

HELENE EGELAND

# Arbeidsvilkår blant kunstnere med innvandrerbakgrunn

En forstudie



NORSK  
KULTURRÅD

Copyright © 2009 by Norsk kulturråd  
All rights reserved  
Utgitt av Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget

ISBN: 978-82-7081-146-5

Grafisk produksjon: John Grieg AS, Bergen

Forsidebilde: Pierre Lionel Matte, Feast of fools, 2008

Sideombrekking: Laboremus Prepress AS

Spørsmål om denne boken kan rettes til:  
Fagbokforlaget  
Postboks 6050, Postterminalen  
5892 Bergen  
Tlf.: 55 38 88 00 – Faks: 55 38 88 01  
E-post: [fagbokforlaget@fagbokforlaget.no](mailto:fagbokforlaget@fagbokforlaget.no)  
[www.fagbokforlaget.no](http://www.fagbokforlaget.no)

For mer informasjon om Norsk kulturråd og Kulturrådets utgivelser:  
[www.kulturrad.no](http://www.kulturrad.no)

Norsk kulturråds utgivelser 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.

Utgivelsene redigeres av Norsk kulturråds FoU-seksjon og utgis av Norsk kulturråd i samarbeid med Fagbokforlaget. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i utgivelsene, står for den enkelte forfatters regning – og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

# Innhold

<b>Bakgrunn og mandat</b> .....	5
<b>Kulturelt mangfold i politikk og forskning – en kontekstualisering</b> .....	7
<b>Utfordringer og muligheter for en mangfoldsorientert praksis</b> .....	11
Representasjonstematikken .....	11
Kvalitetstematikken .....	14
Hybriditetstematikken .....	17
<b>Avsluttende diskusjon</b> .....	21
<b>Forslag til videre studie</b> .....	23
<b>Vedlegg 1</b>	
<b>Om innkjøpsordningen</b> .....	25
<b>Vedlegg 2</b>	
<b>Muligheter til å publisere for forfattere med minoritetsbakgrunn</b> .....	27
<b>Litteraturoversikt</b> .....	29
Nettressurser .....	30
Avisartikler .....	30
Seminarer .....	30



# Bakgrunn og mandat

I Norge ble det utover 1990-tallet iverksatt en rekke kulturpolitiske tiltak for å bedre situasjonen for de grupper – som oftest innvandrere – som den mangfoldorienterte kulturpolitikken hadde som mål å inkludere. Mosaikkprogrammet (Mosaikk – program for kunst og det flerkulturelle, opprettet 1998), Open scene (signalprosjekt på scenekunstområdet, opprettet som et forsøksprosjekt i 1997, del av Mosaikk) og Melafestivalen (Festival for musikk, dans, poesi og scenekunst fra forskjellige land, arrangert første gang i Oslo i 2001, knutepunktinstitusjon fra 2008) er gode eksempler på slike satsinger. Gjennom kontinuerlige evalueringer av slike tiltak har Norsk kulturråd, heretter Kulturrådet, stadig kunnet forbedre sine støtteordninger. Likevel peker Kulturrådet i sin skisse til det foreliggende kunnskapsprosjektet, som hadde arbeidstittellen «Kunstnere med innvandrerbakgrunn», på at det fremdeles mangler kunnskap om arbeidsvilkårene for kunstnere med innvandrerbakgrunn. Kulturrådet etterlyste derfor forskningsbasert kunnskap som kunne bidra med slik kunnskap. I kunnskapsskissen anbefales følgende gjennomføring av prosjektet: «aktuell kunnskap og relevante aktører, nettverk og institusjoner gjøres til gjenstand for kartleggingsarbeidet» og at utredningsarbeidet videre bør «basere seg på kvalitative metoder som intervjuer og deltagende observasjon». Videre angir Kulturrådet at målet med å gjennomføre denne kartleggingen er at det skal lede til en «drøfting av hvilke problemstillinger kunstnere med innvandrerbakgrunn står overfor med tanke på å realisere sitt kunstnerskap».

Det foreliggende notatet bidrar for det første med forskningsbasert kunnskap på området som berører arbeidsvilkårene for kunstnere med inn-

vandrerbakgrunn. For det andre bidrar notatet med å drøfte mulige problemstillinger som en oppfølgende studie kan ta tak i. Det empiriske materiale for denne drøftingen baserer seg på kvalitative intervju med 13 informanter som virker innenfor litteraturområdet, samt den delen av dansefeltet som kan betegnes som «frilansmiljøet» – et miljø som i seg selv er svært sammensatt med tanke på sjangre og arbeidsformer (Aslaksen 1997a).<sup>1</sup> I tillegg har jeg deltatt på to seminar om henholdsvis kunstnere med flerkulturell bakgrunn generelt, og om forfattere med flerkulturell bakgrunn spesielt, samt en gjennomgang av avisartikler, nettsteder, informasjonsbrosjyrer som har vært av relevans for kunnskapsprosjektets tematikk. På grunn av prosjektets tidsbegrensede karakter har det ikke blitt gjennomført deltagende observasjon i denne delen av prosjektet.

For å få kunnskap om hvilke veier den enkelte forfatter eller danser kan følge for å kunne bli en del av det litterære feltet eller av dansefeltet, så har jeg valgt å benytte meg av kvalitative intervjuer (se blant annet Kvale 1997). Den kunnskap jeg var opptatt av å få frem, var for det første kunnskap om hvilke kanaler, møteplasser og enkeltaktører som var sentrale i den enkelte kunstners etablering, og muligheter for å gjøre suksess. For det andre var jeg interessert i hvordan de ulike aktørene beskriver dansefeltet og det litterære felt. Gjennom slike beskrivelser kan jeg få kunnskap om hvorvidt det er noe ved det enkelte felt som gjør det spesielt vanskelig for kunstnere med innvandrerbakgrunn å etablere seg, eller om det snarere handler om hinder som er felles for alle som forsøker å etablere seg innenfor det aktuelle feltet.

1 I Kulturrådets skisse til kunnskapsprosjekt ble det foreslått at områdene musikk, scenekunst, visuell kunst og litteratur skulle kartlegges. På grunn av prosjektets begrensede ressurser baserer analysene i dette notatet seg på to områder: litteratur og dans. Disse feltene ble valgt ut på grunn av den tilsynelatende kontrasten som karakteriserer dem når det gjelder språkets rolle. Dette vil jeg komme tilbake til senere i notatet.

De kvalitative forskningsintervjuene fungerer som en av kunnskapskildene. For å gi intervjuene en nødvendig kontekst har jeg også satt meg inn i annet materiale som kan gi intervjuene en nødvendig dybde og relevans. Jeg har derfor lest utredninger, funnet informasjon om ordninger, styrer, vedtekter, stipender etc. som har vært tilgjengelige, analysert diskusjoner som har vært ført i dagsaviser om for eksempel jakten på «den store innvandrerromanen», samt analysert anmeldelser og deltatt på seminarer som har berørt de temaer mangfoldsproblematikken berører.

Det foreliggende notatet er bygget opp slik at jeg først kommer til å gi et kort samtidshistorisk

bilde av hvordan temaet *det flerkulturelle* har kommet inn i så vel norsk som i internasjonale kulturpolitiske sammenhenger. I denne delen kommer også resultater av noen utvalgte studier på området som er foretatt på 2000-tallet, til å presenteres. Den neste delen er bygget opp rundt en tematisk analyse av det empiriske materialet som ligger til grunn for denne studien. De temaene jeg har valgt å fokusere på er: representasjon, kvalitet og hybriditet. Hva som menes med de ulike temaene, vil presenteres under hver enkelt del. I den avsluttende delen kommer forslag til relevante problemstillinger som en oppfølgende studie kan ta utgangspunktet i, til å drøftes.

# Kulturelt mangfold i politikk og forskning – en kontekstualisering

Siden slutten av 1980-tallet har man i så vel norsk som i internasjonal kulturpolitisk sammenheng vært opptatt av det som med en samlebetegnelse ofte kalles *kulturelt mangfold*. At inkludering i demokratiets navn har vært et bærende element ved store deler av den norske og nordiske kulturpolitikken, er ikke noe nytt (se blant annet Dahl & Helseth 2006; Frelander 2005; Vestheim 2004). Snarere kan de siste to tiårs økte fokus på å inkludere mennesker med minoritets- og/eller innvandrerbakgrunn i kulturlivet – som aktive utformere og deltagere – ses som en naturlig forlengelse av den *nye* kulturpolitikken som ble utformet på slutten av 1960-tallet og senere vedtatt på begynnelsen av 1970-tallet, i flere nordiske og europeiske land (se blant annet Egeland 2003a og 2007).

Mangfoldstematikken kom forholdsvis tidlig inn i kulturpolitiske diskusjoner i Norden. I begynnelsen var det fremfor alt på mediefeltet at mangfoldsdiskusjonen ble ført. I disse diskusjonene ble mangfold relatert til hvem som skulle få ytre seg, om hva, og gjennom hvilke medier. På slutten av 1980-tallet kan man se en tendens til at mangfoldsdiskusjonen i større grad blir satt i relasjon til hele det kulturpolitiske feltet. Internasjonalt ser man dette først og fremst gjennom Unescos arbeide med – og senere publisering av – rapporten *Our Creative Diversity* (1995). I denne rapporten ligger hovedfokuset først og fremst på å utfordre det grunnlaget forfatterne av rapporten mener har dominert mange lands kulturpolitikk; nemlig at det tar utgangspunkt i en nasjonal ramme som er fundert på forestillingen om at nasjonen består av en etnisk gruppe. En mangfoldorientert kulturpolitikk har således som mål å utfordre og utvide det kulturpolitiske feltet slik at

det inkluderer så vel nye grupper, som nye kulturuttrykk i kunsten.

I løpet av de årene som har gått siden den gang, har kulturelt mangfold blitt ført inn som et viktig perspektiv i flere lands nasjonale kulturpolitikk. I Sverige ledet den voksende interessen for kulturelt mangfold til at den daværende sosialdemokratiske kulturministeren, Marita Ulvskog, i 2004 besluttet at 2006 skulle avsettes til et *Mångkulturår*. I Norge tok den rød-grønne regjeringen i 2005, ved kultur- og kirkeminister Trond Giske, initiativ til at 2008 skulle være et markeringsår for kulturelt mangfold (St.meld. nr. 17 (2005–2006)), heretter referert til som *mangfoldsåret*. Men det er ikke bare i nordisk sammenheng at mangfoldstematikken har blitt viet stor plass i den offentlige diskursen. Parallelt med at det norske mangfoldsåret avholdes, er det et *europaisk år for interkulturell dialog*.<sup>2</sup> Det er således åpenbart at den samtidige debatten rundt kulturelt mangfold for det første ikke er ny, og for det andre at den ikke kan isoleres til en norsk debatt alene.

