å bøya seg for smaksdommane til Samtidskunstmuseet, blir Utlandet drege inn som målestokk og busemann: Kunstskjønnarane i Utlandet synest at norsk distriktskunst er skrale greier. Derfor må distriktstkunstnarane både for kunstens skyld og for sitt eige beste bøya seg for ekspertisen i

hovudstaden, som kjenner Utlandet personleg og veit nøyaktig korleis det tenker.

I Oslo bur der ein mann som heiter Erling Fossen. Han skriv artiklar i Morgenbladet, ei lita, men ærgjerrig avis som har sett seg føre å auka urbanitetsnivået her på berget. Kvar veke bruker Erling Fossen minst ei halv side til å fortelja at han er glad at han ikkje bur på landet, for det er så dumt. Ein skulle nesten tru der var på gang ein offentleg aksjon for å flytta Erling Fossen ut i grisgrendte strok, så han var nøydd til å nytta prentefridommen til å kunngjera at det har han slett ikkje det aller minste lyst til.

Når eg les desse artiklane, tenker eg ofte med lengsel på ein sjølvstendig næringsdrivande frå Oslo som eg sat attmed på flyet ein gong. Han fortalde at han hadde hatt eit opphald i India i ungdommen. Etterpå hadde han arbeidd på ein gard i Valdres. India var stort og flott og framandvore, men det som verkeleg hadde slått han med undring og ærefrykt, var at bonden i Valdres hadde namn på alle kyrne sine. Han kjente den eine frå den andre og visste kva dei trong av høy og kraftfôr og hjelp til å koma seg inn på rett bås. Gardsdrengen frå byen forsøkte å læra seg kunamna han òg. Sjølv om han aldri meistra det fullt ut, merka han at det opna for ei meir inderleg samhandling mellom skapningane på jorda. Men hadde han ikkje vore i India først, hadde han aldri fatta poenget, verken med kyrne eller resten av Valdres. Så når eg les Erling Fossen, tenker eg: Send mannen til India.

For alt eg veit, kan han ha vore der allereie. I sommar hadde han iallfall ein fargerik reportasje om at han hadde vore ute på landet, endåtil hos sjølvaste Per Olaf Lundteigen, for å hjelpa til med å samla kvigene inn frå utmarksbeitet. Journalisten frå hovudstaden sprang beina av seg for å gjeta Lundteigens kviger, driva dei ut or villmarka og heim til sivilisasjonen. Men skal han læra kva kvigene heiter, må han lenger ut på landet.

Riktig nok sa Lao zi at ein ikkje kan læra noko ute i det framande som ein ikkje kan læra heime hos seg sjølv. Såleis skulle jamvel

den som er vaksen opp i ein treroms leilighet på Lambertseter, der det daglege samtaleemnet var dei høge matvareprisane, vera i stand til å oppretta eit djupt personleg forhold til allnaturen. Men der finst mange prov på at det skjerpar synet og utvidar perspektivet å måtta strekka det over lange avstandar. Å reisa er å koma ein stad der ein kan sjå heim.

Dette er ikkje tida til å slå eit slag for fedrift og mjølkeproduksjon. Der er altfor mange kviger og kyr i Norge som der er, og blir det produsert langt meir mjølk og smør enn landet har magar til å fordøya. Kulturen på landsbygda er ikkje meir verneverdig enn kulturen i byane, og like moden for revisjon.

Den norske odelsretten var i si tid til stor nytte for utviklinga av demokratiet. Det er på grunn av odelen at der ikkje er adel i Norge. Truleg er det derfor der ikkje er noko særleg til byar heller: Behovet for fristader var ikkje stort nok.

Odelsretten går ut på at jorda går i arv frå far til son. I eit samfunn med få yrke å velja mellom er det ein grei måte å ordna eigedomsforholda på, sjølv om der nok var meir harmoni den tid det var døtrene som arva, slik ein ennå kan sjå det gjenspegla i folkeeventyra, der Oskeladden må vinna prinsessa før han kan få noko kongerike, og alle kongssøner må ut i verda og søka si eiga lykke. For dersom menn er maskuline, og maskulinitet er ekspansiv og utoversøkande, gir det lita meining at guten skal bli verande heime og rota i oska hos mor og far mens han ventar på å overta garden.

Ofte overtek odelsguten fedregarden fordi han føler at han må. Mange norske gardar er blitt overtekne av misfornøgde eldstesøner i både to og tre slektsledd. Såleis tener odelslova som vern for ein passiv og defensiv mannskultur som unge jenter vender ryggen til i håp om å finna noko betre i byen. Som dei dessverre ikkje gjer, fordi kvinneoverskotet i byane utviklar ein passiv og defensiv mannskultur.

Trass i all statleg innsats for å hindra folk i å flytta frå distrikta, er det nettopp det dei gjer, enten der er kafé og kino attmed parkeringsplassen utanfor MEGA eller ikkje.

