



Fri scenekunst i praksis

Utviklingen av fri scenekunst i Norge på 2000-tallet

Melanie Fieldseth

MELANIE FIELDSETH

Fri scenekunst i praksis

*Utviklingen av fri scenekunst
i Norge på 2000-tallet*



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

Copyright © 2015 by Norsk kulturråd / Arts Council Norway
All rights reserved
Utgitt av Kulturrådet i kommisjon hos Fagbokforlaget

ISBN: 978-82-7081-165-6

Grafisk produksjon: John Grieg AS, Bergen
Omslagsdesign ved forlaget
Forsidebilde: HC Gilje, *Light Space Modulator*, 2011, © HC Gilje
Foto: HC Gilje

Sideombrekking: Laboremus Oslo AS

Spørsmål om denne boken kan rettes til:
Fagbokforlaget
Kanalveien 51
5068 Bergen
Tlf.: 55 38 88 00
E-post: fagbokforlaget@fagbokforlaget.no
www.fagbokforlaget.no

For mer informasjon om Kulturrådet og Kulturrådets utgivelser:
www.kulturradet.no

Kulturrådet
Postboks 8052 Dep
0031 Oslo
Tlf.: +47 21 04 58 00
E-post: post@kulturrad.no

Kulturrådets FoU-utvalg har det redaksjonelle ansvaret for kulturrådets bokserie.
Alle utgivelser i bokserien vurderes av eksterne fag feller.

Kulturrådets utgivelser omfatter forsknings- og utredningsarbeider med relevans for Kulturrådet, for norsk kulturliv og for forskere på kulturfeltet. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i utgivelsene står for den enkelte forfatters regning og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

Forord

Dette kunnskapsprosjektet har vært til inspirasjon og frustrasjon. Inspirasjon fordi det kjennes viktig å komme med noen beskrivelser av fri scenekunst som kan berike forståelsen av dette mangfoldige kunstfeltet i den bredere kulturoffentligheten. Frustrerende fordi bildet som kommer fram, fanger nødvendigvis bare en del av utviklingen. Det er krevende å arbeide med å beskrive utviklingen som har funnet sted i en kunststart der forestillingen som utspiller seg i tid og rom er selve kunstverket. Hva andre har tenkt og forsket på og skrevet blir derfor viktige kilder. I arbeidet ble jeg klar over hvor lite forskning som finnes som direkte berører fri scenekunst i Norge, og hvor spredt det relevante kildematerialet er.

Arbeidet med denne utgivelsen var mest intensivt fra høsten 2010 til høsten 2011. Utvikling og ferdigstilling var mer sporadisk i 2012, 2013 og 2014, mens jeg også arbeidet som scenekunstkonsulent i Kulturrådet. Jeg vil takke kolleger og fagpersoner som bidro i de tidligste fasene av arbeidet. En stor takk må også rettes til gode kolleger i FoU-seksjonen i Kulturrådet mens jeg arbeidet med prosjektet, særlig forskningsleder Ellen Aslaksen for støtte og oppmuntring hele veien. Inger Johanne Lyngø har vært en sentral leser, samtalepartner og støttespiller. Kjerstin Aukrust og Wenche Fosslien har gjort nyttige lesinger av manusutkast.

Melanie Fieldseth
Oslo, 17. juni 2014

Innhold

3	FORORD
7	KAPITTEL 1 FRI SCENEKUNST I DAG
14	KAPITTEL 2 I GRENSELANDET MELLOM DET KULTURPOLITISKE OG DET KUNSTNERISKE
25	KAPITTEL 3 IDENTITET OG PROFESJONALITET I FRI SCENEKUNST
34	KAPITTEL 4 KUNSTNERISK PRAKSIS OG ORGANISERING
53	KAPITTEL 5 KUNSTNERISKE STRØMNINGER I SAMTIDENS SCENEKUNST
77	KAPITTEL 6 STRUKTURELLE OMGIVELSER FOR FRI SCENEKUNST
99	KAPITTEL 7 ET UENSARTET FELLESSKAP
103	BIBLIOGRAFI

Fri scenekunst i dag

Når man hører ordet «scenekunst», vil de fleste sannsynligvis tenke på scenekunstinstitusjoner som setter opp ny og klassisk dramatikk, opera og ballett. Det er forståelig, for institusjoner er svært synlige. Men utenfor disse teatrene finnes et bredt og mangfoldig kunstliv som realiserer kunstnerisk arbeid og forestillinger som spilles på ulike scener og arenaer. Scenekunst som er kunstnerisk og organisatorisk uavhengig av hva institusjonene produserer, kalles ofte «fri scenekunst» og er tema for denne studien.¹

Idéen om at kunstnere kan etablere et kunstnerisk virke og initiere, lage og vise scenekunst av høy kunstnerisk kvalitet uten å være tilknyttet en institusjon, har gradvis vunnet større aksept og må i dag regnes som etablert i scenekunstheltet i Norge. Det har skjedd mye siden 1970-tallets scenekunstopolitiske kamp om legitimering av fri scenekunst. Utviklingen fram til i dag er ikke på langt nær uttømt som forskningstema. Det synes likevel å være en generell oppfatning at perioden fra rundt 2000 og fram til nå har vært særlig ekspansiv og trenger en nærmere undersøkelse.

Kjernen i fri scenekunst er kunstnerne og kunsten de lager. Den kunstneriske aktiviteten i fri scenekunst strekker seg i ulike estetiske retninger innenfor dans, teater, performance og andre kunstneriske former for iscenesettelse. Framveksten av frittstående kunstnere og konstellasjoner skaper et nytt tyngdepunkt for kunstproduksjon utenfor de tradisjonsrike scenekunstinstitusjonene. Det innebærer nye rammer for kunstnerisk arbeid som kunstnerne selv styrer, og skaper grobunn for en ny type infrastruktur. Kunstnere trenger produksjonslokaler og -studioer å arbeide i og arenaer som presenterer forestillinger snarere enn å skape og produsere sine egne. Hvilke strukturelle omgivelser som finnes for å realisere og formidle forestillingene, spiller derfor en rolle når det gjelder hva som blir produsert, hvor det blir spilt, og kanskje også hvordan det blir forstått.

1. Denne studien er initiert av Kulturrådet og finansiert med midler fra Norsk kulturfond. Ansvar for studien har ligget hos Kulturrådets FoU-seksjon. Den omhandler imidlertid verken Kulturrådet eller støtteordningene på scenekunstområdet. I den grad Kulturrådet som forvaltningsorgan er berørt i studien, er det behandlet på linje med andre instanser som er relevante for forståelsen av fri scenekunst.

Formålet med denne utgivelsen er å bidra til mer kunnskap omkring utviklingen i perioden fra rundt 2000 fram til i dag. Fri scenekunst settes i et samtidsperspektiv, både estetisk og organisatorisk, for å tegne et bredt bilde som tar hensyn til helheten fra produksjon til visning.

Et delt scenekunsthelt?

Forskjeller mellom den frie og den institusjonsbaserte scenekunsten har historisk sett vært viktige i utviklingen av den frie scenekunstens identitet. I norsk sammenheng betyr «institusjon» gjerne en produserende institusjon. Framveksten og etableringen av fri scenekunst har bidratt til å forsterke inndelingen av scenekunstheltet i to distinkte produksjonsfelt. Det ene feltet består av scenekunstheltet som produserer forestillinger under ledelse av teatersjefen og med utgangspunkt i institusjonens utøverenensemble og kunstneriske, tekniske og administrative ressurser. Regissøren for de ulike oppsetningene hører da som oftest ikke til institusjonens egne ansatte. Denne virksomhetsformen er særlig utbredt i teaterkunsten. De fremste eksemplene er derfor de offentlig støttede institusjonsteatrene, for eksempel Nationaltheatret, Den Nationale Scene, Trøndelag Teater og Hålogaland Teater. Carte Blanche – Norges nasjonale kompani for samtidsdans – og Nasjonalballetten er også produserende institusjoner med en organisering som ligner på institusjonsteatrene. Det andre feltet er fri scenekunst, det vil si enkeltkunstnere og konstallasjoner som lager forestillinger og utvikler kunstnerskap på eget initiativ. Inndelingen underbygges av at institusjoner og fri scenekunst har ulike modeller for produksjon og er underlagt forskjellige systemer for offentlig forvaltning. Det skaper ulike vilkår for kunstnerisk arbeid og estetisk mangfold innenfor produksjonsfeltene.²

Noen vil imidlertid hevde at framstillingen av den institusjonsbaserte og den frie scenekunsten ikke gjelder for dansekunsten, som historisk sett har færre produserende institusjoner enn tekstbasert teaterkunst. I 1977 ble interesseorganisasjonen Teatersentrum, nå Danse- og teatersentrum, etablert. Hensikten var å fremme det kunstneriske virket til scenekunstnere som ikke var tilknyttet en produserende institusjon. Møtedokumenter fra tiden rundt etableringen av Teatersentrum bærer preg av spenning mellom kunstnere med bakgrunn i ulike uttrykkstradisjoner og kunstneriske praksiser, på leting etter en felles grunn.³ Spenningen var spesielt merkbar mellom

2. Jf. Velure (2006).

3. En rekke hånd- og maskinskrevne dokumenter og møtereferater fra de sene 1970-årene som omhandler stiftingen av Teatersentrum og etableringen av en statlig støtteordning for frie grupper, er arkivert hos Danse- og teatersentrum.

kunstnere som identifiserte seg med dansekunsten, og kunstnere som hørte til teaterkunsten. Mens dansekunstnere anså sin kunstform som automatisk profesjonell og ikke-institusjonell i mangel av særskilte danseinstitusjoner, måtte teaterkunstnere i større grad legitimere seg som profesjonelle aktører som samtidig sto for andre kunstneriske praksiser enn institusjonsteatrene.

Et sentralt aspekt ved grunnleggingsarbeidet i Teatersentrum var derfor å etablere begreper for å beskrive medlemmenes kunstneriske virke. Før samlebegrepet «fri scenekunst» preget begrepsbruken, dreide det seg om *frie grupper* og *uavhengige grupper*. «Fri» og «uavhengig» signaliserer posisjonen utenfor den institusjonelle scenekunsten og understreker en gruppes egenart, mens «gruppe» peker på tilhørigheten til en samlet enhet. I all hovedsak var de tidligste frie gruppene kollektiver og ensembler som i fellesskap sto for den skapende og utøvende praksisen.

Etter hvert begynte kunstnere å markere seg med andre estetiske idealer, metoder og uttrykksformer. De nye praksisene krevde andre måter å organisere de kunstneriske prosessene på. Scenekunstlandskapet var i endring, og «fri gruppe» var ikke lenger en dekkende beskrivelse. Utviklingen i kunstfeltet hadde konsekvenser for innretningen av de offentlige støtteordningene for scenekunst. Den største endringen i den forbindelse kom med innføringen av den prosjektbaserte støtteordningen for fri scenekunst i Norsk kulturråd i 1998. Med omleggingen fra gruppebasert støtte til prosjektbasert støtte ble det lagt opp til en begrepsendring. «Fri scenekunst» erstattet «fri gruppe» for å favne mangfoldet i organiserings- og uttrykksformene som preget kunstnerisk praksis.⁴ Det flyttet samtidig tyngdepunktet i støtten fra gruppenes drift til kunstnerisk produksjon.

Fri scenekunst var i ferd med å bli en egen størrelse i scenekunstfeltet og et samlebegrep for uensartede kunstneriske praksiser og uttrykk. Teatre som spesialiserte seg på frittstående scenekunstproduksjon, vokste også fram og forholdt seg til nye scenekunstuttrykk uavhengig av om det gjaldt dans eller teater. Disse virksomhetene har etter hvert fått en stabil og varig drift slik at de kan karakteriseres som en ny type scenekunstinstitusjon. Endringene i norsk scenekunst speilet en bredere europeisk utvikling som begynte så tidlig som på 1970- og 1980-tallet i land som Nederland og Belgia. I likhet med sine europeiske motstykker orienterte de nye teatrene seg i scenekunsten internasjonalt og bidro til å skape nye forbindelser mellom norske og utenlandske aktører. Den internasjonale orienteringen som preger fri scenekunst,

4. Bergsgard og Røyseng (2001), s. 29. For å framheve fleksibiliteten og egenarten som kjennetegner organiseringen av de kunstneriske prosessene, anvender jeg «organiseringsform» istedenfor det mer etablerte begrepet «organisasjonsform». «Organiseringsform» synes å betone en virksomhets kunstneriske organisering snarere enn driftsmodellen den har.

skiller den fra utviklingen av de produserende institusjonene der regional og nasjonal orientering i større grad har stått sentralt.

I de senere årene har det blitt etablert nye institusjoner som ikke tilhører et bestemt produksjonsfelt, og flere virksomheter som spesialiserer seg på dansekunsten spesielt framfor scenekunsten generelt. Kildematerialet til denne studien viser dessuten en bredde i uttrykksformer, kunstneriske praksiser og syn på muligheter for samarbeid med produserende institusjoner og andre arenaer, samt kunstnerskap med langsiktighet og varighet. Det kan altså pekes på en utvikling som utfordrer en enkel inndeling av scenekunstheltet i fri scenekunst og produserende institusjoner og i dans og teater. Samtidig bekrefter materialet at ulike skillelinjer i scenekunstheltet fortsatt er intakte.⁵

Studiens tematiske inndeling og oppbygging

Ambisjonen om å tegne et praksisnært bilde av helheten i fri scenekunst fra produksjon til visning er inspirert av det kultursosiologiske begrepet «kunstverden» slik det anvendes av sosiologen Howard Becker.⁶ Aktørene i en kunstverden skaper den gjennom sine handlinger, og kunstproduksjon i bred forstand forstås som et resultat av disse handlingene. Ved å ta utgangspunkt i «kunstverden» får aktørenes *praksiser* avgjørende betydning. Her handler det om praksiser for å skape, produsere og presentere kunstnerisk arbeid.

Materialet er delt inn i tre hoveddeler som tar for seg organiseringen av kunstneriske praksiser, kunstnerisk utvikling og strukturelle omgivelser for produksjon og visning av forestillinger. Rekkefølgen er tenkt å gi et bilde av kretsløpene i fri scenekunst slik kunstnerne og andre aktører selv erfarer og beskriver det. I praksis er disse dimensjonene ikke isolerte handlinger. De griper snarere inn i hverandre og manifesterer seg både i den enkeltes kunstneriske praksis eller virksomhet og på et strukturelt nivå.

En vesentlig utfordring i samtlige kapitler har vært å lete etter et språk som egner seg til å beskrive uensartede og sammensatte arbeidsformer og kunstneriske uttrykk. Studien er derfor også motivert av en ambisjon om å bidra til å videreutvikle og styrke språkliggjøringen av en tidsbasert kunstart. Forestillinger er ikke varige objekter. Samtidig tilstrebes det å beholde kompleksiteten i de kunstneriske praksisene, uttrykkene og virksomhetene som beskrives her. Det innebærer at det anvendes begreper som kan virke ukjente.

5. Disse endringene kompliserer hvordan betegnelser som «felt», «fri», «institusjon» og «gruppe» forstås og anvendes. Jeg vil i det følgende fortsatt bruke «fri scenekunst» for å gjøre undersøkelsesobjektet tydelig, men arbeidet med denne teksten er likevel preget av begrepsutviklingen og hvordan ulike posisjoner, virksomheter, organiserings- og uttrykksformer beskrives i dag.

6. Becker (2008), s. 370–371. Se også Aslaksen (1997), s. 14–17.

Jeg har valgt å benytte «fri scenekunst» som et overordnet begrep for å synliggjøre hvilke bevegelser i scenekunstheltet studien omhandler. «Prosjektbasert» eller «prosjektfinansiert» scenekunst er alternative begreper som er foretrukket av noen.⁷ Prosjektbegrepet framhever hvordan kunstnerisk produksjon utenfor institusjonen i all hovedsak finansieres gjennom tidsavgrensede produksjonsmidler. Kun et fåtall frittstående kompanier og konstellasjoner mottar langsiktige tilskudd som omfatter virksomhetens produksjon, drift og formidling.⁸ Som kulturpolitisk virkemiddel er finansieringsformer en premissgivende faktor i utviklingen av scenekunstheltet, både kunstnerisk og økonomisk. Materialet i denne studien gir på indirekte vis også et bilde av det. Ambisjonen er imidlertid å anvende en praksisnær tilnærming som kommer tettere på kunsten og omgivelsene den opererer i. «Fri scenekunst» er innarbeidet som et overordnet begrep om kunstnere og kompanier som arbeider skapende og utøvende i scenekunstheltet på eget initiativ. Det er derfor ikke hensiktsmessig å foreslå en alternativ begrepsbruk her.

Studien befinner seg likevel i et grenseland mellom det kulturpolitiske og det kunstneriske. Dette drøftes nærmere i det neste kapitlet, der også aktuell litteratur blir presentert. Denne litteraturen eksemplifiserer kunstfaglige og kulturpolitiske tilnærminger. Kapitlet avrundes ved å presentere det mangfoldige kildetilfanget og de teoretiske perspektivene på scenekunst som ligger til grunn for denne studien. Tredje kapittel ser nærmere på hvordan oppfatninger om identitet og profesjonalitet har utviklet seg og bidrar til å forme hvordan fri scenekunst forstås. Deretter følger teksten inndelingen i de tre tematiske områdene som er tenkt å speile den frie scenekunstens kretsløp. Fjerde og sjette kapittel tar for seg den frie scenekunstens praktiske realiteter når det gjelder å organisere, produsere og vise scenekunst, mens femte kapittel har tyngdepunktet i estetikken og den kunstneriske utviklingen i et samtidsperspektiv.

Det fjerde kapitlet omhandler kunstneriske praksiser og organiseringsformer. Sentrale spørsmål her er hvordan organiseringen av de kunstneriske

-
7. Jf. Horgen. (2012,15. september). «Høringssvar fra Norske Dansekunstnere til høringsnotatet *DANS I HELE LANDET. Status, utfordringer og strategier for videre utvikling av profesjonell dans i Norge 2012–2015.*» <http://norskedansekunstnere.no/wp-content/uploads/2012/09/Strategi-for-dans-NoDas-horingssvar.pdf>. Se også Teaterhuset Avant Gardens egenomtale: <http://www.avantgarden.no/om-oss/>. Teaterviter Hallfrid Velure gir en nyttig begrepsanalytisk gjennomgang av prosjektbegrepetts ulike betydninger i scenekunstdiskursen i Norge. Se Velure (2014), s. 152–194.
 8. Ordningen for basisfinansiering av frie scenekunstgrupper gir flerårig tilskudd som dekker drift, produksjon og formidling. I 2014 mottar 11 scenekunstgrupper tilskudd over denne ordningen. Ordningen forvaltes av Norsk kulturråd. <http://kulturradet.no/stotteordninger/basisfinansiering-av-frie-scenekunstgrupper>. Kulturrådet forvalter også drifts- og produksjonsstøtte til aktører som Oslo Danse Ensemble, Stellaris DanseTeater, Stella Polaris og Cirka Teater. Ansvar for disse aktørene ble overført til Kulturrådet fra Kulturdepartementet i 2011. Se St.prp. nr. 1 (2010–2011), s. 208.

praksisene har endret seg, og hva som kjennetegner praksisene i dag. I dette kapittelet reflekterer kunstnere over hvordan de organiserer sine kreative arbeidsprosesser og virksomheter, og hvilke muligheter og begrensninger de erfarer i sitt arbeid. Kildematerialet som anvendes i dette kapittelet, belyser praksiser og erfaringer med å organisere, utvikle og finansiere et kunstnerisk virke. Det er lagt vekt på å få fram flere ulike eksempler. Kunstnernes holdninger til og bruk av etablerte og mindre etablerte organisatoriske betegnelser er sentralt i de praksisnære beskrivelsene. Materialet synliggjør kompleksiteten i scenekunstheltet, men avslører også hvordan begreper blir tilført nye betydninger i nye kontekster. Det har ført til lite presisjon i scenekunstens begrepsapparat.

I kapittel fem er kunstneriske strømninger i samtidens scenekunst i fokus. Fri scenekunst er ikke preget av én estetisk tradisjon, uttrykksform eller kunstnerisk praksis. Derfor kan uttrykksmangfold sies å være et av de fremste kjennetegnene. Fraværet av en fast modell for å organisere det kunstneriske arbeidet har åpnet for forskjellige varianter av både kollektive prosesser og prosesser med mer definerte roller. Fordi det innebærer et betydelig skapende aspekt, forholder fri scenekunst seg ofte til sin egen samtid med hensyn til både samtidskunsten generelt og den øvrige utviklingen i kulturen og i samfunnet.

Her har jeg sett etter kunstnerskap og uttrykk som er toneangivende i kraft av å bringe noe særegent til scenekunsten eller fordi de har påvirket utviklingen av kunstarten over tid. Det har også vært interessant å se etter kunstneriske prosjekter og aktører som ikke nødvendigvis har hatt den samme varige påvirkningen, men som likevel har åpnet nye retninger og utvidet landskapet. Jeg forsøker å sammenfatte materialet ved å peke på framtrædende kunstneriske trekk og eksempler på overordnet nivå snarere enn å beskrive og analysere verk og kunstnerskap i dybden. Det har vært et mål å vise ulike strømninger i scenekunsten, og jeg benytter av den grunn et mangfold av innfallsvinkler. Materialet i dette kapittelet er derfor organisert under ulike overskrifter, ofte knyttet til dramaturgiske strategier og verkforståelser.

Fellesnevnerne for denne perioden i fri scenekunst er vanskelig å finne og enda vanskeligere å slå fast. Noen trekk kan likevel påpekes. En vedvarende strømning er kunstnere som arbeider med scenekunsten som iscenesatt situasjon framfor – eller i tillegg til – dramatisk fiksjon og formmessig abstraksjon. Det innebærer en bevisstgjøring om og i noen tilfeller en lek med forholdet mellom publikums posisjon og utøvernes posisjon i forestillingssituasjonen. Istedenfor å være forbeholdt en spesifikk estetisk retning sprer disse idéene seg til flere uttrykksformer der de bearbeides og oppstår på nytt. Fortellinger skapes og vinkles på nye måter ved at en utforsker hvordan og gjennom hvilke elementer og kunstneriske språk noe kan spilles, framvises, gjøres og danses. Dokumentariske og kritiske strategier for å skape og utøve scenekunst vokser

også fram. Omverdenen trekkes inn på scenen, samtidig som kunstneriske strategier og virkemidler benyttes i de sosiale og politiske rommene utenfor scenen i samfunnet for øvrig.

Kapittel seks dreier seg om den frie scenekunstens infrastruktur. Når kunstproduksjon forankres utenfor institusjonen, blir produksjon og presentasjon av scenekunst i mange tilfeller adskilt. I stedet går den frie scenekunsten inn i ulike strukturelle og geografiske omgivelser. De kunstneriske programmerende scenene og den kunstnerdrevne infrastrukturen er sentrale partnere for fri scenekunst og springer på mange måter ut av kunstens egne bevegelser og behov. Et gryende nytt samarbeid med de produserende institusjonene og framveksten av kulturpolitiske initiativ utgjør nye omgivelser for fri scenekunst. Kapitlet fungerer på mange måter som fortsettelsen av fjerde kapittel, som omhandler kunstneriske praksiser og organiseringsformer.

Sentrale momenter i teksten og trekk ved samtidens scenekunst i et estetisk og organisatorisk perspektiv drøftes avslutningsvis. De tre hovedtemaene knyttes forsøksvis sammen for at helhetsbildet av fri scenekunst skal komme tydeligere til syne.

I grenselandet mellom det kulturpolitiske og det kunstneriske

I dette kapitlet vil jeg drøfte to perspektiver på fri scenekunst, og hvilke utfordringer som ligger i å benytte seg av begge. Et kulturpolitisk perspektiv er i første rekke nødvendig for å avgrense fri scenekunst som undersøkelsesområde. Samtidig vil kunstneriske og kulturpolitiske analyser av fri scenekunst frambringe ulike bilder.

Scenekunst er et samlebegrep for teater, dans, ballett, performance og opera. Kunstnerisk sett er et omfattende scenekunsts begrep nødvendig for å følge den frie scenekunstens bevegelser. Fri scenekunst har ikke en forhåndsbestemt organiseringsform, uttrykksform eller kunstnerisk tradisjon å forvalte. Potensialet for eksperimentering og variasjon er derfor stort. Scenekunsten er i tillegg en bred kunstart som rommer et mangfold av utøvende uttrykksformer der tid og rom er viktige elementer. Den rommer også praksiser og uttrykk som ikke benytter seg av teaterscenen som romlig element eller fysisk visningssted, men som likevel kan beskrives som performative, teatrale eller fysiske.

Innenfor kulturpolitikken ser det annerledes ut. I et kulturpolitisk perspektiv har det i de senere årene vært en dreining mot å dele scenekunsten inn i kategoriene dans og teater eller i dans og annen scenekunst. Denne dreiningen må vi se i en historisk sammenheng med scenekunstopolitikken og etableringen av flere spesifikke institusjoner for teaterkunsten enn for dansekunsten. Oppfatningen av manglende institusjonell og arbeidsmessig likestilling mellom uttrykksformene har ført til en satsning på dans på 2000-tallet.⁹

9. En egen tilskuddsordning for dans ble innført i Norsk kulturråd fra og med høsten 2006. Siden har det blitt innført flere øremerkede ordninger for dans, se <http://kulturradet.no/scenekunst>. Kulturdepartementet har også utarbeidet en egen strategi for dans. Se Kulturdepartementet. (2013). *Dans i hele landet. Status, utfordringer og strategier for videre utvikling av profesjonell dans i Norge*, St.prp. nr. 1 (2011–2012), Kulturloftet I pkt. 7 <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/tema/kultur/kulturloftet/kulturloftets-15-punkter.html?id=270345>, og Kulturloftet II <http://arbeiderpartiet.no/Aktuelt/Nyhetsarkiv/Kultur-religion-og-frivillighet/Satsing-paa-kulturskoler-viktig-i-Kulturloftet-II>. Se også Bråthen (2007).

Jeg skiller derfor analytisk mellom kunstneriske og kulturpolitiske hensyn i behandlingen av fri scenekunst. I et kunstnerisk perspektiv behandles fri scenekunst samlet uavhengig av kunstuttrykkets opphav i en bestemt tradisjon, teknikk eller metode. Dette valget er også forankret i nyere teoretiske perspektiver på samtidens scenekunst. Når det gjelder selve kunsten og formidlingen av den, har fri scenekunst inntil nylig, og i stor grad, delt ressurser og er blitt presentert på de samme arenaene.

Litteratur om fri scenekunst

Fri scenekunst er blitt beskrevet og analysert langs to hovedlinjer. Den ene linjen vektlegger kulturpolitiske og forvaltningsmessige spørsmål. Eksempler på dette er evalueringer og forskning knyttet til særskilte kulturpolitiske problemstillinger. I likhet med denne studien tar noen av disse kunnskapsprosjektene utgangspunkt i fri scenekunst som et samlet emneområde, mens andre studier behandler temaer som bare berører aspekter ved det.

Ny støtteordning – Gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst (2001) er blant evalueringene som ble gjennomført på 2000-tallet, og som behandler sider ved den frie scenekunstens utvikling i et forvaltningsperspektiv.¹⁰ Det samme gjelder *Frihet og forutsigbarhet. En evaluering av basisfinansieringsordningen for fri scenekunst* (2010).¹¹ Disse evalueringene tar for seg de to mest sentrale støtteordningene for fri scenekunst som Norsk kulturråd forvalter, og gir innsikt i endringer i kunstproduksjon og forvaltning på henholdsvis 1990- og 2000-tallet.

Den andre hovedlinjen i litteraturen om fri scenekunst finnes hovedsakelig innenfor humanvitenskapene og kunstfagene. Her settes gjerne fri scenekunst i sammenheng med andre typer kunstfaglige og estetiske problemstillinger. Blant faglitteratur, artikkelsamlinger, masteroppgaver og avhandlinger finnes det publikasjoner om kunstnerskap og verk som i et kulturpolitisk perspektiv regnes som fri scenekunst, for eksempel artikkelsamlingene *Dans i samtiden* (2006) og *Scenekunst nå. Teaterscenen som arena for samtidskunst* (2007). Begge publikasjonene omhandler nyere norsk scenekunst og treffer derfor også nedslagsfeltet for denne studien.

I disse arbeidene framheves forholdet mellom kunsten og omverdenen som et kjennetegn ved samtidens scenekunst. Teaterviterne Ine Therese Berg, Elin Høyland og Elisabeth Leinslie peker på behovet for et analyseapparat som forener teori og praksis, så vel som kunsten og samfunnet. I *Scenekunst nå* skriver de:

10. Bergsgard og Røyseng op.cit.

11. Hylland, Kleppe og Mangset (2010).

Konsekvensen av utbredelsen av scenekunstens begreper, scenekunstens opptak av populærkulturelle begreper og framveksten av det hybride kunstfeltet er at premissene for mottagelse og omtale av samtidskunsten har endret seg. [...] For skal man analysere og sette ord på den multimediale estetikken vi ser på scenene i dag, kreves et tverrdisiplinært analyseapparat som åpner for en forening av teori og praksis, kunst og samfunn.¹²

I *Dans i samtiden* vektlegger kunstteoretikeren og dramaturgen Camilla Eeg-Tverbakk et analyseapparat som åpner for mangetydige uttrykk, framfor å låse dansekunsten fast i én forståelsesmåte:

Kunsten reflekterer, kommenterer og samhandler på forskjellige måter med omverdenen. Dansekunsten belyser viktige spørsmål med utgangspunkt i kroppslig erfaring. [...] Å skrive om samtidsdans er spennende fordi det dreier seg om et mangetydig uttrykk med utgangspunkt i kropp. Jeg tror det er viktig å finne en form som ikke forsøker å fange og konkretisere aktiviteten. Samtidig trengs et språk som kan plassere og tydeliggjøre dansen for publikum, uten å låse den fast. Ordene må ivareta dansens flertydighet, åpenhet og ustabilitet, men likevel sette den inn i sammenhenger.¹³

I begge disse artikkelsamlingene pekes det på en grunnleggende bevegelse i kunstens utvikling, som motsetter seg å bli låst fast i én forståelsesmåte eller ett estetisk regime. Den bredere samfunnsutviklingen trekkes fram både som en kontekst for kunsten og som et materiale kunsten aktivt tar i bruk. Gjennom formuleringer som «mangetydige uttrykk», «tverrdisiplinært analyseapparat», «det hybride kunstfeltet», «flertydighet», «åpenhet» og «ustabilitet» betones en estetisk og språklig pluralisme i scenekunsten. Det samme gjelder de teoretiske og analytiske redskapene som trengs for å utvikle perspektiver på den.

Litteraturen som berører fri scenekunst, er blitt utviklet i et kontinuum mellom en utpreget kulturpolitisk forankring og en utpreget estetisk og kunstfaglig forankring. Noen analyser inntar imidlertid en mellomposisjon, og tre eksempler på dette kan trekkes fram. I *Ung og lovende. 90-tallets unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår* analyserer forskningsleder i Kulturrådet Ellen Aslaksen forskjellige roller som kunstnere innen teater og dans identifiserer som mulige eller ønskelige posisjoner. Analysen viser hvordan ulike skapende, medskapende og utøvende kunstnerroller inngår i den frie

12. Berg, Høyland og Leinslie (2007), s. 8. Se også Leinslie (2010).

13. Eeg (2006), s. 8–9.

scenekunstens kunstneriske produksjon.¹⁴ Arbeidet bygger på feltarbeid og tegner et bilde av hvordan kunstnere oppfatter arbeidsvilkårene innenfor sine praksisfelt.

Artikkelsamlingen *Frie grupper og Black Box Teater 1970–1995*, som ble utgitt i anledning 10-årsjubileet til Black Box Teater, er et annet eksempel på en publikasjon som innlemmer både kulturpolitiske og kunstfaglige posisjoner.¹⁵ Den kartlegger estetiske og organisatoriske endringer i kunstnernes praksiser og uttrykk og drøfter vilkårene for og betydningen av disse endringene i et kulturpolitisk lys. Forskjellige tilnærminger til koreografi, dramaturgi og kunstnerisk handling dokumenteres og drøftes av kunstnere, kritikere og akademikere. Prosjektbegrepets betydning som et organiserende prinsipp i forvaltningen og for kunstnerisk arbeid blir understreket i flere artikler.¹⁶

Et tredje eksempel er teaterviter Hallfrid Velures avhandling som omhandler prosjektbegrepets utvikling og betydning i kulturpolitisk retorikk og scenekunstdiskurs i Norge.¹⁷ Velure viser hvordan prosjektbegrepet i scenekunstdiskursen innehar kulturpolitiske og estetiske dimensjoner som er tett sammenvevd. På 1990-tallet gis «prosjekt», og særlig «prosjektteater», en estetisk verdi som knytter det til kunstnerisk nytenking og nyskapende uttrykksformer. Framveksten av denne forståelsen sammenfaller med omleggingen fra driftsstøtte til prosjektstøtte i Kulturrådets støtteordning for scenekunstproduksjon.