At kulturelt mangfold har kommet til å bli et viktig tema i den samtidige kulturpolitikken, hersker det ingen tvil om. Ifølge St.melding nr. 17 (2005–2006) handler kulturelt mangfold om at «[k]ulturpolitikken må legge bak seg en begrunnelse som ensidig vil fremme en nasjonal enhetskultur». Markeringsåret skal således bidra til å fornye et kulturliv som det her indikeres er fanget i en nasjonal ramme som ikke lenger anses å være gyldig, slik Unesco-rapporten *Our Creative Diversity* (1995) også gjorde. Kultur- og kirkeminister Trond Giske setter videre spørsmålet om kulturelt mangfold inn i en større samfunnspolitisk kontekst idet han argumenterer for at spørsmålet om kulturelt mangfold til

2 <http://www.interculturaldialogue2008.eu/>

syvende og sist handler om hvordan kulturlivet kan bli mer demokratisk i lys av at vi lever i et samfunn preget av det han forstår som «new diversity», hvor alle mennesker har en rett til å bli sett.<sup>3</sup> Men på tross av at mange kulturpolitikere i nordisk sammenheng gjennom de siste 10–20 årene har bedyret denne politikkenes viktighet, så hersker det svært ulike syn på hvilke(t) begrep man bør bruke: mangekulturell, flerkulturell, interkulturell og så videre. I en konferanserapport, «How soon is Now? The Politics of Interculture», som ble trykket i forbindelse med en nordisk ministerrådskonferanse høsten 2008, stod derfor en slik begrepsavklaring sentralt. I rapporten, som er skrevet av *Arbetsgruppen för kulturell kompleksitet och samexistens*, argumenterer forfatterne for viktigheten av at kulturelt mangfold forstås som et *komplekst* begrep. *Kompleksitet* brukes her som et honnørord som skal hindre at *mangfoldsområdet* blir fremstilt som noe som bare handler om problemene i samfunnet. I stedet argumenterer rapporten for en *interkulturell* politikk som de beskriver på følgende måte:

Utgangspunkten är här att en dialog och ett utbyte som löper mellan grupper i samhället kan ge upphov till en nyskapelse kulturellt, konstnärligt och i andra delar av samhället. En position som delvis stöds av Richard Floridas analys av hur dynamiska och kreativa urbana miljöer skapas. Han argumenterar för ett samhälle som präglas av en hög grad av mångfald som en förutsättning för att bygga ett kreativt kapital som gör hela samhället mer dynamiskt och nyskapande (Rekommendationer från Arbetsgruppen för kulturell komplexitet och samexistens, s. 18–19).

Rapporten er interessant fordi den kan leses som et svar på en kritikk av den mangfoldsorienterte kulturpolitikk som i korthet har gått ut på at denne politikken har blitt betraktet som en problematisk blanding av kulturpolitikk og integrasjonspolitikk (se blant annet Egeland 2007). Denne kritikken kan ses som et uttrykk for kulturpolitikkenes doble ambisjon om både å forsvare kulturens autonome stilling og samtidig ha demokratifremmende mål (Egeland 2007). Ifølge en rapport skrevet av antropolog Ellen K. Aslaksen om flerkulturelle tiltak i kultursektoren kan problemene med å implementere slike tiltak skyldes *verdiene i kunstverdenen*: «Det særegne ved

kunstfeltet som skiller det fra andre samfunnsområder i vårt sosialdemokratiske samfunn, er dets eksplisitte hierarkiske preg.» (Aslaksen 1997b: 32–33) Idet *Arbetsgruppen för kulturell komplexitet och samexistens* i sin rapport om mangfold i kulturlivet bruker ord som *kulturell kompleksitet* og *interkulturell kulturpolitikk*, kan begrepsbruken i seg selv ses på som et indirekte svar på kunstfeltets hierarkiserende og ekskluderende mekanismer. Dette mener jeg gjøres ved at blant annet en interkulturell mangfoldspolitikk forklares ved å bruke andre honnørord i vår tid som gir gjenklang hos aktørene på kunstfeltet selv: «nyskapelse kulturellt, kunstnerlig» og «kreativt kapital». Mangfoldstematikken gjøres her til noe annet enn et integrasjonspolitisk prosjekt ved at mangfold fremstilles som positivt for kunstfeltet fordi det er egenskaper ved kunsten og kulturuttrykkene i seg selv som løftes frem, og ikke demokratiske argumenter om representasjon.

Richard Floridas ideer om viktigheten av å satse på mangfold for å skape kreative miljøer (slik han har formulert dem i blant annet *The rise of the creative class*) som rapporten over også viser til, har åpenbart påvirket de kulturpolitiske argumenter for å satse på mangfold. Dette tror jeg skyldes at Floridas ideer støtter opp om det kreative snarere enn det inkluderingspolitiske som en motivasjon til hvorfor det å satse på mangfold kan være interessant. Kulturpolitikforsker Dorte Scott-Hansen har i en artikkel – hvor hun undersøker hvorfor Floridas teser om hva som skaper kreative miljøer, har skapt så stor entusiasme blant byplanleggere i de vestlige verden i løpet av de siste årene – argumentert for at Floridas teser på mange måter har utfordret den nordiske kulturpolitiske modell (Scott-Hansen 2004). Dette mener hun blant annet har skjedd gjennom at kreativitet i *cultural planning*-versjonen, i større utstrekning enn den tradisjonelle kulturpolitikken i Norden, betoner at kreativitet er noe alle mennesker har et potensial til å realisere. Scott-Hansen peker her på hvordan en slik utvikling både kan lede til en demokratisering av kultursektoren, men at den samtidig kan true kunstneres vilkår og status dersom deres kreativitet ikke ses på som ulik og unik i for-

3 Åpningstale på konferansen: «Are there Foreigners in Art?» På Kultur- og kirke departementets nettside finnes talen gjengitt. Giskes demokratiargument formuleres her blant annet på følgende måte: «This is a democracy issue. Our new diversity should be reflected in the main cultural activities, in public exhibitions, galleries, art performances, etc. And it should be reflected among art professionals, curators, directors, critics, media and other decision makers within the arts.» Kilde: [http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/aktuelt/taler\\_artikler/ministerens-taler-og-artikler/kultur-\\_og\\_kirkeminister\\_trond\\_giske/2008/are-there-foreigners-in-art.html?id=509336](http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/aktuelt/taler_artikler/ministerens-taler-og-artikler/kultur-_og_kirkeminister_trond_giske/2008/are-there-foreigners-in-art.html?id=509336)



hold til andre individers potensielle kreativitet. Dette er en stor og viktig diskusjon som jeg ikke skal gå mer inn på her, men det jeg derimot ønsker å løfte frem, er hvordan det «nye» synet på kreativitet – nemlig som noe som relateres til kulturelt mangfold – tilsynelatende har gitt noe til den kulturpolitiske debatten, også på mangfoldsområdet. Kunstfeltet kan således antas å ha en egeninteresse i å satse på mangfold fordi det støtter opp under kunstens egenverdi. Men det som trolig gjør ideene om mangfoldets kreative potensial ekstra slagkraftige, er sammenfallet mellom kulturpolitiske og næringspolitiske interesser, hvor det å satse på mangfold blir vurdert som positivt fordi det antas å kunne stimulere til vekst og utvikling (Egeland 2003). Etnologen Lena Martinsson har i en studie av en europeisk bedrift som har satset på mangfold blant bedriftens ansatte når det gjelder kjønn, alder og etnisitet, vist at bedriftsledelsens argumenter nettopp var at forskjeller i seg selv ble sett på som noe positivt (Martinsson 2006). Således kan det virke som om begrepsutviklingen – så vel som argumentene for å satse på mangfold – har bidratt til å styrke vilkårene for en mangfoldorientert kulturpolitikk fordi argumentene, i Floridas variant, i større grad samsvarer med kulturfeltets forståelse av seg selv som nettopp et skapende og kreativt felt.

Det kan således virke som om den mangfoldorienterte kulturpolitikken kan være i ferd med å bevege seg bort fra en motivasjon som har handlet om hvordan etniske minoriteter og/eller innvandrere kan inkluderes i kulturlivet, mot en mangfoldspolitikk hvor det er *forskjeller* i en mye bredere forstand som står i fokus. Denne utviklingen speiles dog bare delvis på forskningsfronten. Årsaken til dette er at mange av de studier som har vært foretatt på dette området, har hatt som sitt utgangspunkt at innvandrere og/eller etniske minoriteter har vært underrepresentert blant utøvere og publikum i kulturlivet, og hvor målet med studiene har vært å undersøke hvorfor og på hvilke måter denne gruppen har vært ekskludert, og muligvis peke på løsninger. To svenske studier gjennomført på 2000-tallet kan her fungere som eksempler. Den ene ble gjennomført av etnolog Cajsa Lagerkvist på oppdrag fra det svenske Teaterförbundet og handlet om vilkårene for kultur- og mediearbeidere med innvandrerbakgrunn og årsakene til deres problemer med å etablere seg på arbeidsmarkedet i Sverige (Lagerkvist 2000). Denne studien hadde fokus på så vel den

enkelte kulturarbeider som på de institusjonelle forholdene for den enkeltes etablering. Lagerkvists studie bidrar med et nyansert bilde av hvilke hinder den enkelte kulturarbeider med innvandrerbakgrunn kan støte på: fysiske (utseende), psykologiske (selvtillit), sosiale (kontaktnett), språklige, ideologiske, tradisjon (praksis innenfor et kunstområde), yrkesrelaterte (annen utdanningsbakgrunn), organisasjonsrelaterte, systemrelaterte (innpass i arbeidsmarkedet) eller økonomiske (Lagerkvist 2000:45). De hindrene hun angir, peker helt tydelig i samme retning som Aslaksens studie fra 1997, nemlig på at konkurransen på feltet er stor for *alle* kulturarbeidere, og at spørsmålet om hvorvidt den enkelte kunstners innvandrerbakgrunn er avgjørende, er mye mer komplekst enn at det kan forklares som et problem ut ifra den enkeltes innvandrerbakgrunn alene. Forskning på vilkårene for etablering i kulturlivet ser ut til både å ta høyde for spørsmålenes kompleksitet, og for viktigheten av å ha en interseksjonell tilnærming til mangfoldsproblematikken hvor nettopp kjønn, klasse og etnisitet må forstås i sammenheng, slik også Lagerkvists studie antyder.