Samtidig er der ei mengd med unge menneske i byane som lengtar etter å koma ut på landet. Problemet er bare at dei kjem ikkje til, fordi det norske lovverket sørgjer for at bare dei som er fødde til ein gard, har råd til å eiga jord.

Sett at femti eller åtti prosent av dei som bur på landsbygda flytta til byen. Og at tomrommet etter dei blei fylt av unge byfolk med sans for fiskeoppdrett og strutsefarmar og handel med Kina frå eit kontorlandskap oppe på låven.

For sjølv om livet på landet vanlegvis blir forstått som eit statisk tilvære dominert av slekt og tradisjonar, mens byen er staden for dei som vil opp og fram, fungerer det ofte akkurat omvendt. Det er det moderne storbylivet som ligg best til rettes for dei som vil ha det nært og tett og dyrka dei sosiale systema. Mens landsbygda har det som skal til for dei med vidløftige og arealkrevjande planar.

Men det hender at bygdefolk kjem til byen for å forandra han òg. Dei søker ikkje medlemsskap i eksisterande system, men bruker byen som arena for sine eigne prosjekt. Desse prosjekta blir gjerne kjørte fram som saker av største nasjonale interesse, noko byborgarane bør ta imot med opne armar om dei veit sitt eige beste.

Det er ikkje stort meir enn hundre år sidan nokre pjuskete intellektuelle utan verken formue eller forbindelsar irriterte det finare Kristiania med råskap og smakløyse: Måltrolla inntok hovudstaden. Og då den vakre, men akk så bunadkledde Hulda Garborg starta opp Det Norske Teatret, blei ho behandla som den borgarlege estetikkens fiende nummer ein.

Når helten i eventyret skulle ut og søka lykka, gjekk han til kongsgarden, til byen, for å briljera og skaffa seg eit namn der det var

mange som kunne oppfatta at han fanst. For ein blir meir medviten om sin eigen eksistens dess fleire medvit ein eksisterer i.

Hans Christian Andersen, ein romantisk danske som heldt seg ved hoffet trass i at han ikkje tålte formalisme, dikta eit eventyr om ein fattig ung prins som forkledde seg som griskokk, som svinedreng, for å koma i nærkontakt med dotter til keisaren. Prinsen representerer det naturlege og ekte mens keisardottera høyrer til jetsettet. Hadde eventyret vore dikta i vår tid, hadde ho kanskje vore ei filmstjerne med innlagt silikon og hovudrolle i *Baywatch.* Ho avviser dei dyrebare gåvene prinsen byr henne, ei rose og ein nattergal, men tek med begjær imot det elektroniske fiksfakseriet som han i kraft av landsens entreprenørskap skrur i hop på kveldstid, finurlege musikkmaskinar og engelske pasientar på boks. Men når ho har så dårleg smak, vil han ikkje ha henne lenger, og trekker seg tilbake til sitt eige kongerike og stenger døra.

Han er ung, vonbroten, og derfor altfor kategorisk. Keisardottera er kanskje heller ikkje noko å gifta seg med, opphengd i falske verdiar som ho er. Men dei treng einannan likevel. I lengda er der ingen som driv det til noko bak ei stengd dør.

OM FORFATTERNE

Dorthe Abildgaard

er kunsthistoriker og kurator ved Center for Dansk Billedkunst. Centeret arbeider med formidling av dansk billedkunst til utlandet. Abildgaard har vært museumsinspektør ved Vestsjellands Kunstmuseum og prosjektleder for det store nordiske utstillingssamarbeidet, *Kropsnær* fra 1995 - 98.

Anne Katrine Dolven

er billedkunstner, for tiden bosatt i London. Hun har lang fartstid i utlandet, og har tidligere bodd en tiårsperiode i Berlin. Hun har hatt en rekke utstillinger innen film, video og maleri internasjonalt. Dolven var initiativtaker til Skulpturlandskap Nordland, og er professor II ved Kunstakademiet i Nordland.

Erik Fossåskaret

er sosiolog og arbeider ved Institutt for Kultur- og samfunnsfag ved Høgskolen i Stavanger. Fossåskaret er medlem av utredningsutvalget i Kulturrådet. Han leder nå et forskningsprosjekt som fokuserer på hvordan globale og lokale prosesser spiller sammen i dagens lokale kulturliv.

Gavin Jantjes

has since 1998 been Artistic Director of the Henie-Onstad Kunstsenter. He is also a member of the Reference Group in Kulturrådets program for kunst og det flerkulturelle samfunnet - Mosaikk. Jantjes, originally from South Africa, has been a council member of the Arts Council of Great Britain in the late eighties. *A Fruitful Incoherence: dialogues with artists on internationalism* is the title of his last book.

Jan G. Lassen

er avdelingsdirektør i Utenriksdepartementet med ansvar for presse, kultur- og informasjonsavdelingen. Avdelingen styrer det norske kultursamarbeidet med utlandet.