Mangfoldig kildetilfang og metode

Dette kunnskapsprosjektet er forankret i en kvalitativ forskningstradisjon. Tematisk sett er det, i likhet med *Ung og lovende* og *Frie grupper og Black Box Teater*, i en mellomposisjon. Som vi allerede har sett, er begrepet fri scenekunst gjennomsyret av kulturpolitiske og kunstneriske dimensjoner og kan vanskelig behandles uten at en anerkjenner begge dimensjonene. I denne studien legges det imidlertid vekt på de kunstneriske dimensjonene og de flerstemmige kunstneriske praksisene i den frie scenekunsten. De kulturpolitiske sidene ved fri scenekunst kommer ikke eksplisitt til uttrykk i de sentrale temaene som ligger til grunn for denne teksten, men trekkes fram der det er relevant, og er på den måten uunngåelig som kontekst.

14. Aslaksen op.cit., s. 73–123.

15. Buresund og Gran (1996).

16. Jf. Gladso i Buresund og Gran ibid.; Gran i Buresund og Gran ibid.; Nygaard i Buresund og Gran ibid.

17. Velure (2014) op.cit.

Materialet som blir benyttet, er flerstemt og inkluderer intervjuer i tillegg til skriftlige kilder og scenekunstproduksjoner. Dette krever en sammensatt metodisk tilnærming, og jeg har valgt å hente metoder fra både kunstfaglige og kulturfaglige tradisjoner. Tekstanalyse av skriftlige kilder er en analytisk metode felles for disse fagtradisjonene. En kildekritisk lesing av relevante dokumenter er maktpåliggende fordi fri scenekunst er preget av fagpolitiske interesser.

Fra teatervitenskapen henter jeg teorier og et begrepsapparat som er relevante for estetiske og kunstfaglige analyser. Disse er redskaper for å beskrive estetiske og dramaturgiske trekk som kjennetegner verk og verkforståelser på 2000-tallet, og hvordan kunstuttrykkene kommuniserer med publikum. Sentrale teoretiske perspektiver som danner grunnlaget for denne tilnærmingen, presenteres nærmere senere i dette kapittelet.

Fra den kulturfaglige forskningstradisjonen anvender jeg en kvalitativ intervjumetode. Et kvalitativt intervju «har som mål å innhente beskrivelser av den intervjuedes livsverden, med henblikk på fortolkning av de beskrevne fenomenene».¹⁸ Her betyr det erfaringer kunstnere og andre aktører som arbeider i tilknytning til fri scenekunst, har gjort. Et semistrukturert intervju kjennetegnes av et tematisk sett med spørsmål som fungerer retningsgivende snarere enn styrende under samtalen med informanten. Informanten får med andre ord anledning til å påvirke intervjusituasjonen og lede samtalen inn på nye spor. Jeg har tatt opp intervjuene med lydopptaker og har selv stått for transkriberingen. Studien følger vitenskapelige krav og etiske normer for kvalitativt feltarbeid og er innmeldt til Datatilsynet.

Materialet til denne studien er hentet fra tre typer kilder: tekstmateriale, forestillinger og intervjuer. Scenekunstens særegne utfoldelse i tid og rom gjør at den ikke har den samme materielle varigheten som andre kunstarter; den er avhengig av et her-og-nå. Det er et flyktig materiale som har en flyktig materialitet. Det krever at jeg kombinerer beskrivelser av forestillinger med tekststudier for å danne et bilde av den kunstneriske utviklingen. Av tekstmaterialet har jeg hatt nytte av dokumenter som omhandler kulturpolitikk og offentlig forvaltning på scenekunstmrådet, og av materiale om kunstnerskap. Det samme gjelder analyser og artikler av både faglig og journalistisk karakter som berører fri scenekunst. Jeg har i tillegg sett på sesongprogrammer og forestillingslister til teatre og festivaler som er kjente arenaer for fri scenekunst, for å danne meg et inntrykk av hva som har vært spilt de senere årene.

Forestillingslister til Norsk scenekunstbruk er inkludert i kildetilfanget. Norsk scenekunstbruk er den nasjonale aktøren for Den kulturelle skolesekken

18. Kvale (1997), s. 21.

(DKS) på scenekunstmrådet og er, ifølge egen omtale, «den største landsdekkende formidler av scenekunst for aldersgruppen 0–20 år».¹⁹ På denne måten har jeg forsøkt å ta hensyn til den økende oppmerksomheten på kunstpublikummets yngre garde og betydningen av Skolesekken som arena og arbeidsmulighet for mange scenekunstnere.²⁰ Likevel har studien som utgangspunkt at estetiske trekk som gir seg til kjenne i kunst for et voksent publikum, også kan være relevante i kunst myntet på andre publikumsgrupper. Scenekunst for et ungt publikum behandles ikke særskilt, med unntak av Skolesekken som arena for fri scenekunst som behandles i kapittel seks.

Intervjuene utgjør en viktig del av det empiriske grunnlaget og kan karakteriseres som initierte kilder, det vil si kilder jeg selv har vært med på å skape.²¹ Informanter er valgt med tanke på å få variasjoner i erfaring, kunstuttrykk, arbeidsmåte, geografisk lokalisering og virksomhetstype. Jeg har forsøkt å orientere meg bredt blant aktører som på ulikt vis arbeider med fri scenekunst, og har søkt innspill på sammensetningen fra kunstnere, fagpersoner og kolleger. Intervjumaterialet er en viktig kilde til informasjon om hvordan aktørene organiserer sine kunstneriske praksiser og virksomheter. I tillegg får vi innblikk i hvordan de betrakter sin egen utvikling og endringene i scenekunstlandskapet generelt. Dette materialet er i mindre grad tilstrekkelig som utgangspunkt for å beskrive estetiske posisjoner og kunstneriske utviklings- trekk. Annet kildemateriale er bedre egnet til å belyse den kunstneriske utviklingen, især observasjon av kunstnerskap og kunstuttrykk over tid fra en posisjon utenfor kunstpraksisen selv.

Jeg har gjennomført 16 intervjuer med 23 informanter, i alt 10 kvinner og 13 menn. Samlet sett har informantene tilknytning til 22 ulike virksomheter og base i 7 forskjellige byer eller tettsteder. Blant informantene er kunstneriske ledere på programmerende scener, festivalsjefer, én forbundsleder

19. <http://www.scenekunstbruket.no/pub/nskb/omscenekunstbruket/?&mid=34>.

20. Den kulturelle skolesekken er et nasjonalt program som skal gi skoleelever tilgang til et profesjonelt kunst- og kulturtilbud. <http://kulturradet.no/den-kulturelle-skolesekken>. Jf. videreføring og utvidelse av DKS til å inkludere videregående skoler; satsninger som DUS – Den unge scenen; Kulturrådets initiativ Klangfugl – Kunst for de minste (1997–2002); EU-prosjektet Glitterbird – Art for the very young (2003–2006); og Kunstløftet i Norsk kulturråd; samt aktører som Rom for dans gjennom satsningen Prosjekt Isadora (2006–2008). Resultatene av et treårig forskningsprosjekt om Den kulturelle skolesekken utført av Uni Rokkansenteret og Høgskolen i Bergen ble utgitt i 2013. Se Breivik og Christophersen (2013).

21. Et risikomoment knyttet til det kvalitative intervjuet som metode er hvordan informantene forholder seg til forskeren, i denne sammenheng meg og min tilknytning til oppdragsgiveren Norsk kulturråd. Forut for denne studien har jeg vært tilknyttet Norsk kulturråd, suksessivt som fagutvalgsmedlem og scenekunstkonsulent. Når denne studien publiseres, vil jeg igjen være ansatt som scenekunstkonsulent. I samtale med informantene har jeg gjort formålet for denne studien tydelig, og jeg har understreket at det dreier seg om et kunnskapsprosjekt og ikke en evaluering, verken av tilskuddsordningene eller forholdet mellom kunstfeltets aktører og Kulturrådet som forvaltningsorgan.

og ledere for virksomheter som støtter kunstnerisk produksjon og ledere for produksjonsmiljøer. Ikke minst har jeg snakket med kunstnere med både skapende og utøvende roller, som arbeider i et spenn av uttrykksformer innenfor dans, teater, performance og tverrkunstneriske prosesser. Disse omtales i teksten som «kunstnerinformanter» der det er nødvendig å presisere at det dreier seg om kunstnerens erfaringer. Det spesifiseres som regel ikke hvilken uttrykksform de arbeider med. I noen tilfeller er det nødvendig å gi utfyllende detaljer for å plassere kunstnerinformantens utsagn i en relevant sammenheng. Øvrige informanter omtales som «informanter», men i likhet med kunstnerinformantene gis det flere detaljer der det er relevant for å forstå informantens utsagn.

Flere av informantene har flere roller, for eksempel skapende kunstner og festivalsjef. Av de 16 intervjuene ble seks gjennomført i grupper av to til tre personer. Ved å gjennomføre et mindre antall person- og gruppeintervjuer istedenfor en omfattende spørreundersøkelse har jeg fått innsikt i informantens erfaringer gjennom samtale og ikke minst ved å besøke dem der de har sitt virke. Med hensyn til den frie scenekunstens infrastruktur og utvikling i et geografisk perspektiv har det vært verdifullt å ta informantens omgivelser, arbeidsforhold og kunstproduksjoner i nærmere øyesyn. Men i noen tilfeller har det ikke vært mulig. Langt fra alle aktører har egne lokaler, det være seg studio, kontor, produksjonslokaler eller scene. Det har heller ikke vært praktisk mulig å se produksjoner av samtlige kunstnerinformanter i løpet av prosjektperioden.

Hensikten med intervjuene er å få fram beskrivelser, erfaringer og fortellinger fra kunstfeltets aktører som kan anvendes som eksempler på praksiser for å skape, realisere og vise scenekunst. Samtidig har det vært nødvendig å avgrense studiens omfang, blant annet gjennom valg av informanter. Jeg har med få unntak intervjuet kunstnere og andre aktører som mer eller mindre uttalt har et overordnet kunstnerisk ansvar, er initiativtaker eller pådriver, eller som på annet vis spiller en sentral rolle i en virksomhet eller for et kunstnerskap. Disse avgrensingene har påvirket hvilke erfaringer jeg har fått tilgang til, og dermed også hvilken retning studien har tatt.

Informantene har i utgangspunktet samtykket i å la seg omtale og sitere ved navn. I forskningsøyemed er det både berikende og begrensende. På den ene siden gir det fyldigere beskrivelser og eksempler på praksiser som kan berike forståelsen av fri scenekunst. Informantene sier noe om sin egen erfaring og praksis, og eksemplene fra deres praksiser er dermed spesifikke, snarere enn representative.

Samtidig er scenekunstfeltet i Norge lite, og navngitte informanter kan virke mot sin hensikt. Leserens forhåndskjennskap til informanten kan stå i veien for den innsikten vedkommende formidler. Jeg har valgt å anonymisere

intervjumaterialet der jeg mener det tjener beskrivelsen, eller når informanten har bedt om det. Informantene har fått anledning til å godkjenne navngitte sitater. I noen tilfeller er informantenes utsagn blitt bearbeidet for å bevare anonymiteten, men uten å miste innholdet i det de har å fortelle.²² Enkelte informanter har kunnet fortelle om utviklingstrekk som det synes særlig relevant å belyse mer inngående. Utviklingen i det lille fiskeværet Stamsund i Lofoten er derfor et eksempel som brukes hyppig i fjerde og sjette kapittel, fordi det eksemplifiserer trekk ved kunstnerisk praksis, produksjon og arenutvikling i et relevant geografisk perspektiv.

Hensikten med innsamlingen av dette materialet er verken å analysere utviklingen hos den enkelte aktøren, sammenligne kunstneriske profiler eller analysere samtlige forestillinger eller kunstnerskap. Gjennom et bredt grunnlagsmateriale supplert med egne erfaringer får jeg et rimelig overblikk over den kunstneriske utviklingen i de senere årenes scenekunst. Kunnskapsprosjektet er et forsøk på å tegne et bredt bilde av fri scenekunst i et samtidsperspektiv. Beskrivelsen tar hensyn til helheten fra produksjon til visning og skal peke på estetiske og organisatoriske utviklingstrekk. Svakheten ved dette formålet er at det kan være for bredt for én studie. Samtidig kan ethvert utvalg av materiale kritiseres for å gi et for begrenset bilde.

Teoretiske perspektiver på scenekunst

Scenekunst er en gammel kunstart. Møtet mellom en iscenesatt handling eller fortelling og et publikum kan spores i mange samfunn og kulturer. Til ulike tider og på ulike steder har forskjellige former for uttrykk og iscenesettelse stått sterkere enn andre. Det kan for eksempel gjelde hva forestillinger omhandler, hvor lenge de varer, hvilke virkemidler, elementer, spillestiler og fysiske uttrykk som anvendes, hvordan scenerommet er utformet, og hvilke konvensjoner som er rådende blant publikum. I scenekunstens historie finnes det alltid kunstnere med nye idéer om hvordan scenekunst kan være og hvordan den kan kommunisere i ens samtid. Det kan hende at en ny idé egentlig er en gammel idé og kunstnerne finner formspråk, metoder og fortellinger i historien. Uansett har vi her å gjøre med kunstnere som griper fatt i noe som utfordrer det bestående. Noen ganger lykkes de i å stake ut nye retninger og utvide kunstformens muligheter. Det finnes også en lang tradisjon for

22. I noen tilfeller har praksisen eller virksomheten informanten beskriver, endret seg siden intervjuet ble foretatt. Det gjelder i særlig grad materialet i fjerde kapittel. Det er redegjort for dette i teksten der det er relevant. Det påvirker i liten grad hvor relevant materialet er, da det fremdeles fungerer som aktuelle eksempler på kunstneriske praksiser og organisasjonsformer i fri scenekunst.

tverrkunstnerisk innflytelse og overskridelse i scenekunsten. Hva som skjer i visuell kunst, musikk og litteratur kan tas opp i scenekunsten og bearbeides til nye uttrykk. Populærkultur, mediekultur og andre kulturelle uttrykk som preger ens samtid, kan også være kilder til inspirasjon og anspore kunstnerisk utvikling.

Forskere, teoretikere, kritikere og kunstnere bidrar til å sette ulike sider ved scenekunstens utvikling på begrep. Jeg skal kort presentere noen perspektiver på samtidens scenekunst som er utviklet av de toneangivende teoretikerne Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte og André Lepecki. Idéene deres er utbredt, og samlet sett gir de et bredt rammeverk for å forstå samtidens scenekunst på tvers av uttrykksformene.²³ Tenkningen til Lehmann, Fischer-Lichte og Lepecki viser hvordan ulike tilnærminger til dramaturgi, komposisjon og utøverens rolle har utvidet scenekunstens formmessige, performative og relasjonsskapende muligheter. Sagt på en annen måte handler det om hvordan kunstuttrykkets oppbygging, form og utøvelse endrer seg, og hvordan disse endringene påvirker både hva og hvordan kunstuttrykket kommuniserer med publikum. Lehmann og Fischer-Lichte hører til den tyske tradisjonen for anvendt teatervitenskap. De arbeider i likhet med den norske professoren i teatervitenskap Knut Ove Arntzen i skjæringspunktet mellom teori og praksis. Lepecki er tilknyttet fagfeltet performancestudier ved New York University og er spesialist på koreografiske praksiser og bevegelseskunst. Performancestudier er et tverrfaglig felt som undersøker hvordan ulike praksiser, situasjoner og evenementer, både innenfor og utenfor kunstfeltet, danner mening og påvirker atferd, og de kan derfor betraktes som utøvende. Gjennom sine teorier setter Lehmann, Arntzen, Fischer-Lichte og Lepecki ord på hvordan scenekunst åpner seg i nye retninger, og hvilke implikasjoner det har for hvordan den forstås.

I teorien om det postdramatiske teatret beskriver Lehmann hvordan den dramatiske teksten ikke står like sentralt som grunnmaterialet i en produksjonsprosess og som det bærende dramaturgiske og meningsbærende elementet i en forestilling. I likhet med Arntzens begrep om likestilt dramaturgi beskriver det postdramatiske en ikke-hierarkisk forståelse av elementene som anvendes for å lage scenekunst. Sammensetningen av disse elementene påvirker både hva og hvordan kunstuttrykket eller verket kommuniserer.²⁴ Både Arntzen og Lehmann legger vekt på hvordan nye kombinasjoner av elementer resulterer i nye dramaturgiske former. Forestillingens dramaturgiske oppbygging kan for eksempel være basert på visuelle, auditive, fysiske eller tekstlige elementer. Den kan være fragmentarisk og assosiativ eller være en episk eller

23. Lehmann (2006); Fischer-Lichte (2008); Lepecki (2006); Lepecki i Carter (2004).

24. Jf. Arntzen (2007), s. 57.

enhetlig struktur slik vi kjenner fra det dramatiske teatret. Både Arntzen og Lehmann peker spesielt på hvordan det har vokst fram en sammenblanding av scenekunstens estetiske dimensjon med den sosiale konteksten den hører til.²⁵

Innfallsvinkelen til Fischer-Lichte er *performative* praksiser, i motsetning til Lehmann som bygger sin teori med utgangspunkt i *dramatiske* praksiser. Gjennom begrepet «performanceestetikk» formaliserer Fischer-Lichte verdiene knyttet til performativ kunstnerisk praksis. Hun beskriver hvordan performative idealer blir til formaliserte kunstneriske muligheter – en performanceestetikk framfor en teatral estetikk. Performative idealer er ofte knyttet til utøveren, for eksempel at utøveren skal ha et tilnærmet autentisk nærvær i rommet framfor å forestille en karakter eller rollefigur. Framstillingen av teatral fiksjon brytes gjerne ned til fordel for utføringen av konkrete handlinger. Meningsforskyvingen som oppstår gjennom performative handlinger og ytringer verdsettes også. Den kunstneriske målsettingen er ikke en enhetlig fortelling.

Lignende tendenser finnes også i koreografiske praksiser og bevegelsesbaserte uttrykksformer. På samme måte som den dramatiske teksten ikke lenger er å forstå som det eneste mulige grunnlaget for teateruttrykk, hevder Lepecki at bevegelse ikke alltid er det bærende elementet i dansekunsten.²⁶ Danserens kropp er både dansens medium og materiale. Den bærer med seg lag av mening, og den genererer nye meninger. Koreografens eller dansekunstnerens oppgave er, ifølge Lepecki, å foreslå nye muligheter for hva som kan komme til uttrykk gjennom danserens fysiske tilstedeværelse, ikke bare gjennom kroppens bevegelse i rommet. Lepecki skriver: «Rethinking the subject in terms of the body is precisely the task of choreography, a task that may not always be subservient to the imperative of the kinetic.»²⁷ Hvem eller hva danseren representerer eller presenterer på scenen, er med andre ord en avgjørende del av dansekunstens muligheter. Dette knytter Lepecki til en bredere vending i arbeidet til europeiske koreografer og dansekunstnere som vokste fram på 1990-tallet. Gjennom deres arbeid ble det artikulert et bredt og kunstnerisk ekspansivt grunnlag for dansekunsten. Disse kunstnerne valgte å beskrive sitt arbeid som performative, konseptuelle, teatrale, stedsspesifikke, som ny dans, eksperimentell dans, danseteater, fysisk teater, performancekunst, installasjon og kunstneriske evenementer. Bredden i disse omtalene framhever at kunstnerne anser mange kunstneriske retninger som mulige. Det motvirker en tendens til å la sjangere eller andre forhåndsbestemte kategorier være styrende. Lepecki oppsummerer:

25. Lehmann i Velure, Fieldseth, Klemdal og Seltun (2010), s. 18–24; Arntzen (2001).

26. Lepecki (2006) op.cit.

27. Ibid., s. 5.

The very possibility of open and endless naming suggests that the truth of the work resides in its performance rather than its accommodation to previously fixed, established, hermetically sealed aesthetic and disciplinary boundaries. Moreover, what becomes quite clear from the names listed to describe contemporary European dance practices is that these names describe a very specific semantic field for this dance. It is a field where the visual arts, performance art, political art, meet performance theory and institute a mode of creation truly trans-disciplinary.²⁸

Lepeckis poeng er at verkets betydning ligger i situasjonen som skapes i tid og rom. Det ligger i hva som manifesterer seg i møte med publikum, og hvordan det gjøres. Dette er ikke ulikt den postdramatiske vendingen Lehmann beskriver:

With emphasis on the live aspect of theatre, on the possibilities of creating specific new situations and spaces of possible experience, we arrive at the same time at a concept of theatre and theatrical practice that transcends the categories of the artistic and thus the aesthetic dimension, by considering the social, personal, political activities associated with it as part of the theatre proper – not just as conditions of coming into the existence of an aesthetic work.²⁹

Lehmann, Fischer-Lichte og Lepecki tar utgangspunkt i tre uttrykkstradisjoner: det dramatiske, det performative og det koreografiske/danseriske. Slik jeg leser disse teoretikerne, kommer de til lignende konklusjoner. De beskriver en situasjon hvor kunstnerne løsner på båndene til etablerte produksjonsstrukturer og uttrykksformer. Kunstnerne vender seg i nye retninger der den levende forestillingssituasjonen får økt betydning. Utviklingen disse teoretikerne beskriver kan vi kjenne igjen i fri scenekunst i Norge. Teoriene deres skaper til sammen et bredt fundament for å forstå scenekunstens bevegelser. Som teoretisk grunnposisjon er denne tenkningen nyttig. Den etablerer en forståelsesmåte som ikke gir forrang til én bestemt estetisk tradisjon eller verkforståelse, men åpner snarere for å fange opp mangfoldet i tilnærminger og uttrykk.

28. Lepecki i Carter op.cit., s. 172.

29. Lehmann i Velure mfl. op.cit., s. 21.

Identitet og profesjonalitet i fri scenekunst

I dette kapittelet vil jeg se nærmere på hvordan ulike oppfatninger om kunstnerisk identitet og profesjonalitet hos aktører i scenekunstheltet, har bidratt til å skape ulike historier om scenekunstens utvikling. Historiene som fortelles om dans og teater er av særlig betydning. Jeg vil også se nærmere på interessen for å dokumentere og synliggjøre historiene og den mangeårige kunstneriske utviklingen og aktiviteten i fri scenekunst.

Fri og profesjonell

I innledningen framhevet jeg ulikhetene mellom den historiske utviklingen i dans og teater. Denne forskjellen har hatt betydning for hvordan samlebegrepet fri scenekunst oppfattes. Som denne informanten sier:

Jeg opplever at «det frie» setter en merkelapp på alt som er dans. Det kamuflerer hvordan dans har utviklet seg, og hvordan strukturene for dans er.

Dette utsagnet antyder at språkbruken har konsekvenser for hvilke praksiser som blir synlige, hvordan og for hvem. Det hevdes at forskjellen mellom forutsetningene for teaterkunsten og dansekunsten blir fordekt gjennom samlebegrepet fri scenekunst, fordi det ikke løfter fram dansekunstens særegne premisser. Når det stilles spørsmål ved «det frie», siktes det til at staten ikke har vektlagt utviklingen av produserende institusjoner for dans i like stor grad som for teater. Dansekunstnere har hatt mindre frihet til å satse på et yrkesliv innenfor institusjonens rammer, og i dette ligger det et grunnleggende spørsmål om kunstnerisk identitet.

Synligheten og identiteten til kunstnere som arbeider med andre praksiser enn de rådende ved institusjonene, har blitt problematisert i flere tiår. På 1970-tallet dreide det seg om å oppnå legitimitet gjennom anerkjennelse på det kulturpolitiske nivået. Da Teatersentrum ble dannet i 1977, var siktemålet å arbeide for en offentlig tilskuddsordning og gjennom det mar-

kere en selvstendig kunstnerisk identitet. Teatersentrum arbeidet for å oppnå anerkjennelse av medlemmene som profesjonelle scenekunstnere. Forskjellen mellom de institusjonelle rammene for teater og dans tyder på at det allerede på 1970-tallet oppsto et skille mellom selvforståelsen hos teaterkunstnere og dansekunstnere.

I teaterkunsten var profesjonalitet sterkt knyttet til staten i form av et tett kretsløp mellom utdanningsinstitusjonen Statens teaterhøgskole, opprettet i 1953, og de offentlig støttede teaterinstitusjonene. Statens rolle var av mindre betydning for dansekunsten; Statens balletthøgskole ble opprettet først i 1979. Blant statlige institusjoner var Nasjonalballetten den eneste nasjonale institusjonen for dans inntil Carte Blanche, Norges nasjonale kompani for samtidsdans, ble etablert i Bergen i 1989.

På 1970- og 1980-tallet sto de nye teatergruppene i fare for å bli stemplet som amatører. Gruppene medlemmer var ikke utdannet fra Statens teaterhøgskole. De forholdt seg verken til skuespiller- eller produksjonspraksisen som Teaterhøgskolen forvaltet og videreformidlet til teaterinstitusjonene gjennom nyutdannede skuespillere.³⁰ De nye teatergruppene representerte likevel ingen reell utfordring for Teaterhøgskolens forsyning av teaterinstitusjonene med nye rekrutter. Fordi disse teatergruppene befant seg utenfor et etablert kretsløp som på den tiden hadde stor definisjonsmakt, ble de ikke inkludert i den gjeldende definisjonen av profesjonalitet.

I stedet for utdanning fra Teaterhøgskolen hadde aktørene i de tidlige teatergruppene erfaring fra amatørteater og fra praksis hos kunstnere som representerte andre metoder og produksjonsidealer enn de som var institusjonalisert i den statlige utdanningen. Noen aktører som Grenland Friteater, etablert i 1976, var inspirert av teaterpraksisen til Eugenio Barbas Odin Teatret, Ingemar Lindhs Institutet för Scenkonst og Jerzy Grotowskis fysiske skuespillerpraksis.³¹ En annen tendens var politisk teater og bruken av populære underholdningsformer for å formidle et politisk budskap. Andre fattet interesse for folkelige teaterformer preget av improvisasjon, gjøgleri og ritualer, som de brukte i opptredener på gaten eller i andre sosiale situasjoner utenfor det tradisjonelle teaterrommet.

Barbas syn på teater som en kollektiv kunststart som ikke kan underlegges fastlagte produksjonsforhold, ble viktig for hvordan grupper som Grenland Friteater utviklet sin praksis. Gruppen var inspirert av teaterpraktikere som fordypet seg i arbeidet med skuespilleren, improvisasjon og kollektive arbeidsprosesser som var drevet av mer enn kun det talte ordet. Regissør og én av Friteatrets kunstneriske ledere Tor Arne Ursin fortel-

30. Buresund og Gran op.cit.

31. Intervju med Tor Arne Ursin og Trond Hannemyr i Porsgrunn, 10.11.2010.

ler hvorfor aktørene i Grenland Friteater var tiltrukket av Barbas idéer om teater som *praksis*.

*Det var en type praksis hvor vi kunne gjøre noe overfor andre folk, overfor oss selv, overfor et stort felt som plutselig åpnet seg opp. Rent faglig, mange av de spørsmålene som dukket opp første gang, har fulgt oss siden: Hva er det skuespilleren skal gjøre? Hva er det vi skal gjøre?*³²

Praksis som trening og kunstnerisk ideologi, slik Ursin gir uttrykk for, var ikke en institusjonalisert profesjonaliseringsprosess på samme måte som en formell utdanning på en godkjent utdanningsinstitusjon. I etableringen av Teatersentrum var det en kampsak å definere de nye teatergruppene som profesjonelle. Et sitat hentet fra dokumentet «Orientering om vedtektgruppas arbeid og foreliggende forslag» illustrerer dette:

Definisjonen er etter vår mening så klar som mulig og avgrenser godt mot amatørteater og institusjonsteater. Vi bygger på at uavhengige teatergr. [sic] er noe for seg selv, har sin egenart. Det er det viktig å presisere. Vi er ikke bare en underskog for det «egentlige» (i gåseøyne) Teatret [sic].³³

Uavhengige teatergrupper ville bli betraktet som en egen type profesjonell teatervirksomhet, som skiller seg fra amatørteater på den ene siden og institusjonsteater på den andre. Sitatet poengterer at uavhengige grupper bør likestilles med institusjonsteatrene og ikke betraktes som en «underskog» eller et rekrutteringsgrunnlag for dem. De nye gruppene framstilte seg selv snarere som en utvidelse av teaterlandskapet.

Et annerledes og senere eksempel på en ny type konstellasjon som brøt med en formell definisjon av hva som forstås som profesjonelt, er Baktruppen. Baktruppen ble stiftet i Bergen i 1986. De var en av de mest toneangivende aktørene i fri scenekunst fram til de oppløste gruppen i 2011, selv om de i navnet plasserte seg selv i de bakerste rekkene snarere enn i kunstens fortropp eller avantgarde. Baktruppens medlemmer hadde ulik fagbakgrunn. Mange hadde en tilknytning til miljøet rundt faget teatervitenskap på Universitetet i Bergen.

32. Ursin *ibid*.

33. Dokumentet er håndskrevet, datert 16.12.1976 og arkivert hos Danse- og teatersentrum. Dokumentet var laget for å bli lagt fram på et møte i forbindelse med oppbyggingen av en fellesorganisasjon for uavhengige teatergrupper. Se for øvrig kapittel 1.

One of the main intentions was that the people joining Baktruppen should mix their talents and skills [...]. In this way they exposed themselves to each other while also trying out things at which they were not necessarily skilled. [...] For Baktruppen, becoming a major company of European postmodern theatre, it was not an intention in itself, but a consequence of a high degree of knowledge and good orientation of what was going on in European performance, cultural life and philosophy.³⁴

Baktruppen brøt med etablerte kjennetegn på estetisk kvalitet og skapte en bevissthet rundt kunstnerrollen:

They frequently exaggerate these artist stereotypes to call attention to the fact that they are «roles», not authentic identities. While many may find the troupe members eccentric, they are not typical exponents of the romanticized artist role that is still cultivated, thus legitimising a marginalization of art. With their amateurish style of play, they call into question the role of the artist today, raising questions about what art is and what we currently expect from art.³⁵

Mens teatergruppene vokste fram utenfor det etablerte kretsløpet mellom formell kunstfaglig utdanning og profesjonell virksomhet, var det ingen etablert vei å følge for danserne. På 1970-tallet hadde dansekunstnere likevel ytre kjennetegn på profesjonalitet som de nye teatergruppene sies å ha manglet, først og fremst formell utdanning. Situasjonen for Dansdesign er ett eksempel. Anne Grete Eriksen og Leif Hernes dannet Dansdesign i 1978 som signatur for sin kunstneriske virksomhet. Begge hadde sin utdanning fra Operaens ballettskole og Laban Centre for Movement and Dance i London, og Eriksen hadde i tillegg studert ved Dartington College of Arts i Devon i Storbritannia. Dansekunstnere, som nettopp Eriksen og Hernes, hadde allerede på 1960-tallet mulighet til å få en formalisert utdanning på Operaens ballettskole og det daværende Ballettinstituttet (senere kalt Den Norske Balletthøyskole og nå Norges Dansehøyskole). Arbeidsplasser måtte de i stor grad skape selv. Situasjonen for dans var på den tiden nesten motsatt av teatrets situasjon.

At dansekunstnernes motivasjon for å danne grupper og kompanier var pragmatisk motivert, er ingen overraskelse; de manglet alternativer. Den kunstneriske motivasjonen er også av betydning og kommer tidvis i skyggen av fokuset på arbeidsplasser. I likhet med teaterkunstnere var dansekunstnere også interessert i andre estetiske retninger og teknikker enn de allerede

34. Arntzen i Arntzen og Eeg-Tverbakk (2009), s. 30.

35. Eeg-Tverbakk i Arntzen og Eeg-Tverbakk *ibid.*, s. 71.

etablerte. For dansekunsten betydde det å utforske nye metoder og nye språk for koreografi og bevegelse. Eriksen og Hernes var to av flere dansekunstnere som hadde utdannet seg i utlandet og var blitt kjent med nye koreografiske metoder og estetiske idealer. Dansdesign var for eksempel blant de ledende i å hente inspirasjon fra koreografen Merce Cunninghams metoder og sterke bevegelsesorientering, slik Hernes forklarer:

For oss handler alt om bevegelse. Alle er det de uttrykker og er ikke et redskap for å se noe annet. Vi skaper ikke dans fordi vi vil uttrykke noe spesielt. Det handler om å skape interessante bevegelser som innenfor vår tradisjon kan bety hva som helst.³⁶

For Dansdesign dreide det seg om bevegelse som materiale og ikke om hva bevegelsene betyr. Denne holdningen ble sentral for deres skapende og utøvende virksomhet. For Dansdesign var koreografens rolle å strukturere bevegelsene gjennom å komponere dem i rommet. Erfaringene Eriksen og Hernes høstet gjennom utdanning og praktisk erfaring med nye metoder, påvirket etableringen av deres egen kunstneriske praksis.