Den andre studien jeg vil nevne her, ble gjennomført av Mångkulturellt Centrum i Stockholm, på oppdrag fra det svenske kulturdepartementet i anledning det planlagte mangfoldsåret. Oppdraget gikk ut på å kartlegge de statlige kulturinstitusjonenes arbeid med kulturelt mangfold (Pripp 2005). I denne studien ble det skilt mellom etnisk mangfold og kulturelt mangfold, hvorav den siste varianten skulle henspille på et mangfold i uttrykksformer:

Det är också en rimlig hållning – enligt vår mening – att kulturell mångfald ska kunna beteckna en mångfald av uttryck, stilar, genrer, konstformer. Denna breda definition innebär att man inte läser sig vid *en* innebörd av begreppet utan att den medger flera *parallella förhållningssätt*. De parallella förhållningssätten bör utgöra distinkta hållningar som motverkar att man godtyckligt och rutinmässigt väljer ut vilka aspekter som ska premieras respektive väljas bort. Parallella förhållningssätt kan innebära: (1) att estetiska uttrycksformer kan ses som frikopplade från utövarnas ursprung – det vill säga inte kopplas samman med ett antropologisk präglat kulturbegrepp; (2) att utövare kan representera olika grupper och traditioner om de så önskar; (3) att man betonar pluralism, med flerfaldiga och alternativa uttryck för grupper och för det nationella; samt (4) att man tolkar och behandlar kulturella uttryck som blandformer (kreolisering, hybrider) skapade i en unik samtida lokal kontext, ofta utifrån globala influenser (Pripp 2005:29).

Deres undersøkelse, som både belyser organisasjon, produksjon og publikum, viste at mangfoldsspør-

målet, både som etnisk og kulturelt mangfold, var et ganske lavt prioritert område. En av grunnene til dette var at spørsmål om representasjon blant de ansatte ofte ikke ble sett på som legitimt fordi kulturproduksjonens innhold og budskap ble vurdert som frikoblet fra representasjonsproblematikken. Samtidig som representasjonsspørsmålet ble sett på som irrelevant, så viser rapporten også hvordan det samme spørsmålet ble gjort relevant gjennom at svært mange av lederne ved de statlige kulturinstitusjonene som inngikk i intervjumaterialet, ga uttrykk for en skeptisk holdning til mangfoldsspørsmålet fordi de antok at dette ville lede til en kompetansesenkning blant personalet, og dermed

en kvalitetssenkning. Hovedinntrykket av informantenes syn var ifølge Pripp mfl. at [d]e intervjuades bilder av mangfoldens bærere präglas av problem och ambivalens».

Etter å ha gitt en kort gjennomgang av den kulturpolitiske diskurs på dette feltet, slik denne har blitt utformet på det politiske området, og i den forskning som har vært gjort om kulturelt mangfold i kulturlivet, kommer jeg til å presentere deler av de funn min egen empiriske undersøkelse har resultert i. Jeg har delt denne analysen inn i tre tema: representasjonstematikken, kvalitetstematikken og hybriditetstematikken. Hva som menes med de ulike temaene, kommer til å presenteres suksessivt.

# Utfordringer og muligheter for en mangfoldsorientert praksis

## Representasjonstematikken

I mye av forskningen rundt mangfoldstematikken i kulturlivet har et viktig utgangspunkt ofte vært at kunstnere med innvandrerbakgrunn har vært underrepresentert som publikum og utøvere i kulturlivet (Lagerkvist 2000; Pripp 2005). I likhet med det foreliggende kunnskapsprosjektet så er det en mer eller mindre uttalt forutsetning at den enkelte kunstners eventuelle innvandrerbakgrunn kan spille en rolle i hennes eller hans karrieremuligheter. Således kan man si at slike forskningsprosjekter forutsetter at forskjeller finnes, og det blir derfor viktig å se opp for faren i å redusere den enkelte kunstner med innvandrerbakgrunn til en person som representerer *noe bestemt annet* som på *bestemte* måter skiller seg fra andre «vanlige» kunstnere (Egeland 2003b). Men ved å ta utgangspunkt i et dynamisk syn på forskjellstematikken – det vil si at forskjeller forstås situasjonelt, det vil si at de skapes og endres i en tid/rom-kontekst – så er det mulig å se hvordan endring er mulig og hvorfor noen forskjeller kan gi enkelte aktører handlerom, samtidig som de samme forskjellene kan begrense andre aktører.

Denne delen av analysen skal handle om en forskjellstematikk som mange av informantene i kartleggingsprosjektet har berørt – nemlig spørsmålet om representasjon. På den ene siden handler representasjon her om individers og grupper behov for anerkjennelse, slik filosofen Charles Taylor beskriver det multikulturelle samfunnets identitetspolitiske kamp (Taylor 1992). På den andre siden handler representasjonspolitikken på kunstfeltet også om en kamp om hvilke kunstuttrykk som skal gis rom. Representasjonstematikken på kunstfeltet er således uløselig knyttet til smak og smaksregimer, som det neste momentet i dette notatet kommer til å gripe

mer eksplisitt fatt i gjennom å problematisere kvalitetsdiskursen.

På litteraturområdet blir representasjonsproblematikken kanskje sterkest uttrykt gjennom fribynettverket *Fribyforfattere*. Det er et internasjonalt nettverk med hovedsete i Stavanger og som på landsbasis administreres av Norsk P.E.N. Gjennom å søke om å bli fribyforfatter kan forfulgte forfattere få oppholdstillatelse i en av fribynettverkets byer for en begrenset tidsperiode (i Norge gir fribyforfatterstatusen rett til permanent oppholdstillatelse), samt et stipend som gir den enkelte forfatter et inntektsgrunnlag mens han/hun har fribyforfatterstatus. En av forfatterne jeg intervjuet, hadde tidligere vært fribyforfatter. Hun het Soudabeh Alishahi og kom til Norge fra Iran i 2000. Grunnen til at hun flyktet til Norge, var at hun var en forfulgt forfatter i Iran. Alishahi tok da kontakt med Den norske Forfatterforening (for skjønnlitterære forfattere) og Norsk P.E.N. Norsk P.E.N., som administrerer den norske delen av fribyordningen, klarte å skaffe Alishahi asylbyopphold i Oslo – en ordning som tidligere ikke hadde eksistert i Oslo. Alishahi beskrev tiden som fribyforfatter som positivt for forfatterskapets utvikling. Hun møtte andre forfattere og forleggere som viste interesse for hennes forfatterskap, hun fikk utgitt en bok som fikk positiv omtale i flere aviser, og hun ble invitert med i litterære sammenhenger. Da statusen som fribyforfatter opphørte, opplevde Alishahi at nettverkene hun trodde hun var blitt en del av, forsvant, samtidig som medlemskap i formelle nettverk – som Forfatterforeningen – ikke var mulig for henne da et slikt medlemskap krever to godkjente publikasjoner, noe hun ikke hadde. For Alishahi lå mye av skuffelsen i at hun mistet kontakten med det norske litterære miljø, og at de manus hun nå sendte til forlagene, ikke lenger ble bedømt av en

konsulent som arbeidet med oversatt litteratur, men av konsulenter som arbeidet med norsk skjønnlitteratur generelt. For Alishahi handler det å bli publisert om å bli anerkjent som en forfatter fra et annet land som har andre historier å fortelle enn det en forfatter som er oppvokst i Norge, har å fortelle.

Alishahis historie handler på mange måter om å oppnå anerkjennelse – i Taylors forstand – hvor muligheten til å arbeide som forfatter på heltid lenkes sammen med Alishahis opplevelse av å bli akseptert og integrert i det norske samfunnet generelt og på det litterære feltet spesielt. Men hvordan blir slike argumenter møtt av andre sentrale aktører på litteraturfeltet? Daglig leder for Norsk Forfatter-sentrum Ingvild C. Herzog uttrykte forståelse for at forfattere som har opplevd å bli forfulgt i sitt hjemland, kan oppleve en stor skuffelse i møte med den norske virkeligheten, hvor deres tekster ikke lenger blitt sett på som farlige, men blir vurdert som tekster på lik linje med andres tekster. Mari Finess, seksjonssjef ved Norsk kulturråd, førte et lignende resonnement som Herzog. For Finess er det den litterære og språklige kvaliteten som skal avgjøre hvorvidt en tekst skal kjøpes inn under en av Kulturrådets innkjøpsordninger. Den enkelte forfatters bakgrunn – om det handler om etnisitet eller kjønn – er irrelevant med hensyn til innkjøpsordningene. Det er ikke forfatterens bakgrunn som skal vurderes. Representasjonstematikken blir derfor meningsløs som et argument for at en tekst skal publiseres. Likevel er ikke Finess' og Herzogs argumenter, slik jeg her har gjengitt dem, helt forskjellig fra Alishahis. Også Alishahi er en sterk forsvarer av at det er verket, og ikke forfatteren, som skal bedømmes. Problemet, slik Alishahi opplever det, ligger ikke i at tekster skal kvalitetsbedømmes. Det som hun derimot finner problematisk, er at hun opplever at hun forventes å tilpasse seg det norske litteraturfeltet i stedet for å skrive om de erfaringene hun har fra en helt annen kontekst.

Forlagsredaktør ved Kulturbro Forlag, Thorborg Rebolledo Meisingset, peker på at oversettelsesproblematikken kan være et problem for forfattere som ikke behersker norsk. Det handler ikke bare om oversettelse i snever forstand, hvor utfordringen ligger i hvilke ord som best dekker innholdet og meningen i den teksten som oversettes. Oversettelsesproblematikken, slik Rebolledo Meisingset

beskriver den, handler i like stor grad om hva som skjer når man flytter en tekst fra én kontekst til en annen. Denne problematikken berørte også Mari Finess ved å vise til at litterære bilder som fungerer bra i én sammenheng, kan fremstå som klisjéfylte i en annen. En annen begrensning kan være hvorvidt en tekst behandler en aktuell tematikk eller ikke; dette gjelder gjerne tekster som tematiserer politiske hendelser som kan ha en nyhetsverdi på ett tidspunkt, men som ikke nødvendigvis har den samme status på et senere tidspunkt og i vår del av verden.

På et kunstområde som har språk som sitt verktøy og som sin uttrykksform, kan mobiliteten være forholdsvis liten for ikke-etablerte forfattere. Mobilitet er derimot et viktig stikkord for danserkunstners virksomhet fordi de ofte jobber på et internasjonalt marked. Norge er for eksempel medlem i International Federation of Actors. Som medlem her kan den enkelte danser få et såkalt dansepass som gir vedkommende muligheter til å få ordentlige kontrakter og arbeidsforhold i utlandet, og vice versa. Dansefeltet blir således mindre bundet til nasjonalgrensene. Denne mobiliteten forsterkes også av det faktum at svært mange dansemiljøer har engelsk som sitt arbeidsspråk nettopp fordi flere av de ansatte kommer fra andre land. Et eksempel på en slik gruppe er Carte Blanche – Norges eneste faste kompani for samtidsdans – hvor flere av danserne kommer fra andre land, blant annet Israel og Ungarn.<sup>4</sup> Flere stipendordninger, som blant annet Statens kunstnerstipend, har både informasjon om stipendordninger og søknadskjema på engelsk.<sup>5</sup> Dette forsterker muligheten for dansere med annet morsmål enn norsk til å kunne søke om støtte til sin virksomhet.