Per Mangset

er professor ved avdeling for Kultur- og humanistiske fag på Høgskolen i Telemark. Han er også tilknyttet Kulturrådets utredningsenhet som rådgiver. Mangset har i mange år drevet forskning omkring kulturpolitiske og kultursosiologiske spørsmål. I 1997 kom rapporten *Kulturskiller i kultursamarbeid - Om norsk kultursamarbeid med utlandet* som danner en viktig faglig basis for hans innlegg.

Aaslaug Vaa

har vært fylkeskultursjef i Nordland siden 1986. Hun har her vært en drivende kraft i prosjektet *Skulpturlandskap Nordland* og en rekke andre formidlingstiltak innen kunst- og musikklivet.

Morten Walderhaug

har arbeidet med festivaler og festivalprosjekter siden 1987. Han bygget opp Vestfold Festspillene fra grunnen, og etablerte landets eneste fylkesomfattende festspill. Walderhaug var direktør for Kulturby Bergen 2000 fram til januar 1999. Han har nå etablert et selskap som tilbyr tjenester innen utvikling og ledelse av prosjekter, sponsorformidling og management.

Solveig Aareskjold

er forfatter. Hun debuterte i 1987 og har siden utgitt en rekke romaner og essaysamlinger. Hun har bakgrunn som lærer ved Stavanger katedralskole, men har siden 1993 vært forfatter på heltid. Hun kom i 1999 ut med essaysamlingen *Kunsten å bu i hus.*

PROGRAM

Onsdag 3. november

09.30 - 10.15 Frammøte, registrering

10.15 - 11.00 Åpning ved kulturminister Åslaug Marie Haga

11.00 - 11.45 *Samtidskunstens internasjonalisering*
Gavin Jantjes, Henie-Onstad Kunstsenter

11.45 - 12.30 *Norsk kulturpolitikk – grenser for desentralisering?*
Erik Fossåskaret, Høgskolen i Rogaland

12.30 - 13.45 Lunsj

Tema 1: Utkant uten grenser?

Ordstyrer: Georg Arnestad, Høgskolen i Sogn og Fjordane

13.30 - 15.15 Organisering og formidling i norsk kulturliv – spenninger og utfordringer

Grenser for kunstformidling? – Et regionalt perspektiv
Aaslaug Vaa, Nordland fylkeskommune

Norsk scenekunstbruk – grensesprengende formidling?
Tove Bratten, Danse- og teatersentrum

Festivalen – kan utkanten bli begivenhetenes sentrum?
Morten Walderhaug, ArtMind

Spørsmålsrunde

15.15 - 15.30 Pause

15.30 - 18.00 *Galleri Lista fyr – overskridelse av grensen mellom sentrum og periferi?*
Alfred Vaagsvold, Galleri Lista fyr

Kan museer formidle samtiden?
Olav Aaraas, direktør, Maihaugen

Debatt

20.00 Konferansemiddag i Losjen

Torsdag 4. november

09.00 - 09.30 Kunstnerisk innslag

09.30 - 10.00 *Globalisering – et kulturanalytisk perspektiv*
Anne Knudsen, Weekendavisen

Tema 2: Utkant i utakt?

Ordstyrer: Marta Norheim, NRK P2

10.00 - 11.15 Norge i det internasjonale kunstlivet

En norsk billedkunstner ser ut
Anne Katrine Dolven, billedkunstner

Norsk scenekunst i utakt med omverdenen?
Kai Johnsen, instruktør

Spørsmålsrunde

11.15 - 12.00 Lunsj

12.00 - 14.00 Norsk kultursamarbeid med utlandet –
et kulturpolitisk perspektiv

Kulturskiller i kultursamarbeid
Per Mangset, Norsk kulturråd

Center for Dansk Billedkunst – formidlingserfaringer
Dorthe Abildgaard, Center for Dansk Billedkunst

Norges kultursamarbeid med utlandet –
en situasjonsbeskrivelse
Representant fra Utenriksdepartementet

Debatt

14.00 - 14.30 Bagasjeforedrag
Solveig Aareskjold, forfatter

14.30 Oppsummering og avslutning
Jon Bing, Norsk kulturråd

Utredninger fra Norsk kulturråd

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

Noen utgivelser er ikke lenger å få tak i.

Rapportserien

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 trygde ytelser 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 trygde forhold*, 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 kulturformidlings prosjekter 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.36: Ellen Os: *Klangfugl - kulturformidling med de minste.* Rapport fra et forprosjekt i regi av Norsk kulturråd, 2000, 57 sider.

Arbeidsnotat nr.35: Kristin Ellefsen, Christian Lund, Ane Aamodt (red.): *Rom for kunst.* Rapport fra dagsseminar i regi Norsk kulturråd, 2000, 54 sider.

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. Produkjonsnettverk for elektronisk basert billedkunst.* Innstilling fra arbeidsgruppe oppnevnt 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 "Al ternativ 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, 63sider.

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.