Nye kunstneriske identiteter og definisjoner av profesjonalitet

Som kunstnerinformanter til denne studien eksemplifiserer representantene for Grenland Friteater og Dansdesign noen av de forskjellene som tidligere eksisterte mellom teater og dans.³⁷ I dag er situasjonen imidlertid en annen. Det finnes flere muligheter for høyere utdanning i scenekunstudiet i Norge, og kunstnere med utdanning fra utenlandske institusjoner utgjør et tydelig innslag blant aktive scenekunstnere. Andre informanter til denne studien har hele eller deler av sin høyere kunstfaglige utdanning i teater- og dansefag fra land som Sverige, Tyskland, Nederland, Storbritannia, Russland, Tsjekkia og India, i tillegg til Norge. Noen informanter er utdannet innen estetiske universitetsfag, mens andre har tilegnet seg erfaring gjennom praksis, verksted, kurs og andre læringssituasjoner som ikke regnes som formell kunstfaglig utdanning. Som eksempel kan vi peke på kunstnere som arbeider med tradisjonsdans, en danseform som er forbundet med sosiale, framfor kunstneriske, kontekster. Blant de yngre kunstnerne som har bidratt til denne studien, har de fleste en kunstfaglig utdanning fra en godkjent utdanningsinstitusjon. Kunstfaglige utdanninger innen scenografi, animasjon og forfatterstudier er

36. Intervju med Anne Grete Eriksen og Leif Hernes i Oslo, 29.11.2010.

37. Grenland Friteater er fremdeles et aktivt teater, mens Dansdesign nylig har lagt virksomheten på is.

representert i informantgruppen, i tillegg til spesialiseringer i drama, regi, koreografi og dans. Disse kunstnerne har ofte en sammensatt utdanningsbakgrunn, med en primærutdanning som de supplerer med trening, kurs, fordypende studier og i noen tilfeller nye studieløp.

I Norge har situasjonen for høyere kunstfaglig utdanning i scenekunsten endret seg. Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO), hvor Teaterhøgskolen og Balletthøgskolen holder til, er ikke den eneste utdanningsinstitusjonen med gjennomslagskraft i det praktiske kunstlivet, særlig når det gjelder teater. Selv om Teaterhøgskolen har spilt en viktig rolle i utdanningen av skuespillere og regissører til teaterinstitusjonene, har den ikke markert seg i like stor grad med hensyn til produksjoner utenfor institusjonsscenene. Dette bildet er imidlertid ikke like entydig som det en gang var, verken for institusjonsscenene eller for fri scenekunst. Endringene skyldes etableringen og spissingen av programmer på andre utdanningsinstitusjoner og et skarpere fokus på å utdanne skuespillere til skapende arbeid i den frie scenekunsten.³⁸

Akademiet for Figurteater i Fredrikstad ble i 2003 omdøpt til Akademiet for Scenekunst, og det ble gjennomført en omlegging til linjer for skuespill og scenografi. Akademiets satsning på figurteater ble avsluttet og tilbyr nå utdanning i visuell og fysisk scenekunst. Det har den konsekvens at det i dag ikke finnes høyere utdanning i figurteater i Norge. Teaterutdanningen på Høgskolen i Nord-Trøndelag har fra høsten 2005 hatt et bachelorstudium innen skuespill for både TV, film og teater. Nordic Black Theatre Xpress er et tilbud som legger vekt på å trene skuespillere som speiler den flerkulturelle befolkningen i dagens Norge. I samarbeid med Høgskolen i Nord-Trøndelag driver Det Norske Teatret et treårig studium i skuespillerkunst kalt Det Multinorske for studenter med innvandringsbakgrunn. Private utdannings-tilbud som NISS – Nordisk Institutt for Scene og Studio, har også blitt synligere aktører i utdanningsfloraen.

Utdanningstilbudet har lenge vært større for dans enn det som er tilfellet for teater. Balletthøgskolen er den største og tyngste aktøren for klassisk dans, jazzdans, samtidsdans og koreografi. Norges Dansehøyskole er det eldste tilbudet innen høyere utdanning i scenisk dans, og Operaens ballettskole har spilt en viktig rolle i utviklingen av den klassiske tradisjonen gjennom tilbudet til unge elever. Universitetet i Stavanger tilbyr en bachelorgrad i dans, mens Skolen for Samtidsdans er en toårig fagskole med vekt på dans, koreografi og komposisjon, og Bårdar Akademiet har en yrkesrettet utdanning i dans med vekt på musikkteater.

38. Se Fjerdeklasse ved Teaterhøgskolen i Oslo s. 8 og Hattrem s. 9–10 i *Stikkord* nr. 2 2011, og Skjelbred s. 6–7, Bache-Wiig s. 10–11 og Falch s. 12–14 i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* nr. 4 2009.

Bredden i utdanningstilbudet har bidratt til større bevissthet i scenekunstfeltet om forskjellige kunstsyn, metoder og praksiser. I tillegg har det åpnet for et mindre bastant skille mellom kunstnerisk tilhørighet til teaterinstitusjoner og fri scenekunst, en skillelinje som var viktig for å markere en selvstendig kunstnerisk identitet på 1970-tallet.

Profesjonalitetsbegrepet er imidlertid fortsatt gjenstand for utfordringer og debatt. Hver gang noen opplever at de står utenfor de etablerte legitimeringsprosessene, vekkes debatten på nytt. Definisjonen av begrepet utfordres ofte av aktører som arbeider med teknikker og uttrykk forankret i andre kunstneriske, kulturelle og sosiale tradisjoner enn det som oppfattes som normen. I tillegg møtes den praksisbaserte erfaringen i noen sammenhenger fremdeles med skepsis, selv om det må sies å være større aksept for den i dag enn det var på 1970-tallet.

Erfaringen til en av studiens kunstnerinformanter illustrerer opplevelsen av å arbeide mot de dominerende strømningene:

De mest negative møtene vi har hatt, har vært med andre dansere. At de likte det de så, men det var ikke stor dans. At de ikke ser det tekniske i det. [...] Noen har valgt å invitere oss inn, men det er de private institusjonene som inviterer oss inn i varmen først. Det tar lengre tid før vi blir spurt om å holde en time på KHiO enn på Den Norske Balletthøyskole. [...] Institusjons-Norge er vår utfordring nå, men det er et lukket mønster som det er vanskelig å komme inn i. Vi opplever manglende nysgjerrighet og undersøkelsesvilje. De leter etter feil og mangler andre steder enn hos seg selv. [...]

Alle institusjoner leverer nesten det samme produktet. Se hvem som blir eksponert av nasjonen Norge på tv. Eurovision for eksempel. Da er det hiphop-dansere, ikke dansere fra institusjoner. Man leverer ikke konkurransedyktige dansere i dag, hvis de ikke behersker hiphop. Det er få ungdomsklubber som ikke leverer dans i dag. [...]

I dette utsagnet legges det vekt på hva som trengs for å være «konkurransedyktig» som danser nå, der konkurransedyktighet anses som et tegn på profesjonalitet. For denne kunstnerinformanten betyr det at danseren må beherske de etterspurte danseuttrykkene. Etterspørselen drives fram av – og påvirker – den kulturelle utviklingen utenfor kunstscenen. Kunstnerinformanten viser til hvor utbredt dans, særlig de urbane stilartene, er blitt i en bredere del av kulturen. Det pekes på både kommersielle miljøer og amatørmiljøer som skaper interesse for dans i nye deler av befolkningen, og som igjen skaper nye referanserammer. Disse miljøene har potensialet til å dyrke fram aktører som kan utvikle en profesjonell kunstnerisk praksis, og utfordrer på den måten den rådende definisjonsmakten.

Denne beskrivelsen kan minne om situasjonen for de nye teatergruppene på 1970-tallet. De arbeidet for å få anerkjennelse for sine praksiser og aksept for å drive med scenekunst utenfor de offentlige teatrene. Det har bidratt til å åpne scenekunstheltet for flere kunstnere og større uttrykksbredde. For nye aktører som utfordrer nåtidens etablerte estetiske og organisatoriske posisjoner, kan det likevel være vanskelig å oppnå anerkjennelse. I virkelighetsbildet som beskrives i sitatet ovenfor, skilles det for eksempel mindre skarpt mellom høykultur og populærkultur. Innflytelse fra populærkulturelle uttrykksformer er et kjennetegn på samtidskunsten generelt, og scenekunsten er ikke et unntak.³⁹ Men som denne kunstnerinformanten har erfart, skjer det ingen endring uten en viss motstand.

Scenekunstens kollektive minne

Dette kapitlet har belyst historier om fri scenekunst som rører ved ulike oppfatninger om kunstnerisk identitet og profesjonalitet. Historiene forteller om en grunnleggende flerstemmighet, samtidig som forskjeller på ulikt vis har blitt framhevet for å tydeliggjøre posisjoner både innenfor og utenfor de antatte gjeldende definisjoner.

I de senere årene har det vært voksende interesse for å samle, ivareta og synliggjøre dokumentasjon på den frie scenekunstens historier, praksiser og produksjoner. Uten håndfaste institusjoner som gir fri scenekunst en fast og fysisk forankring, kan det være vanskelig for den enkelte kunstneren å prioritere systematisk dokumentasjon og arkivering av kunstnerisk materiale. Det innebærer at materiale som kan utvide horisonten som scenekunstens utvikling fortolkes og forstås fra, kan gå tapt. Resultatet kan bli ensidige fortellinger om hvordan scenekunsten inngår i kunst- og kulturhistorien.

Våren 2007 initierte Danse- og teatersentrum prosjektet Sceneweb, en nettbasert database for dokumentasjon og informasjon om scenekunst i Norge. Formålet er «å dokumentere og formidle norsk kulturarv fra både fortid og nåtid, og med det øke kunnskapen om norsk scenekunst».⁴⁰ Sceneweb har initiert et samarbeid med teaterscener og organisasjoner som arbeider i tilknytning til fri scenekunst, og har satt i gang innsamling og registrering av materiale. Formålet er å dokumentere og gjøre tilgjengelig aktiviteten i fri scenekunst fra 1960-tallet fram til i dag, i tillegg til aktiviteten i de nasjonale og regionale scenekunstinstitusjonene. I 2008 initierte Danseinformasjonen i samarbeid med Dansens Hus et historisk dokumentasjonsprosjekt med det formål å bygge opp en samling av muntlige og skriftlige kilder om dans

39. Berg mfl. op.cit., s. 8.

40. <http://www.sceneweb.no/>

i Norge i perioden 1960 til 1994.⁴¹ Dette prosjektet er oppfølgeren til et tidligere prosjekt som tok utgangspunkt i tidsrommet 1945 til 1960. Både den tidligere og den nåværende dansehistoriske satsningen legger vekt på muntlige kilder i form av videoopptak av intervjuer med sentrale aktører. I det nyeste prosjektet utvides kildeomfanget til skriftlig materiale som forestillingsprogrammer, hefter og turnéoversikter, i tillegg til bildemateriale og videoopptak av forestillinger og prøver.

Interessen for dokumentasjon og arkiv kan knyttes til tre sentrale momenter: 1) Scenekunsten er forgjengelig og utfolder seg i tid og rom. 2) Fri scenekunst som fenomen har eksistert i nærmere 40 år (avhengig av hvordan man regner) og har en historikk. 3) Fri scenekunst omfatter aktører og praksiser uten en samlende, institusjonell forankring.

Parallelt kan denne interessen forstås som uttrykk for den frie scenekunstens felles historie. Denne historien er nødvendigvis flerstemmig. Samtidig møter disse stemmene mange av de samme utfordringene. Utgangspunktet for de neste tre kapitlene som tar for seg kunstneriske praksiser og organiseringsformer, estetiske tendenser og kunstuttrykk samt den frie scenekunstens infrastruktur, bygger på idéen om en flerstemmig fri scenekunst som samtidig har et felles fundament.

41. Danseinformasjonen, tidligere Senter for Dansekunst, ble etablert i 1994. Siden virksomheten har i oppgave å innhente, bevare og formidle informasjon om dansekunst i Norge, regnes dokumentasjon av dansekunsten i årene etter 1994 som allerede ivaretatt. Se <http://www.dance.no/dansearkivet>.

Kunstnerisk praksis og organisering

I 1986 ble et teaterutvalg oppnevnt ved kongelig resolusjon av det daværende Kultur- og vitenskapsdepartementet. Mandatet var å utrede scenekunstheltet. Teaterutvalget konstaterte i sin rapport at «kunstnerisk nyskaping innenfor scenekunsten har nær sammenheng med mulighetene for organisatorisk nyskaping». ⁴² 25 år senere minnet regissør, dramaturg og tidligere kunstnerisk leder på Dramatikkens Hus, Kai Johnsen, oss om det samme i et innlegg i *Dagens Næringsliv*: «Man kan ikke skille spørsmålet om måten å organisere på fra hva slags kunst som kommer ut i den andre enden.» ⁴³ Denne uttalelsen kom i kjølvannet av seminaret «Visjoner for norsk teater», som ble arrangert av fjerdeklasse ved skuespillerlinjen på Kunsthøgskolen i Oslo i april 2011. Seminaret var en oppfølger til studentenes innlegg i *Aftenposten* i oktober 2010 om behovet for flere åremålsstillinger i teaterinstitusjoner. «Man må tilrettelegge for den enkelte produksjons behov når det gjelder sammensetning av alt fra personal til produksjonsmetode. Det gjøres det lite av i dag», skrev studentene. ⁴⁴

Dette seminaret var ikke det første i sitt slag. Et seminar med samme navn ble arrangert i Bergen i oktober 2005, under Meteor-festivalen. Både i 2005 og i 2011 var organisering et sentralt tema: «Hva skjer i norsk teater? Hvordan bør norsk teater organiseres? Finner vi en kvalitetsøking innen det norske scenekunstheltet?» ⁴⁵ Kunstneriske praksiser og organiseringsformer er med andre ord stadig gjenstand for diskusjon, både når det gjelder kunstneres egne praksiser og organiseringen av scenekunstheltet strukturelt og på det kulturpolitiske nivået. ⁴⁶

42. NOU 1988: 1, s. 41.

43. Johnsen i *Dagens Næringsliv*, 02.05.2011.

44. Bygdnes mfl. i *Aftenposten*, 25.10.2010.

45. <http://www.usf.no/?side=program&art=2478>

46. Jf. tematisering av visjoner for norsk teater i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* nr. 2 2011; Bjørneboe i *Aftenposten*, 28.05.2011; Velure (2006) op.cit.

Det er ikke vanskelig å forstå at spørsmålet om organisering engasjerer. Scenekunsten er som regel en tverrkunstnerisk, tidsbunden og kollektiv kunstart og krever en organisatorisk tilnærming. Performanceforskeren Shannon Jackson beskriver situasjonen slik:

Performance's historic place as a cross-disciplinary, time-based, group art form also means that it requires a degree of systemic coordination, a brand of stage management that must think deliberately but also speculatively about what it means to sustain human collaboration spatially and temporally.⁴⁷

Alle ledd i en kreativ produksjonsprosess – fra utviklingen av idéen fram til forestillingen presenteres – innebærer å framskaffe og organisere kunstneriske og produksjonsmessige ressurser som mennesker, materiell, økonomi og tjenester av ulikt slag. Når Jackson oppfordrer til å tenke på hva det innebærer å støtte mellommenneskelig samarbeid i praksis og over tid, setter hun fingeren på et sentralt paradoks i fri scenekunst. På den ene siden er det nettopp det frie, selvorganiserende prinsippet som underbygger fri scenekunst som idé, men på den andre siden finnes det fortsatt behov for strukturer som støtter realiseringen av scenekunstproduksjoner og kunstnerskap. Knyttet til dette er spørsmål om hvilke typer vilkår som trengs for å drive med scenekunst utenfor de produserende institusjonene, og hvilket handlingsrom vilkårene gir.

Organisatorisk frihet, språklig tvangstrøye?

En betydelig del av «det frie» i fri scenekunst skal være handlingsrommet kunstnerne nyter i sine praksiser. Under bestemte kunstneriske og kulturpolitiske omstendigheter i den frie scenekunstens historie har enkelte organiseringsformer, som fri gruppe og prosjekt, vokst fram og oppnådd en posisjon og utbredelse i scenekunstheltet.⁴⁸ Selv om disse organiseringsformene i praksis aldri har vært likeartet for alle som har anvendt eller blitt tilskrevet dem, er hver form gjerne knyttet til noen typiske kjennetegn. En *fri gruppe* er ofte blitt karakterisert som et kollektiv som skaper scenekunstproduksjoner sammen, mens et *prosjekt* ofte er karakterisert som en mer midlertidig og avgrenset arbeidsform.⁴⁹ Prosjektet sies å være organisert rundt en eller flere sentrale kunstnere som engasjerer kunstneriske samarbeidspartnere i tråd med prosjektets behov, mens gruppen arbeider sammen i et mer langsiktig perspektiv.

47. Jackson (2011), s. 14.

48. Se for eksempel Hylland mfl. op.cit.; Bergsgard og Røyseng op.cit.; Buresund og Gran op.cit.

49. Jf. Velure (2014) op.cit.

Over tid har grensene mellom prosjekt og gruppe blitt mindre skarpe, både i praksis og rent språklig. Det skyldes ikke minst en utbredt anvendelse av «prosjekt» som ensbetydende med «produksjon» eller «forestilling». Dette kan ses i sammenheng med den prosjektbaserte finansieringen som i de fleste tilfeller gjelder for denne delen av scenekunstheltet. En fri gruppe kan organiseres rundt en sentral kunstner i like stor grad som et prosjekt og attpåtil arbeide prosjektbasert. Omvendt kan enkeltkunstnere arbeide i et langsiktig perspektiv og samtidig knytte til seg samarbeidspartnere ved behov. «Fri gruppe» og «prosjekt» er begreper som har festet seg til den frie scenekunstens identitet og i fagspråket, uten at den praktiske betydningen framstår tydelig og avgrenset.

Jeg merker vi bruker de ordene vi tror fungerer i forskjellige sammenhenger. Ute i verden kaller vi oss for en produksjonsenhet. Jeg tror det er litt for å unngå greien med fri gruppe. Og kanskje også kompanigreien. Fordi med fri gruppe tenker man på 60- og 70-tallet, og med kompani tenker man på folk som er på scenen, et dansekompani. Mens vi er en produksjonsenhet. Det betyr at vi utvikler konseptuelle prosjekter fra scratch. Og da er vi som en fabrikk, med filosofer og litteraturvitere. Men det er også et kollektivt arbeid. Og så pusser vi opp huset her, eller inviterer Gob Squad til å komme og jobbe i tre uker. Vi gjør alt det i fellesskap. Men produksjonsenhet er også litt tørt og rart.⁵⁰

Scenekunstheltet preges av et mangfold av mulige begreper for å beskrive kunstneriske praksiser og organiseringsformer. I dette sitatet gir Thorbjørn Gabrielsen, kunstnerisk leder i Teater NOR og Stamsund Teaterfestival, uttrykk for at begrepsbruken er kontekstavhengig. Begreper velges ut fra den sammenhengen de skal anvendes i. Hvis det stemmer, kan man i det hele tatt si hva «prosjekt» og «gruppe» betyr i dag, eller finne brukbare kategorier for hvordan kunstnere organiserer sine praksiser? Mange av kunstnerinformantene til denne studien har unngått å bruke disse begrepene for å beskrive organiseringen av sin kunstneriske praksis. Noen forteller at de isteden har innført begrepene *produksjonsenhet* og *produksjonsplattform*. Denne språklige nyvinningen markerer kanskje en genuin endring i scenekunstens praksiser og estetikk, på samme måte som fri gruppe representerte noe nytt på 1970-tallet, og prosjekt gjorde det samme på 1990-tallet. Det kan også være et tegn på at de etablerte begrepene oppfattes som uatskillelige fra bestemte estetiske og ideologiske konnotasjoner slik Gabrielsen også antyder i sitatet, og derfor ikke stemmer med nye praksiser og initiativ. En tredje mulighet er at fri gruppe

50. Intervju med Thorbjørn Gabrielsen i Stamsund, 09.12.2010.

og prosjekt er kulturpolitiske og forvaltningsmessige konstruksjoner framfor å være forankret i et kunstnerisk eller estetisk perspektiv. Uansett hva som måtte være motivasjonen for å innføre en ny betegnelse, gir kildematerialet inntrykk av at fri gruppe, prosjekt, produksjonsenhet og produksjonsplattform først blir meningsfulle når de ses i sammenheng med konkrete eksempler.

Fri gruppe: Et teater som eies og drives av kunstnere

Gruppebegrepet var opprinnelig knyttet til medbestemmelse og langsiktighet i det kunstneriske arbeidet. Over tid har den utbredte bruken av «fri gruppe» tilsynelatende svekket disse dimensjonene og åpnet for andre måter å definere og organisere en gruppes arbeid på, samtidig som nye begreper er kommet til.

Et eksempel på en aktør som aktivt bruker begrepet «fri gruppe», er Grenland Friteater. Tor Arne Ursin beskriver Friteatret slik:

Grenland Friteater er en fri gruppe. Det vil si vi er et teater som eies og drives av kunstnere, og sånn er det fortsatt.⁵¹

Grenland Friteater ble etablert i en tid da det var viktig å markere en kunstnerisk identitet som var uavhengig av og forskjellig fra den rådende posisjonen til de produserende scenekunstinstitusjonene. I løpet av årene har Friteatret vært igjennom flere organisatoriske endringer, fra å ha en flat arbeidsstruktur, til å ha en teatersjef og så til den nåværende organiseringsformen der de sentrale aktørene i teatret deler ledelsen:

I dag er vi fem kunstnere som har vært med veldig lenge, og hver og en er sjef for enkelte prosjekter av større eller mindre varighet. Det som er litt spesielt for oss, er at vi er fem forskjellige sjefer som samarbeider.⁵²

Ursin og medgrunnlegger Trond Hannemyr, som også er festivalsjef for Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival, forteller om betydelige endringer i organiseringen av virksomheten til teatret. Samtidig mener de at Friteatret er tro mot det de identifiserer som den sentrale verdien i begrepet fri gruppe. For dem betyr det at virksomheten er forankret i kunstnerne som driver teatret.

I Grenland Friteater er «prosjekt» et vidt begrep. Det omfatter kunstnerisk produksjon på teatrets egen scene i Porsgrunn, byvandring og vandreforestillinger, og det innebærer også formidling av sceneproduksjoner gjennom Den kulturelle skolesekken. Ursin og Hannemyr trekker fram

51. Ursin op. cit.

52. Ibid.

oppdragsbasert virksomhet, stedsspesifikke prosjekter og fylkeskommunale samarbeidsprosjekter, samt den årlige Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival, som sentrale prosjektsatsninger utenom teaterforestillinger. Virksomheten er mangfoldig og har ført til en betydelig vekst i organisasjonen:

Vi er en fri gruppe i sjelen og i måten vi tenker på kunst på. Men vi har utviklet en mye større virksomhet enn det som tradisjonelt betegner en fri gruppe, og som ligger litt innenfor prosjektstøtten i Kulturrådet. Vi kan ikke leve med sånne ordninger. Vi har 14 faste årsverk og 30 årsverk totalt.⁵³

Grenland Friteater identifiserer seg fortsatt med det de betrakter som verdigrunnlaget i fri gruppe-begrepet. For dem betyr det kunstneres eierforhold til teatret. Friteatret har likevel vokst fra en fri gruppe organisert rundt produksjonen av nye forestillinger til en virksomhet der de fem lederne tar initiativ til ulike typer oppdrag og prosjekter. All aktivitet defineres som en del av teatrets totale virksomhet, selv om Ursin og Hannemyr understreket i intervjuet at de ikke nødvendigvis ser likt på prosjektene og valget av tilnærminger. Teatret har også satsset på å ansette skuespillere, produsenter og driftspersonale i tillegg til å trekke inn frilansaktører.⁵⁴ Det innebærer at teatret nå rår over de fleste kunstneriske og produksjonsmessige ressursene det trenger for å lage og vise scenekunst.

Prosjekt: Individualitet i en kollektiv kunstart

Grenland Friteater har røtter i den kollektive gruppepraksisen med vekt på utøveren, men organisatorisk sett er teatret utviklet i retning av en virksomhet som driver med ulike prosjekter. Prosjektbegrepet i fri scenekunst ble opprinnelig brukt til å beskrive et avgrenset samarbeid mellom kunstnere hvor målet er å lage en sceneproduksjon.⁵⁵ Det ble innført i en tid da det var viktig å markere alternative estetiske uttrykksformer og kunstneriske praksiser i scenekunstheltet. Istedenfor å arbeide sammen kontinuerlig kommer kunstnere sammen, ofte etter at en sentral kunstner har tatt initiativet, for å realisere

53. Hannemyr op.cit.

54. Grenland Friteater har en offentlig grunnfinansiering som skiller seg vesentlig fra den økonomiske situasjonen til de fleste frie scenekunstvirksomheter som driver med kunstnerisk produksjon. Bare et fåtall andre frie kunstneriske aktører mottok i 2010 driftstilskudd direkte over post 78 i statsbudsjettet. Se St.prp. nr. 1 (2009–2010), s. 231. Friteatret var fra 2011 flyttet til post 74, men ble i 2013 flyttet tilbake til post 78. Se Hannemyr. (2013, 29. august) «Pressemelding fra Grenland Friteater – 29. august 2013». http://www.grenlandfriteater.no/show_details.asp?ID=1885.

55. Bergsgard og Røyseng op.cit.; Buresund og Gran op.cit.; NOU 1988: 1; Velure (2014) op.cit.

en kunstnerisk idé til en forestilling. Den avgrensede karakteren ved prosjektbaserte konstellasjoner innebærer muligheten til å inngå nytt samarbeid for å utvikle nye forestillingsprosjekter. En av studiens informanter forklarer prosjektbegrepets påvirkning på fri scenekunst slik:

Jeg mener det er en viss grad av myte rundt dette med «ad hoc», at man bytter samarbeidspartnere hele tiden fra produksjon til produksjon. Jeg mener mange finner en konstellasjon og jobber over lengre tid, det være seg flere koreografer sammen eller dansekunstnere sammen, eller en koreograf med ganske fast tilknyttede dansere i en periode.

Med «ad hoc» vises det til oppfatningen om at prosjektbaserte konstellasjoner er midlertidige og foranderlige. Det pekes isteden på konstellasjoner av ulik varighet som dansekunstnere – og scenekunstnere generelt – danner for å arbeide fram forskjellige typer verk. Informanten framhever to varianter: koreografer eller dansekunstnere som arbeider sammen og gjerne er utøvere i egne sceneproduksjoner, og koreografer som inntar en mer definert skapende rolle og over tid utvikler et tilnærmet fast samarbeid med en gruppe dansere.

Over tid har prosjektbegrepet begynt å bli oppfattet som en organiseringsform i fri scenekunst. Anvendelsen av begrepet ser ut til å falle sammen med framveksten av nye metoder for å generere og bearbeide materiale til nye forestillingskonsepter.⁵⁶ Nye estetiske idealer og kunstuttrykk fordret nye måter å organisere de skapende prosessene på og førte til nye arbeidskonstellasjoner. Framveksten av prosjektbegrepet handler med andre ord ikke så mye om at ingen arbeider i ensembler eller andre typer grupperinger over lengre tid. Det er snarere et tegn på voksende bevissthet om mangfoldet av metoder og iscenesettelsespraksiser og hvilke organiseringsformer som kreves for å arbeide slik.

Beskrivelser fra fire kilder kaster lys over hvordan dette arter seg i praksis. Beskrivelsene er hentet fra informantutsagn og andre kilder, der det første eksemplet er et utsagn fra en scenekunstner som arbeider tverrkunstnerisk:

Grunnpilarer i min kunstneriske praksis er billedkunstens individualisme og scenekunstens kollektive prosesser. [...] Jeg bruker lang tid på å forberede et prosjekt og undersøker en rekke spørsmål, eksistensielle spørsmål om hva det vil si å være til, å være menneske i dag, i Skandinavia og i den vestlige verden. Jeg legger til rette for arbeidet med prosjektet, legger rammene – de kunstneriske og praktiske rammene som kunstnere skal arbeide innenfor, for at prosjektet kan vokse fram og bevege seg. Prosjektets egen logikk skal få plass.

56. Gran i Buresund og Gran *ibid.*, s. 15–25.

Det neste eksemplet beskriver utviklingen av scenisk dans i Norge og er hentet fra et fagseminar om samtidsdans i 2010:

Mot slutten av 1990-tallet skjedde en boom i norsk koreografi og i det såkalte frigruppemiljøet. Det vokste fram en bevissthet om den medskapende danseren. Improvisasjon som idé og metode i utviklingen av nye verk ble brukt mer og mer av koreografer og ble et viktig fokus i utdanningen. Individet og det personlige uttrykket fikk mer plass, og ideen om danseren og kroppen som et estetisk objekt ble brutt. «Samtidsdans» i [Suzanne] Bjørneboes forståelse, var en ny form for utforskning og et behov for å definere nye retninger både i forholdet til bevegelse, form og idémessig innhold.⁵⁷

Det tredje eksemplet er hentet fra intervjumaterialet, der en kunstner beskriver sin praksis slik:

Kompaniet er meg, teknikeren og dramaturgen i utgangspunktet. Men det er jo jeg som gjør all daglig drift og alt sånt. Det er jeg som setter ting i gang. [...]

Så er det kanskje den viktigste metodikken jeg har, to rom: Ett rom hvor jeg følelsesmessig går intuitivt inn og får ting ut enten jeg gjør det foran datamaskinen ved å skrive, eller jeg gjør det på gulvet med videokamera. Og ett rom hvor jeg – etter å ha sett på det, hva er det som virker, kanskje var det noe i improvisasjonen som er interessant – bruker den lille biten.

Det fjerde og siste eksemplet er også hentet fra intervjumaterialet. Utsagnet er fra en kunstner som medvirker i andre kunstners forestillinger i tillegg til å sette i gang egne prosjekter. Det beskriver hva kunstnerinformanten ser etter som utøver og som kunstnerisk initiativtaker:

Jeg ser etter kommunikasjonen mellom meg og personen jeg kommer til å samarbeide med. Hvis det dreier seg om mitt eget prosjekt, handler det om hva denne personen kan bringe til mitt prosjekt. Jeg er interessert i samarbeid. Er denne personen en forlengelse av mitt prosjekt? Uten det er jeg bare koreografen, og på dette tidspunktet har jeg ikke lyst til bare å fylle denne rollen. Jeg vil utforske, sammen.⁵⁸

I alle disse utsagnene er utviklingen av den individuelle kunstnerens idé i forgrunnen. Hvert eksempel beskriver hvordan det legges til rette for at

57. Pape. (2010, 11. juni). «Kritikersalong om samtidsdans under Festspillene i Bergen. Referat». http://www.kritikerlaget.no/pages/nor/508-kritikersalong_om_samtidsdans_under_festspillene_i_bergen. Suzanne Bjørneboe er dekan på Balletthøgskolen på Kunsthøgskolen i Oslo.

58. Min oversettelse.

«prosjektet kan vokse fram og bevege seg» (1. eksempel), med utgangspunkt i en prosess som pendler mellom det individuelle og det kollektive. Dette kunstnerperspektivet kommer også til syne gjennom formuleringer som «prosjektets egen logikk» (1. eksempel), «det personlige uttrykket» (2. eksempel) og hvordan samarbeidspartnere betraktes som en forlengelse av ens eget prosjekt (4. eksempel). Disse sitatene fra informanter og andre kilder, i tillegg til beskrivelser av intuitive arbeidsprosesser og utforskning av grunnidéer, underbygger dynamikken mellom det individuelle og det kollektive som preger fri scenekunst. At den individuelle kunstneren får anledning til å medvirke i og påvirke de skapende prosessene, framheves i flere av eksemplene. Idéen om prosjektets særegne behov står også i sentrum i beskrivelsene.

Kunstnerens roller i arbeidet med en sceneproduksjon følger ikke en forhåndsbestemt produksjonsmodell, men er formet av det aktuelle prosjektet eller praksisen til den enkelte aktøren. Det idémessige utgangspunktet for kunstprosjektet bidrar til å definere og legge rammene for produksjonsarbeidet og samarbeidet. Det tyder på en dreining mot større individualitet i en kunstart som samtidig er kjennetegnet av kollektivitet.