Men på tross av den mobiliteten som kjennetegner dansefeltet når det gjelder den enkelte danserkunstners mulighet til å arbeide internasjonalt, så kan danseområdet «institusjonsløse» karakter, som forbundsleder for Norske Dansekunstnere, Tone Øvrebø Johannessen, karakteriserte dansefeltet, gjøre at mange danserkunstnere kan føle seg isolert. Dette var også en av grunnene til at det nyopprettede Dansens Hus, hvor Danseinformasjon holder til, ble etablert. Dansens Hus ble åpnet i 2008 og fungerer som en gjestespill- og coproduksjonsscene. Ifølge kunstnerisk leder Karene Lyngholm skal huset «speile» dansekunsten. Det vil si at huset ikke

4 <http://www.ncb.no/>

5 <http://www.kunstnerstipend.no/english/>

har egne produksjoner, men at de samarbeid og inngått avtaler med kunstnere. For Lyngholm er mangfold en naturlig del av hvordan danseområdet alltid har fungert gjennom at kunstformen har en så sterk internasjonal karakter med tanke på blant annet det arbeidsmarkedet mange dansekunstnere beveger seg i.

For å få suksess på dansefeltet så må man, ifølge Lyngholm, ha god forståelse for sitt fag og utvikle sine personlig evner, være bevisst med hensyn til de valg man tar (for eksempel hvem man velger å samarbeide med) og for øvrig ha flaks. Inngangen til dansefeltet fremstilles således som uavhengig av bakgrunnen til den enkelte dansekunstner, det være seg etnisitet, kjønn eller klasse. Denne åpenheten kan ha å gjøre med feltets internasjonale forankring som gjør at dansekunstnere fra ulike land er vant med å jobbe over landegrensene, men åpenheten kan også ha å gjøre med dansesjangeren i seg selv slik det forstås i dag. Mangfoldet ligger her i danseuttrykkenes mangfoldighet, og ikke i dansernes eller koreografernes bakgrunn, utover vedkommendes utdannelse, dyktighet og erfaring.

Forfatteren Alishahis opplevelse av å komme til Norge og det norske litterære miljø kan tolkes som et uttrykk for hvordan en bakgrunn som innvandret kunstner både kan være en fordel, og en ulempe. I Alishahis tilfelle ga det henne først trygghet, etableringsmuligheter og nettverk, men i neste omgang ble den samme bakgrunnen en ulempe for henne som forfatter, opplevde hun selv. Også på danseområdet viste det seg at en dansers kjennskap til og kunnskap om en dansetradisjon som blir posisjonert som ny i en norsk sammenheng, kan vise seg å bli en levevei. For å få kunnskap om en dansers erfaring med å representere nettopp kategorien «etnisk» danser så gikk jeg igjennom Oslo musikk- og kulturskoles nettsider, heretter omtalt som kulturskolen, for å undersøke både hvilket dansetilbud skolen hadde, og hvem som underviste i de ulike danseformene. På kulturskolen ble følgende tilbud gitt: blokkfløyte, blåsere, dans, etnisk, førskole, gitar, harpe, klaver, musikkterapi, pop-rock-jazz, sang, slagverk, strykere, teater, trekkspill, og visuelle kunstfag.<sup>6</sup> Kriteriene for inndelingen i nettopp disse kategoriene var uklare. Det utdypes heller ikke her hva «etnisk» refererer til. De medarbeidere som fantes på denne seksjonen høsten 2008, bestod av fem lærere i dans og/

eller musikk fra andre verdensdeler (for eksempel «Dans fra Sørøst Asia» eller «Latinamerikansk verksted»<sup>7</sup>). Blant de fem lærerne var det bare én som ikke kom fra den verdensdelen som den musikktradisjonen han underviste i, var fra. Siden fungerte således som en konkretisering av kategorien «etnisk». Her ble det gjort tydelig at det var musikk og dans fra andre verdensdeler som var det etniske, mens norsk folkemusikk ikke var en del av dette tilbudet. Her er det således den enkelte lærers kompetanse i andre musikktradisjoner som vektlegges og som definerer deres stilling på kulturskolen.

Selv om det er lett å oppfatte en slik inndeling som problematisk fordi det her gjøres en implisitt kobling mellom en enkelt lærers bakgrunn og hans eller hennes kunnskap om visse instrument, musikkstiler eller danseuttrykk, så viste det seg i mitt materiale at en slik kategorisering også kan oppleves som positivt fordi det nettopp kan gi yrkesmuligheter. I et intervju med danser, koreograf og dansepedagog Thamilini Sivalingam fortalte hun meg at hun opplevde at denne kategoriseringen kunne fungere positivt med hensyn til å få viktige oppdrag i tillegg til den regelmessige undervisningen ved kulturskolen. Selv hadde hun fått flere viktige oppdrag gjennom at aktører hadde kontaktet kulturskolen fordi de nettopp ønsket å komme i kontakt med en danser og koreograf som arbeidet med en dans som falt inn under kategorien «etnisk». Hun forholdt seg derfor pragmatisk til en slik kategorisering fordi det ga henne muligheter til å utøve den dansen – primært klassisk tamilsk dans – som hun selv er utdannet i.

En slik pragmatisk holdning kommer også til uttrykk i musikketnolog Jan Sverre Knudsens analyse av chilenske musikere og danseres forhold til vilkårene for utøvelse i en norsk kontekst. (Knudsen 2004). Flere av Knudsens informanter fremhever de positive ringvirkninger de opplever at den såkalte *ethnic advantage* har gitt dem. Knudsen ser dette som et resultat av den økte interessen for latinamerikansk dans og musikk, som har skapt grunnlaget for et slikt marked hvor det er den enkelte dansers – snarere enn den enkelte dansesjangerens – forstilte autentisitet som står i fokus. Den enkelte danseinstruktør eller musikk lærer gis således en mulighet til å etablere seg nettopp på grunn av det eksotiske stempelet, og ikke på tross av dette.

6 <http://www.musikkskolen.gs.oslo.no/omkweb/ansatte.php?tittel=Ansatte%20ved%20OMK>

7 [http://www.musikkskolen.gs.oslo.no/omkweb/seksjon\\_etnisk.php?tittel=Seksjon%20etnisk](http://www.musikkskolen.gs.oslo.no/omkweb/seksjon_etnisk.php?tittel=Seksjon%20etnisk)



Sivalingam hadde en rekke forutsetninger for å lykkes. For det første har hun en lang formell utdanning bak seg i klassisk tamilsk dans. Allerede som 13-åring begynte Sivalingam på en privat danseskole i tamilsk dans i Oslo, hvor hun har avlagt flere formelle eksamener (8 trinn), tatt en lærergrad i tamilsk dans (2000), og etter dette har hun tatt en diplomgrad i tamilsk dans – alle godkjent av Oriental Examination Board i London. For det andre har de nettverk Sivalingam har kommet i kontakt med gjennom fremfor alt det tamilske miljøet i Oslo, vært av stor betydning. Da hun som 11-åring kom til Norge og Oslo i 1991, hadde hennes far, som hadde flyttet til Oslo i 1987, allerede fått et sterkt tamilsk nettverk som Sivalingam kunne bli en del av. Gjennom dette nettverket kom hun i kontakt med sanger Vasuky Jayapalan som underviste henne i tamilsk sang i flere år. Det var derfor ikke tilfeldig at Sivalingam ble spurt om å begynne å undervise i etnisk dans på kulturskolen i 2003 da Vasuky Jayapalan selv hadde blitt ansatt som fast sanglærer på kulturskolen et år tidligere.

Det tamilske nettverket har også gitt Sivalingam erfaring som danser og koreograf på betydningsfulle festivaler, hvor hennes dansekunst har kunnet komme mer ut i en større offentlighet. For det tredje så mener hun selv at mange aktørers interesse for nettopp etnisk dans generelt – og for klassisk tamilsk dans spesielt – har gitt henne en rekke muligheter. Siden 2003 har Sivalingam deltatt på en rekke festivaler og andre større mediebegivenheter som koreograf, konferansier, danser og danseverkestedsarrangør. Noen av de viktigste har vært Fredspriskonserten, Melafestivalen, åpning av operaen (hvor det ble arrangert et Mini-Mela), Bollywood-festivalen og på Melodi Grand Prix i Oslo Spektrum.

Sivalingams og Alishahis historier bidrar til å nyansere synet på hva en innvandrerbakgrunn kan bety for etableringen på kunstfeltet. Det er ikke gitt at en slik bakgrunn er en ulempe. Tvert imot så kan det se ut som at en slik bakgrunn i visse situasjoner kan gi den enkelte kunstner muligheter til å få innpass i kulturlivet. På den ene siden kan man tolke en slik situasjon som problematisk fordi etnisitet her blir aktivert som en identitetskategori som blir meningsbærende nettopp fordi det er den enkelte kunstners bakgrunn fra en annen kultur som blir løftet frem. Men på den andre siden så kan en slik situasjon ses på – slik Sivalingam gjør – som en mulighet.

## Kvalitetstematikken

På så vel på litteraturfeltet som på dansefeltet henviser alle informantene til kvalitet som det viktigste grunnlaget for at en forfatter, en danser eller en koreograf skal kunne etablere seg. Samtidig ble det gjennom intervjuene like åpenbart at det ikke er uproblematisk hva kvalitet er, og likeså hvilke kriterier som skal ligge til grunn for å bedømme den kunstneriske kvaliteten. I denne delen av notatet skal jeg forsøke å løfte frem noen av de ulike aspektene denne diskusjonen har, som gjerne blir usynlige eller utydelige i debatten rundt kvalitet.

Mar Gueye, leder for det flerkulturelle nettverket Matendo, opplevde at det sterke fokuset i Norge på formell utdanning innen ulike kunstsjangre var et problem i seg selv fordi det kunne føre til at for eksempel musikere fra land hvor musikk er noe som læres gjennom tradisjonsoverføring, ikke vil bli betraktet på lik linje med andre i en norsk sammenheng hvor utdanning kreves. For Gueye hadde et kvalitetskrav som i større grad tok utgangspunkt i hva den enkelte kunstner presterte gjennom å praktisere sin musikk, tryllekunst, dans eller lignende, vært et langt mer inkluderende kvalitetskrav. Det interessante med den refleksjon Gueye her uttrykker, er at den setter ord på hvordan kunstfeltet kan *oppleves* – nemlig som et svært hierarkisk felt og hvor adgangen til feltet her fremstilles som begrenset.

På dansefeltet finnes det i dag eksempler på nye ordninger som gjør det lettere for dansekunstnere og koreografer å skape seg et nettverk uten nødvendigvis å ha en formell utdanning i dans eller koreografi. Fra 2008 har for eksempel Norske Dansekunstnere (NoDa) endret på sine medlemsvilkår slik at utdannelseslengden nå er forkortet for å få et medlemskap. Siden forbundet har en rekke ulike kategorier av medlemskap, kan nå også pedagoger, dansere og koreografer under utdanning eller med dokumentert yrkesaktivitet av en viss lengde få medlemskap.<sup>8</sup> For dansere uten formell utdanning kan man likevel bli medlem av NoDa dersom man kan vise til minst tre års yrkesaktivitet. Øvrebø Johannessen betoner at det ikke spiller noen rolle om dansepraksisen er fra et annet land. Blant deres medlemmer har de derfor aktører med så vel dansepraksis som danseutdanning fra en rekke ulike land. Flere av deres medlemmer er også født i andre land enn Norge. Blant deres 778 medlemmer har de eksempelvis medlemmer fra Somalia, Indonesia, Ungarn, Taiwan, Israel, Slovenia, Bosnia-Hercegovina og Sør-Afrika.