Produksjonsenheter og produksjonsplattformer: de nye fellesskapene

Innledningsvis i kapittelet ble «produksjonsenhet» og «produksjonsplattform» presentert som nye begreper for å beskrive organiseringen av en kunstnerisk praksis. Gabrielsen i Teater NOR er én av flere scenekunstnere som har tatt et slikt begrep i bruk. Han har drevet med scenekunst med base i Stamsund i Nordland siden 1990 og var sentral i grunnleggingen av Teater NOR i 1993 og Stamsund Teaterfestival i 2001. Teater NOR vokste ut av Lofoten Teater, som opprinnelig var en teaterutdanning for unge mennesker før det ble en teatergruppe i 1993. Teater NOR var først et prosjekt innunder teatret og ble i 1996 en selvstendig gruppe.

Gabrielsen beskriver Teater NOR som et fellesskap som utfører et kollektivt arbeid. Dette arbeidet har de medvirkende i fellesskapet utviklet i forskjellige, men relaterte retninger. De utvikler forestillinger fra grunnen av med utgangspunkt i et konsept, de har etablert og pusset opp lokaler i Stamsund for å anvende dem som teatre og arenaer for Teater NOR og festivalen, og de forsøker å gi kunstnere mulighet til å utvikle arbeid i Stamsund i forbindelse med festivalen.⁵⁹

59. Gabrielsen op.cit.

En skapende prosess hvor det er åpent for innspill fra alle, har kjennetegnet Teater NOR ifølge Gabrielsen. Etter mange år som aktive kunstnere er arbeidet til Teater NOR fortsatt forankret i kollektivet, men Gabrielsen beskriver det nå som et tverrfaglig fellesskap som inkluderer medvirkende fra andre fagfelt, i tillegg til utøvere, regissør, produsent og andre aktører som er med i utviklingen og realiseringen av forestillingskonsepter. I stedet for å bruke improvisasjon som lenge var en sentral del av metoden, utvikler de forestillingens idégrunnlag gjennom en arbeidspraksis Gabrielsen betegner som en «fabrikk». Med fabrikk mener han ikke samlebandsproduksjon eller en bestemt arbeidsmodell, men snarere en måte å forklare hvordan alle deltar i produksjonen av forestillingen med utgangspunkt i sin særegne bakgrunn og kompetanse. Dette kan tilsynelatende stå i kontrast til betegnelsen «laboratorium», som han også brukte i intervjuet for å beskrive Teater NORs kunstneriske praksis. Det arbeidsintensive teaterlaboratoriet er en langt mer typisk beskrivelse av kollektiv praksis i scenekunsten. Til tross for en tilnærmet ikke-hierarkisk arbeidsform er den organisatoriske strukturen i Teater NOR verken flat eller fast. Kjernegruppen i Teater NOR har en langsiktig tilknytning til produksjonsenheten som er drevet av kunstnerisk vilje og arbeidslyst. Gabrielsen er kunstnerisk leder og regissør, men han presiserer:

Som kunstnerisk leder har jeg bare den autoriteten de gir meg til enhver tid. Alt er tuftet på vennskap og felles idéer. På scenen har jeg alltid det siste ordet, og det aksepterer de i 99,9 prosent av tilfellene. Hvis en skal bli flink til å spille musikk eller gjøre skuespillerting, må en utvikle seg til å være flink til å se og sette ord på hva som foregår. Hvis du ikke gir den personen kred og makt til å bestemme, så vil det ikke gå an å være den personen. [...] Av og til skulle jeg ønske vi hadde et mer hierarkisk system. Av og til, for å få kjørt gjennom ting. Men sånn er det ikke her. Vi må diskutere til alle sier ok. Det er fordi ett prosjekt kanskje tar to år, eller tre år, eller mer. Vi må gidde det, orke det, gi alt for det.⁶⁰

Teatret har en praksis som åpner for innspill fra alle og bygger i stor grad på kunstnerisk vilje og konsensus om de kunstneriske valgene. Samtidig er det en praksis der det tas hensyn til de sterke sidene til den individuelle aktøren. Gabrielsen har det siste ordet, men er avhengig av tillit fra de andre. Produksjonsenheten støtter et sammensatt samarbeid mellom de medvirkende som resulterer i fellesskapets prosjekter.

Teater NOR er i likhet med Grenland Friteater et eksempel på hvordan en kunstnerisk virksomhet over tid kan utvides til å omfatte mer enn kunst-

60. Ibid.

produksjon. Den Tromsø-baserte produksjonsenheten Ferske Scener er et annet eksempel på en aktør som betrakter sin virksomhet i et utvidet perspektiv. Istedenfor å initiere en arena på samme måte som Gabrielsen i Teater NOR og Grenland Friteater har Ferske Scener interessert seg for hvordan de kan sette i gang kunstnerisk utvikling utenom egenproduksjon. Kristin Eriksen Bjørn, regissør og dramaturg i Ferske Scener, forklarer:

Ferske Scener er som en produksjonsenhet. Vi har utviklet oss fra et prosjektteater som lager én forestilling i året. Vi liker å si at vi jobber tekstbasert, at vi starter med en skrevet idé eller noe skrevet, og som regel er det en idé som er i en forfatters hode. Men vi har også hatt prosjekter der idéen har kommet til i ensemblet og blitt skrevet underveis. Men nå de siste årene har vi utvidet sånn at vi nesten har en stall med dramatikere som vi jobber sammen med, sånn at ikke alle prosjekter skal ende med en forestilling i regi av Ferske Scener.⁶¹

I likhet med Teater NOR og Grenland Friteater har Ferske Scener en mangeårig virksomhet bak seg. Det begynte i 1983 med et lite ensemble som arbeidet under navnet Totalteatret. Totalteatret laget sin siste produksjon i 2001 og gjenoppsto som Ferske Scener i 2003. Ferske Scener drives i dag av Kristin og Bernt Bjørn. I intervjuet legger Kristin Bjørn vekt på hvordan Ferske Scener har endret sin kunstneriske praksis og organiseringsform siden oppstarten. Teksten er fremdeles et sentralt element og fundament i forestillingene. Men som produksjonsenhet har Ferske Scener endret seg fra utelukkende å utvikle tekst til egne forestillinger til å tilrettelegge for utvikling av nye scenetekster generelt. Målet er å bidra til kunstnerisk utvikling, snarere enn at alt «skal ende med en forestilling i regi av Ferske Scener». Bjørn fortsetter:

Vi jobber med forfattere og inviterer inn dem vi ønsker å samarbeide med, for å få opp stoffet i verksted eller samtaler, å finne andre måter å være i dialog på, kanskje også å være i dialog med publikum, enn bare å lage forestillinger. [...] Vi leter etter måter der vi kan være i samtale og synes som en samfunnsaktør.⁶²

Bjørn skiller mellom et prosjektteater som lager én sceneproduksjon i året, og en sammensatt virksomhet som kombinerer produksjon av egne forestillinger med annet kunstnerisk arbeid. I dette tilfellet dreier det seg om en plattform for tekstutvikling. Som produksjonsenhet inviterer kjerneaktørene i Ferske

61. Intervju med Kristin Bjørn og Hege Pålssrud i Tromsø, 11.11.2010. Ferske Scener har endret sin organiseringsform igjen siden intervjuet ble foretatt. De har nylig knyttet til seg flere kunstnere som har anledning til å initiere prosjekter innenfor produksjonsenheten Ferske Scener.

62. Ibid.

Scener forfattere til å delta i utviklingsarbeidet. Målet er ikke nødvendigvis å ferdigstille en forestilling. Bjørn nevner samtale og idédugnad som metoder for å generere tekst. Hun knytter denne utvidelsen i Ferske Sceners kunstneriske praksis til en mer omfattende målsetting om å være en samfunnsaktør, å finne nye grep for å etablere dialog med omverdenen og publikum som kan innebære mer «enn bare å lage forestillinger».

Virksomhetene til Teater NOR og Ferske Scener har et kollektivt aspekt som historisk sett har kjennetegnet fri gruppe som organiseringsform. Samtidig har henholdsvis Gabrielsen og Bjørn et overordnet ansvar. De er eksempler på aktører som etter lang fartstid har innført nye begreper for å markere hva de selv oppfatter som endringer i sin kunstneriske praksis, og hvordan den organiseres.

Kunstnerisk samarbeid i scenekunsten kan ta mange former og utvikles innenfor ulike typer organisatoriske rammer. For å illustrere en annen variant hentes det neste eksemplet utenfor intervjumaterialet. deepblue var fra 2002 til 2012 et kunstnerisk samarbeid mellom og en produksjonsplattform for arbeidet til Heine Avdal, Yukiko Shinozaki og Christoph De Boeck. Fra og med 2013 har disse kunstnere arbeidet innenfor nye strukturer, men som eksempel på en organiseringsform har deepblue fortsatt relevans.⁶³ deepblue er et eksempel på en kunstnerisk praksis som ble etablert på 2000-tallet, det vil si i hovedperioden for denne studien. Avdal og Shinozaki er koreografer og dansere, mens De Boeck er komponist og mediekunstner. Virksomheten har vært basert i Brussel, men de tre kjerneaktørene har arbeidet internasjonalt gjennom kunstneropphold, kunstneriske samarbeidsprosjekter og produksjonssamarbeid med programmerende teatre og andre typer kunstarenaer i Norge og i utlandet. I en norsk kontekst er det særlig prosjektene initiert av den norske koreografen Avdal og samarbeidspartneren Shinozaki som preger scenekunstlandskapet i Norge. De to laget i 2000 sitt første koreografiske arbeid, *Cast off skin*, mens samarbeidet med De Boeck begynte med forestillingen *Terminal* i 2003.

I deepblue delte Avdal, Shinozaki og De Boeck den kunstneriske ledelsen, og plattformen var romslig nok til å støtte de ulike arbeidsprosessene som ble satt i gang for å utvikle nye prosjekter. Hver for seg og som deepblue har Avdal, Shinozaki og De Boeck arbeidet med forskjellige medier og i mange formater. Avhengig av prosjektet har alle på ulikt vis deltatt i konseptutviklingen og i innsamlingen og utviklingen av materialet til forestillingen eller installasjonen. Avdal, Shinozaki og De Boeck har hatt en kunstnerisk praksis som har latt dem innta både skapende og utøvende roller, med utveksling av

63. <http://www.deepblue.be>.

idéer som påvirker retningen til det aktuelle prosjektet. I prosjektsamarbeidene har de arbeidet parallelt hver for seg før de kom sammen for å utveksle materiale og erfaringer. I denne praksisen legges det vekt på selvstendighet og samarbeid uten fastsatte roller i det kunstneriske arbeidet. Med utgangspunkt i en felles forståelse av prosjektidéen fant de hver sin måte å bidra i arbeidet på, slik Avdal forklarte i et intervju i 2004 om prosjektet *closer*: «We did not think very much about how we would work together; it just happened and each found a position from which to take responsibility. There is no issue of authority.»⁶⁴ Den likestilte delingen av kunstnerisk ansvar er, i tillegg til plattformens fleksible struktur, et sentralt kjennetegn på deepblue.

De tre ulike eksemplene på produksjonsenheter og produksjonsplattformer er forankret i et kunstnerisk fellesskap. Samtidig gir de i ulik grad uttrykk for fleksibilitet med hensyn til innholdet i virksomheten og hvem som har kunstnerisk ansvar. Det kan minne om den individuelle tilnærmingen som er knyttet til prosjektbegrepet. Teater NOR og Ferske Scener er i likhet med Grenland Friteater eksempler på aktører som lager sceneproduksjoner med utgangspunkt i en stabil kjerne av kunstnere. Teater NOR og Ferske Scener velger å beskrive virksomheten som en produksjonsenhet. Grenland Friteaters selvforståelse er delt mellom verdiane teatret knytter til begrepet fri gruppe, og de fastere og mer etablerte strukturene som kjennetegner teatrets organisering i dag. Det kunstneriske samarbeidet i deepblue arter seg annerledes. I likhet med den tradisjonelle forståelsen av en fri gruppe står den kollektive innsatsen fortsatt sentralt. Samtidig ivaretar plattformen den enkelte kunstnerens spesifikke disiplin og uttrykk. Snarere enn å innta faste roller i samarbeidet er de medvirkende kunstnerne skapende og utøvende om hverandre, avhengig av hva som initieres.

Handlingsrommet

Det er vanskelig å betrakte fri gruppe, prosjekt, produksjonsenhet og produksjonsplattform som faste former for organisering av kunstnerisk praksis. Grenland Friteater, Teater NOR, Ferske Scener og deepblue er alle eksempler på hvordan kunstneriske praksiser utvikler og endrer seg over tid. I noen tilfeller har dette ført til en begrepsendring. Uavhengig av hvilket begrep som tas i bruk, peker kildematerialet på ulike erfaringer knyttet til organisering og finansiering av kunstnerisk praksis i fri scenekunst. Disse erfaringene dreier seg om hvilket handlingsrom som oppstår i møtet mellom kunstneriske visjoner og praktiske realiteter.

64. De Belder i *3t – tidsskrift for teori og teater* nr. 13 2004, s. 15.

Prosjektbegrepet er på den ene siden forbundet med økt individualisering i kunstneriske praksiser og estetiske endringer i scenekunstlandskapet. På den andre siden blir prosjektbegrepets betydning av noen aktører knyttet til praktiske realiteter i fri scenekunst, især framveksten av prosjektbasert finansiering i offentlig forvaltning. Problemstillingen settes på spissen av en kunstnerinformant som arbeider ensemblebasert:

I sin uforutsigbarhet er den [henviser til Norsk kulturråds støtteordning for fri scenekunst] med på å bestemme hvordan vi arbeider. Det blir veldig start-stopp. Flerårig støtte betyr en litt lengre horisont. For oss betyr det at noen prosjekter blir lagt på hyllen, med håp om bedre tider.

Denne kunstneren erfarer at prosjektbasert finansiering tvinger ensemblet inn i en bestemt arbeidstakt som begrenser det kunstneriske handlingsrommet. Forvaltningspraksisen tillegges en viss makt over hvordan og når ensemblet kan sette i gang med nye produksjoner. Det går fram av utsagnet at finansiering over lengre tid anses som nødvendig for å utvikle en praksis i tråd med den kunstneriske visjonen en har.

Kjell Moberg er kunstnerisk leder i teaterkompaniet New International Encounter (NIE) sammen med Iva Moberg og Alex Byrne. De dannet NIE i 2001 da de studerte sammen på Det statlige kunstakademi i Praha. Fra begynnelsen hadde de ambisjoner om å danne et flerspråklig, internasjonalt ensemble og la vekt på ensembles mulighet til å utvikle seg i fellesskap gjennom å være mest mulig «på gulvet». Kjell og Iva Moberg beskriver uttrykket til NIE som fysisk teater med levende musikk og framhever som kjennetegn «at vi ikke bruker den fjerde veggen, at vi kommer nærmest mulig publikum uansett hvilken alder vi spiller for. Utgangspunktet er sanne historier som vi angriper med alvor og humor». ⁶⁵ Kjell Moberg forteller om ambisjoner for NIE som han mener går på tvers av en prosjektfinansiert kunstnerisk virkelighet:

En av de viktigste tingene for oss da vi startet kompaniet, var at vi ønsket å danne et ensemble. [...] For å være et ensemble må det være kontinuitet, og for å få kontinuitet må vi spille. [...] Vi bestemte allerede den første sommeren at vi skal være et internasjonalt turnékompani, så vi kan greie å ha minst tre–fire oppdrag i måneden, slik at folk føler at de er på jobb. Hvis ikke, forsvinner de til reklamefilmer og andre ting. [...]

65. Intervju med Iva og Kjell Moberg i Oslo, 14.10.2010.

I sine mørkeste stunder kan man tenke: «Nå får vi bare oppløse ensemblet og lage prosjekter.» Det er 27 mennesker involvert i kompaniet, mye logistikk. Men det handler om å være tro mot det kunstneriske prosjektet.⁶⁶

Kunstnere med ensemblebaserte ambisjoner, slik NIE har, legger vekt på hvor nødvendig det er med kontinuitet for at ensemblet skal ha mulighet til å spille sammen. Kjell Moberg peker på noen praktiske og logistiske utfordringer. Som et sentralt dilemma trekker han fram behovet for å være en forutsigbar arbeidsgiver for de medvirkende. Hvis ensemblet mister utøvere fordi de velger å ta andre oppdrag, svekkes det kunstneriske utgangspunktet. Utøveren er i en utsatt posisjon. Utsagnet viser også to ulike betydninger av prosjektbegrepet, henholdsvis i betydningen produksjoner og i betydningen den overordnede kunstneriske visjonen og drivkraften i ens praksis.

Behovet for en tilstrekkelig planleggingshorisont problematiseres flere steder i kildematerialet. En annen kunstnerinformant beskriver her hvordan planleggingshorisonten utfordres i en prosjektfinansiert virkelighet:

Egentlig er jeg nå opptatt av å samle en gjeng som jeg kan bruke igjen og igjen. Men det skjer ting som setter kjepper i hjulene. Tanken var å lage tre nye forestillinger og bruke de samme menneskene. Og det er det jeg ønsker å gjøre også. Nå har jeg jobbet med to skuespillere. De er veldig flinke, og vi har funnet en metodikk som fungerer, og som jeg har lyst til å bruke igjen. Slippe å finne opp kruttet på nytt. Men nå har den ene fått en jobb på en teaterinstitusjon, så det kolliderer med prøvetiden vår. [...] Hvis forestillingen blir innkjøpt av fylket for turné i Den kulturelle skolesekken, kan vi reise med den noen dager i måneden. De resterende dagene kan vi være hjemme og lage den nye forestillingen. Men nå går denne kabalen litt skeis på grunn av praktiske ting, men det kan hende vi får løst det.

I tillegg til oppfatningen om at det kunstneriske handlingsrommet påvirkes av praktiske hensyn og finansieringsmuligheter, møter kunstnere en rekke utfordringer som arbeidsgivere. Kunstnerisk sett må de være attraktive nok til å kunne finne samarbeidspartnere som passer til enheten eller prosjektet. De må også tilby en viss forutsigbarhet for å beholde de medvirkende de ønsker å samarbeide med, ellers risikerer de å miste dem til andre arbeidsgivere med interessante kunstneriske prosjekter og en mer forutsigbar økonomi.

Et siste eksempel på en lignende problemstilling ble artikulert av en teaterkunstner som både er ansatt på et institusjonsteater og arbeider innenfor

66. Ibid.

fri scenekunst med regi, dramaturgi og tekstutvikling i egne produksjoner. Kunstnerinformanten har base utenfor Oslo og peker på et sett med utfordringer knyttet til det å arbeide med fri scenekunst utenfor hovedstaden:

Vi er i en privilegert posisjon, fordi vi jobber i institusjonsteatret til vanlig og derfor har en stabil privatøkonomi. Samtidig skaper denne posisjonen hele tiden dilemmaer. Vi ønsker å produsere mer i [informantens gruppe], men da må vi søke permisjon fra våre faste jobber, og i og med at freelance miljøet [sic] i [navnet på byen] er så lite er det ikke lett å drive en frigruppe alene her. Vi har store problemer med å skaffe nok gode folk til å være med i prosjektene våre. Dette gjelder ikke bare skuespillere, men også scenografer, lysdesignere, koreografer og dansere. [...] Derfor er det dyrt å lage teater utenfor institusjonen [...].⁶⁷

Denne informanten er et eksempel på en scenekunstner som både arbeider i en produserende institusjon og initierer egne produksjoner innenfor fri scenekunst. Utenom den praktiske utfordringen som det vises til, altså kombinasjonen av et kunstnerisk virke innenfor begge produksjonsfeltene, peker utsagnet på problemstillinger knyttet til det å skape og produsere scenekunst utenfor institusjonen. Kunstnerinformanten opplever at det lokale frilansmiljøet verken holder et høyt nok kvalitetsnivå eller er stort nok til å gjennomføre kunstnerisk produksjonsarbeid lokalt. Fordi det lokale miljøet ikke kan ivareta de kunstneriske og produksjonsmessige behovene denne kunstneren mener å ha, blir det betydelige utgifter til reise og opphold for å hente medvirkende kunstnere dit. Opplevelsen av utilstrekkelige økonomiske og kunstneriske ressurser påvirker hvilke muligheter en ser for å drive med fri scenekunst.

NIE problematiserte manglende muligheter for å oppnå kontinuitet og forutsigbarhet i det kunstneriske arbeidet i forbindelse med prosjektbasert finansiering. For å gjennomføre visjonen om å arbeide kontinuerlig som et ensemble har NIE valgt å prioritere internasjonal turnévirkosomhet. Det har medført noen pragmatiske valg som påvirker kompaniets utvikling og synlighet:

Den første forestillingen var veldig pragmatisk og ble laget sånn at den kunne passe inn i en bil vi allerede hadde. Sånn at vi kunne reise veldig lett rundt. [...] Det er litt fattigslig, men også romantisk og flott. Enkelheten i scenografien ga oss mer plass til å utfordre oss selv som kunstnere. [...] Men jeg tror ikke vi hadde prioritert turnering like mye hvis vi hadde andre økonomiske rammer. Man blir ikke synlig på grunn av all reisevirkosomhet.⁶⁸

67. E-postkorrespondanse med kunstnerinformanten. Detaljer om gruppen og byen er anonymisert for å kunne bruke informantens refleksjon som et eksempel.

68. Moberg og Moberg op.cit.

Et lite turnébudsjett påvirker hvilket forestillingsformat som det er hensiktsmessig å arbeide innenfor. Det kan sies å begrense kompaniets kunstneriske handlingsrom, samtidig som enkelheten også åpner for nye kunstneriske muligheter. Kjell og Iva Moberg peiler videre inn på et annet sentralt dilemma i fri scenekunst. Fordi de valgte kontinuitet i arbeidet ved å inngå omfattende turnévirkosomhet i utlandet, opplever de at fraværet fra norske scener har gjort NIE mindre synlig i Norge. Dette har igjen påvirket mulighetene for formidling og igangsetting av nye prosjekter. Samtidig opplever de økt etterspørsel i utlandet: «Etterspørselen har alltid vært større enn kapasiteten og de økonomiske ressursene.»⁶⁹

Uavhengig av hvordan kunstnere organiserer sine produksjoner, gir de fleste kunstnerinformanter til denne studien uttrykk for det en av dem beskriver som «et skisma mellom å ville produsere noe nytt og muligheten for å vise tidligere arbeid». Dette «skismaet» kan ses i lys av både kunstneriske ambisjoner og realistiske muligheter for produksjon og visning:

Vi fikk alltid forespørsel om å spille den forrige forestillingen mens vi holdt på med den nye, men det ble ikke prioritert. Det er krevende administrasjon å gjenoppta og vise tidligere forestillinger. På 80-tallet var vi tidlig ute med å arbeide internasjonalt. Det var en kjedereaksjon. [...] Vi var for eksempel klare på at vi ikke ville selge til alle festivaler, fordi vi opplevde at rom er viktig. Vi brukte spesielle rom, mye scenografi og måtte ha det som vi ville. Det var bedre å bli invitert. Det ble færre ting, men mer bevisste valg.

Trangen til å skape et nytt verk balanseres mot forespørsler om nye visninger og hva som er kunstnerisk, logistisk og økonomisk sett mulig å få til. Ved å prioritere nye verk framfor omfattende turnévirkosomhet har denne kunstnerinformanten tatt et annet valg enn eksempelvis NIE, fordi den kunstneriske praksisen er basert på andre premisser og interesser. Det har ført til nye skapende muligheter, men har også gått på bekostning av formidlingen av tidligere verk.

NIE har for eksempel ambisjoner om å oppnå ulike typer kontinuitet i det kunstneriske arbeidet. På den ene siden ønsker de større kontinuitet i det skapende arbeidet og på den andre siden hyppig visning av produksjonene. Utfordringen i forbindelse med produksjon og visning fortøner seg på lignende vis for andre kunstnere også. Det pekes ofte på manglende ressurser og arbeidskapasitet. Det svekker muligheten til å planlegge nye produksjoner og visninger og til å utvikle og ivareta en helhetlig kunstnerisk virkosomhet. En informant forklarer situasjonen på følgende måte:

69. Ibid.

Det er et stort problem for feltet at man jobber så hardt opp mot en premiere og ikke har kapasitet til å selge forestillingen. Profesjonaliseringen av produsentfunksjonen vil nettopp ivareta det. Og jeg tror det er det som gjør at basisgruppen [henviser til scenekunstnere som mottar tilskudd fra Norsk kulturråds ordning for basisfinansiering av frie scenekunstgrupper] har en større spillefrekvens på hver enkel forestilling; nettopp at de kan planlegge på lengre sikt og har mennesker ansatt som kan gjøre den jobben. For å få vist produksjonen din må du ha omtale og materiell. Du må sørge for at mottakeren vet at den eksisterer, og det bør skje mye tidligere i prosessen rundt en produksjon.

Denne informanten mener det er et spørsmål om ressurser: Økte ressurser må til for å bedre situasjonen når det gjelder produksjon og visning. Det vises til kompanier som mottar en mer langsiktig form for offentlig tilskudd, som et positivt eksempel på hvordan en romsligere og mer forutsigbar økonomi kan gi nye kunstneriske muligheter. En sikrere finansiering gir for eksempel anledning til å ansette en produsent som kan arbeide for å synliggjøre kunstnerskapet og markedsføre produksjoner.⁷⁰

Dansekunstnerne Liv Hanne Haugen og Anne Katrine Haugen er søstre, og sammen driver de Haugen Produksjoner, et produksjonsselskap som de har etablert i Tromsø. Liv Hanne Haugen beskriver sin opplevelse av å utvikle en helhetlig kunstnerisk virksomhet:

Vi mottar prosjektbasert støtte, ingenting strukturelt. Vi veksler mellom å være igangsettere og å arbeide for hverandre som kunstnerisk veileder og produsent. Men vi trenger vitamininnsprøytning utenfra, blant annet om hvordan vi kan tenke langsiktig heller enn fra prosjekt til prosjekt, på hvordan vi kan tenke konsekvent og kontinuerlig. Helhetlig. [...]

Vi må som dansekunstnere hele tiden tenke at det er viktig det vi gjør. Men støtte til produsenter trengs. Vi må tenke på modeller for det, måter å dele ressurser mellom flere. Promotering, spilling og frigjøring av tid.⁷¹

Haugen beskriver hvordan organisering på det individuelle, kunstneriske nivået henger sammen med organisering på et strukturelt nivå. Kunstnerens skapende og utøvende praksis er ikke isolert fra de strukturelle omgivelsene den inngår i. Haugen etterlyser ressurser og nye modeller for markedsføring og salg av produksjoner som kan føre en forestilling inn i nye omgivelser og resultere i flere spillinger. Hun framhever i den forbindelsen betydningen av

70. Jf. Berg (2008).

71. Intervju med Liv Hanne Haugen i Hammerfest, 13.11.2010.

å kunne samarbeide med en dedikert produsent for å frigjøre tid til kunstnerisk fordypning og utvikling av det kunstneriske arbeidet.

I skjæringspunktet mellom kunstneriske visjoner og praktiske realiteter

Sentralt i dette kapittelet har vært den frie scenekunstens parole om at kunstnerisk frihet forutsetter organisatorisk frihet. Materialet viser imidlertid at organiseringsformer og kunstneriske praksiser i stor grad er formet i skjæringspunktet mellom kunstneriske visjoner og praktiske realiteter.

Eksempelene viser at kunstnerne på ulikt vis har ambisjoner om å ivareta sine kunstneriske visjoner, både som enkeltkunstnere og som konstallasjoner av kunstnere. Selv om det ikke er like lett å realisere disse ambisjonene økonomisk sett, handler de i stor grad etter sin kunstneriske overbevisning. Det har resultert i et spenn av organiseringsformer og kunstneriske praksiser som tar utgangspunkt i hva den enkelte aktøren identifiserer som sitt handlingsrom. Disse formene og praksisene kan vanskelig beskrives tilstrekkelig gjennom etablerte begreper som fri gruppe og prosjekt. Det kan bidra til å forklare hvorfor nye begreper som produksjonsenhet og produksjonsplattform er kommet til.

En tendens som utpeker seg, er den frie scenekunstens sammensatte virksomheter. Etablerte aktører som Teater NOR i Stamsund og Grenland Friteater i Porsgrunn er eksempler på hvordan kunstneriske praksiser videreutvikles ved å ta opp i seg nye arbeidsområder utover kunstproduksjon. Disse eksemplene har til felles en forankring utenfor de største byene, og dermed melder det seg spørsmål: I hvilken grad spiller den geografiske forankringen en rolle i denne utviklingen? Kan utvidelsen betraktes som en kunstnerisk overlevelsesstrategi for aktører med base for kunstnerisk arbeid utenfor de største byene? Er det et nødvendig skritt i videreutviklingen av en infrastruktur for fri scenekunst?

Et annet forhold som synes å være sentralt, er dynamikken mellom individuelle og kollektive prosesser og praksiser. Scenekunsten er gjerne betraktet som en kollektiv kunstform. Dette kapittelet viser mange eksempler som bekrefter dette. I enhver tilsynelatende kollektiv praksis finnes det en dynamikk mellom individet og gruppen. I intervjuer og andre kilder beskriver kunstnerne samarbeidsformer som ivaretar og verdsetter den enkeltes medvirkning og innspill i de kunstneriske prosessene, om enn i ulik grad. Disse formene blir ikke beskrevet som konfliktfylte, men snarere som en kunstnerisk forutsetning for å dekke det konkrete prosjektets særegne behov. Et kildekritisk poeng er at når materiale innsamles med utgangspunkt i en kunstnerisk leder eller initiativtaker, slik som tilfellet er i denne studien, er

det vedkommendes stemme som kommer tydeligst fram. Samtidig ser nett-opp dreiningen mot en tydeliggjøring av den kunstneriske initiativtakeren eller lederen innenfor en gruppestruktur ut til å være et trekk ved de senere årenes utvikling. Det tyder på en sammensmeltning av begrepene prosjekt og fri gruppe. Bruken av produksjonsenhet og produksjonsplattform framhever på nytt det kunstneriske fellesskapet og betoner samtidig en fleksibilitet i organiseringen av det kunstneriske arbeidet og de skapende prosessene. Det kan være et tegn på at feltet er i ferd med å endre seg igjen.

Eksempelene på kunstneriske praksiser og organiseringsformer har til felles et behov for å arbeide innenfor en struktur som støtter den enkeltes kunstneriske valg. Kunstnere må finne hver sin vei gjennom den frie scenekunstens praktiske realiteter. Sjette kapittel trekker disse trådene videre og drøfter strukturelle omgivelser og vilkår for produksjonssamarbeid i scenekunstfeltet. Det neste kapittelet skal imidlertid ta for seg kunstneriske strømninger i samtidens scenekunst og de senere årenes kunstproduksjon.

Kunstneriske strømninger i samtidens scenekunst

Fri scenekunst forholder seg ofte til sin egen samtid både til samtidskunsten generelt og til den øvrige utviklingen i kulturen og samfunnet. I de senere årene har vi i tillegg sett at kunstnere utforsker hvordan sammensetningen av ulike elementer og virkemidler kan skape nye fortellinger i bred forstand og endre måten scenekunsten erfares og forstås på. Det innebærer en sterkere vektlegging av scenekunstens sosiale kontekst gjennom å utforske hvilke relasjoner til publikum som det kan skapes og lekes med. På et overordnet nivå synes dette å være et framtrødende trekk som kommer til syne på forskjellige vis i ulike uttrykksformer.

Et sentralt premiss i denne studien er imidlertid at det kunstneriske landskapet er uensartet og alltid i endring. Kunstnere arbeider innenfor ulike konstellasjoner og benytter seg av kunstneriske strategier som arter seg ulikt og endrer seg over tid. Siktemålet med dette kapitlet er derfor å beskrive og gi eksempler på aspekter ved den kunstneriske utviklingen på 2000-tallet og hva det innebærer for kunstarten scenekunst i et bredere perspektiv. Det er ikke et uttømmende bilde.⁷²

Forutsetninger for samtidens scenekunst

Rammene for å erfare og forstå kunstuttrykket er definert av kunstnerne i utformingen av verket. Ved å flytte på rammene eller ved å skape nye rammer vil nye elementer tre fram, og nye fortellinger oppstår. Idet forestillingen spilles, kan det levende møtet med publikum også benyttes som et element, snarere enn å betrakte publikums rom som adskilt fra kunstens rom. Komposisjon og dramaturgi er nøkkelbegreper for å beskrive og forstå dette forholdet, fordi de omhandler selve organiseringen av de materielle og idémessige elementene og forløpet i en forestilling. «Komposisjon» er et begrep

72. Se blant andre Eeg (2006) op.cit., Berg mfl. (2007) op.cit., og Leinslie (2010) op.cit.

som gjerne assosieres med mer abstrakte uttrykksformer som bevegelse og musikk. «Dramaturgi» er på sin side gjerne identifisert med handlingsbaserte eller dramatiske forestillinger som har et narrativt forløp. Med framveksten av et likestilt dramaturgisk prinsipp (Arntzen) og et postdramatisk syn på scenekunsten (Lehmann), som begge bygger på en ikke-hierarkisk forståelse av hvordan scenekunst skapes, kan begrepene «komposisjon» og «dramaturgi» sies å nærme seg hverandre. Nye komposisjoner av elementene i en forestilling resulterer i nye dramaturgiske former som endrer måten kunstuttrykket kommuniserer og oppfattes av publikum på.