Selv om dans i utgangspunktet er en kunstform hvor beherskelsen av norsk tilsynelatende er mindre sentralt for den enkelte dansers etablering, betyr dette likevel ikke at språket ikke har noen betydning. Et av de områdene hvor behovet for språkkompetanse melder seg, er når det gjelder å kunne formulere prosjekter. At dette aspektet av dansen skulle gjøre det vanskeligere for dansere med innvandrerbakgrunn, ser likevel ut til bare *delvis* å være tilfelle. Dette har å gjøre med at kravet til å kunne formulere prosjekter, lage et budsjett, dokumentere tidligere prosjekter og presentere seg selv som dansekunstner ser ut til å ha blitt viktigere generelt – slik det også er tilfelle på andre kunstrområder. Selv om NoDa bidrar med råd, særlig når det gjelder budsjettering, samt at NoDa arrangerer ulike kurs, blant annet i samarbeid med Skuespillerforbundet, om det å skrive søknader, så var behovet for informasjon og veiledning en av årsakene til at NoDa tok initiativet til å opprette Danseinformasjon. Danseinformasjon fungerer som et kompetansesenter som blant annet har oversikt over internasjonale festivaler og utdannelser. De er lokalisert i Dansens Hus i Oslo. Således finnes det et støtteapparat som Øvrebø Johannessen tror vil kunne bidra også med den type råd som dansere som ikke har erfaring med søknadsskriving og prosjektskisser, kan benytte seg av.

På litteraturfeltet finnes det ulike støtteordninger som skal sikre at kvaliteten på den litterære produksjonen opprettholdes. Kulturrådet gir støtte til publisering av bøker innenfor gitte sjangre. De støtteordningene som finnes på litteraturområdet, kan deles i tre: innkjøpsordningen, produksjonsstøtte og støtte til litteraturprosjekter (se vedlegg 1, *Om innkjøpsordningen*). I 1990 ble innkjøpsordningen utvidet til også å inkludere tekster skrevet av forfattere på annet språk.<sup>9</sup> Et slikt system, mener Finess, er med på å opprettholde og sikre at kvalitetskravet ikke fravikes fordi man garanterer en tydelig ansvarsfordeling hvor det er *forlagene* som bedømmer hvilken litteratur som holder en bra litterær

kvalitet (vedlegg 2: *Muligheter til å publisere for forfattere med minoritetsbakgrunn*). For Finess er det viktig ikke å gi slipp på kvalitetskravet. Men hva er egentlig kvalitet? Finess mener at det kan være vanskelig å bedømme hva som er kvalitet, men samtidig hevder hun at «det er mulig å se det når du ser det». For Finess er kvalitetskravet noe som er likt for hele litteraturfeltet, og ikke noe som hun mener rammer forfattere med innvandrerbakgrunn hardere enn andre. Litterær kvalitet dreier seg ikke om hva en tekst handler om, men hvordan teksten fremføres og fungerer. Jakten på den «store innvandrerromanen» blir derfor meningsløs for Finess fordi så vel en teksts innhold som tekstens forfatter ikke bør være en del av den kvalitetsbedømmingen som gjøres.

Gjennom Finess' beskrivelse av kvalitet fremstilles den som å ha en universell status – nettopp fordi vi refleksmessig antas å vite hva det er. Blant mine informanter var det derimot andre som argumenterte for et annet syn på kvalitet. En av disse var Elisabeth Dyvik (fribykoordinator ved Stavanger friby-senter og prosjektkoordinator i ICORN). Dyvik mente at medias oppmerksomhet påvirker hva som til enhver tid regnes som interessant og fornyende – og dermed hva som forstås som kvalitet. Snarere enn å forsvare et universelt kvalitetsbegrep så argumenterte Dyvik for det jeg vil kalle et dynamisk kvalitetsbegrep, fordi hva kvalitet er, fremstilles som en del av en større kontekst hvor samtiden hele tiden skaper kvalitetsforståelser.

Dyviks problematisering av den universelle kvalitetsdiskursen henger nært sammen med hvordan hun og hennes kollegaer – Eirik Bø (festivalsjef for Kapitel, Stavanger International Festival of Literature and Freedom of Speech), Helge Lunde (leder for The International Cities of Refuge Network, ICORN) – betraktet en forfulgt forfatters problemer med å etablere seg på det norske litterære feltet. For det første kan det være vanskelig for en forfulgt forfatter å bli en del av det norske litterære miljøet fordi han eller hun har en annen *kulturell*

8 Ifølge §2 Medlemmer, i *Vedtekter for Norske Dansekunstnere, forbundet for dansere, koreografer og pedagoger*, så finnes det følgende medlemskapskategorier (informasjonen i parentes inneholder utdypende informasjon etter mine forkortelser): ordinært medlemskap (utdanning eller yrkesaktivitet av en viss lengde, samt at «utenlandske dansere, koreografer eller pedagoger som har norsk engasjement kan tas opp som medlem så lenge engasjementet varer); prøvemedlemskap (lavere utdanning enn tilsvarende bachelorgrad eller påbegynt yrkesvirksomhet av kortere varighet enn tre år; kan lede til ordinært medlemskap); studentmedlemskap; elevmedlemskap (elev som har fylt 15 år og som fordyper seg «innen forbundets virksomhetsområde»); passivt medlemskap (opphold i utlandet av minst ett års varighet, overgang til annen stilling innen virksomhetsfeltet, som midlertidig konfliktløsning mellom medlemmer som ellers er ordinære, men hvor en av partene er skadelidende); honnørmedlemskap (for de som ved 67 år er passive medlemmer; honnørstatus gir fritak for kontingent); æresmedlemskap.

9 Intervju med Mari Finess, seksjonsleder ved Norsk kulturråd

*kapital*<sup>10</sup> med seg enn den som nødvendigvis gir vedkommende lettere tilgang til det norske litterære miljøet.<sup>11</sup> For det andre kan den mediale oppmerksomhet rundt forfatteren og verket være avgjørende.<sup>12</sup> Men det finnes også et annet forhold jeg tror er viktig her: spenningen mellom kvalitet som et formmessig krav og kvalitet som et innholdskrav. Denne spenningen fant jeg mellom bokanmeldelser gjort av de samme litterære verk, skrevet av fribyforfattere. Et eksempel er anmeldelsene av boka *Kuntas skygge* (Communicato forlag, 2007) av den tsjetsjenske tidligere fribyforfatteren Musa Mutaev. Mens Aftenpostens anmelder mente at boken var et «mesterverk innen moderne europeisk litteratur»<sup>13</sup>, så slakter Dagbladets anmelder den samme boken med argumentet: «Slik pompøs lyrisisme fremkaller ingen sympati med verken de som lider eller med pennen som skriver.»<sup>14</sup>

Gjennom intervjuene med informantene i denne studien ble det klart at opprettholdelsen av en universell kvalitetsdiskurs ikke bare ble forsvart av de aktørene som satt i maktposisjoner til å utsi kvalitetsdommer, men like mye av den enkelte kunster selv. Et eksempel på dette er forfatteren He Dong. Hun kom til Norge i 1985, ikke som forfatter, men som uteksaminert lege fra Kina som skulle på utveksling til Norge for å fortsette sine medisinstudier her. Hennes historie skiller seg således fra Alisahis fordi hun ikke i utgangspunktet var forfatter, selv om hun hadde skrevet lyrikk siden hun var ti år gammel. Det eneste Soudabeh Alishahi og He Dong har til felles er at de begge var voksne da de kom til Norge, og at de begge hadde et sterkt forhold til det å uttrykke seg i skrift som en viktig del av deres liv. I intervjuet med He Dong fortalte hun meg at hun valgte Norge fordi hun likte Henrik Ibsens skuespill, snø og eventyr.

Den første tiden i Norge bodde He Dong i Trondheim, hvor hun studerte fysiologi hovedfag ved universitetet. I årene før hun flyttet til Norge, og etter at hun kom til Trondheim, holdt hun sin egen

skrivning ved like. Siden hun møtte sin mann – som også er kinesisk – i Trondheim og valgte å bosette seg i Norge, ønsket He Dong å forsøke seg som forfatter her. Hun omtaler denne perioden som svært vanskelig. Det tok flere år fra hun debuterte som poet i Kina (*Tynn måne*, 1990) til hun ble publisert i Norge (*Himmel Innsjø* (1994), gjendiktet av He Dong & Erling Kittelsen; *Spør solen* (1995), oversatt av Hu Ying & Thor Sørheim). Hennes vei inn i det norske litterære miljøet beskrives som hardt arbeid som ga resultater på grunn av noen viktige møter, så vel planlagte som tilfeldige.

Det startet med at He Dong i 1990 kontaktet lyrikeren Sigmund Mjelve i forbindelse med et gjendiktingsarbeid, som fikk god hjelp fra Norsk Forfatterentrum (Thor Sørheim var formann på den tiden). Hun hadde hørt at Mjelve hadde bodd i Kina, og ble invitert på en opplesningskveld i Oslo hvor Mjelve medvirket. Og det var her hun kom i kontakt med Gyldendal forlag (Asbjørn Øverås og Irene Engelstad) som ble interessert i hennes litterære produksjon. Men veien fra dette møtet til at den første diktsamlingen ble produsert, var lang. Siden hun selv ikke følte seg god nok i norsk på begynnelsen av 1990-tallet, så skulle et tilfeldig møte med forfatteren Erling Kittelsen bli viktig. De møttes en gang når He Dong var ute på en spasertur med forfatter Liv Lundberg, og så ble de introdusert. Samarbeidet mellom Kittelsen og He Dong ble videre gjort mulig økonomisk ved at Norsk kulturråd i 1993 bevilget støtte til oversettelse. Mens Alisahahi startet med et nettverk som hun fikk allerede som innflytter til Oslo, så ble He Dongs nettverk bygget opp gradvis ved en rekke både planlagte og tilfeldige møter med personer som etter hvert gjorde det mulig for henne å få gjendiktet sine dikt, noe som igjen gjorde det mulig for et forlag å ta stilling til dem. At forlaget ga henne denne sjansen, tror hun også hang sammen med at tidsskriftet *Samtiden*, og senere *Vinduet*, publiserte både dikt og noveller av henne. At hun de siste årene ikke har

10 Begrepet brukes i intervjuet av Eirik Bø (festivalsjef for Kapitel, Stavanger International Festival of Literature and Freedom of Speech) og henviser til Pierre Bourdieus begrep «kulturell kapital», som er en av de kapitalformene Bourdieu bruker for å beskrive et sentralt differensierende aspekt ved det sosiale rommet, hvor kampen om blant annet hvem som får bestemme over hva som til enhver tid er den gode smaken, står. Se blant annet Bourdieu (1995).