Organiseringen av tid i en forestilling har mye å si for hvordan uttrykket oppfattes. Tidsforløpet i en forestilling har to nivåer som utspiller seg parallelt: et handlingsforløp som gestaltes eller presenteres på scenen, og den reelle tiden som binder kunstuttrykket og publikum sammen i en felles virkelighet, her-og-nå. I forestillinger med en sterk grad av fiksjon og abstraksjon kan skillet mellom disse tidsforløpene eller virkelighetene være markant. Publikum forholder seg til fiksjonsuniverset som utspiller seg på scenen, og i mindre grad til det sosiale nivået. I forestillinger med en lav grad av illusjon og abstraksjon kan tidsforløpene være langt på vei sammenfallende i publikummets oppfatning og i forestillingen. Kunstuttrykket griper inn i publikums sosiale rom og skaper relasjoner som definerer forholdet mellom scene og sal.

Relasjonen mellom kunsten og publikum er på lignende vis påvirket av utøveren. Utøveren kan representere eller presentere noe gjennom språklige og fysiske handlinger eller framvise ulike former for nærvær. Utøveren kan for eksempel gestalte en karakter i forestillingens univers gjennom en form for språklig, fysisk eller energisk innlevelse i en rolle. Gjennom sin kroppslige tilstedeværelse kan utøveren utsi noe om sosiopolitiske identiteter. Han kan også, innenfor kunstuttrykkets definerte logikk, utføre handlinger i en tilnærmet eller tilsynelatende autentisk form for nærvær eller avsløre at han aktivt inntar en rolle og skaper en situasjon gjennom sine handlinger.

Litt forenklet og konvensjonelt sett kan det sies at teater og dans er kunstneriske tradisjoner der henholdsvis tekst og bevegelse er ansett som grunnmaterialet og den dramaturgiske motoren. Tekstens dramatiske innhold gestaltes gjennom skuespillerens tale og fysiske uttrykk, mens danseren bruker sin kropp til å uttrykke koreograferte bevegelsesfraser. Teoriene til Lehmann og Lepecki som ble presentert i kapittel to, kan leses som argumenter for hvorfor forståelsen av samtidens scenekunst ikke automatisk kan reduseres til tekstbaserte og bevegelsesbaserte uttrykksformer. I samtidens scenekunst har de ulike kunstneriske tradisjonene for lengst begynt å la seg påvirke av hverandres og andre kunstformers metoder og språk. Tid, rom, kropp og tekst er fundamentale bestanddeler som i en kunstnerisk prosess

organiseres og bearbeides for å forme uttrykket og skape mening. Det gjelder for det dramatiske teatret like mye som for danseuttrykk, performanceuttrykk, figurteater og stedsspesifikke verk. Organiseringen av elementene genererer og bærer mening i en forestilling og kan trigge både kognitive og sanselige erfaringer hos et publikum. På et grunnleggende nivå betyr det at dansekunstnere kan arbeide med tekst og verbalt språk som meningsbærende elementer i en forestilling, på samme måte som teaterkunstnere kan arbeide med romlig komposisjon og et fysisk uttrykk. Tekst, verbalspråk og bevegelse er meningsskapende og kunstneriske elementer som kan inngå i forestillingen på linje med visuelle, auditive og idémessige elementer.

Mellom teatrale og sosiale rom

I en norsk og internasjonal kontekst har kunstnerkollektivet Baktruppen vært en sentral aktør som har påvirket de senere årenes kunstproduksjon. De har bidratt til å brøtve veien for nye verkforståelser og representasjonsmuligheter i scenekunsten. Gjennom en leken, personlig engasjert og uærbødig tilnærming til etablert estetikk og idéer om kvalitet utviklet de mellom 1986 og 2011 forestillinger, aksjoner, parafraser og refortolkninger.⁷³ De benyttet virkelighetsnære og fysiske, konkrete handlinger som gjerne forbindes med performanceestetikken, men også teaterkunstens evne til å skape nye verdener på scenen. I mange av forestillingene har Baktruppen eksperimentert med hvordan tid og rom på ulike måter kan innordnes i kunstuttrykket for å skape nye typer fortellinger og erfaringer. Istedenfor å komprimere tiden for å framstille et fiksjonsunivers gjennom en teatral illusjon eller å illustrere et narrativt forløp synliggjorde Baktruppen for publikum selve spillet – den teatrale situasjonen som de konstruerer.

Nevertheless, it is always about some sort of staging, about creating a setting, a ceremony or a set of rules. For Baktruppen, the setting is the art context, whereas the rules of the game (which can be altered as needed) belong to the realm of play. [...] Because of their double consciousness in the act of playing, resulting from the co-existence of playful/performative and self-reflexive dimensions, the performers rarely give themselves completely up to the make-believe universe [...] For Baktruppen, play is, in fact, a *tactic* that grants them maneuvering room in the normative social sphere. It is a tactic that allows them to move in and out of frames.⁷⁴

73. Se også Arntzen og Eeg-Tverbakk op.cit.

74. Eeg-Tverbakk i ibid., s. 70.

Performative og teatrale uttrykk skaper og spiller på forskjellige avstander mellom utøverne og publikum og mellom det kunstneriske uttrykket og verdenen utenfor teatret. Integrasjonen av performative og teatrale uttrykksformer åpner for nye kunstneriske muligheter i scenekunstens form og innhold. I noen av forestillingene til Baktruppen har utøvernes handlinger lignet dagligdage gjøremål, mens i andre forestillinger har de brutt med den hverdagslige stemningen for å gjøre spillet mer eksplisitt gjennom outrerte kostymer og musikalske opptredener.

Baktruppen gjorde scenekunstens sosiale dimensjon til et kunstnerisk anliggende. De lot seg påvirke og inspirere av hendelser i sine omgivelser og i samfunnet for øvrig, både i den kunstneriske prosessen og under forestillingene. Rommet ble ofte brukt til å snu om på publikums vante perspektiv og skape en ny synsvinkel på både kunsten og virkeligheten. Det kunne skje ved at tilskuerne ble plassert innendørs, mens Baktruppen optrådte ute på gaten – som i *FunnySorryJesus* (2003), Baktruppens tolkning av fortellinger fra Bibelen. Publikum opplevde forestillingen gjennom vindusruten, samtidig som de ble en del av forestillingen ved å framstå som utstilt i vinduet, til skue for forbipasserende på gaten. Vindusruten fungerte som en titteskapsscene som innrammet truppens handlinger når de optrådte foran vinduet, men det ble også en påminnelse om hva en ikke ser. Deler av forestillingen foregikk tilsynelatende utenfor det publikum kunne se, på samme måte som gatelivet foran vinduet bare er et lite utsnitt av det sosiale livet utenfor teatret. Gjennom bruken av vindusruten tok Baktruppen i bruk en klassisk teaterkonvensjon hvor de gjorde publikum oppmerksom på hvordan kunstens konvensjoner former deres opplevelse. Vindusruten kan også leses som en kommentar på hva som blir og ikke blir representert i teatret. Det er et typisk eksempel på de ulike meningslagene som kunne komme til uttrykk gjennom blandingen av performative, teatrale og sosiale elementer som farget Baktruppens kunstnerskap.

Likestilte dramaturgier og nye fortellinger

Verdensteatret ble stiftet i 1986 og har siden arbeidet tverrfaglig innenfor forskjellige teatrale formspråk og med konsert- og installasjonsformer. Med utgangspunkt i et likestilt dramaturgisk prinsipp driver Verdensteatret utstrakt utforskning og utvikling av hvordan teknologi og mekaniske elementer, organisk og syntetisk materiale kan brukes til å skape og styre objekter, figurer, lys- og skyggevirksomheter, video- og lydinstallasjoner. Verdensteatret beskriver sitt arbeid som «et fortellerorkester».⁷⁵ Forestillingene består som regel av omfattende og fininnstilte installasjoner som framfører lydlig, visuelle og

75. <http://verdensteatret.com/about-us/>

romlige komposisjoner. Verdensteatrets forestillinger fungerer ofte etter en poetisk og assosiativ logikk, men er gjerne ansporet av erfaringer og historier som kunstnerne har oppdaget og samlet på underveis i den skapende prosessen. I likhet med Baktruppen er tid en vesentlig dimensjon ved Verdensteatrets praksis og uttrykk. Denne beskrivelsen av forestillingen *Konsert for Grønland* (2003–2005) gir et godt bilde av Verdensteatrets estetikk:

Konsert for Grønland er et eksempel på et verk som allerede har begynt idet publikum kommer inn, og viser med det at det ikke har en begynnelse i tradisjonell forstand – det er snarere i konstant prosess. Fra det øyeblikket vi trer inn i rommet tas vi med andre ord inn i verkets underlige univers av bevegelige bilder og objekter, av lydlige fenomener, støy og elektronisk musikk, og nærværende aktører. Ved å skape stadig nye sammenkoblinger mellom de visuelle og auditive virkemidlene, bringes vi inn i forskjellige rom- og tidsopplevelser; som genererer stadig nye fortellinger og refortellinger. Handlingstrådene kuttet og knyttes sammen igjen på nye måter, og virkeligheten oppløses i småbiter.⁷⁶

I Verdensteatrets forestillinger er alt i bevegelse. De ulike komponentene i den sceniske installasjonen genererer en visuell og auditiv uttrykksstrøm. Flyktige assosiasjoner og sanselige inntrykk skapes og forvandles som om det ikke finnes noen definitiv start eller slutt, bare en vedvarende produksjon av visuelle og auditive komposisjoner.

De Utvalgte arbeider i et utpreget teatralt og visuelt univers og med et sterkt innslag av personlig materiale. Verkene til De Utvalgte har et mer narrativt uttrykk enn Verdensteatret, noe som underbygges av utøvernes sterke, sceniske nærvær og spill. De Utvalgte har i verk som *Skuggar* (2009) og *Drømmen* (2010) utviklet et teknologisk avansert visuelt formspråk som inngår i et komponert samspill med forestillingens narrative utgangspunkt. Hyperrealistiske og surrealistiske visuelle virkninger kobles sammen med menneskenære og tidvis virkelighetsnære fortellinger. Denne sammenkoblingen skaper en særegen scenisk verden. Forestillingene drives framover gjennom samspillet mellom de visuelle og auditive virkemidlene og utøvernes verbale og fysiske uttrykk. Dramaturgisk utvikles verkene gjennom et flettverk av ikke-lineære, men likevel narrative tråder. Utøverne står sterkt i sitt sceniske nærvær og utstråler en autentisitet som gjør at det teatralte uttrykket samtidig er nært og levende. Gruppen ble stiftet i 1993 og skaper egenprodusert tekstmateriale og visuelle elementer, men tar også utgangspunkt i eksisterende tekstforelegg.⁷⁷

76. Leinslie. «Verdensteatret og kunsten å være i bevegelse». <http://verdensteatret.com/article-verdensteatret-og-kunsten-vre>.

77. <http://www.deutvalgte.no/>.

Kunstnerisk leder Tore Vagn Lid i Transiteatret-Bergen er opptatt av hvordan kompositoriske og musikkdramaturgiske grep kan anvendes for å skape nye premisser for tilskuerens inngang til forestillingssituasjonen. Nye uttrykksformer krever at tilskueren manøvrerer seg både mentalt og sanselig for å finne en vei inn i forestillingen. Lid har utviklet et formspråk som han kaller et visuelt hørespill, som eksemplifiserer dette. Som form handler det visuelle hørespillet om å manifestere i lyd det som ikke kan synliggjøres eller representeres i rommet, eller som Transiteatret-Bergen selv skriver om forestillingen *Trio for to skuespillere og spansk gitar* (2004):

Den gjennomgående tanken har fra regissør og tekstforfatters side vært et teater som forsøker å vinne i lyd det man nettopp taper av romlige muligheter. I dette ligger ikke først og fremst en tradisjonell bruk av stemningsfull musikk eller lydkulisser. Langt mer forsøker det visuelle hørespillet å hente ut, eller å nyttegjøre [sic] seg lydens romlige eller fysiske potensial i retning av å bygge en scenografi, en konkret fysisk «virkelighet» på scenen.⁷⁸

Når lyden og musikken kommuniserer «tredimensjonalt» snarere enn å fungere stemningsskapende, som lydkulisser eller som formidleren av utsagn som inngår i en handlingslogikk, blir det auditive uttrykket et bærende dramaturgisk element. Lid laget *Trio for to skuespillere og spansk gitar* med tanke på et ungt publikum og turné på skoler gjennom Den kulturelle skolesekken. Som oftest vises forestillinger som inngår i Den kulturelle skolesekken, i gym-saler eller andre flerbruksrom i skolebygget. Det innebærer at rommet ikke har den samme illusjons- og undringsskapende kapasiteten som en tilrettelagt scene, slik Transiteatret-Bergen selv beskriver:

I det omreisende eller (hurtig) flyttbare skoleteateret, er selve teaterrommets (egen-) magi borte. Den fremmede og forlokkende verden av rød fløyel, av ornamenter i gull og himmel i blått som møter barnet i de tradisjonelle scenehusene, knuses nådeløst av en sliten gymsals velkjente hverdagslighet. I stedet for perspektivscenens endeløse fjellrekker og magiske skyggespill, avgrenses horisonten i norske gymsaler av steile trevegger påmontert glorete basketballnett, klatretau og ribbevegger. Heller ikke scenelyset – et annet av teaterets viktigste illusjonsskapende (og dramaturgiske) virkemidler – har noen særlig sjanse i saler som synes designet ut fra prinsippet om strømsparing gjennom utnyttelse av dagslys fra taket.⁷⁹

78. Lid (2004) *Trio for to skuespillere og spansk gitar*. <http://www.transiteatret.com/forestillinger/trio-for-to-skuespillere-og-spansk-gitar>.

79. Ibid.

Lid utforsker hvordan verkets dramaturgiske og kompositoriske struktur påvirker tilskuerens forestillingsevne. Særegent for Lids kunstneriske praksis er fokuset på musikkdramaturgi. Det er derfor interessant at han i nyere verk har skrevet seg selv inn i forestillingen, nesten som en slags dirigent. Lids inntreden i forestillingens forløp har artet seg på to måter: en direkte og en indirekte inntreden. Når han medvirker direkte i forestillingen, inntar han en posisjon som han kommenterer og instruerer forløpet fra, for eksempel i *Operasjon Almenrausch* som omtales senere i kapittelet. Når han trer inn på indirekte vis, framstår han som en stille observatør. Et eksempel her er teatersuiten *Ut, ut i det grønne* og *Ressentiment – Pavane til en død prinsesse* (2010). Disse forestillingene tar opp den vitenskapelige spenningen mellom bruken av natur og kultur som forklaringsmodeller for menneskets utvikling, og hvordan det påvirker samfunnet og menneskets selvforståelse. Lid selv er på ingen måte det sentrale i forestillingene, og rollen han inntar, er minimal. Det er likevel betydningsfullt at han på sett og vis holder oppsyn med forestillingen. Det illustrerer hvorfor han finner det relevant å beskrive sine forestillinger som «persepsjonsekspesimenter».⁸⁰ Han setter seg selv i scene sammen med forestillingen. Fra innsiden kan han observere forløpet og publikums reaksjoner, men uten å forlate rollen som regissør.

Vegard Vinge i teaterkompaniet Vinge/Müller er et annet eksempel på en regissør som iscenesetter seg selv for å dirigere gangen i forestillingen. Mens Lid framtrer som vitenskapsmannen som observerer et eksperiment, inntar Vinge snarere rollen som konferansier i de storslåtte verkene kompaniet lager.

Kjernen i teaterkompaniet er samarbeidet med regissør/teaterskaper/utøver Vegard Vinge og scenograf/teaterskaper/utøver Ida Müller. Utgangspunktet for deres arbeid er ofte et dramatisk tekstforelegg, som regel en klassisk dramatisk tekst, som bearbeides, utbroderes, stiliseres og framføres gjennom språklige, lydlige, fysiske og visuelle uttrykksmidler. Verkene er storslåtte og langstrakte. En forestilling med Vinge/Müller kan vare i 12 timer eller mer. Tekstforelegget strekkes, komprimeres, kuttes og repeteres i en rytmisk dramaturgi som framhever sentrale temaer, betydningslag og scener, men uten å gjengi handlingsforløpet lineært gjennom å spille den dramatiske teksten slik den angivelig foreligger. Sammenvevd med tekstmaterialet fra forelegget er konkrete referanser og kulturuttrykk som speiler nåtidige hendelser og tematiske paralleller i samtiden.

I deres versjon av Ibsens *Vildanden* (2009, 2010) brukes det teaterkonvensjoner som pausemusikk og forheng for å markere pauser, samtidig som framdriften i forestillingen dirigeres fortløpende av regissøren, blant annet

80. Intervju med Tore Vagn Lid i Bergen, 28.10.2010.

gjennom direkte henvendelser til publikum. Blandingen av et teatralt uttrykk på scenen og regissørens performative framtrede som overskrider scenekanten, plasserer forestillingen i skjæringspunktet mellom et teatralt og et sosialt rom. Tilskuerne går til og fra salen under pausene. Verkets ekstreme størrelse og varighet og bruken av sanselige virkemidler krever noe av både utøverne og publikum. Publikum ser den fysiske anstrengelsen utøverne utsettes for. Scenografien er detaljrik og storslått, men er ingen troverdig gjengivelse av omgivelsene der dramaet spiller seg ut. Håndverket er åpenlyst og avslører hvordan de spektakulære visuelle virkningene skapes. Publikum får en kraftig påminnelse om teatrets illusjonsskapende potensial og den levende forestillingssituasjonen som både utøverne og tilskuerne deler.

Fysiske dramaturgier

I stedet for å ta utgangspunkt i mestring av en spesifikk bevegelsesteknikk eller en etablert koreografisk stil kjennetegnes samtidige dansespråk av det personlige uttrykket. Koreografer som Ina Christel Johannessen og Ingun Bjørnsgaard etablerte sin kunstneriske praksis i en tid preget av økende kunstnerisk individualitet og fokus på utviklingen av et særegent koreografisk språk.

Johannessen stiftet zero visibility corp i 1996 for å utvikle en skapende praksis, slik Bjørnsgaard gjorde da hun stiftet Ingun Bjørnsgaard Prosjekt i 1992.⁸¹ Der Bjørnsgaard tidvis har brukt kunsthistoriske referanser og musikkkomposisjoner for å anspore nye verk, har Johannessen arbeidet abstrakt og teatralt med emosjoner og mellommenneskelige relasjoner som springer ut av en tolkning av tilstander i samtiden. Begge koreografene har utviklet sitt kunstnerskap og sitt koreografiske språk innenfor en postmoderne estetisk tradisjon, slik at den koreografiske signaturen og verkene kjennetegnes av brudd, vendinger og overraskende sammenstillinger av scenebilder og bevegelser. Danserne framstår som mennesker i abstrakte, men ofte visuelt tiltalende univers. Det kan tenkes at det tas sikte på et spill mellom det gjenkjennelige og det fremmedartede. Både Johannessen og Bjørnsgaard kan sies å være opptatt av betrakterens blikk og danserens posisjon på scenen som både subjekt og objekt. Det vil si at danseren forstås som handlende og betraktende, samtidig som danseren anerkjennes som betraktet av andre. I denne leken med relasjoner og roller er dansernes kjønn ofte et potent medspillende element, for eksempel i Johannessens ... *it's only a rehearsal* (2003). Forestillingen er en intens duett mellom danserne Line Tormøen og Dimitri Jourde, som beskrives her av teaterviteren Siren Leirvåg:

81. <http://www.zerovisibility.no/>; <http://www.ingunbp.no/>

Half way through a series of sensual and also aggressive encounters, the two dancers are intertwined in a glue-like kiss. When she tears away her lips for a second, she says: «If only you could see this». (I thought for a moment she said: «If only I could see this» – but anyway ...) It was one of the most melancholic moments I have ever experienced in a performance. Why? Because it made me realise the limitations of my own gaze. I can see myself see, but not experience the gaze.⁸²

Konsekvensen av å se eller ikke å se, å bli sett eller ikke å bli sett utspiller seg i verkets sceniske logikk i relasjonene som antydes mellom danserne. Av særlig betydning er at det også kommer til uttrykk i hvordan danserne, særlig i Johannessens koreografier, anerkjenner at de framstår som objekter i publikums betraktende blikk. Samtidig krever de å bli anerkjent som subjekter. De avslører at de selv betrakter publikum. Danserne står dermed i et spenn mellom å være et handlekraftig subjekt og et objekt som betraktes av andre.

I motsetning til det emosjonelle landskapet av relasjoner som preger signaturen til Johannessen og Bjørnsgaard har koreograf, regissør og danser Jo Strømgren gjort et teatralt og fortellende bevegelsespråk til sitt kjenne-merke. Jo Strømgren Kompani ble stiftet i 1998 som Strømgrens plattform for egenproduksjon.⁸³ Han introduserte dagligdage situasjoner og hendelser som mulige handlingsrammer for danseteater. I Strømgrens scenespråk og teatrale bevegelsespråk ble velkjente og tilsynelatende lite dramatiske situasjoner omskapt til absurde og konfliktfylte fysiske situasjoner malt med bred pensel og poengtert med situasjonskomikk og danserisk timing. Ganske tidlig i kunstnerskapet, fra rundt 2000, begynte Strømgren å innføre et muntlig tulespråk i sine forestillinger for å la handlingen tale gjennom et annet uttrykksmiddel enn bare et fysisk og visuelt språk. Han begynte samtidig å hente inspirasjon fra andre språkkulturer som han brukte som ramme for det enkelte verkets språkdrakt og handling. Tematisk berørte mange av disse forestillingene gjenkjennelige situasjoner som setter mennesker i konflikt med hverandre eller med et system som er større enn dem selv. Det sceniske samspillet mellom dansernes fysiske språk og det verbale tulespråket er blitt bærebjelken i Strømgrens kunstnerskap i kompaniet. Det underbygges av at det brukes lite scenografi, bare nok til å antyde hvilket rom eller hvilken kultur dansernes karakterer befinner seg i.

82. Leirvåg. «Text on the performance». <http://www.zerovisibility.no/performancechedule/rehearsal/46-rehearsal/98-text-on-the-performance-by-siren-leirvag>

83. <http://www.jskompani.no/>

Koreograferte situasjoner

Tidlig på 2000-tallet begynte en rekke unge koreografer å markere seg i scenekunstlandskapet. Felles for deres kunstneriske praksiser synes å være en utforskende tilnærming til hvordan dans og koreografi kan anvendes til å uttrykke et idémessig innhold – til forskjell fra et teatralt narrativ, abstrakte former og bevegelser eller emosjonelle landskap. Denne dreiningen tar dans i retning av en mer konseptuell og performativ form for koreografisk praksis uten at uttrykket mister sitt fundament i et bevegelsespråk.

Blant koreografene som har bidratt til denne utvidelsen av dansekunstens estetiske muligheter, er norsk-iranske Hooman Sharifi. Sharifi grunnla *impure company* i 2001 som en base for sin kunstneriske virksomhet. Helt siden Sharifis første soloforestilling *suddenly, anyway, why all this while I* (2000) har et kjennemerke ved arbeidet vært å undersøke hvordan publikum kan innlemmes i forestillingssituasjonen. Hensikten har vært å tematisere tilstander av passivitet og delaktighet ved at publikum kjenner seg ansvarliggjort. Særlig i Sharifis tidlige forestillinger har han sammen med *impure company* brukt sanselige virkemidler som blanding, mørklagte rom, kraftige lydkilder og et oppløst scenerom uten tydelig skille mellom scenen og salen til å sette søkelys på hvordan passiv tilstedeværelse i en gitt situasjon også er en form for delaktighet. Men det er særlig ved å koreografere rommet gjennom dansernes energiutladninger og nærvær til publikum at dette aktualiseres.

impure companys grunnleggende standpunkt er «kunst = politikk». Forholdet mellom gruppementalitet og enkeltindividets handlekraft er ofte et underliggende motiv som kommer til uttrykk gjennom koreografien. I enkelte forestillinger beveger danserne seg tett på tilskuerne. For tilskuerne kan den fysiske opplevelsen av plutselig å være ved siden av en danser som slenger kroppen i en kraftfull utladning av energi, skjerpe deres egen kroppslige sansing og orientering i rommet. Bevisstheten om hvordan hele kroppen og sanseapparatet involveres i opplevelsen av forestillingen, øker. Samtidig skaper det kroppslige uttrykket et tydelig og menneskelig bilde av forestillingens tematiske og ofte kritiske innhold. Men det kan også oppleves som en ubehagelig inngripen i publikums rom som overskrider den kunstneriske konteksten og utfordrer det konvensjonelle skillet mellom scenen og salen. Det er en skjør balansegang. Denne kraftfulle inngripen kan forsterke de kunstneriske ambisjonene som kommuniseres i forestillingen, men det kan også stå i veien for kommunikasjon dersom publikum ikke går med på premissene. Denne spenningen gjør forestillingene potente. Det er vanskelig for publikum å forholde seg likegyldig til det som foregår foran og rundt dem.

I denne situasjonen som publikum settes i, kan det på den ene siden oppleves som bevisstgjørende overfor *impure companys* overordnede kunstneriske prosjekt, men også krenkende ved at de utfordrer publikumsrollen. Men

gjennom koreografien synliggjøres det samtidig et handlingsrom. Tilskuerne kan flytte på seg; de kan velge å følge gruppens hovedstrømninger eller bryte ut av gruppen og forestillingen ved å forlate rommet. Tilskuerens mulighet til å kunne velge å handle gjøres ikke eksplisitt. Det krever noe av tilskueren for å trenge gjennom tvetydigheten i situasjonen for å ta initiativet til å forlate den. Situasjonen som skapes i forestillingen, kan betraktes som en parallell til den politiske situasjonen Sharifi behandler kunstnerisk, og til hvilke muligheter han ser for mennesker til å bryte ut av undertrykkende regimer og sosiale miljøer.

Kunstnerskapet til Sharifi og *impure company* er et eksempel på at det kan koreograferes mer enn bevegelse. Forestillingens fysiske, romlige og idémessige forløp er koreografert. Ikke minst koreograferes premisene for forholdet mellom publikum og kunstuttrykket. Dette understreker langt på vei forestillingens status som en felles situasjon. Det er også et kunstnerisk grep som underbygger forestillingens idémessige innhold.

Sharifi og *impure company* har også tematisert delaktighet og passivitet ved å opprettholde det romlige skillet mellom scenen og salen. Publikum kan impliseres i forestillingen på flere måter uten at de er plassert i det samme fysiske rommet som danserne. Det kan for eksempel skje gjennom bruk av en lite teatral lyssetting slik at både scenerommet og salen deler den samme tilsynelatende nøytrale belysningen. Når en rad med lyskastere plutselig vendes mot salen og blander publikum med et sterkt, hvitt lys, er det et kunstnerisk grep som avslører ens egen tause tilstedeværelse, et vitne som ser og samtidig er sett.

Forestillingene til *impure company* alluderer ofte til de menneskelige kostnadene knyttet til politisk og kulturell uro, ideologisk konflikt og vold rent globalt. Bevegelsesmaterialet bygger på gruppesekvenser og solomateriale med klare assosiasjoner til fysisk vold, folkeopprør og massedemonstrasjoner. Det trekker publikums tanker til den sosiale virkeligheten utenfor teatersalen. I forestillingen *Hopefully someone will carry out great vengeance on me* (2004) brukes repetisjon og veksling mellom stillhet og voldsomme bevegelsesutbrudd som viktige virkemidler. På et tidspunkt blir en kvinnelig danser kastet opp i luften gjentatte ganger mens de andre danserne og Sharifi holder armene og beina hennes fast. Publikum er vitne til påkjenningen på kroppen. De ser hvordan de ulike kroppsdelene reagerer på den kraften de er blitt utsatt for. Dette er sterke virkemidler, og publikum blir så å si konfrontert med kroppens fysiske virkelighet som skjørt og sårbart kjøtt og blod. Denne tydelige påminnelsen om den fysiske, kroppslige virkeligheten på scenen setter skillelinjen mellom kunstens rom og publikums rom i spill.

De kunstneriske strategiene til Sharifi og *impure company* framhever og tydeliggjør umiddelbarheten i forestillingssituasjonen på en fysisk, kroppslig og romlig måte. Paradoksalt nok kan et kunstnerisk grep som minsker

den faktiske avstanden mellom scenen og salen, skape større mental avstand mellom tilskueren og uttrykket. Idéen om at det finnes en fiksjonskontrakt eller en såkalt fjerde vegg som skiller scenen og salen, tillater følelsen av en uforpliktende tilstedeværelse og innlevelse i forestillingens fiksjonsunivers. Uten det kan tilskueren kjenne på sårbarheten ved sitt eget nærvær i forestillingssituasjonen. Publikum blir bevisst sin rolle som tilskuere ikke bare til en forestilling, men til muligheten de har til å innta både aktive og passive posisjoner i verden.

En lek med konvensjoner

Tilskuerens tilstedeværelse og persepsjon er blitt en grunnstein i arbeidet til koreografene og utøverne Heine Avdal og Yukiko Shinozaki. Tilskueren forstår de som en levende, fysisk betingelse for at scenekunsten skal kunne finne sted. Avdal og Shinozaki har markert seg med en koreografisk praksis som innbyr til refleksjon over scenekunstens konvensjoner og virkemåter.⁸⁴ I bevegelsespråket dyrker de fram små, nyanserte og detaljerte bevegelser og fysiske handlinger. Gjennom et scenespråk som følger en poetisk logikk og bruker visuelle og auditive virkemidler og danserens bevegelser i rommet, manipuleres oppfatningen av nærvær og fravær. Fra *terminal* (2001) til forestillinger som *Field Works* (2010) og *Borrowed Landscape* (2011) som spilles i lokaler som hotellrom, kontorlokaler og matbutikker, har Avdal og Shinozaki, ofte i samarbeid med video- og lydkunstneren Christoph De Boeck, videreutviklet denne koreografiske praksisen.

Avdal og Shinozaki leker med scenekunstens konvensjoner og forestillingsformater. I *terminal* behandler de persepsjon og tilskuerens sansende nærvær uten at det endres på det romlige forholdet mellom scene og sal. I denne forestillingen brukes video, lyd og danserens fysiske nærvær og bevegelse til å framheve hvordan sansene, særlig blikket, tar imot og fortolker inntrykk og informasjon. Danseren er forestillingens gjennomgangsfigur – det er gjennom måten kroppen gir seg til kjenne eller materialiseres på at *terminal* blir en lek med persepsjon.

I senere produksjoner har Avdal og Shinozaki gjort den gjensidige avhengigheten i forholdet mellom tilskueren og forestillingen mer eksplisitt ved å endre på det romlige forholdet mellom scenen og salen. I *closer* skaper Avdal og Shinozaki et taktilt univers gjennomsyret av lys og skygger og med bambuspinner hengende fra taket. Tilskuerne er utstyrt med hodetelefoner og lytter til et lydunivers som utspiller seg mens de beveger seg i rommet. Avdal

84. Den kunstneriske praksisen til Avdal og Shinozaki omtales også i fjerde kapittel. Jf. Fieldseth i *Frakcija – Performing Arts Journal*, nr. 47/48 2008, s. 41–45.

og Shinozaki gir tilskuerne tid til å utforske og orientere seg i rommet. Når de som utøvere begynner å bevege seg ved å krype og slepe seg over gulvet, under bambuspinnene, resulterer det i små forflytninger blant publikum. Tilskuerne setter seg på gulvet og forholder seg til dansernes nivå i det fysiske rommet, mens de samtidig er inne i en intim og lukket, lydlig verden. I denne forestillingen skapes det en dobbel virkelighet for tilskuerne. Hver og en er isolert i sin lukkede opplevelsverden, samtidig som de må agere i en delt, fysisk virkelighet med danserne og de andre tilskuerne.

I *some notes are* (2007) oppløses teatrets inndeling i scene og sal underveis i forestillingen slik at tilskuerne og utøverne blir behandlet og flyttet på som elementer. Når scenen og salen blir rekonstruert mot slutten av forestillingen og publikum igjen setter seg i seteradene, blir de møtt med et videoopptak av seg selv i teatersalen. Etter at teaterkonvensjonen igjen er befestet ved at alle er tilbake i sine seter, endres situasjonen en gang til, og de reglene som styrer teateropplevelsen, settes igjen i spill.

Closer og *some notes are* kan leses som produksjoner som står i forhold til hverandre. Der det i *closer* legges vekt på hva som utformer ens indre erfaring, handler *some notes are* i større grad om de utvendige mekanismene som styrer forestillingssituasjonen. I forestillingsserien *Field Works* viderefører Avdal og Shinozaki undersøkelsen av scenekunstens konvensjoner og tilskuerens persepsjon i en ny kontekst. De flytter ut av konvensjonelle teaterrom og inntar rom som tilhører andre sfærer i samfunnet. I hotellrom og kontorlokaler koreograferer Avdal og Shinozaki en situasjon som tar utgangspunkt i de konvensjonene og vanene som pleier å styre disse rommene. I hotellrommet er det installert små objekter og lydinstallasjoner. Tilskueren er tilsynelatende alene og kan bevege seg fritt. Danseren er til stede via en skjerm og ser ut til å reagere på hva tilskueren foretar seg i rommet. I det kunstneriske konseptet tar Avdal og Shinozaki ikke bare hensyn til tilskuerens tilstedeværelse, men også vedkommendes handlinger, slik at tilskueren påvirker forestillingens forløp.

Formspråket i forestillingene til Avdal og Shinozaki er ofte tilsynelatende enkelt, men bak enkelheten skjuler det seg en kompleksitet. Kompleksiteten oppstår gjennom måten forestillingene ansporer til refleksjon over hvordan scenekunsten blir til. I deres arbeid tematiserer de hvordan omgivelsenes konvensjoner styrer ulike situasjoner i kunsten så vel som i dagliglivet og påvirker hvordan mennesker handler og agerer sammen.

Forestillingene til Avdal og Shinozaki har gradvis blitt mer performative, og i løpet av årene har de bygget opp en koreografisk praksis hvor de setter sosiale situasjoner i bevegelse. Samspillet mellom elementene er gjennomkoreografert og gjennomkomponert. Det fysiske språket er underfundig, lekent og kommuniserende. Arbeidet deres kan leses som et eksempel på det

Lehmann kaller «relasjonell dramaturgi», et begrep han har laget med inspirasjon fra Nicolas Bourriauds begrep «relasjonell estetikk». Lehmann bruker begrepet for å beskrive hvordan interessen for scenekunstens relasjonelle muligheter ikke tar sikte på å gi form til et materiale, men å forme en situasjon der visse relasjoner kan oppstå. Lehmann skriver:

In a similar way as Bourriaud claims for the art he discusses, we might better be able to analyse much contemporary theatre and performance practice as proposals of how to inhabit a certain time-space and, metaphorically speaking, how to inhabit the world together.⁸⁵

Idéen om relasjonell dramaturgi kan ses i sammenheng med Lepeckis tanker om hvordan subjektposisjoner og kroppens representasjon har endret seg i samtidens danseuttrykk. Det å skape et abstrakt univers eller et dramatisk handlingsforløp gjennom bevegelse er i mer performanceorienterte verk underordnet erkjennelsen av nærvær. Når kunstuttrykket manifesterer seg i et rom som deles av utøverne og tilskuerne, blir det farget av deres konkrete, fysiske nærvær. Scenekunsten blir på denne måten en situasjon som kunstneren skaper og tilskueren trer inn i, snarere enn et handlingsforløp som tilskueren skal tolke, eller et abstrakt uttrykk som skal oppleves sanselig eller emosjonelt. Dreiningen i perspektivet fra scenekunstens fiksjonsunivers til scenekunstens materielle situasjon framhever publikums delaktige posisjon i forestillingssituasjonen. I noen tilfeller blir publikum tilskrevet en mer forpliktende rolle, ikke bare ved at de er direkte eller fysisk delaktige i hvordan forestillingen utvikler seg, men gjennom å tydeliggjøre at de er en del av forestillingens logikk.

Kunstneriske praksiser og verkforståelser som legger vekt på performative tilnærminger og som skaper relasjoner mellom kunstuttrykket og publikum som overskrider det konvensjonelle skillet mellom scenen og salen, har i løpet av 2000-tallet gradvis satt sitt preg på kunstproduksjonen i det norske scenekunstlandskapet. Innenfor en slik logikk er publikummets fysiske nærvær en kalkulert del av forestillingssituasjonen. Relasjonen mellom kunstuttrykket og publikummet løftes fram som et sentralt premiss for hvordan scenekunsten blir til. Det kan virke paradoksalt å peke på et slikt trekk i en kunstart som grunnleggende sett er sosial og kollektiv. I økende grad har scenekunstens relasjonelle dramaturgier, for å bruke Lehmanns begrep, blitt et eksplisitt kunstnerisk anliggende – og det innenfor svært ulike formspråk.

85. Lehmann i Velure mfl. op.cit., s. 21.

Sammenfiltret fiksjon og autentisitet

Alan Lucien Øyen er koreograf, regissør og tekstforfatter. Han skiller seg ut i scenekunstlandskapet ved å arbeide bevisst og eksplisitt med å skape tekstbaserte og koreografiske uttrykk. Fortellergrepet og forestillingens tidsbegrep er ofte inspirert av filmestetikk, og det gir forestillingene en emosjonell og dramatisk drivkraft. Forestillingene til Øyen inneholder i mange tilfeller et metanivå som er fortellingen om hvordan kunstnerne skapte forestillingen. Et sentralt eksempel er *AMERICA – Visions of Love* (2009) som Øyen skapte gjennom sin produksjonsplattform Winter Guests. Kompaniet beskriver de mange autentiske og fiktive lagene slik:

AMERICA – Visions of Love is a play appearing in the form of a screenplay based on transcripts of conversations we took part in or observed, as well as snatches of recontextualized dialogue from television shows or movies –and of course, our own writing.⁸⁶

Forestillingen er bygget opp av bearbejdede observasjoner og samtaler de medvirkende hadde i den kunstneriske prosessen. Det ble forestillingens materiale, en refleksjon over det som opprinnelig var intensjonen med arbeidet. *AMERICA – Visions of Love* omhandler de medvirkendes bearbejelse av sin egen opplevelse, samtidig som reisen i USA genererte materiale for å skape en dramatisk handling. Øyen blander ulike fortellinger og fiksjonsnivåer sammen, som på ulikt vis berører den overordnede tematikken. Den dramaturgiske kompleksiteten kommer av den bevisste komposisjonen av fiktive og autentiske eller semi-autentiske elementer.

En annen innfallsvinkel til sammenfiltringen av fiksjon og autentisitet dreier seg om ambisjoner om å skape en kritisk, estetisk erfaring gjennom scenekunsten. Dette har teaterviter Elin Høyland omtalt som «plurealisme», et begrep «som markerer eit eksisterande uttrykksmangfald på den eine sida og eit ønske om å bruke kunsten realistisk på den andre».⁸⁷ Dette skal ikke leses som en ny enhetlig estetikk, forklarer Høyland, men som et mangfold av idéer om hvordan det gjennom kunstnerisk praksis kan skapes et rom for erfaring som relaterer seg til verden. Regissøren Tore Vagn Lid bruker selv begrepet «kritisk erfaringsrom». Begrepet gir uttrykk for Lids kritiske estetikk der han med inspirasjon fra Bertolt Brechts politiske teater og med bruk av musikkdramaturgi framholder kunstens rom som et rom for samfunnsdebatt som peker utover teatret.

86. <http://www.winterguests.com/theatre/america-visions-of-love.html#fulltext>

87. Høyland i Berg mfl. op.cit., s. 199.

Lid har arbeidet med variasjoner over hvordan et audiovisuelt formspråk kan benyttes til dette formålet i forestillinger han har laget med Transiteatret-Bergen, og i samarbeidsprosjekter hvor han som enkeltkunstner har hatt ansvar for produksjonens konsept og regi. Et eksempel på det siste er *Operasjon Almenrausch* (2008).⁸⁸ Kritikeren IdaLou Larsen beskriver utgangspunktet for produksjonen:

I slutten av 90-årene døde en gammel mann i Bergen, Samuel Titlestad. Han etterlot seg et uferdig maskinskrevet dokument om sitt liv, og dette dokumentet ble utgangspunktet for Tore Vagn Lids nye sceneproduksjon, *Operasjon Almenrausch*. *Operasjon Almenrausch* var dekknavnet på Josef Terbovens storming av motstandsmannen og kommunisten Peder Furubotns forlegning i Øystre Slidre i 1944, en nærmest glemt episode i den norske motstandsbevegelsen. I det hele tatt er kommunistenes motstandskamp under krigen kommet i skyggen av kampen som ble ført av Milorg og Kompani Linge. *Operasjon Almenrausch* prøver å forklare hvordan det kunne skje.⁸⁹

I løpet av forestillingen legger Lid, skuespillerne og musikerne fram video, bilder, tekst og autentiske lydopptak som handler om operasjonen og de berørte menneskene. Utøverne veksler mellom å kommentere, fortelle om og spille dette materialet. Musikerne er integrert i forestillingens dramaturgi. I likhet med skuespillerne veksler de mellom en kommenterende og fortellende musikalsk uttrykksform. Utøvernes framtoning i rommet og forhold til materialet som spilles og presenteres, inviterer publikum til å ta stilling til materialet som legges fram. Vekselvirkningen mellom et fortellende, kommenterende og spillende grep lar Lid trekke linjer til en større politisk kontekst og stille spørsmål om historieskrivingens sannhetsgehalt og om kollektiv og individuell hukommelse.

Den romlige relasjonen Lid etablerer mellom aktørene og publikum har en sentral dramaturgisk funksjon. Som han har gjort i forskjellige produksjoner med Transiteatret-Bergen, komponerer Lid i *Operasjon Almenrausch* et oppløst scenerom. Skuespillerne, musikerne, lydutstyr, enkle scenografiske elementer og tilskuerne er spredt utover hele rommet snarere enn å være fordelt på scenen og i salen. Tilskuerne sitter på krakker og stoler mens skuespillerne beveger seg tett på dem på vei mot de ulike spilleflatene i rommet.

88. *Operasjon Almenrausch* er ikke Transiteatret-Bergens produksjon. Den er Lids produksjon som han laget og produserte i samarbeid med Vest-Agder fylkeskommune, Agder Teater, Kristiansand Symfoniorkester, Opera Sør, Stiftelsen Arkivet og Stiftelsen Neveragain.

89. Larsen i *Klassekampen*, 20.10.2008.

Et slikt scenerom forsterker de ulike formene for henvendelse utøverne i Lids produksjon benytter overfor hverandre og overfor publikum. Det etablerer et felles rom for kritisk erfaring der kunstuttrykket skal kunne anspore til refleksjon og nye perspektiver.

Innholdet i *Operasjon Almenrausch* bygger på innhenting av historisk kildemateriale som arkiverte dokumenter og vitners skildringer av fortidige hendelser. Arbeidet med et slikt kildemateriale i en kunstnerisk kontekst kan forstås som et eksempel på dokumentariske strategier i scenekunsten. Å arbeide dokumentarisk enten som metode eller med et innhold er også en måte å forene scenekunstens sosiale og estetiske dimensjoner på og skape et relevant uttrykk som gjenspeiler, påvirker eller kaster lys på virkeligheten utenfor teatret. Det kan også være en måte å presentere andre stemmer og historier på teaterscenen enn subjektene som pleier å representeres i slike rom. Et eksempel på dette er forestillingen *Foreldremøte* (2011) laget av Torill Goksøyr og Camilla Martens.⁹⁰ I dette arbeidet gjenskaper de et typisk foreldremøte i en barnehage basert på innsamlet dokumentasjon gjennom opptak og deltagende observasjon. Scenerommet framstiller barnehagen, og både publikum og utøverne sitter sammen som om de er på foreldremøte. Forestillingen er en rekonstruksjon av en virkelig og for mange gjenkjennelig situasjon i en kunstnerisk kontekst. Kunstuttrykket skaper en erfaring hvor tilskueren opplever både identifikasjon med og fremmedgjøring overfor en situasjon som i utgangspunktet er familiær og gjenkjennelig.

Gjenskaping av fenomener fra andre samfunnskontekster i en kunstnerisk sammenheng kan gi et nytt blikk på og derigjennom ny innsikt i situasjoner som ofte blir tatt for gitt. Ved å velge å gjenskape en del av en dagligdags sosial virkelighet slik et foreldremøte i en barnehage er, sier kunstnerne noe om hvilke subjekter og virkeligheter som privilegeres i kunstens rom, og hvilke som ikke blir tatt opp.

En lignende tilnærming til forholdet mellom fiksjon og autentisitet har med hvem som har anledning til å agere i scenerommet og fortelle sin historie. I stedet for å gjenskape en kjent situasjon bringer for eksempel scenekunstneren Pia Maria Roll mennesker fra andre samfunnsfærer inn i scenerommet for å dele sine erfaringer. De kan betraktes som eksperter på forestillingens tematiske utgangspunkt, ofte noe som både er dagsaktuelt og har sterke etiske og mellommenneskelige dimensjoner. Som subjekter formidler disse ekspertene erfaringene sine innenfor rammene av forestillingens dramaturgiske struktur sammen med profesjonelle scenekunstnere. Roll bygger forestillingen rundt forskjellige lag og nettverk av fortellinger

90. Se også omtalen av Goksøyr og Martens i kapittel seks.

og handlinger basert på ekspertenes erfaringer, egenprodusert materiale og litterære forelegg. Hun søker paralleller som viser fram problemstillinger og erfaringer fra forskjellige vinkler, men med en kunstnerisk stemme som driver forestillingen framover og antyder en vilje til å framprovosere ny innsikt eller handling hos publikum. I forestillingen *Over Evne III* (2010) fant hun for eksempel paralleller mellom maktmisbruk i vår tid og måten Bjørnstjerne Bjørnson behandler makt og avmakt på i den dramatiske teksten *Over Ævne II*. Ved å framheve bruken av scenekunstens konvensjoner i sine produksjoner forsterker Roll beretningene og medvirkningen til ekspertene. Hun synliggjør hvordan kunstuttrykket balanserer mellom autentisk nærvær og meningsinnhold og konstruerte situasjoner bygget på lag av fiksjon. Gjennom scenekunsten intensiverer hun virkeligheten.

Den kunstneriske intensjonen om å forholde seg til samfunnet utenfor scenerommet forutsetter ikke en bestemt kunstnerisk form. Scenekunstnerens interesse for dokumentariske strategier og sammenfiltringen av fiksjon og virkelighet på scenen har mange estetiske sjatteringer. En utpreget estetisk erfaring kan også romme en kritisk dimensjon og forbindelse til verden utenfor scenerommet. Scenekunsten behøver ikke å se realistisk ut for å nærme seg «virkeligheten».

Kunstneriske strategier utenfor scenerommet

Strategier for iscenesettelse og samfunnskritikk tas av noen kunstnere til den ytterste konsekvens. Scenerommet forlates helt, og kunstneren forflytter sin iscenesettelsespraksis til andre samfunnssfærer. Slike praksiser beveger seg gjerne i skjæringspunktet mellom kunstneriske, sosiale og samfunnskritiske handlinger og ytringer. Scenekunstens estetiske grenser settes i spill ved å agere i en sosial eller politisk kontekst istedenfor en åpenbart kunstnerisk kontekst. Samtidig er det behov for en kunstnerisk lesing av iscenesettelsen, selv om det langt på vei består av handlinger som utspiller seg i den sosiale sfæren utenfor scenerommet.

Morten Traaviks kunstneriske intervensjoner i politiske sammenhenger i et globalt perspektiv er det tydeligste eksemplet på en slik praksis. Traavik bruker som regel gjenkjennelige formspråk utbredt i den globale massekulturen for å kommentere politiske og kulturelle situasjoner på både eksplisitte og subtile måter. *Miss Landmine*, en missekåring for ofre av landminer igangsatt og regissert av Traavik i Angola i 2008 og Kambodsja i 2009 er ett eksempel.⁹¹ *Miss Landmine* foregikk gjennom avstemning på Internett, i fotografi-

91. <http://www.miss-landmine.org/>

utstillinger og gjennom selve kåringen i de utvalgte landene. I et slikt prosjekt er scenen for Traavik ikke teatret, men snarere en global arena der media er en sterk drivkraft og et viktig kommunikasjonsverktøy. Teaterkunsten er ikke en oppsetning av en dramatisk tekst, men å benytte iscenesettelse i den sosiale sfæren som en samfunnskritisk kunstnerisk praksis.

Traavik forskyver det performative øyeblikket igjen og igjen ved sjelden å la kunstuttrykket utspille seg på ett sted slik en forestilling vanligvis gjør. Isteden opptrer han i et globalt rom uten håndfaste grenser og steder. Den kunstneriske konteksten som forestillingens sted konvensjonelt sett gir uttrykk for, og som holder «verket» på plass, kan i Traaviks arbeid ikke garantere for at uttrykket blir lest som en kunstnerisk handling. Grensen mellom den kunstneriske konteksten, den sosiale og politiske settingen og mediens omtale er ikke tydelig definert. Det er i det spenningsfylte og tvetydige at Traaviks kunst henter sin kraft.

En slik kunstnerisk praksis er ingen hovedtendens i samtidens scenekunst; Traaviks kunstnerskap er tvert imot ganske enestående. Likevel har både uttrykksformer og kunstneriske praksiser som stiller spørsmål ved scenekunstens estetiske grenser og sosiale virkninger, satt sitt preg på scenekunstlandskapet utforming. I de mest radikale utslag kan det innebære en problematisering av grenseoppgangen mellom kunsten og andre former for handling og ytring. Men selv i mindre radikale uttrykksformer er forestillingen som scenekunstens siktemål i noen tilfeller erstattet av en performativ kunstnerisk praksis som beveger seg både utenfor og innenfor scenerommet. Det endrer rammene for kunstnerisk produksjon så vel som resepsjon.

Nye stemmer, nye bevegelser

De senere årenes kunstneriske utvikling har i liten grad tatt opp i seg nye bevegelsespråk som har opphav utenfor kunstdanstradisjonen. Likevel gjøres det stadig forsøk på å endre på dette.⁹² I 2002 ble Atomic B-Boys presentert på BIT Teatergarasjen i Bergen og Black Box Teater i Oslo med forestillingen *Evolution of Style*. Breakgruppen koreograferte en sceneproduksjon som kretset rundt grunnidéen om å fortelle historien om hvordan breakdans oppsto og utviklet seg. Samtidig som det ble benyttet et forløp som ga forestillingen en dramaturgisk struktur, beholdt forestillingen følelsen av spontanitet og uforutsigbarhet som kjennetegner breakdans på andre arenaer – på gaten og i *battles* på dansegulvet.

92. Eksempler av nyere dato finnes også. Både Nasjonalballetten og Dansens Hus har for eksempel nylig satt fokus på hiphop gjennom henholdsvis forestillingsprosjekter og festivalen Urban Moves.

Samme året som *Evolution of Style* ble vist, ble konstellasjonen Kikut etablert av koreograf og danser Katrine Bølstad og scenekunstner Marius von der Fehr. Samarbeidet var kortvarig men det resulterte i de korte, koreograferte verkene *Autopsy*, *Discomedusae*, *Gap* og *Takk for alt* og helaftensproduksjonen *Echoing Green*. Kikut samarbeidet med electric boogie-danseren Sean i flere av disse verkene. Bølstads egen erfaring med urbane danseteknikker i tillegg til utdanning i dans og koreografi fra Balletthøgskolen ga samarbeidskonstellasjonen et utgangspunkt for å anvende det kunstneriske potensialet i disse teknikkene. De ville skape et ekspressivt fysisk uttrykk som «snakker». Bølstad forklarte det nærmere i et intervju i 2004:

*Jeg jobber sånn halvveis med hva bevegelser betyr. I arbeidet mitt med Sean har vi jobbet med dans som nesten har blitt tegnspråk. Det er et språk med bevegelser.*⁹³

Denne språklige kvaliteten skyldes i stor grad hvordan Bølstad og Sean isolerer bevegelsene i kroppen, slik at de setter bevegelsene sammen i fraser som virker på et fysisk og visuelt nivå. Gjennom sammenkoblingen av dette bevegelsesspråket med utøvernes ekspressive tilstedeværelse og et stilisert og teatralt formspråk etterstreber de å finne sin egen form for kommunikasjon:

*Jeg er veldig opptatt av bevegelser som «snakker» til publikum. Jeg henter mye inspirasjon fra teatrale uttrykk og er opptatt av dans som kommuniserer. For meg ligger hele forskjellen i bevisstheten rundt det danseren tenker på scenen. Ikke i den forstand at jeg synes alle skal drive med danse teater, men på den måten at det man tenker, synes utenpå danseren og fyller bevegelsen med en tilstedeværelse.*⁹⁴

Etter oppløsningen av Kikut fortsatte Bølstad med å utvikle de teatrale mulighetene i urbane dansestiler som en komponent i sitt bevegelsesspråk. Bølstads arbeid er et eksempel på hvordan bevegelsesspråket i scenekunsten generelt og dansekunsten spesielt kan ta opp i seg uttrykksformer som oppstår i den bredere kulturen, og bearbejder dem.

I Norge har de urbane dansestilartene kommet raskere inn i dansekunsten enn tradisjonsdans, selv om dansekunstnere med sterk bakgrunn i tradisjonsdans som Sigurd Johan Heide og Hallgrim Hansegård markerer seg. Det kan ha sammenheng med at dansekunstnere selv har interessert seg for elementer fra breakdans og hiphop og har inkorporert dem i sine uttrykk. Spor av

93. Lie i 3t – Tidsskrift for teori og teater nr. 4, 2013, s. 26.

94. Ibid.

urbane stilarter, særlig atletiske og akrobatiske bevegelseskvaliteter, og elementer fra kampsport og lignende bevegelsespraksiser kan for eksempel finnes i koreografiene til en etablert koreograf som Johannessen i zero visibility corp. Koreografen Sharifi i impure company var selv en erfaren hiphop-utøver før han tok høyere utdanning på Balletthøgskolen.

I tredje kapittel kunne vi lese om erfaringen til en kunstnerinformant som arbeider med teknikker og uttrykk forankret i en annen kulturell uttrykkstradisjon, der bevegelsens opphav i en sosial sammenheng er av betydning. Informanten kunne fortelle om hvordan uttrykket møtes med skepsis og forsiktighet i det etablerte kunstmiljøet.

Tabanka African and Caribbean Peoples Dance Ensemble er et eksempel på et danseensemble som tar utgangspunkt i en dansetradisjon med røtter i det sosiale livet og en annen kulturell kontekst. Det preger hvordan det kunstneriske arbeidet utvikles og virksomheten utformes. Kunstnerisk leder Thomas Prestø beskriver hvordan det legges vekt på å dyrke fram et dansespråk basert på en spesifikk forståelse av afrikansk og karibisk dans og de dagligdage fortellinger og erfaringer som dette dansespråket tradisjonelt har formidlet. Dette språket bearbeides og brukes deretter i en samtidskontekst.

Hvis du skal koke det ned til essensen, så handler Tabanka Crew om å trene opp profesjonelle dansere som har solid kompetanse i afrikanske og karibiske danseteknikker og samtidig viser relevansen det har i contemporary society.⁹⁵

Utviklingen av metode og teknikk er viktig i denne sammenhengen. Prestø skildrer en virksomhet med forskjellige forgreininger. Den første er fysisk trening for å utvikle et dansespråk og dansernes ferdigheter. Den andre er å bruke dette dansespråket og eksponere det i offentligheten. Det gjøres i både kommersielle og kunstneriske sammenhenger.

Vi ønsker å nå ut til dem i Norge som er interessert i kunst, fordi vi står fast på at vi ikke er en flerkulturell gruppe, men en kunstnerisk gruppe. Og vi har tatt noen valg når det gjelder hva vi leverer, og hvordan vi formidler det.⁹⁶

Den tredje er en sosial praksis Prestø beskriver som «capacity-building and empowerment».⁹⁷ Det handler om dans som disiplin – å overføre disiplinen danserne lærer gjennom dansepraksisen til andre deler av livet. Dette synet på hva kunsten kan gjøre, er knyttet til den danseriske tradisjonen Prestø og

95. Intervju med Thomas Prestø i Oslo, 18.10.2010.

96. Ibid.

97. Ibid.

Tabanka tar utgangspunkt i. Slik Prestø beskriver det, bygger afrikanske og karibiske tradisjoner på bevegelser hentet fra det sosiale livet. Danserne i Tabanka oppfordres til å identifisere bevegelsene med hendelser i sitt eget liv, slik at livet integreres i det kunstneriske uttrykket.

Prestø og Tabanka er et eksempel på et forsøk på å bygge opp en kunstnerisk praksis med en sterk sosial dimensjon. Utgangspunktet er bevegelses-tradisjoner som har oppstått utenfor den vestlige kunstscenen og de formaliserte kunstutdanningene. Prestø kombinerer rekruttering og trening med kunstnerisk produksjon. Ensemblet drives med utgangspunkt i et sett sosiale verdier som også inkorporeres i kunstuttrykket. En slik praksis har kanskje noe til felles med måten Grenland Friteater forstår sin praksis på, slik det ble omtalt i kapittel tre:

Det var en type praksis hvor vi kunne gjøre noe overfor andre folk, overfor oss selv, overfor et stort felt som plutselig åpnet seg opp.⁹⁸

Scenekunst som levende situasjon

I samtale med informantene til denne studien var det slående hvordan mange beskrev en kunstnerisk ambisjon om større innvirkning i samfunnet: å skape et verk eller en estetisk erfaring som har relevans også utenfor scenen. I fjerde kapittel siterte jeg Kristin Eriksen Bjørn på hvordan Ferske Scener har ambisjon om å gjøre noe mer «enn bare å lage forestillinger».⁹⁹ Én måte å tolke dette på er at forestillingen, forstått som et scenisk verk, er utilstrekkelig for å oppnå de virkningene en gjerne ville. Derfor søkes det etter alternative måter å ytre seg på. Det er nærliggende å spørre om det også er uttrykk for en oppfatning om manglende slagkraft i teatret som arena eller scenekunsten som kunstart. Hvis samfunnsutviklingen i dag preges av umiddelbare og lett tilgjengelige former for kommunikasjon og delaktighet, hva betyr det for scenekunsten? Forblir scenekunstens innhold lukket i scenerommet, eller når det utover scenekanten og blir oppfattet som relevant i den bredere offentligheten? Er denne formen for relevans viktig, eller kan scenekunsten by på andre typer erfaringer som også trengs?

I flere av eksemplene som er brukt her, er selve forestillingssituasjonen framhevet. Kunstnere vender sin oppmerksomhet til relasjonen mellom kunsten og publikum og hvilke virkninger og refleksjoner scenekunst som en kunstform som utøves i tid og rom kan skape. Det kan gjerne leses som et forsøksvis svar på kunststartens potensial og egenart.

98. Ursin, op.cit.

99. Bjørn op.cit.

Utviklingen av nye dramaturgier er et framtrødende trekk ved den kunstneriske praksisen til Baktruppen, Verdensteatret, De Utvalgte, zero visibility corp, Ingun Bjørnsgaard Prosjekt og Jo Strømgren Kompani. Disse kunstnerskapene har vært noen av de mest etablerte og markante i norsk scenekunst siden 1980- og 1990-tallet, og de fortsetter å markere seg på ulikt vis på 2000-tallet. Estetikken i scenekunstlandskapet kan allerede med utgangspunkt i disse eksemplene beskrives som performativt, teatralt og abstrakt-poetisk. Som eksempler skaper de et bilde av hvilke bevegelser som allerede var i gang da tiåret begynte. Gjennom kunstnerskapene sine har disse kunstnerne bidratt til å utvide scenekunstlandskapet og kan ses som både inspirasjon og sparringpartnere for framveksten av nye kunstnerskap og uttrykksformer i løpet av 2000-tallet.

Baktruppens utforskning av teatrale og sosiale rom er et sentralt eksempel på hvordan scenekunst som en levende situasjon, et møte med publikum her og nå blir stadig viktigere som kunstnerisk anliggende. Det ser vi i en rekke kunstneriske praksiser og uttrykksformer som utvikles i fri scenekunst. Et bredt spekter av strategier og dramaturgier er presentert og beskrevet og er konkretisert med eksempler fra toneangivende og innovative kunstnerskap og forestillinger.

Ved å være betinget av en sosial situasjon hvor kunstverket realiseres i tid og rom og i møte med et publikum, vil det nødvendigvis ligge en kime til grenseoverskridelse i enhver forestilling. Kunsten har en tendens til å utvikle seg på måter som sprenger kategoriene en gjerne bruker for å organisere en kunstnerisk erfaring. En rekke kunstnere og konstallasjoner har markert seg med praksiser som utfordrer og utvider scenekunstens estetiske grenser og kunstneriske disipliner på nye måter. Kunstnerne som arbeider innenfor en kunstnerisk sett ekspansiv praksis, utfordrer en meningsfylt kategorisering av kunststartens uttrykksformer under begrepene dans, teater og performance. Innholdet i disse begrepene blir på den måten satt under press av kunstnernes egne bevegelser i scenekunstlandskapet. Hver forestilling eller kunstnerisk handling kan leses som uttrykk for hva scenekunsten kan være og kan gjøre. Denne idéen har vært av grunnleggende betydning for tilnærmingene i dette kapittelet. Ved å forstå kunstnerisk produksjon som uttrykk for kunststartens muligheter har hensikten vært å styre unna kvalitetsvurdering og en strikt sjanger- eller disiplinbasert framstilling. Siktemålet har vært å belyse hvordan kunstneriske uttrykk har evnen til å endre bevisstheden om hva som kan representeres og presenteres i scenekunsten, og på hvilke måter.

Gjennom eksempler på forestillinger, dramaturgier og kunstneriske strategier har fire overordnede, men relaterte utviklingstrekk kommet til syne:

- 1) Scenekunstens verkforståelser befinner seg i et dynamisk spenn mellom en avgrenset forestilling på scenen og en situasjon som utforsker grenseoppgangene mellom sosiale og teatrale rom, mellom publikum og kunst.
- 2) Scenekunsten er preget av et likestilt dramaturgisk prinsipp som inkluderer publikum som et element på linje med tekst, bevegelse, tid, rom og kropp, samt visuelle og lydlig elementer. Nye dramaturgier muliggjør nye fortellinger.
- 3) Scenekunsten er preget av en forståelse av utøveren som gjør det mulig å undersøke og bygge opp lag av fiksjon og tilnærmet autentisitet i én og samme forestilling.
- 4) Scenekunsten utvikler seg gradvis i et globalt perspektiv. Her kastes det et nytt og kritisk lys på kunstneriske og kulturelle identiteter og hvordan scenekunsten kan forholde seg til politiske og sosiale sammenhenger.

Når en opplever at de etablerte estetiske kategoriene blir utilstrekkelige i møte med scenekunstlandskapet, tvinges det fram andre framstillinger og forståelser. I den senere tiden har mange kunstnere vist aktiv interesse i å prøve ut nye muligheter for scenekunstens hva, hvem og hvor: Hva og hvem kan scenekunsten presentere eller representere, hvem kan være en aktør, i hvilke rom kan scenekunsten finne sted, og gjennom hvilke formspråk? Scenekunstens kunstneriske utvikling er like mye et spørsmål om kunstnerisk *produksjon* som kunstnerisk *resepsjon*. Det innebærer en sterkere vektlegging av scenekunstens sosiale kontekst gjennom å utforske hvilke relasjoner til publikum som kan skapes. I tråd med denne vendingen har produksjon og resepsjon vokst tettere sammen på samme måte som dramaturgi og komposisjon. For å erfare verket, forestillingen eller iscenesettelsen er en avhengig av å erfare hvordan det utspiller seg i tid gjennom romlige, språklige, kroppslige og andre sansbare uttrykksmidler. Komposisjonen i rommet, utøvernes fysikalitet, framtoning og spillestil, rommets visuelle utforming og auditive uttrykk er alle meningsbærende elementer som bidrar til å etablere bestemte relasjoner i kunstuttrykket og mellom kunstuttrykket og publikum.

Strukturelle omgivelser for fri scenekunst

I dette kapitlet vender jeg tilbake til spørsmålet om organiseringen av kunstneriske praksiser, men med vekt på de strukturelle rammene for kunstproduksjon og forestillingens møte med publikum. Her skal det handle om den frie scenekunstens infrastruktur og systemene kunsten inngår i og selv er med på å danne.