11 Intervju med Eirik Bø, festivalsjef for Kapitel, Stavanger International Festival of Literature and Freedom of Speech.

12 Intervju med Eirik Bø (festivalsjef for Kapitel, Stavanger International Festival of Literature and Freedom of Speech), Helge Lunde (leder for The International Cities of Refuge Network, ICORN) og Elisabeth Dyvik (fribykoordinator ved Stavanger fribycenter og prosjektkoordinator i ICORN).

13 *Forferdelig – og medfølelse*, anmeldelse av Kjell Olaf Jensen, Aftenposten 02.12.2007.

14 *God sak, dårlig bok*, anmeldelse av Jonny Halberg, Dagbladet 20.12.2007



publisert noe, henger sammen med at hun ikke har hatt tid til rådighet fordi hun – som svært mange andre forfattere – har hatt andre jobber.

Men mens Alishahi har hatt andre jobber på grunn av at hun har vært nødt til å finne et annet levebrød inntil hun eventuelt kan få et arbeidsstipend, så er He Dongs situasjon annerledes. Hun har jobbet deltid som forsker i alternativ medisin ved Universitetet i Oslo og akupunktør i egen klinikk. Utover dette har hun skrevet en doktoravhandling innenfor samfunnsmedisin. Denne har hun arbeidet med parallelt med at hun har drevet en akupunkturpraksis. Mens Alishahi hadde erfaring fra et litterært miljø i Iran som hadde gitt henne selvtillit som forfatter, hadde He Dongs akademiske bakgrunn, hvor begge foreldrene hadde professorat ved et universitet og hadde oppmuntret henne til å skrive som barn, gitt henne et godt utgangspunkt for å våge å forsøke å etablere seg som forfatter. Likevel er det opplevelsen av de kulturelle kontrastene og sammenstøtene i møte med den norske virkelighet som He Dong mener var av størst betydning for hennes skrivning. I historiker Unni Malmøs hovedoppgave om forfattere med innvandrerbakgrunn, hvor He Dong er en av de forfatterne hun skriver om, vektlegger hun at He Dongs bakgrunn fra den kinesiske overklassen kan ha hatt betydning for etableringen av hennes forfatterskap (Malmø 2004). I Malmøs analyse er det ikke den økonomiske kapitalen hun sikter til, men det miljøet He Dong har vokst opp i, og hvor det å skrive hadde en høy status.

Ofte kommer kvalitetsargumentet inn som et forsvar for hvorfor eksisterende ordninger, organiseringer og prioriteringer ikke bør endres. Å problematisere kvalitetsargumentet er vanskelig fordi kvalitet nettopp ofte fremstilles som «noe vi alle vet hva er», og at «det er mulig å se kvalitet når du ser det». Antropolog Odd Are Berkaak har i en evaluering av signalprosjektet *Open scene* problematisert de «norske» kulturinstitusjonenes profesjonalitetsargument, og argumenterer for en kritisk og refleksiv analyse av kvalitetsdiskursen da han mener at institusjonene ikke har «utredet grundig nok de praktiske og politiske konsekvensene av sine egne standpunkter» (Berkaak 2002:19). Slik jeg ser det, er det fremfor alt i kvalitetsdiskursen at mangfoldsperspektivet klart blir avvist. I mitt intervju med Mubarak Ali, kulturkonsulent ved Internasjonalt hus i Stavanger, beskriver han kulturfeltet som en viktig samfunnsarena i et demokratisk samfunn,

hvor broer mellom mennesker kan bygges på tross av at forskjeller finnes. Slike argumenter befinner seg ikke innenfor, men på kvalitetsdiskursens utside.

### Hybriditetstematikken

Et siste tema jeg ønsker å ta opp, er det jeg har kalt hybriditetstematikken. Mens de to andre temaene jeg har tatt opp – representasjon og kvalitet – berører aspekter av kunstfeltet som ikke nødvendigvis berører kunstnere med innvandrerbakgrunn mer enn andre, så handler hybriditetstematikken mer eksplisitt om hvordan flere av informantene i denne studien betraktet etableringsmulighetene for kunstnere med innvandrerbakgrunn. Særlig innenfor dansefeltet var det flere av informantene som var opptatt av at blanding av sjangre, stiluttrykk og uttrykksformer ville være gunstig for mulighetene dansere og koreografer med innvandrerbakgrunn har til å etablere seg på feltet. Forbundsleder for Norske Dansekunstnere (NoDa) Tone Øvrebø Johannessen uttrykte dette i intervjuet ved å kommentere navneendringen fra Norsk Ballettforbund i 2002 til NoDa. Ifølge Øvrebø Johannessen ønsket man med dette navnebyttet å signalisere at NoDa var et fag- og kunstnerforbund for *alle* dansesjangere, og ikke utelukkende for klassisk ballett slik det gamle navnet indikerte. Dette mente hun kunne ha bidratt til at også dansere som hadde utdannelse eller erfaring med andre dansetradisjoner fra andre deler av verden, kunne se NoDa som en mulighet.

Sjangeroverskridelsens potensielt positive virkning for mulighetene for dansere og koreografer med innvandrerbakgrunn ble videre understreket av den forklaringen Øvrebø Johannessen ga til hvorfor kravene til formell utdannelse hadde blitt senket for å kunne bli medlem i NoDa. Her ble den i sammenhengen «nye» dansesjangeren hip-hop løftet frem som eksempel på en danseform som tradisjonelt sett ikke har blitt lært bort gjennom utdanningsinstitusjoner fordi den har hatt gata og byrommet utenfor utdanningsinstitusjonene som sin arena. I takt med at hip-hopen har blitt en akseptert danseform på linje med andre sjangre/teknikker som jazzballett, så kan det se ut som at dansefeltets krav til formell kompetanse har endret seg. En konsekvens av sjangeroverskridelsen og de endrede kravene til medlemskap i NoDa ser ut til å være en positiv effekt på rekrutteringsgrunnlaget når det gjelder dansere med innvandrerbakgrunn, som er viktig ikke minst fordi det skaper grunnlag for å bygge nettverk for den enkelte

danser, koreograf eller pedagog. Gjennom medlemskap i NoDa får dansere som bor i Oslo-området, tilgang til å trene på ProDa. ProDa er et treningstilbud («daglige klasser») for profesjonelle dansere innenfor flere sjangre (klassisk ballett, yoga, pilates etc.). Øvrebø Johannessen omtaler dette som en sentral arena for dansere hvor man både kan utvikle seg som danser og knytte kontakter med andre dansere med tanke på fremtidige samarbeidsprosjekter og lignende. Lignende tilbud finnes også i Bergen, Trondheim, Stavanger og i Nord-Norge, men her er det ikke et daglig tilbud. De siste årene har det også kommet andre slike møteplasser gjennom etableringen av Dansens Hus, som blant annet arrangerer Danseriske samtaler som er åpne for både publikum og dansekunstnere.<sup>15</sup> I og med at Danseinformasjon (kompetansesenter for dans) holder til i Dansens Hus, så forsterker dette husets potensial som et viktig sted for å knytte kontakter, noe Øvrebø Johannessen mener er ekstra viktig for et «institusjonsløst» felt.

Andre viktige møtestedet på dansefeltet er festivaler. Her møtes blant annet dansekritikere og festivalledere. Øvrebø Johannessen mener at de viktige dansefestivalene i Norge er Oktoberfestivalen (biennale i Bergen), CODA (biennale i Oslo), DanseFestival Barents i Hammerfest, og NyNorskDans – festival for unge koreografer på Dansens Hus. NyNorskDans er en visningsplattform for forholdsvis «ferske» koreografer og kan ha betydning for videre karriere. På slike festivaler arrangeres ulike danseworkshops. Slik sett kan man si at dansefestivaler har en viktig døråpnerfunksjon for dansekunstnere fordi dansere med ulik dansebakgrunn eller utdanningsbakgrunn kan delta på slike workshops. At dansefeltet i dag tilsynelatende er interessert i og åpent for nye hybride danseuttrykk, ser således ut til å kunne gi dansere med innvandrerbakgrunn et mulig utgangspunkt. Ikke minst forsterkes dette inntrykket av dansens internasjonale – snarere enn nasjonale – forankring når det gjelder så vel dansens utvikling (det er for eksempel svært vanlig å invitere koreografer og dansere fra andre land til å ha workshops for dansere i Norge) som organisering (det er for eksempel svært vanlig at dansere og koreografer arbeider i flere land under perioder av sitt yrkesliv som danser).

Men selv om hybriditet når det gjelder dansefeltet ser ut til å kunne gjøre feltet mer tilgjengelig for

dansere som danser såkalt tradisjonelle danser fra for eksempel India eller Kina, så kan en dansekarriere like godt starte i den motsatte enden, nemlig at det er kunnskap om og beherskelse av en dans som blir betraktet som fremmed, som kan gi en danser en karriere. Eksempelvis for Sivalingam så er hennes kunnskap om og utøvelse av klassisk tamilsk dans en vei inn i dansefeltet, men hvor hun nå kan kombinere ulike dansesjangre og utvide samarbeid med andre. Gjennom samarbeid med blant annet Rikskonsertene har hun fått muligheten til å arbeide med blant annet pakistansk dans, hvor hun med utgangspunkt i de tema det pakistanske prosjektet skulle ta opp, har arbeidet med både tradisjonelle og moderne uttrykk fra så vel pakistansk som tamilsk dans. Gjennom hennes engasjement som lærer på kulturskolen så har hun også fått anledning til å jobbe mer med andre dansere i danseworkshops hvor de har arbeidet både med klassisk ballett, breakdance og tamilsk dans. Sivalingam er selv svært positiv til det å «mikse» ulike danseuttrykk, og hun ønsker også selv å få en bredere formell danseutdannelse gjennom å ta kveldskurs på balletthøyskolen. Således kan man si at kunnskap om og interesse for dans fra en annen kultur har fungert som en inngangsbillett til å etablere seg som dansekunstner. Å bli fremstilt som en representant for «etnisk» dans kan således ironisk nok se ut til å fungere som en måte å kunne endre selve inndelingen av dansesjangrene ved at en samtidig interesse for hybride former også ser ut til å gjøre seg gjeldende på danseområdet. Sivalingams historie kan således betraktes som et resultat av at hennes bakgrunn ble betraktet som en fordel – eller, som jeg tidligere har omtalt, som en «ethnic advantage» (Knudsen 2004) – som ga henne mulighet til å jobbe grenseoverskridende mellom ulike dansetradisjoner og ulike danseuttrykk. I en artikkel av teaterviter Anne-Britt Gran, som blant annet omhandler mangfold i forhold til etnisitet på det kulturpolitiske området, så argumenterer hun for «en pragmatisk kulturpolitikk for det flerkulturelle samfunn som ikke låser nordmenn og innvandrere (beklager uttrykket) verken til typisk *etniske* eller i postkoloniale *hybride* kategorier» (Gran 2002:66). Gran advarer videre mot ukritisk å betrakte hybride kulturytringer som et svar på den flerkulturelle utfordringen i kulturpolitikken. Kanskje kan den

15 Ifølge Danseinformasjon er Danseriske samtaler «en serie uformelle møter for samtale om dansekunst i skjæringspunktet mellom teori og praksis». <http://www.danseinfo.no/content/view/28/51/>

mest produktive veien å gå videre, ikke bare for den enkelte kunstner, men også for det kulturpolitiske feltet kunstneren beveger seg i, nettopp være å få lov til å bevege seg – slik Sivalingam gjør – mellom ulike kreative uttrykk hvor erfaringsbakgrunn og ny kunnskap får spille på samme lag. I den avslut-

tende delen skal jeg forsøke å vise hvordan en økt refleksivitet omkring kvalitetstematikken, representasjonsproblematikken og hybriditetstematikken, kan bidra til å gjøre grenser på kulturfeltet mer synlige, og således gjøre de samme grensene til gjenstand for diskusjon.



# Avsluttende diskusjon

I dette notatet har jeg problematisert tre ulike aspekter av mangfoldsproblematikken på kulturfeltet – representasjonstematikken, kvalitets-tematikken og hybriditetstematikken – som har vært fremtredende tema i det empiriske materiale som dette notatet er basert på. I denne avsluttende delen ønsker jeg å problematisere hvorvidt de tre temaene kan sies å være forbeholdt mangfoldsproblematikken, eller om det kan forholde seg slik at de tre temaene kanskje kan si noe om kunstfeltet i en bredere sammenheng.

Det første temaet jeg diskuterte, var representasjonstematikken. Her forsøkte jeg å få frem to ulike aspekter av dette temaet, nemlig hvordan den enkelte forfatters innvandrerbakgrunn på samme tid tilsynelatende både kan være en ulempe og en fordel. Men gjelder dette bare for kunstnere med innvandrerbakgrunn? Forskning på tradisjonens rolle for norske folkemusikeres praksis i et stadig mer globalisert folkemusikkfelt har blant annet vist at det kan være vanskelig for folkemusikere å bryte med egne og andres forventninger til rollen som tradisjonsoverførere (Berge 2008). Det kan se ut som at andres forventninger til at man som folkemusiker skal videreføre en tradisjon, på mange måter har større likheter enn forskjeller med situasjonen for kunstnere med innvandrerbakgrunn i møte med norsk kulturliv. Det ville således være svært interessant med en studie av kunstneres etableringsvilkår som integrert det flerkulturelle analysen på lik linje med kjønnsperspektivet og klasseperspektivet.

Det andre temaet jeg diskuterte, var kvalitetsstematikken. Her forsøkte jeg å løfte frem to konkurrerende kvalitetsdiskurser som aktørene i mitt materiale ga uttrykk for – kvalitet som noe universelt, og kvalitet som dynamisk. Som jeg allerede har vært inne på, handler denne spenningen på kulturfeltet om nettopp feltet som helhet, og kan således ikke sies å være en problematikk som får konsekvenser

for kunstnere med innvandrerbakgrunn alene. I min analyse er det så vel de enkelte kulturarbeiderne selv som kulturinstitusjonene som opprettholder et kvalitetsargument som får en slags universell status som gjør at det eneste spørsmålet som gir mening å stille hva angår kvalitet er hvordan vi kan finne best mulig måleinstrumenter for kvalitet *fordi* kvalitet anses å være frikoblet fra andre strukturerende mekanismer som eventuelt kunne påvirket blikket til den som ser – om det nå dreier seg om kjønn, klasse eller etnisitet. Idet et begrep oppnår en slik universell status, så vil det å bruke et slikt begrep som et argument i en diskusjon om hvorvidt en kunstner anses å være støtteverdig eller ikke, alltid inneholde et element av makt fordi det legger grunnlaget for en utvelgelse. Innenfor en slik diskurs gir det ikke mening å argumentere for at man skal gjøre noe for å bedre vilkårene for forfattere eller dansekunstnere med innvandrerbakgrunn med argumenter hvor nettopp forfatterens eller dansekunstnerens bakgrunn løftes frem. Dette henger sammen med at kvalitetsdiskursen ikke bygger på argumenter som har med inkludering og rettferdighet å gjøre. Som Aslaksen har pekt på, er kunstfeltet sterkt hierarkisk (Aslaksen 1997b). Idet en så høy andel av informantene i denne studien aktivt forsvare et kvalitetskrav som frikobles fra alle sine mulige politiske aspekter, som har å gjøre med at kvalitet alltid bedømmes av noen og at slike avgjørelser finner sted i en tid og på et sted, så finnes det en stor fare for at kunnskap om kulturlivets eventuelle kjønnede, klassemessige eller flerkulturelle aspekter blir hoppet bukk over av kulturlivets egne aktører fordi det ikke anses som legitime aspekter ved kvalitetsdiskursen.

Det siste temaet jeg diskuterte i dette notatet, er hybriditetstematikken. Her forsøkte jeg å vise hvordan det å åpne opp for et mangfold av stiluttrykk og sjangreblandinger kan ha en positiv effekt på rekrutteringen til kunstfeltet. Igjen kan man spørre seg om

dette temaet bare påvirker den såkalt flerkulturelle rekrutteringen til feltet. Trolig forholder det seg ikke slik, men det har jeg ikke grunnlag for å kunne diskutere nærmere her. Derimot kan en forfølgelse av

hybriditetstematikken være interessant nettopp i forbindelse med en eventuell oppfølgende studie som skal ha det flerkulturelle som sitt hovedfokus, og det er til dette forslaget jeg nå skal vende meg.

# Forslag til videre studie

For å få kunnskap om hvor mulige endringer skjer, kan det være interessant å studere unge voksne som driver med dans eller musikk i et flerkulturelt miljø hvor ungdom både med og uten innvandrerbakgrunn deltar. En slik studie vil i større grad kunne fange opp hvor, og hvordan, endringer skjer, uten å skille ut en gruppe som nettopp *de flerkulturelle andre*. Det kan videre være spennende å fokusere på både kjønn, klasse og etnisitet – hvordan disse aspekter skapes, utfordres og endres – nettopp på et sterkt hierarkisk felt som kunstfeltet er, hvor slike aspekter ofte anses å være irrelevante for utøvelsen av og deltagelsen i kulturlivet.

Et forslag til en slik arena er X-Ray ungdomskulturhus i Oslo. X-Ray ungdomskulturhus ble etablert i bydelen Grünerløkka i 1994, med støtte fra så vel bydelen som Barne- og likestillingsdepartementet. Målsettingen med ungdomshuset var at det skulle fungere som et sted hvor ungdom «kunne få kompetanse i sine kunstneriske og tekniske interesser som mange hadde vanskelig for ellers i samfunnet, og å gi ungdommer mulighet til å styre et hus på deres egne premisser». <sup>16</sup> I forhold til den statistiske innledningen SSB opererte med frem til oktober 2008, så

er bydelen Grünerløkka en av sentrumsbydelene i Oslo med størst andel av den såkalte innvandrerbefolkningen, nærmere bestemt 27,2 % per 1. januar 2008. <sup>17</sup> Amatørdansegruppen Dancing Youth, som ble etablert her i 1987, har hatt et sterkt fotfeste her for ungdom blant annet med innvandrerbakgrunn, og må således ses som en viktig møteplass for kanskje fremtidens dansekunstnere. For selv om Dancing Youth består av amatøransere, så kan man se at profesjonelle dansemiljøer nettopp kan vokse ut fra slike miljøer. Et eksempel på dette er at Kulturrådet våren 2008 bevilget 200 000 kr til etablering av dansestudioet Da-Yo/Cre-8. <sup>18</sup> I en pressemelding fra Norsk kulturråd ble denne satsingen presentert slik: «Kulturrådet har bevilget støtte til 79 prosjekter med mangfoldsdimensjon. Kulturrådets leder, Vigdis Moe Skarstein (bildet), opplyser at rådet vil intensivere satsingen for å styrke det kulturelle mangfoldet i norsk kulturliv.» <sup>19</sup> En eventuell oppfølgingsstudie av dette kartleggingsprosjektet kunne således fått mye igjen for å bruke dette nyetablerte studioet som et case fordi det her finnes interessante forbindelser mellom det flerkulturelle samfunnet, kulturlivet og ungdomskulturen.

16 <http://www.x-rayukh.no/historikk/>

17 Tabell 12 *Innvandrerbefolkningen, etter fem grupper av landbakgrunn. Bydeler i Oslo. 1. januar 2008. Absolutte tall og prosent.* <http://www.ssb.no/emner/02/01/10/innvbef/tab-2008-04-29-12.html>

18 [http://www.kulturrad.no/presse\\_og\\_arkiv/pressemeldinger/kulturradet-og-mangfold/](http://www.kulturrad.no/presse_og_arkiv/pressemeldinger/kulturradet-og-mangfold/) Pressemelding 01.04.2008.

19 [http://www.kulturrad.no/presse\\_og\\_arkiv/pressemeldinger/kulturradet-og-mangfold/](http://www.kulturrad.no/presse_og_arkiv/pressemeldinger/kulturradet-og-mangfold/) Pressemelding 01.04.2008.





## Om innkjøpsordningen

Innkjøpsordningene for litteratur dekker i 2009 fem boktyper: ny norsk skjønnlitteratur for voksne (ca. 220 titler i 1000 eksemplarer), ny norsk skjønnlitteratur for barn og unge (ca. 130 titler i 1550 eksemplarer), ny norsk faglitteratur for barn og unge (ca. 25 titler i 1550 eksemplarer), oversatt skjønnlitteratur for barn, unge og voksne (ca. 100 titler i 500 eksemplarer) og ny norsk sakprosa (ca. 60 titler i 1000 eksemplarer).<sup>20</sup> Eksemplarene blir distribuert til landets folke- og skolebibliotek, samt til nordiske institusjoner og norske og utenlandske høyskoler og universitet der det undervises i norsk. Således sikrer ordningen at det finnes en bredde i utgivelser og

samtidig at en stor andel av de bøkene som utgis, blir tilgjengelig for lesere i hele landet. Ordningene for skjønnlitteratur ble etablert i 1965.

Kulturrådet gir også støtte til publisering av bøker innenfor gitte sjangre. I 1990 ble innkjøpsordningen utvidet til også å inkludere tekster skrevet av forfattere på annet språk.<sup>21</sup> Året etter kom utreder Mie Berg Simonsen med en rapport som omhandler det offentliges ansvar for minoriteters kulturuttrykk (Simonsen 1991). Denne rapporten resulterte blant annet i forslag til en ansvarsfordeling mellom kommuner, fylkeskommuner og staten, der Kulturrådets rolle ble tydeliggjort.