Med et større tyngdepunkt for kunstproduksjon utenfor den produserende institusjonen er produksjon og presentasjon av forestillinger i mange tilfeller adskilte hendelser. I dette landskapet blir mobilitet viktig. Som vi allerede har sett eksempler på i fjerde kapittel, er mobilitet for mange scenekunstnere nærmest et vilkår for deres kunstneriske arbeid. En forestilling utvikles gjerne gjennom ulike arbeidsperioder med skapende arbeid og utprøving av materiale, kanskje på ulike steder, i ulike byer og i ulike land. De medvirkende er gjerne involvert i flere prosjekter som overlapper i tid, og arbeidsperiodene må planlegges deretter. Dette er nok en vanligere situasjon for utviklingen av en ny scenekunstproduksjon innenfor fri scenekunst enn en sammenhengende produksjonsperiode på samme sted. Visningsmuligheter er ofte også betinget av mobilitet, både for kunstnerne og for forestillingen. For å vise forestillingen må de medvirkende gjerne reise til visningsarenaen og i tillegg sørge for frakt av scenografi og andre produksjonselementer. I flere intervjuer jeg gjennomførte for denne studien, ble det nevnt at det kan være utfordrende å etablere et publikumsgrunnlag på egen hånd. Betydningen av å kunne vise forestillingen på en etablert og kjent arena som viser et volum av scenekunstproduksjoner, ble understreket av denne kunstnerinformanten:

Det er lettere å få publikum hvis det er en festival, for da er det noe som allerede er i bevegelse. Å vise noe som er tatt ut av sin kontekst, eller i et kulturhus ikke er så lett.

I dette kapitlet vil jeg særlig rette fokus på fire typer strukturelle omgivelser som scenekunsten inngår i. Den ene er de kunstnerisk programmerende

scenene som er en sentral partner for den frie scenekunsten og utgjør en vesentlig formidlings- og produksjonsressurs. Den andre er et gryende nytt samarbeid med de produserende institusjonene som åpner for nye kunstneriske og ressursmessige muligheter. Den tredje er en kunstnerdrevet infrastruktur som springer ut av spesifikke kunstneriske virksomheter. Den fjerde er kulturpolitiske initiativ som rammer inn fri scenekunst på nye måter. Avslutningsvis ser jeg nærmere på Stamsund, som et eksempel på strukturelle omgivelser utenfor Norges geografiske sentre.

Faste scener for kunstnerisk programmering

Programmerende virksomheter er tilpasset en situasjon der kunstnerisk produksjon og presentasjon er adskilt istedenfor å være forent og forankret i samme institusjon. Programmerende teatre har scenefasiliteter, teknikk, administrasjon og ikke minst en kunstnerisk ledelse som planlegger det kunstneriske programmet. De har ikke et eget ensemble, og de lager ikke forestillinger selv. Teatrets kunstneriske leder eller teatersjef velger forestillinger som blir vurdert som interessante og i tråd med teatrets profil. Programmeringsarbeidet starter lenge før selve visningen, på et tidspunkt når noen av de valgte forestillingene allerede er produsert, mens andre fortsatt er på idéstadiet. Programmerende teatre er på den måten avhengig av initiativene kunstnerne selv tar for å skape nytt arbeid. Samtidig er kunstnere avhengig av at det finnes visningsarenaer som interesserer seg for akkurat deres prosjekter og ambisjoner og vil støtte dem på veien mot og under forestillingen, slik denne kunstnerinformanten forklarer:

Dette er et smerteområde synes jeg. [...] Det er langtrukne prosesser. Det går halvt eller et helt år og så visning. Kanskje tre visninger. Folk hører om det for sent, mister muligheten til å se det fordi det er ferdig. Videre salg; programmeringstiden er minst et halvt år om ikke et år i forkant, så da må du enten selge skinnet før bjørnen er skutt – det er få som har den muligheten, eller du må betale hele greien selv, og det har man ikke penger til. Du er prisgitt at noen kommer for å se det som kan kjøpe det. Kompakt turneringstid er ideelt, men vanskelig å få til.

Forestillingen bør helst vises på en arena der programansvarlige, kuratorer og produsenter ferdes, sier denne kunstneren, slik at det er større sjanse for innkjøp eller programmering. For kunstnere bosatt utenfor de største byene kan veien til de mest etablerte og synlige visningsarenaene oppleves som lang. Gjestespill er ønskelig, men salgsarbeid er krevende.

Co-produksjon er en samarbeidsform som synliggjør den gjensidige avhengigheten mellom kunstnere og programmerende arenaer.¹⁰⁰ En avtale om co-produksjon kan innebære at kunstneren mottar et økonomisk tilskudd, produksjonstjenester, dramaturgisk bistand eller andre ressurser til bruk i produksjonsperioden og forplikter seg som regel til å vise forestillingen på co-produsentens arena. I norsk sammenheng utgjør produksjonsressurser og -tjenester ofte en større andel av en co-produksjonsavtale enn et rent økonomisk bidrag inn i en kunstnerisk produksjon. I intervjuene med både kunstnere og kunstneriske ledere på co-produserende virksomheter ble det understreket at en avtale om co-produksjon er å betrakte som en gjensidig forpliktelse. Mangeårig kunstnerisk leder på det programmerende teatret BIT Teatergarasjen i Bergen, Sven Åge Birkeland, kaller det en «felles vilje til å få en idé til å bli et best mulig resultat».¹⁰¹ Birkeland er å regne som en av de mest erfarne aktørene når det gjelder nasjonalt og internasjonalt produksjonssamarbeid. Han ser på co-produsentens bidrag som både økonomisk og symbolsk. Det vil si at teatrets faglige renommé og tro på prosjektets kvalitet er en del av investeringen teatret foretar ved å inngå i et produksjonssamarbeid. Slik sett er co-produsenten en aktiv bidragsyter i den frie scenekunstens utvikling.

Siden 1990-tallet har det vært en oppblomstring av kunstnerisk programmerende teatre og festivaler i Norge. Programmering som arbeidsform innebærer at teatret eller festivalen må utvikle strategier for hvordan scenekunst kan presenteres og formidles. Som kunstnerisk leder på en visningsarena har denne informanten mange års erfaring med akkurat det:

Det er på den ene siden å videreutvikle kontakten med feltet og få prosjektene realisert, og å få presentert dem til et publikum i en offentlig kontekst. Det er i den aksens der at utfordringene ligger. Det vil alltid være kunstnerisk virksomhet, men det handler om å få det realisert og lagt på fatet og servert også. [...]

Framveksten av kunstnerisk programmerende arenaer har også ført til nettverksdannelse og samarbeid på tvers av landegrensar. På den måten skaper disse arenaene ikke bare nye strukturelle omgivelser for fri scenekunst i Norge, men også internasjonale sammenhenger for kunstproduksjon og formidling av

100. Andre typer teatre kan også fungere som co-produsent eller samarbeidspartner i forbindelse med formidling av forestillinger. Et eksempel er modellen som Akershus Teater representerer. Akershus Teater er et turnerende teater for Akershus fylke, uten ensemble eller scene, se <http://www.akershuseteater.no/om-akershus-teater/>. Denne typen virksomhet og lignende virksomheter beskriver jeg ikke nærmere her. Drøftingen av ulike typer strukturelle omgivelser anses som relevant for flere aktører enn dem som eksplisitt nevnes.

101. Birkeland deltok i en panelsamtale om co-produksjon under dansefestivalen Oktoberdans i Bergen i 2010. Sitatet er fra Birkelands muntlige innlegg under samtalen.

forestillinger.¹⁰² Den internasjonale orienteringen som preger den frie scenekunstens framvekst, skiller det fra utviklingen av de produserende institusjonene der regional og nasjonal orientering i større grad har stått sentralt.

De programmerende teatrene BIT Teatergarasjen i Bergen, Black Box Teater i Oslo og Teaterhuset Avant Garden i Trondheim har stått i spissen for utviklingen av kunstnerisk programmering i Norge. Teatrene har til felles en tverrkunstnerisk profil og dyrker estetisk overskridelse i programmeringen, både når det gjelder scenekunstens uttrykksformer og sjangere og utviklingen i samtidskunsten generelt.¹⁰³

I norsk sammenheng representerer programmerende teatre en annerledes organisatorisk modell og arbeidsform for en fast scenekunstinstitusjon som skiller seg fra den produserende modellen. I 1999 formaliserte disse teatrene Nettverk for Scenekunst (1999–2008), et strukturelt samarbeid om co-produksjon og formidling av utvalgte norske og utenlandske produksjoner i Bergen, Oslo og Trondheim. Nettverk for Scenekunst ble en samarbeidsplattform for å synliggjøre egen virksomhet i tillegg til scenekunsten som ble presentert. Behovet for å profilere seg som en alternativ modell var en viktig motivasjon for å danne nettverket, slik Birkeland beskriver:

Vi hadde et politisk behov for å markere at vi var noe først og fremst, og dernest at vi var noe annet enn resten av Teater-Norge. Nettverket fungerte politisk og økonomisk, og Bergen, Oslo og Trondheim fikk et mye tettere samarbeid.¹⁰⁴

Nettverket var viktig i denne tiårsperioden for å bygge opp et faglig, kulturpolitisk og økonomisk fundament for programmerende virksomhet i norsk scenekunst. Som organisatorisk grep bidro nettverket til å framheve scenekunstens internasjonale karakter gjennom å formidle gjestespill og produksjonssamarbeid med utenlandske scenekunstgrupper og kunstnere på flere scener.¹⁰⁵ Det formelle nettverket ble lagt på is i 2008 da målsettingene for nettverket ble ansett som oppfylt. Nettverkets formelle karakter ble erstattet av målrettet samarbeid mellom teatrene. I intervjuet understreket Birkeland at nettverks-samarbeid likevel kan gjenopptas ved behov. Det tyder på at formalisert nettverkssamarbeid har en kulturpolitisk og ikke bare en kunstnerisk hensikt.

Selv om identiteten til disse tre teatrene er sterkt forankret i kunstnerisk programmering av fri scenekunst med vekt på samtidsuttrykk, har teatre-

102. Et typisk og velkjent eksempel på et slikt nettverk er IETM – Informal European Theatre Meeting. IETM ble grunnlagt i 1981 og formalisert som en internasjonal organisasjon i 1989. Se <http://ietm.org/about-us/history>.

103. Se for eksempel hvordan teatrene beskrives i St.meld. nr. 32 (2007–2008) *Bak kulissene*.

104. Intervju med Sven Åge Birkeland i Bergen, 15.12.2010.

105. Arntzen (2004), s. 73–77.

nes vei fram til en slik praksis artet seg ulikt. BIT Teatergarasjen har dyrket fram kunstnerisk programmering siden det først ble etablert som festival i 1983–84, på initiativ av aktører med tilknytning til faget teatervitenskap ved Universitetet i Bergen. Fra og med 1990, da festivalen ble omdannet til et teater med helårs drift, har den kunstneriske lederens valg av nasjonale og internasjonale samarbeidspartnere, forestillinger til sesongprogrammet og utvikling av biennialene Oktoberdans og Meteor formet teatrets kunstneriske profil. Fra begynnelsen har BIT – Bergen Internasjonale Teater – vendt seg mot utlandet, især europeiske land hvor produksjons- og visningssamarbeid mellom kunstnere, programmerende scener og lignende aktører er en etablert del av scenekunstheltet. Den kunstneriske ledelsen har vært stabil siden etableringen, mens på både Black Box Teater og Teaterhuset Avant Garden har ulike ledere preget teatrets utvikling og programmering.

Black Box Teater ble etablert i 1985 av Danse- og teatersentrum som en scene for fri scenekunst. Teatrets historie og identitet er tett sammenvevd med den frie scenekunstens kunstneriske og organisatoriske utvikling.¹⁰⁶ Som en egen scene for fri scenekunst kunne Black Box Teater fange opp den framvoksende kunstneriske aktiviteten og eksperimenteringen utenfor de produserende institusjonene. Gjennom denne åpne og brede profilen speilet teatret medlemmene til eieren Danse- og teatersentrum. Selv om Danse- og teatersentrum fortsatt er den formelle eieren av Black Box Teater, har den kunstneriske profilen til dette teatret gradvis blitt spissere. Fra å være omtalt som de frie scenekunstneres eget teater begynte Black Box fra midten av 1990-årene å innføre kunstnerisk programmering med utgangspunkt i teatersjefens satsninger.¹⁰⁷

I likhet med Black Box Teater har Teaterhuset Avant Garden i Trondheim utviklet seg i retning av kunstnerisk programmering. De tre profesjonelle teatergruppene Magna Vox (tidligere Det lille musikkteater), Petrujska Teater og Studio Teater etablerte stiftelsen Teater Avant Garden i 1984. De drev selv teatret i mange år og viste både egenproduserte forestillinger og gjestespill. Disse gruppene arbeidet henholdsvis innenfor musikkbaserte uttrykk, figurteater og improvisasjonsbaserte uttrykk med fysiske og visuelle virkemidler. Etter at teatrets grunnleggere trakk seg fra driften og styret, ble Teaterhuset Avant Garden i likhet med teatrene i Bergen og Oslo et programmerende teater uten egenproduksjon. Teatersjefen har ansvaret for driften, profilen og programmeringen av sesongene og for festivalsatsninger.¹⁰⁸

106. Ibid., s. 59–60.

107. Buresund og Gran op.cit.

108. Intervju med Per Ananiassen i Trondheim, 01.12.2010.

Om disse teatrene hadde ulik profil da de ble etablert, har dette i de siste årene blitt mindre tydelig. Alle de tre teatrene arbeider med co-produksjon og programmering av norske og utenlandske scenekunstproduksjoner med vekt på samtidsuttrykk på tvers av etablerte sjangere og uttrykksformer. De deler en arbeidsform, har en internasjonal orientering og har sammenfallende kunstneriske og kulturpolitiske interesser.

Nye arenaer som ble etablerte på 2000-tallet, som Dansens Hus og Regional Arena for Samtidsdans – RAS ved Sandnes kulturhus, viser at kunstnerisk programmering er blitt en utbredt arbeidsmodell i det norske scenekunstheltet. Samtidig eksemplifiserer disse scenene en ny tendens, nemlig etableringen av særskilte arenaer for dansekunsten. Dansens Hus ble etablert i Oslo i 2004 som en programmerende virksomhet. Det begynte uten fast hus, inntil åpningen av de nye lokalene i 2008. RAS ble opprettet som et prosjekt i forbindelse med Stavangers periode som en europeisk kulturhovedstad i 2008. Prosjektet RAS ble videreført etter den første perioden med det formålet å stimulere utviklingen av dansekunsten i regionen. RAS er eiet av kulturhuset, men har en egen kunstnerisk leder og har oppgaver som programmering og co-produksjon til felles med de etablerte programmerende teatrene.

Fri scenekunst i møte med den produserende institusjonen

I en norsk kontekst er den vanligste co-produsenten og arenaen for fri scenekunst de programmerende teatrene. De produserende institusjonene har i stor grad og inntil nylig ikke blitt ansett som aktuelle samarbeidspartnere. For å forstå den tradisjonelle avstanden mellom fri scenekunst og produserende institusjoner bør forholdet ses i et kunstnerisk så vel som et kulturpolitisk perspektiv. I et kunstnerisk perspektiv organiseres den kunstneriske prosessen og produksjonsarbeidet ulikt innenfor den institusjonsbaserte scenekunsten og blant scenekunstnere som arbeider utenfor disse institusjonene. Forskjellige praktiske og strukturelle forutsetninger, ulike ansvarsforhold for utviklingen av det kunstneriske arbeidet og ulik tilgang til kunstneriske og tekniske ressurser gir ulike muligheter. I et kulturpolitisk perspektiv har fri scenekunst og produserende institusjoner ulike modeller for offentlig finansiering. Der mange produserende institusjoner får offentlige tilskudd som innbefatter produksjon, drift, administrasjon og visning av forestillinger, er frittstående kunstnere og konstellasjoner i stor grad avhengige av prosjektbasert tilskudd uten en fast infrastruktur for produksjon og visning. Det finnes i tillegg flere produserende institusjoner for teater enn for dans.

Disse ulikhetene i kunstnerisk praksis, organisering, økonomi og vilkår for produksjon og visning har skapt et skille mellom den frie og den institusjonsbaserte scenekunsten. I de senere årene har dette skillet på ulikt vis blitt

utfordret av kunstnere og teatersjefer som ser et nytt potensial for samarbeid. Før dette undersøkes videre gjennom eksempler og erfaringer, kan det være hensiktsmessig å peke på hvilke kontaktflater som allerede eksisterer mellom fri scenekunst og institusjoner.

Noen scenekunstnere kombinerer bestillingsverk, oppdrag eller engasjement innenfor en produserende institusjon med egen kunstnerisk virksomhet innenfor fri scenekunst. Bestillingsverk, oppdrag eller engasjement kan forstås som ulike former for frilansarbeid enten det er som regissør, koreograf, komponist, scenograf eller skuespiller. Med egen kunstnerisk virksomhet menes en plattform for å initiere prosjekter og utvikle et kunstnerskap enten som enkeltkunstner eller som del av en konstellasjon, til forskjell fra å medvirke i andres prosjekter og forestillinger. Scenekunstnere som kombinerer egen virksomhet med frilansarbeid, arbeider som oftest skapende og med iscenesettelse, for eksempel i de konvensjonelle rollene til koreografer og regissører. Et slikt eksempel er koreograf og regissør Jo Strømgren og Jo Strømgren Kompani. Jo Strømgren Kompani har vært Strømgrens selvstendige arbeidsplattform siden 1998. Samtidig har han blitt invitert til å koreografere for andre dansekompanier og til å regissere produksjoner hos teaterinstitusjoner. Koreografer som Ina Christel Johannessen, Ingun Bjørnsgaard og koreograf, regissør og tekstforfatter Alan Lucien Øyen og regissøren Tore Vagn Lid har arbeidet på lignende vis. Det finnes også eksempler på bevegelse i motsatt retning, hvor kunstnere som i all hovedsak har virket i produserende institusjoner, initierer prosjekter og arbeidsplattformer utenfor institusjonen. Regissøren Yngve Sundvor og skuespilleren Juni Dahr er to ulike eksempler på det. Blant nyutdannede skuespillere fra fjerdeårsstudiet på Kunsthøgskolen i Oslo kan det skimtes en interesse for å kombinere et virke som skuespillere innenfor institusjonen med initiering av egne prosjekter utenfor institusjonen.

Det er først på 2000-tallet at vi finner mer omfattende former for produksjonssamarbeid mellom frittstående kunstneriske virksomheter og produserende institusjoner. Goksøyr & Martens, kollaborasjonen mellom scenekunstnerne Toril Goksøyr og Camilla Martens, samt Tore Vagn Lid og produksjonsenheten Transiteatret-Bergen, er eksempler på aktører som etter hvert har utstrakt erfaring med å inngå samarbeidsprosjekter med produserende institusjoner. Goksøyr & Martens benytter ofte kunstneriske virkemidler til å framstille virkelighetsnære hendelser og situasjoner de har observert og dokumentert, slik vi så i forestillingen *Foreldremøte* omtalt i forrige kapittel.¹⁰⁹ I samarbeidet med Nationaltheatret i Oslo har skuespillere i teatrets ensemble medvirket i forestillingene som utvikles gjennom

109. *Salong* (2009) er også et eksempel. Opplysninger om produksjonene er tilgjengelige i Nationaltheatrets forestillingsdatabase, <http://fdb.nationaltheatret.no/Søk/tabid/57/Default.aspx>.

den kunstneriske prosessen og scenespråket til Goksøy & Martens. Tore Vagn Lid og Transiteatret-Bergen har arbeidet etter et lignende mønster, for eksempel i produksjonen *Mann = Mann* som ble laget i 2008 i samarbeid med Rogaland Teater. Transiteatret-Bergen arbeider med utgangspunkt i en kritisk teatertradisjon med vekt på musikkdramaturgiske virkemidler. De har lagt vekt på å utvikle samarbeidsformer tilpasset sin musikkdramaturgiske uttrykksform, som ofte krever betydelige økonomiske og kunstneriske ressurser. *Die Massnahme* (2007) er et eksempel på et slikt samarbeid. Her inngikk Transiteatret-Bergen en omfattende co-produksjon med Festspillene i Bergen og BIT Teatergarasjen i tillegg til et kunstnerisk samarbeid med Bergen Senter for Elektronisk Kunst (BEK) og Forsvarets Musikkorps Vestlandet.¹¹⁰

I produksjonssamarbeidene som er kunstnerisk betinget, som Goksøy & Martens og Transiteatret-Bergen er eksempler på, medvirker ofte deler av institusjonsteatrets ensemble i produksjonen. Slik medvirkning kan være et bevisst kunstnerisk valg hos de ansvarlige kunstnerne eller et premiss som stilles for å inngå samarbeid. Det er likevel den selvstendige kunstneren eller konstallasjonen som har tatt initiativet, og som leder produksjonen og har ansvar for forestillingens helhetlige konsept, materiale, regi/koreografi og andre kunstneriske valg. Produksjonen kan på den måten ses i forlengelse av kunstnerskapet kunstneren eller konstallasjonen har bygget opp utenfor institusjonen.

En annen form for produksjonssamarbeid mellom frie scenekunstnere og produserende institusjoner kan betraktes som ressursmessig betinget. I denne typen samarbeid stiller institusjonen med eksempelvis produksjonslokaler, teknisk verksted, scenerom og lignende tjenester. Verdien av et ressursmessig samarbeid utdypes av denne kunstnerinformanten:

Det handler egentlig om at institusjonsteatrene er veldig godt tilrettelagte ressurser. Det handler ikke om at det frie scenekunstmiljøet ikke vil produsere på den måten, men at de ikke har tilgang til ressursene og ikke vil bli underlagt en sjef. Vi må skille mellom den kunstneriske ledelsen og fasilitetene.

Informanten tegner opp et skille mellom institusjonen som *produksjonsmodell* og institusjonen som *produksjonsressurs*. Som produksjonsmodell setter institusjonen i større grad premissene for utviklingen av det kunstneriske arbeidet enn hvis institusjonen er en ressurs som styrker forestillingens produksjonsvilkår. De fleste institusjonsteatrene er imidlertid ikke organisert med det formålet å fungere som ressurs for frittstående kunstneriske virksomheter fra

110. Intervju med Lid op.cit.

utenfor institusjonen. Ulike ståsteder i scenekunstheltet kan føre til at samarbeidspartnere kommer til samarbeidet med ulike forventninger og står igjen med ulike erfaringer etterpå, slik denne kunstneren forteller:

En modell er samarbeid uten innblanding; det er bare et rom. Men det er fordeler og ulemper. Ulempen er stemoderlig behandling innenfor institusjonen. [...] Vi fikk et mer solid økonomisk grunnlag, men det var en uforutsigbarhet i planleggingen som er typisk for institusjonsteatrene.

Mange spørsmål kan stilles når de tradisjonelle skillelinjene i scenekunstheltet utfordres gjennom nye samarbeidsformer. Har den frittstående konstallasjonen tilstrekkelig frihet til å utvikle konseptet og arbeide fram produksjonen slik den hadde gjort dersom forestillingen ble til utenfor institusjonen? Hva er forholdet mellom kunstnerens prosjekt og teatersjefens mandat? Er det rimelig å forvente at institusjonen kun fungerer som produksjonsressurs, eller bør kunstnerens prosjekt integreres i institusjonens produksjonsmodell? Hvilke posisjoner er det mulig å etablere mellom ytterpunktene «institusjon som produksjonsmodell» og «institusjon som produksjonsressurs»?

Det finnes ikke entydige svar. Til tross for samarbeid mellom institusjoner og frittstående kunstnere og konstallasjoner finnes det ulike oppfatninger om skillelinjene mellom den frie og den institusjonsbaserte scenekunsten. Noen peker på oppmykning mellom posisjonene, andre erfaringer bekrefter at kunstneriske, produksjonsmessige og økonomiske skillelinjer eksisterer fremdeles. En viktig forskjell er at de produserende institusjonene er bygget for å understøtte hele kretsløpet fra produksjon til visning. Fri scenekunst har i mindre grad en tilrettelagt infrastruktur som er laget for å bære det kunstneriske arbeidet fra idéstadiet gjennom utviklingen og visningen av forestillingen. Som arbeidsformer gir de derfor ulike muligheter. Jeg har snakket med kunstnere som kjenner seg godt igjen i strukturene hos produserende institusjoner og ser relativt uproblematisk på samarbeid. Andre kunstnere har fortalt om uforutsigbarhet i arbeidsforholdene som skyldes ulike oppfatninger om premissene for samarbeidet. Noen mener at institusjonene er for lite åpne for aktører i den frie scenekunsten, og at økt samarbeid og ressursdeling kunne bringe nye kunstneriske prosesser og uttrykksformer innenfor institusjonens vegger. Andre kunstnere ser det som verken interessant eller relevant å forholde seg til de produserende institusjonene og isteden orienterer seg mot de programmerende scenene eller andre strukturelle omgivelser.

Det ser likevel ut til å være en utbredt oppfatning blant kunstnerinformantene at de produserende institusjonene rår over ressurser som verksted, produksjons- og prøvelokaler og scenerom med god teknisk kapasitet, som er attraktive fordi frie scenekunstnere mangler tilgang til slike fasiliteter selv.

Forskjellen i vilkårene for produksjon og visning er spesielt merkbar der hvor kunstnere opplever at det er få alternativer for å skaffe seg de tiltrengte sceniske og tekniske ressursene for sitt arbeid.¹¹¹ Synet på institusjonen som produksjonsressurs kom fram i intervjuer med kunstnere som bor og hovedsakelig produserer scenekunst i nærheten av etablerte produserende teaterinstitusjoner. Det finnes som kjent flere produserende teaterinstitusjoner enn danseinstitusjoner i Norge. Derfor er det ikke overraskende at det primært var informanter som arbeider med teateruttrykk, som problematiserte stilingen til de produserende institusjonene i norsk scenekunst.

Kunstnerdrevet infrastruktur

Kun et fåtall kunstnere og konstellasjoner disponerer og driver sin egen scene. En slik kunstnerdrevet infrastruktur i scenekunstfeltet utgjør en tredje type strukturell omgivelse. Noen eksempler kan nevnes. Nordic Black Theatre ble etablert i Oslo i 1992 som en fri kunstnerisk virksomhet med vekt på kunstnere med bakgrunn i andre kulturelle uttrykk og tradisjoner, men har i tillegg utviklet en scene for gjestespill og visning av egne produksjoner. Lars Øynos teatervirksomhet Grusomhetens Teater overtok lokaler i Hausmania i Oslo i 2002, som huser produksjonene til Øyno. Hans kunstnerskap er forankret i en fysisk teatertradisjon med vekt på kroppens musikalitet og poesi som teatrets sentrale virkemiddel. Lokalene gjøres også tilgjengelige for utleie som gjestespillscene. Den frie teatervirksomheten Turnékompaniet flyttet inn i Hamar Teater på Hamar i 2006 og etablerte det som en base for kompaniets egenproduksjon og gjestespill. Scenekamp, folkelige teatertradisjoner, forestillinger som bygger på personlig materiale, og forestillinger for barn og unge har vært sentrale trekk ved gruppens arbeid. Et nyere tilskudd til dette landskapet er etableringen av Det Andre Teatret i Oslo som en scene for improvisasjonsbasert scenekunst og scenekunst for et ungt publikum. Teatret er en base for virksomheten til Teater Liksom og gjestespill som passer til teatrets profil. Teater NOR og teaterkompaniet Eilertsen & Granados i Stamsund og Grenland Friteater i Porsgrunn er også eksempler på scenekunstgrupper som disponerer egne scene- og produksjonslokaler. Felles for disse kunstnerinitierte scenene er at de med få unntak fungerer som hovedbasen for gruppens egenproduksjon. De er i all hovedsak ikke programmerende. Samtidig innbefatter driften av scenen i mange tilfeller gjestespill, som regel gjennom utleie.

Kunstnernes produserende virksomheter har også avfødt festivaler. Festivalene er programmerende arenaer i motsetning til de overnevnte

111. Jf. Bjørn og Pålstrud. (2010, 1.juli). *Kunst og mangfold, eller sosialdemokrati og monopol?* http://arkiv.scenekunst.no/artikkel_7352.nml.

scenene. Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival ble etablert i Porsgrunn av Grenland Friteater i 1995. I 2001 ble Stamsund Internasjonale Teater AS (nå Stamsund Teaterfestival) grunnlagt i Stamsund av Teater NOR og Marit Omland og drives i dag av kunstnerisk leder Thorbjørn Gabrielsen i Teater NOR. DanseFestival Barents ble etablert i Hammerfest i 2003 av koreografen Solveig Leinan-Hermo. Festivalen ble opprinnelig drevet som et prosjekt under Leinan-Hermos kunstneriske virksomhet Stellaris DansTeater, før festivalen ble en selvstendig virksomhet med en egen festivalleder. Dansebiennalen Multiplié ble etablert av Inclusive Dance Company i Trondheim i 2004 og arrangeres nå av DansiT – Senter for dansekunst i Sør-Trøndelag. Både DanseFestival Barents og Multiplié har fått en større grad av løsrivelse og kunstnerisk frihet fra stifteren, mens Teater NOR og Grenland Friteater arbeider innenfor andre modeller. Stamsund Teaterfestival og Teater NOR er relaterte virksomheter som er samlokalisert og har den samme kunstneriske leder. Samtidig har Stamsund Teaterfestival de senere årene gitt en uavhengig kurator ansvar for deler av festivalprogrammet. I Porsgrunn er festivaldrift og kunstnerisk produksjon definert som prosjekter under den helhetlige virksomheten til Grenland Friteater.

Felles for disse festivalene, eller en festival som CODA – Oslo Internasjonale Dansefestival, er at de drives uavhengig av en produserende institusjon eller et fast programmerende teater. De forholder seg til kunstproduksjon der forestillinger produseres for turné og gjestespill. På denne måten er disse arenaene i likhet med andre programmerende virksomheter avhengige av kunstnernes mobilitet for å lage festivalprogrammet. Stamsund Teaterfestival, DanseFestival Barents og Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival kan også betraktes som bærende arenaer for scenekunst innenfor sine geografiske områder. Der hvor disse arenaene holder til, er det få faste, etablerte visningssteder og en begrenset kunstnerisk produksjon.

Utviklingen i den kunstnerdrevne infrastrukturen har i stor grad vært knyttet til kunstnernes egne behov for produksjon og visning eller har dreid seg om etableringen av festivaler med fokus på uttrykksformer med lite representasjon innenfor festivalens geografiske område. I de senere årene har kunstnere også tatt initiativ til å etablere andre typer virksomheter som støtter produksjon og visning av fri scenekunst. Produksjonssentre som Kunsthuset Wrap i Bergen, kunstnernetverk og lokale arrangører som RadArt i Tromsø og virksomheter som DansiT som tilbyr produsenttjenester, opphold og tilgang til prøvelokaler, er eksempler på det. Et typisk kjennetegn ved slike støttevirksomheter er at de har en sterk lokal forankring, men forholder seg til scenekunstens bevegelser i ulike nasjonale og internasjonale kretsløp. Et annet kjennetegn er at de er sammensatte virksomheter. På Kunsthuset Wrap tilbys det prøvelokaler og verksted, men lokalene har også blitt brukt som vis-

ningsarena. RadArt arrangerer gjestespill, festivaler og seminarer på Rådstua Teaterhus, i tillegg til at det fungerer som nettverksorganisasjon for frittstående scenekunstnere basert i Tromsø. Mens RadArt henvender seg bredt til scenekunstnere uavhengig av uttrykksform og Kunsthuset Wrap har en tverrkunstnerisk profil, er virksomheten til DansiT rettet mot dansekunsten.¹¹²

Kulturpolitiske ambisjoner

Et sentralt kjennetegn ved etableringen av de programmerende teatrene og den kunstnerdrevne infrastrukturen er at de springer ut av kunstnernes egne bevelger og faglige initiativ. DansiT, Kunsthuset Wrap og RadArt er eksempler på det. Utviklingen på Black Box Teater, BIT Teatergarasjen og Teaterhuset Avant Garden kan også betraktes som svar på kunstneriske og faglige behov. En annen drivkraft i etableringen av strukturelle omgivelser for fri scenekunst er kulturpolitiske ambisjoner. På det kommunale, det fylkeskommunale og det statlige nivået kan det pekes på initiativ som har bidratt til å skape nye rammer for fri scenekunst. Disse initiativene springer som regel ut av en spesifikk kulturpolitisk ambisjon og har som formål å stimulere en bestemt type utvikling. I noen tilfeller kommer det også av press fra kunstmiljøene.