---

20 <http://www.kulturrad.no/fagomrader/litteratur/innkjopsordninger/>

21 Intervju med Mari Finess, seksjonssjef ved Norsk kulturråd.



# Muligheter til å publisere for forfattere med minoritetsbakgrunn

Ifølge Mari Finess, seksjonssjef ved Norsk kulturråd, finnes det i dag fire muligheter som en forfatter med minoritetsbakgrunn kan velge dersom hun/han har skrevet en tekst på et annet språk enn norsk:

1. Forfatter kontakter en oversetter som hjelper han/henne med å oversette et manuskript. I slike tilfeller kan oversetteren/gjendikteren søke Norsk Forfattersentrum om økonomisk støtte til dette arbeidet.
2. Forfattere som er «ferske» i norsk morsmål, kan kontakte Norsk Forfattersentrum og søke om såkalt dørterskelstøtte (det vil si støtte til å definere sine prosjekter, og til å formulere et introduksjonsbrev som den enkelte forfatter kan bruke når han/hun kontakter et forlag). Et slikt brev inneholder som regel en sjangerbestemmelse av den innsendte teksten. Videre kan et slikt brev inneholde en selvpresentasjon). Ansvarsfordelingen mellom Kulturrådet og Norsk Forfattersentrum er at sistnevnte i all hovedsak har kontakt med forfatterne, mens Kulturrådet har kontakt med forlagene.
3. Forfatteren kan kontakte forlagene direkte med bokmanus på et annet morsmål enn norsk. I de tilfellene hvor manuset er publisert på et språk som forlaget ikke kan lese, kan forlaget søke Kulturrådet om støtte til å lage en prøveoversettelse av utvalgte deler av manuset, slik at de kan ta stilling til manusets kvalitet. For at et forlag skal kunne motta en slik støtte, må manuset enten falle inn under skjønnlitteratur eller sakprosa. Støtte til oversettelse av selvbiografier gis ikke.
4. Innkjøpsordningen for oversatt skjønnlitteratur har eksistert siden begynnelsen av 1990-tallet. Minoritetsspråklige forfattere i Norge som har publisert bøker i hjemlandet/diaspora som de ønsker å få oversatt til norsk, må kontakte oversettelsesavdelingene i forlagene. For å fremme utgivelsen av oversatt litteratur fra de språkområdene som er representert i de største innvandrergroppene i Norge, etablerte Norsk kulturråd i 2000 programmet «Mosaikk-oversettelse» innenfor innkjøpsordningen for oversatt skjønnlitteratur. For å skape interesse hos forlagene for slike oversettelser betaler Kulturrådet hele oversetterhonoraret for de bøkene som blir vedtatt innkjøpt. Dette programmet er fra 2009 gjort om til å gjelde oversettelser av bøker fra Afrika, Sør-Amerika og Asia som er skrevet på nasjonalspråk (ikke koloniaspråk). Mangelen på oversettere fra disse språkene har ført til et samarbeid mellom Norsk Oversetterforening og Norsk kulturråd om prosjektet «Flerstemt». Tospråklig ungdom får her et kurstilbud i teoretisk og praktisk skjønnlitterært oversetterarbeid, hvor erfarne oversettere er mentorer for studentene.



# Litteraturoversikt

- Aslaksen, Ellen K. 1997a. *Ung og Lovende. 90-tallets unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår*. Arbeidsnotat nr. 8. Norsk kulturråd – utredning 1997
- Aslaksen, Ellen K. 1997b. *Flerkulturelle tiltak i kultursektoren*. Arbeidsnotat nr. 19. Norsk kulturråd – utredning 1997
- Berge, Ola K. 2008. Folkemusikk og seinmodernitet – hybridisering, individualisering og kommersialisering. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 2008:2
- Berkaak, Odd Are. 2002. *Fri for fremmede. En evaluering av signalprosjektet Open Scene*. Norsk kulturråds notatserie, nr. 46. Oslo
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Distinksjonen – en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax. Oslo
- Dahl, Hans Fredrik & Tore Helseth. 2006. *To knurrende løver. Kulturpolitikens historie 1814–2014*. Universitetsforlaget. Oslo
- Egeland, Helene. 2003a. Mangfoldsdoktrinen – et tema i den svenske kulturpolitikk. I: Sverker Sörlin, red. *Kulturen i kunskapssamhället. Om kultursektorns tillväxt och kulturpolitikens utmaningar*. Nya Doxa. Nora
- Egeland, Helene. 2003b. Innenfor eller utenfor bildet? Innvandrerkunstnere i det svenske kulturlivet. I: Helene Egeland & Jenny Johannisson, red. *Kultur, plats, identitet. Det lokals betydelse i en globaliserad värld*. Nya Doxa. Nora
- Egeland, Helene. 2007. *Det ekte, det gode og det coole: Södra teatern og den dialogiske formasjonen av mangfoldsdiskursen*. Doktoravhandling: Linköping studies in arts and science, nr. 402
- Florida, Richard. 2002. *The rise of the creative class*. Basic Books. New York
- Frenander, Anders. 2005. *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: diskussion om svensk kulturpolitik under 1900-talet*. Gidlund. Hedemora
- Gran, Anne-Britt. 2002. Mangfold i Norge – globaliseringsprosesser og norsk enfold. I: Svein Bjørkås, red. *Kulturelle kontekster. Kulturpolitikk og forskningsformidling*, bd. 1. Høyskoleforlaget. Oslo
- Heian, Mari Torvik et al. 2008. *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Rapport nr. 241, revidert utgave 2008. Telemarksforskning-Bø
- Knudsen, Jan Sverre. 2004. *Those that Fly Without Wings. Music and Dance in a Chilean Immigrant Community*. Doktoravhandling, Universitetet i Oslo
- Kvale, Steinar. 1997. *Den kvalitative forskningsintervjun*. Studentlitteratur. Lund
- Lagerkvist, Cajsa. 2000. *Världar emellan? Frågan om etnisk mångfald i kulturlivet. Förstudie om invandrade kultur- och mediearbetares situation på arbetsmarknaden, med diskussion om vidare forskning*. Arbetslivsinstitutet 2000:3. Stockholm
- Malmø, Unni. 2004. «Skriver de?» – samfunnsmessige betingelser for innvandreres skjønnlitterære produksjon i Norge 1980–2002. Hovedoppgave. Historisk institutt, Universitetet i Oslo
- Martinsson, Lena. 2006. *Jakten på konsensus. Interseksjonalitet och marknadsekonomisk vardag*. Liber. Malmö
- Pripp, Oscar et al. 2005. *Tid för mångfald. En studie av de statligt finansierade kulturinstitutionernas arbete med etnisk och kulturell mångfald*. Mångkulturellt centrum. Botkyrka
- Scott-Hansen, Dorte. 2004. Culture & the City – Kulturalisering af byudviklingen eller udvikling af bykultur. I: Sigrid Røyseng & Dag Solhjell, red. *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Telemarksforskning-Bø
- Simonsen, Mie Berg. 1991. *Innvandrerkultur: En utredning for Norsk kulturråd om ansvars- og arbeidsdeling*. Norsk kulturråd. Oslo

St.meld. nr. 17. 2005–2006. *2008 som markeringsår for kulturelt mangfold*

Taylor, Charles. 1992. *Multiculturalism and 'the Politics of Recognition'*. Princeton University Press. Princeton, N.J.

Vestheim, Geir. 2004. Demokratisk kulturpolitikk – eit spel om verdiar og interesser. I: Sigrød Røyse & Dag Solhjell, red. *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Bø: Telemarksforskning-Bø

World Commission on Culture and Development 1995. *Our creative Diversity: Report from the World Commission on Culture and Development*. UNESCO. Paris

*Rekommendationer från Arbetsgruppen för kulturell komplexitet och samexistens*. Statsrådsberedningen, ved Tomas Bokstad, 13. oktober 2008. Stockholm

### Nettressurser

<http://www.interculturaldialogue2008.eu/>, European Year of Intercultural Dialogue 2008

[http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/aktuelt/taler\\_artikler/ministerens-taler-og-artikler/kultur-og\\_kirkeminister\\_trond\\_giske/2008/are-there-foreigners-in-art.html?id=509336](http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/aktuelt/taler_artikler/ministerens-taler-og-artikler/kultur-og_kirkeminister_trond_giske/2008/are-there-foreigners-in-art.html?id=509336), «Are there Foreigners in Art?» Conference hosted by the National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, 14–15 February 2008, åpningstale ved Trond Giske

<http://www.ssb.no/emner/02/01/10/innvbef/tab-2008-04-29-10.html>, Tabell 10, Innvandrerebefolkningen, etter vestlig og ikke-vestlig landbakgrunn og kommune. 1. januar 2008. Absolutte tall og prosent

[http://www.matendo.no/index\\_files/Page346.htm](http://www.matendo.no/index_files/Page346.htm), Matendo frivillig kulturorganisasjon

<http://www.inthus.no/>, Internasjonalt hus i Stavanger

<http://www.danseinfo.no/content/view/28/51/>, Danseinformasjonen

<http://www.ncb.no/>, Carte Blanche, Norges nasjonale kompani for dansekunst

<http://www.kunstnerstipend.no/english/>, Statens kunstnerstipend

<http://www.x-rayukh.no/historikk/>, X-Ray ungdomshus sin historie

<http://www.ssb.no/emner/02/01/10/innvbef/tab-2008-04-29-12.html>, Tabell 12 Innvandrerebefolkningen, etter fem grupper av landbakgrunn. Bydeler i Oslo. 1. januar 2008. Absolutte tall og prosent

Pressemelding 01.04.2008, Norsk kulturråd <http://www.musikkskolen.gs.oslo.no/omkweb/ansatte.php?tittel=Ansatte%20ved%20OMK>, Oslo musikk- og kulturskole

[http://www.musikkskolen.gs.oslo.no/omkweb/seksjon\\_etnisk.php?tittel=Seksjon%20etnisk](http://www.musikkskolen.gs.oslo.no/omkweb/seksjon_etnisk.php?tittel=Seksjon%20etnisk)

<http://www.kulturrad.no/fagomrader/litteratur/>, Norsk kulturråd, Litteratur

<http://www.kulturrad.no/fagomrader/litteratur/innkjopsordninger/>, Norsk kulturråd, Innkjøpsordningen

<http://www.deichmanske-bibliotek.oslo.kommune.no/category.php?categoryID=29614>, Oslo kommune, om fribyordningen

### Avisartikler

«Forferdelig – og medfølede.» Anmeldelse av Kjell Olaf Jensen, *Aftenposten* 02.12.2007

«God sak, dårlig bok.» Anmeldelse av Jonny Halberg, *Dagbladet* 20.12.2007

### Seminarer

*Are there Foreigners in Art?* Internasjonal konferanse. Arr. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, i samarbeid med Du store verden! 14.–15. februar 2008. Oslo

*Words: One Path to Peace and Understanding*. Internasjonale litteraturdager i Oslo, Spikersuppa 18.–20. september 2008