Det mest etablerte eksemplet på denne tendensen er Figurteatret i Nordland. Figurteatret ble etablert i 1991. Det er en fylkeskommunal institusjon som ble opprettet for å stimulere og støtte utviklingen av figurteater og visuell scenekunst. Det er nå et internasjonalt produksjonscenter som forvalter en søknadsbasert ordning for produksjonsopphold, samtidig som de ansatte arbeider aktivt med rekruttering til figurbasert og visuell scenekunst i Norge og i utlandet. Som produksjonscenter bidrar Figurteatret i Nordland til å trekke nye kunstneriske krefter til Stamsund og Nordland fylke ved å tilby tilgang til teatrets ressurser og legge til rette for gjestespill i Nordland. Daglig leder Preben Faye-Schjøll beskriver virksomhetens formål slikt:

Vi er støttespillere for gruppene og prosjektskaperne idéer. Vi har en type jordmorfunksjon rundt idéen, hvor vi kanskje bidrar som regi- og dramaturgikonsulenter, tekniske og produksjons- eller produsenttjenester, men på gruppene premisser.¹¹³

Figurteatret i Nordland administreres av Nordland fylkeskommune. Resultatene av produksjonsoppholdet skal derfor synes i regionen, påpeker Faye-Schjøll: «Poenget for fylket og kommunen er at det kommer befolkningen her

112. Se <http://www.wrap.hdu.no>, <http://www.radart.no> og <http://www.dansit.no>. Det finnes flere eksempler, men de nevnte virksomhetene gir et bredt bilde av utviklingen.

113. Intervju med Preben Faye-Schjøll i Stamsund, 10.12.2010.

oppe til gode, så vi har en avtale om at de [scenekunstnerne] da gjør en turné som vi dekker.» Beliggenheten i Stamsund er en stor del av det som gjør produksjonssentret attraktivt for scenekunstnere, fortsetter Faye-Schjöll:

Den viktigste ingrediensen er isolasjon. Her har de ett prosjekt. Ingen mulighet for flukt. I perioder setter folk pris på det fordi de har opplevd det som vanskelig å holde konstallasjonen sammen.¹¹⁴

Tilrettelegging for produksjonsarbeid og visning, slik Figurteatret byr på, er tjenester som er tilpasset arbeidsformene som kjennetegner fri scenekunst. Det dekker behov for produksjonslokaler og visningsmuligheter og gir konstallasjoner av skapende og utøvende kunstnere anledning til å arbeide sammen over tid. Figurteatret i Nordland er samtidig et eksempel på en type virksomhet som har vært lite utbredt i norsk scenekunst, i motsetning til europeiske land hvor produksjonssentre og tilbud om opphold i mange tilfeller er en etablert og integrert del av scenekunstfeltet.

Av nyere eksempler på virksomheter som kan ses i sammenheng med kulturpolitiske satsninger, kan det pekes på Dansearena nord i Hammerfest. Det ble etablert i 2004 som Nordnorsk landsdelscene for dans av fylkeskommunene Finnmark, Troms og Nordland og Hammerfest kommune. Det endret navn til Dansearena nord i 2010 som et ledd i en tydeliggjøring av organisasjonen og oppgavene. Dansearena nord er ikke et produksjonssenter slik Figurteatret i Nordland er. Det er en organisasjon som fremmer dansekunst gjennom egne initiativ og nettverkssamarbeid og ved å tilby produsentstøtte og opphold for dansekunstnere. Virksomheten orienterer seg i et nordnorsk, nordisk og barentsregionalt perspektiv. Lenger sør i landet kan det pekes på utviklingen i Sandnes kommune og Bærum kommune, der kulturhusene har vært pådrivere i etableringen av nye arenaer og utviklingsmuligheter for dansekunst.¹¹⁵

På statlig nivå er etableringen av Dramatikkens Hus og Dansens Hus to tydelige eksempler på institusjoner som ble drevet fram av et kunstnerisk og et kulturpolitisk formål.¹¹⁶ Begge institusjonene har en definert nasjonal oppgave. Dramatikkens Hus ble opprettet i 2010 som et nasjonalt kompetanse- og utviklingssenter for ny dramatikk og scenetekst. Siden opprettelsen har huset arbeidet med dette mandatet på ulikt vis, ved å støtte utviklingsprosesser for ny scenetekst og dramatikk og ved å presentere prosjekter i prosess til publikum. Dansens Hus er til forskjell fra Dramatikkens Hus en

114. Ibid.

115. Se <http://www.ras.as> og <http://www.baerumkulturhus.no/1225221>.

116. Se <http://www.dansenshus.com/> og <http://www.dramatikkenshus.no/>.

visningsarena. Som en nasjonal scene for dans har Dansens Hus ambisjon om å presentere et bredt spekter av forestillinger. Selv om kjerneoppgaven til disse husene er ulike, finnes det noen fellestrekk. Både Dramatikkens Hus og Dansens Hus satser på ulike typer faglige og publikumsrettede arrangementer for å skape nye innganger for å forstå henholdsvis scenetekst og dans. I tillegg er de eksempler på virksomheter som ikke forholder seg utelukkende til ett produksjonsfelt. De er verken kun til for produserende institusjoner, faste kompanier eller fri scenekunst, men orienterer seg i scenekunstheltet på ulikt vis i tråd med mandatet.

Den mest markante kulturpolitiske satsningen i senere år er opprettelsen av Den kulturelle skolesekken.¹¹⁷ Den kulturelle skolesekken ble etablert i 2001 og har som formål å bidra til at alle skoleelever møter profesjonelle kunstneriske og kulturelle uttrykk. Som en arena for profesjonell kunst i skolene er Skolesekken en ny type strukturell omgivelse. Den skiller seg fra den øvrige utviklingen både ved å være drevet av en kulturpolitisk og utdanningspolitisk ambisjon og ved å ta utgangspunkt i en spesifikk kontekst, skolen, som kunstnerne trer inn i.

Enhver strukturell omgivelse for scenekunsten rammer inn kunsten på bestemte måter. Innrammingen kan være knyttet til de fysiske, romlige omgivelsene, og den kan være av mer abstrakt og symbolsk art. Disse rammene kan virke inn på produksjonsvilkårene og på hvordan kunstuttrykket oppleves og forstås. I Skolesekken blir skolen et tydelig eksempel på dette. Det er blitt en arena for kunst som likevel er utenfor etablerte kunstneriske konvensjoner. Tilstanden av å være samtidig innenfor og utenfor en læringsammenheng og en kunstnerisk sammenheng skaper en tvetydig situasjon. Forskningsrapporten om Den kulturelle skolesekken som Uni Rokkansenteret og Høgskolen i Bergen leverte i 2013, peker på hvordan de sammensatte ambisjonene for ordningen medfører at

[...] flere føler seg dratt mellom ulike og til dels konfliktfylte krav – om for eksempel elevmedvirkning, læreplanforankring, nyskapende fri kunstproduksjon og å pleie god relasjoner til ulike «utvelgere» og smaksdommere.¹¹⁸

I disse omgivelsene kan det hende at scenekunstnere må agere på nye måter for å balansere ulike hensyn og forventninger. En scenekunstner med mye erfaring fra Skolesekken fortalte følgende:

117. Breivik og Christophersen op.cit. drøfter kulturpolitiske og utdanningspolitiske dimensjoner ved Den kulturelle skolesekken. Kapittel seks omhandler et eksempel på scenekunst i Skolesekken, s. 129–153.

118. Breivik (2013b) i *ibid.*, s. 158.

Det er kunstnerisk interessant å spille for et publikum hvor man er nødt til å kjempe for teaterkonvensjoner på en helt annen måte enn man må med et voksent publikum som oppfører seg. Et voksent publikum kjenner fiksjonskontrakten. Med ungdomsklasser må du ta noen grep i forestillingen for å etablere fiksjonskontrakten og holde oppmerksomheten deres. Jeg har lært mye av å spille for denne målgruppen, slik at jeg tar valg også når jeg spiller for et voksent, mer etablert publikum. Jeg har plukket opp en del tricks som er nyttige: kjennskap og erkjennelse av egen kropp i rommet, å være i rommet sammen med andre. Man handler i rommet.

Det uforutsigbare møtet med et ungt publikum utenfor teatret på en arena som er definert av andre normer og koder, innebærer for denne kunstneren en skjerpet bevissthet på både utøverens og publikums energi og nærvær. Med skolen som scenerom har denne kunstneren erfart at scenekunstens konvensjoner ikke kan tas for gitt, men må stadig forhandles fram under forestillingen.

Det unge publikums umiddelbarhet ble også bemerket i et intervju jeg gjorde med en annen kunstner som har mye erfaring fra Skolesekken: «DKS var fra starten en måte å få ut arbeidet på. Det var viktig for den måten vi jobbet på. En direkte tilbakemelding.» Det unge publikummet scenekunstnere møter gjennom Den kulturelle skolesekken, har mindre erfaring med å lese scenekunstens koder og konvensjoner enn publikum på etablerte arenaer for scenekunst. Deres respons kan oppleves som mer spontant – et resultat av det som oppstår i rommet der og da.

Denne informanten framhever også en pragmatisk side ved Skolesekken som arena. Den gir arbeidsmuligheter, og forestillinger kan spilles flere ganger. Informanten forteller videre: «Nå etter at DKS kom, har det blitt et konglomerat av kompanier der noen er delvis kommersielle aktører. Det er blitt mye, mye mer aktivitet sånn som jeg ser det i hvert fall.» Skolesekken oppfattes her som åpent for en stor spennvidde av aktører. Det kan bety at Skolesekkens organisering gir flere innganger til spillemuligheter for flere aktører. Noen produserer forestillinger i samarbeid med de fylkesvise teatrene eller produsentene som har ansvar for å levere til Den kulturelle skolesekken i sitt fylke. Andre formidler sine forestillinger gjennom Scenekunstbruket. En tredje inngang er for en allerede produsert forestilling å bli tatt inn i menyen eller abonnementsordningen som forvaltes av teatret eller fylkeskommunen. Enkelte kommuner som Bergen har et selvstendig ansvar for Skolesekken og representerer en fjerde modell. Markedet for Scenekunst i Sandefjord og Showbox i Oslo er arrangementer som samler mange av produsentene fra fylkeskommunene og kommunene og kan også være et ledd i formidlingen av forestillinger videre i Skolesekken.

I publikasjonen til Uni Rokkansenteret og Høgskolen i Bergen ser forskerne Skolesekken i sammenheng med kunstnerpolitikken når de påpeker betydningen den har som arbeidsmarked og inntektskilde.¹¹⁹ I sin artikkel spør Jan-Kåre Breivik om tilgang til Den kulturelle skolesekken som arbeidsmarked likevel krever at kunstnerne tilpasser seg forholdene:

Å produsere scenekunst koster åpenbart penger, og flere hevder at finansieringskildene er små og få, særlig i frigruppesektoren. En kan derfor med rette spørre seg om produksjonene da kanaliseres inn i små format (liten, billig turnébar gruppe) med tilpasninger mot Skolesekken, særlig ettersom den utgjør det mest sentrale markedet for frigruppeproduksjon.¹²⁰

Beskrivelsen av Skolesekken som det mest sentrale markedet er forskerens egen vurdering, og som påstand kan det diskuteres om det gjelder kunstnerisk, økonomisk eller med hensyn til spillemuligheter. Det som er viktig her, er spørsmålet om hvem eller hva som setter premisene for det kunstneriske arbeidet. Jeg har allerede pekt på den tvetydige situasjonen forskerne har identifisert som en typisk erfaring i Den kulturelle skolesekken. Dette forklarer de ved å trekke fram forventningene de ulike partene i Skolesekken har. Om lærerne skrives det for eksempel:

Skolesekkproduksjonene kan etter deres mening støtte og oppfylle læringsmål når de omhandler historie, sosiale medier, matkultur, filmer på fremmedspråk, osv. Lærerne er også opptatt av den kunstfaglige læringen som skjer når elever involveres direkte i samarbeid med kunstnere.¹²¹

Med andre ord kan elevenes faglige utvikling være et formål, i tillegg til at Skolesekken forventes å bidra til elevenes personlige og sosiale vekst.¹²² Slike formål og forventninger kan stå i et spenningsfylt forhold til kunstnerens selvstendige valg. De kan virke inn på forestillingens tematikk og scenespråk og utgjøre kriterier internt i Skolesekken for å velge hvilke forestillinger som skal formidles. For kunstnerne som ønsker innpass i Skolesekken, kan det innebære pragmatiske avveininger mellom ens egne kunstneriske valg og muligheten til å bidra til elevens vekst og utvikling i skolesammenheng.¹²³

Forestillinger i Skolesekken finner som regel sted på skolen og dermed utenfor teatrets tradisjonelle og teknisk tilrettelagte rom. Skolen som arena

119. Breivik og Christophersen i *ibid.*, s. 12.

120. Breivik (2013a) i *ibid.*, s. 141.

121. Christophersen i *ibid.*, s. 110.

122. Christophersen og Breivik i *ibid.*, s. 180.

123. Breivik og Christophersen i *ibid.*, s. 23.

har praktiske begrensninger med hensyn til rom og teknikk, i tillegg til utfordringen som ligger i å være en del av skoledagens timeplan. Disse vilkårene kan også påvirke hvilke estetiske, scenetekniske og tematiske valg kunstnerne tar i en forestilling som er tenkt formidlet gjennom Skolesekken. Forestillinger med scenisk kompleksitet og som eksempelvis anvender varighet som virkemiddel, kan være vanskelig å realisere innenfor slike omgivelser. En kunstner jeg intervjuet, beskriver disse forholdene som en usynlig form for påvirkning:

Baksiden er at den typen effektivisering [Skolesekkens sceniske format og tidsrammen for å rigge opp og rigge ned forestillingen] kan virke inn på verket. En tilpassing. Og kravene om tilpassing blir større. I mange sammenhenger kan det være bra, men det kan påvirke oss uten at vi egentlig legger merke til det, og ting blir likere.

I publikasjonen til Uni Rokkan og Høgskolen i Bergen understrekes det at «[...] de ulike kunstaktørene har varierende syn på om tilpassing til Skolesekken medfører et problem for deres kunstneriske frihet, eller om tilpassing tvert imot medfører en spennende kunstnerisk utfordring».¹²⁴ Det blir dermed slått fast at tilpassing er et faktum, at Skolesekken på synlig og usynlig vis ser ut til å sette premisser for kunstnere som inngår i den. Dette forskningsbidraget åpner for spørsmålsstilling om hvilke typer prosesser, verkforståelser, uttrykksformer og kunstnerposisjoner som er mulige innenfor Skolesekken.¹²⁵ Videre og mer spesifikt kan en spørre om mulighetene samsvarer med de ulike kunstneriske strømningene som preger scenekunstens samtidsuttrykk i den frie scenekunsten.

Den kulturelle skolesekken er samtidig en tilrettelagt ordning for formidling og turné. Innenfor noen geografiske områder kan Skolesekken være et betydningsfullt bidrag til kunsttilbudet generelt. Figurteatret i Nordland benytter Skolesekken i formidlingsavtalen som inngås med kunstnere som er bevilget produksjonsopphold i Stamsund. «80 prosent av forestillingene vi viser i Nordland, går gjennom DKS. Det er den eneste formidlingsordningen som finnes. Vi har laget et system når det gjelder turné og rigg. De reiser rundt med et komplett teater, tilpasset gymsaler.»¹²⁶ Det høye antallet forestillinger Faye-Schjøll viser til her, tyder på at Skolesekken utgjør en tiltrengt arena for fri scenekunst i et stort geografisk område med få byer. Samtidig er denne turnémuligheten begrenset, både i omfang og publikumsbredde: «Vi

124. Breivik (2013a) i *ibid.*, s. 129.

125. Christophersen i *ibid.*, s. 71–84.

126. Faye-Schjøll *op.cit.*

kan regne med to turnéer i året i DKS. Og da er markedet mettet.»¹²⁷ Når 80 prosent av forestillingene Figurteatret viser i Nordland fylke, formidles gjennom Skolesekken, kan det tyde på at det finnes få alternativer for å spille aktuelle forestillinger for et allment, blandet publikum.¹²⁸

Eksemplet Stamsund

Før dette kapittelet om strukturelle omgivelser for fri scenekunst avsluttes, skal jeg se nærmere på situasjonen i Stamsund der både Figurteatret i Nordland og Stamsund Teaterfestival holder til. Stamsund er et fiskevær i øygruppen Lofoten i Nordland. Det fungerer her som et eksempel på hvordan kunstneriske initiativ og lokale og regionale satsninger sammen kan stimulere framveksten av en infrastruktur for fri scenekunst.¹²⁹ I denne sammenhengen er festivalen av stor betydning.

Kunstnerisk leder i Teater NOR og Stamsund Teaterfestival Thorbjørn Gabrielsen har beskrevet scenekunst som én av Stamsunds primærnæringer:

*Dette teaterprosjektet mitt har spredd seg veldig i Stamsund. Vi har Stamsund Internasjonale Teaterfestival, Figurteatret i Nordland, Eilertsen & Granados teaterkompani. Så det har blitt en slags primærnæring i dette lille fiskeværet. Det handler om fisk og scenekunst.*¹³⁰

Gabrielsen har drevet med scenekunst der siden 1990. Det startet med et prosjekt i fylkeskommunal regi hvor Gabrielsen hadde ansvar for teaterutdanning for unge mennesker. I 1993 endret han kurs og dannet det som ble teatergruppen Teater NOR. Scenekunstmiljøet i Stamsund har vokst siden Gabrielsen først etablerte seg der. Figurteatret ble som nevnt etablert i 1991, og i 2006 startet teaterkompaniet Eilertsen & Granados sin virksomhet etter tidligere å ha arbeidet med Gabrielsen i Teater NOR.

Gabrielsen og Teater NORs medlemmer var innflyttere til Stamsund. De skaffet seg gamle bygninger og pusset dem opp. Det var både en praktisk nødvendighet for å etablere en scenekunstnerisk virksomhet i Stamsund og en måte å skape forankring og aksept på i lokalsamfunnet. Teater NORs aktive forhold til det sosiale miljøet preget også deres tidligste forestillinger. Etter hvert tok den kunstneriske praksisen til Teater NOR en dreining vekk fra å søke et samspill mellom kunstuttrykket og oppfatningen av øysamfun-

127. Ibid.

128. Se også Breivik i Breivik (2013a) og Christophersen op.cit., s. 137.

129. Se også beskrivelsen av Teater NOR i kapittel 4.

130. Gabrielsen op. cit.

net. Festivalen overtok noe av denne identitetsskapende tenkningen som var en pådriver i de tidligste forestillingene.

I løpet av en kort stund skjønnte vi at det gikk an å invitere folk hit. At det egentlig er en fantastisk ramme for å lage et scenekunstmøte. Ikke bare for oss, men også for dem som kom. At de fikk møte et levende fiskersamfunn, at det er litt eksotisk. Det har blitt en del av hovedkonseptet vårt; et tradisjonelt samfunn skal møte moderne kunst og strømninger i samtiden.¹³¹

Stamsund Teaterfestival ble grunnlagt for å kunne arbeide i scenekunstens internasjonale sammenhenger.¹³² I sin spede begynnelse var festivalprogrammet imidlertid mer tilfeldig sammensatt og var like opptatt av å skape folkeliv og fest som å presentere scenekunst. Dugnadsånden i fiskeværet var også av betydning. Festivalen var avhengig av befolkningens godvilje i arbeidet med å rydde i nedlagte fiskemottak og andre lokaler for å lage plass til kaféer og visningssteder.

Festivalen kom etter at vi hadde vært i Stamsund i åtte år, og da var det mye mer som en folkefest [...] med folkeliv og gateliv. På det tidspunktet var vi ikke så strenge på programmet vårt; det var billedkunst, det var rock and roll, nachspiel. Folk som laget illegale barer nedover gaten. Det var litt sånn «red-light district» hele uken. Og [feststemningen] kjente lokalbefolkningen igjen fra lofofisket. Lofotfisket har gått veldig nedover de siste 20 årene. I gamle dager i de to–tre måneder om vinteren, så kom det tusener av båter hit. Samfunnet blomstret, og det var mye fest. Så dette samfunnet her liker det egentlig når folk kommer utenfra. De som jobbet i de gamle industrilokalene, bestefar, far og sønn, var med på å rydde og vaske ned lokalene. Det var mye dugnadsarbeid i begynnelsen.¹³³

Festivalens identitet har gradvis skiftet fra å være en folkefest til å være en kunstfestival. Det innebærer skarpere fokus på den kunstneriske profilen og hva Stamsund Teaterfestival ønsker å presentere for sitt publikum. Den sosiale rammen for festivalen og øysamfunnets særegenheter er likevel fortsatt en betydningsfull del av identiteten. Den årlige festivalen skal være en møteplass som bringer sammen et lokalt publikum med et kunstsøkende og tilreisende publikum. Festivalen har også som ambisjon å være en faglig møteplass for scenekunstmiljøene i Nord-Norge. Ved å framheve den nordnorske forankringen i et sosialt, geografisk og kunstnerisk perspektiv markerer Stamsund

131. Ibid.

132. <http://www.stamsund-internasjonale.no/default.asp?cmd=350>.

133. Gabrielsen op. cit.

Teaterfestival en særegen orientering i det norske scenekunstlandskapet. Disse aspektene ved festivalens identitet er det viktig å ta vare på, forteller Gabrielsen, samtidig som festivalen har behov for å utvikle seg kunstnerisk. Derfor har han innledet samarbeid med en ekstern kurator som bringer et nytt blikk og andre ambisjoner til programmeringen.

Et viktig prinsipp i etableringen av Stamsund Teaterfestival har vært at en utveksling av kunstneriske impulser fra inn- og utland kan finne sted i Stamsund. Gjennom å bygge opp en kunstnerisk praksis der over mange år skapte Gabrielsen og Teater NOR et kunstnerisk og et strukturelt grunnlag for å etablere festivalen. Lokaliseringen i Stamsund og Nord-Norge åpnet muligheter som Gabrielsen ikke tror han hadde funnet i en stor by:

Det rareste for meg er ikke å gjøre kunstprosjekter, men at jeg har vært her i Lofoten i 22 år. Men vi har store industrilokaler, det største huset som kanskje noen fri gruppe i Norge har. Sammenlignet med andre er vi ressurssterke. Det er ikke sikkert vi hadde fått til det i Oslo eller København eller Madrid.¹³⁴

Gjennom Teater NOR og Stamsund Teaterfestival har Gabrielsen grunnlagt virksomheter som bidrar til å utvikle Stamsund fra innsiden gjennom å produsere scenekunst i Stamsund og fra utsiden gjennom å hente kunstneriske impulser utenfor regionen til Stamsund. Figurteateret i Nordland fungerer på en lignende måte. Kunstnere fra både inn- og utland inviteres til et arbeidsopphold ved Figurteatrets lokaler i Stamsund. Det de produserer, kan senere bli en del av Figurteatrets bidrag til festivalprogrammet. Som en fylkeskommunal institusjon har Figurteatret ansvar for å formidle forestillingene i Nordland fylke. Produksjoner som utvikles hos Figurteatret, kan vises på Figurteatrets egen scene og tilrettelegges for videre turné i Nordland.

En infrastruktur for fri scenekunst

Erfaringene som kommer til uttrykk i dette kapittelet, viser en gjensidig avhengighet mellom kunstnernes initiativ for å skape, realisere og vise scenekunst og virksomhetene som støtter dem i dette arbeidet. Fri scenekunst er tuftet på idealet om kunstnerisk frihet, men i realiteten bygger det samtidig på produksjonssamarbeid, kunstnerisk programmering og mobilitet. For at fri kunstproduksjon skal nå et publikum slik aktørene ønsker, har de behov for støtte. Det trengs virksomheter som vil bidra til å realisere og presentere forestillingen.

134. Ibid.

Infrastrukturen for fri scenekunst har i stor grad blitt bygget på initiativ fra enkeltkunstnere og fagmiljøer. Historien til de programmerende teatrene og flere av festivalene viser det, i tillegg til scenekunstnere som har etablert egne scener. Denne utviklingen har bidratt til opprettelsen av arenaer for fri scenekunst flere steder i landet og til framveksten av en betydelig internasjonal aktivitet innen produksjonssamarbeid og visning som en integrert del av fri scenekunst. Utviklingen i fiskeværet Stamsund ble framhevet som eksempel på hvordan strukturelle omgivelser kan utvikles utenfor de største byene og skape en arena for samtidens scenekunst i bred forstand. Det nyeste tilskuddet til denne infrastrukturen er de produserende institusjonene. Ennå må denne utviklingen sies å være i en tidlig fase, og erfaringene informantene tilkjenner, er blandet. Den kulturelle skolesekken framheves av flere informanter som en viktig arena for formidling til et ungt publikum. For mange scenekunstnere betyr det en anledning til å spille mye. For noen utgjør Skolesekken en kunstnerisk utfordrende kontekst fordi de må forholde seg til dens særegne premisser. I intervjuene jeg gjennomførte med scenekunstnere, var det imidlertid langt fra alle som trakk fram Skolesekken som en vesentlig arena. Derfor må kildematerialet som omhandler Skolesekken, sies å være begrenset. For Skolesekkens betydning for fri scenekunst trengs det gjerne mer omfattende studier som kan gå dypere i spørsmål om estetikk, kunstformidling og resepsjon.

Kunstnerisk og organisatorisk frihet er sentrale verdier for scenekunstnerens egne praksiser, og disse verdiene har i stor grad også gjort seg gjeldende i utviklingen av arenaer for fri scenekunst. Særlig framtreddende er framveksten av en programmerende praksis som gir kunstneriske ledere, kuratorer og teatersjefer en rolle i utviklingen av scenekunstlandskapet.

Programmering innebærer utvelgelse. Det vil alltid være noe som ikke passer inn i en valgt profil, eller som ikke blir sett. Gjennom sin arbeidsform er programmerende virksomheter med på å bestemme hva som blir presentert for publikum, og påvirker på den måten den frie scenekunstens utvikling. De bidrar til å danne et samspill mellom ulike interesser, ressurser og strukturelle omgivelser slik denne informanten beskriver:

Det som passer scenekunstheltet godt, er at det er flere biter i dette puslespillet. Vi ønsker å spille aktivt inn i diskursen gjennom vår programmering. I noen tilfeller vil politiske og forvaltningsmessige behov kunne komme på kollisjonskurs med hva feltet selv ønsker på den ene siden og hvordan kunsten utvikler seg på den andre. Det er flere stemmer som bestemmer.

Det som beskrives her, er en slags gjensidig avhengighet mellom kunstnere, co-produserer, programmerende teatre, bevilgende myndigheter og andre

aktører som er med på å drive fram fri scenekunst. Forholdet mellom disse aktørene er ikke uten spenninger. Å være gjensidig avhengig av hverandre er ikke nødvendigvis det samme som å ha sammenfallende interesser. Sett fra kunstnerens ståsted, for eksempel, kan det å måtte forhandle og samhandle med ulike arenaer virke problematisk. Det er særlig synlig i forbindelse med betydningen av co-produksjon og kunstnerisk programmering i den frie scenekunsten. Noen kunstuttrykk og kunstnere kommer ikke til å få innpass på de programmerte scenene, og noen kunstnere kommer ikke til å identifisere seg med visningsstedets profil og co-produseringspraksis. Dette så vi i kapittel fire med hensyn til organisering av kunstnerisk praksis. Det samme gjelder for alle arenaer der kunstneren selv ikke disponerer teatret for egenproduksjon. Utviklingen av nye strukturelle omgivelser gjennom kunstnerisk programmering, kunstnernes egne initiativ, samarbeid med produserende teatre og de senere årenes kulturpolitiske initiativ rammer inn fri scenekunst på nye måter. Det gir også uttrykk for ulike forståelser, arbeidsmåter og preferanser i fri scenekunst. Samspillet som informantene beskriver, kan sies å sørge for et større mangfold av produksjons- og formidlingsmuligheter.

Et uensartet fellesskap

I løpet av denne studien har det utkrystallisert seg et sammensatt, uensartet og tidvis friksjonsfylt bilde av fri scenekunst på 2000-tallet. Samtidig synes det tydelig at praksisene, virksomhetene og erfaringene som beskrives, er en del av – eller har sprunget ut av – det samme produksjonsfeltet. Den frie scenekunstens aktører deler i stor grad et verdigrunnlag som verdsetter den enkeltes kunstneriske initiativ og etableringen av nye kunstneriske praksiser. Bredden i den kunstneriske utviklingen står tydelig fram og understreker hvordan kunstnerne og kunsten er selve eksistensgrunnlaget for denne delen av scenekunstheltet. Samtidig bidrar de senere årenes kulturpolitiske satsninger og offentlige initiativ til en økende grad av tilrettelegging og regulering, noe som framhever spenningen mellom feltets kunstneriske og kulturpolitiske dimensjoner. I tillegg har fri scenekunst vokst, både når det gjelder mangfoldet og omfanget av praksiser og virksomheter. Det setter bestående definisjoner av organisatorisk og estetisk karakter under press.

Avhengig av ståstedet kan fri scenekunst forstås som *en mulighet og et dilemma*. I kapittel fire, som omhandler organisering av kunstnerisk praksis, er frihetsbegrepet sentralt. Det tilstrebes kunstnerisk og organisatorisk frihet til å arbeide innenfor en selvvalgt konstallasjon av kunstnere og med kunstneriske prosesser og prosjekter en selv ønsker. Fri scenekunst gir relativt stor mulighet til å utvikle og organisere en praksis i tråd med den kunstneriske visjonen. Et sted på veien blir de fleste scenekunstnerne likevel innhentet av den praktiske virkeligheten.

Kapittel seks følger opp trådene fra det fjerde kapittelet og beskriver utviklingen av fire typer strukturelle omgivelser som utgjør den frie scenekunstens infrastruktur. En viktig målsetting i denne studien var å få fram det dynamiske samsillet i forholdet mellom produksjon og visning som kjenneegner fri scenekunst. Det framkommer av empirien, først og fremst intervju-materialet, at en infrastruktur som kan støtte realiseringen og formidlingen av nye scenekunstproduksjoner, er noe som opptar mange. Det er uavhengig av om de er kunstnere eller kunstneriske ledere, og om de er bosatt i en storby eller et fiskevær i Lofoten. Hvor velfungerende den eksisterende infrastrukturen kan sies å være, avhenger av hvem du spør. Estetik, uttrykksform,

skapende prosesser, produksjonsformater og erfaring spiller alle en vesentlig rolle i oppfatningen av hvilke muligheter og dilemmaer som ligger i de ulike formene for produksjonssamarbeid, støttevirksomheter og visningsarenaer. Den gjensidige avhengigheten av den frie scenekunstens ulike aktører er likevel framtreddende.

Kapittel fem, som omhandler kunstneriske strømninger i samtidens scenekunst, viser noen av resultatene som den frie scenekunstens kunstneriske mulighetsrom frambringer. Avslutningsvis i kapittelet stilles det spørsmål om scenekunstens evne til å være en relevant aktør i dagens samfunn, der krav om tilgjengelighet og umiddelbarhet står sterkt. Spørsmålet kan ikke besvares fullt ut i denne studien. Det kan likevel hevdes av samtidens scenekunst preges av dramaturgiske, prosessrelaterte og relasjonelle tilnærminger som kommuniserer med publikum på nye måter. Mange av de kunstneriske eksemplene forholder seg eksplisitt til samtiden. I kapittelet ble forholdet til samtiden blant annet knyttet til hvordan frittstående kunstneriske praksiser ofte innebærer en betydelig skapende dimensjon. Materialet utvikles og utøves samtidig. De formmessige og innholdsmessige trekkene som ble presentert, tyder på at kunstnere selv er opptatt av både produksjon og resepsjon og forholder seg aktivt til samfunnsforhold. Beskrivelsen av nyere kunstproduksjon understreker hvordan skapende og utøvende aspekter ved scenekunst i stor grad er tett sammenvevd i den kunstneriske prosessen og i forestillingen. Estetiske og sosiale dimensjoner bearbeides og artikuleres i nye scenekunstuttrykk. Disse aspektene ved den kunstneriske utviklingen anses som framtreddende og gjelder på tvers av scenekunstens mangfoldige uttrykksformer.

Det er en kjensgjerning at det finnes en større estetisk bredde i fri scenekunst enn det som kommer fram i denne teksten. Det ble gjort et bevisst valg om å legge vekt på kunstnerskap og uttrykk som er toneangivende i kraft av å bringe noe særegent til scenekunsten eller på grunn av sin påvirkning på kunststartens utvikling over tid. Det har også vært relevant å lete etter kunstneriske prosjekter og konstellasjoner som ikke nødvendigvis har hatt den samme varige påvirkningen, men som likevel har åpnet nye retninger og utvidet landskapet. Det dreier seg om kunstneriske strømninger som setter forståelsen av scenekunst i spill og framprovoserer utvikling.

Denne studien er utviklet i skjæringspunktet mellom et kunstnerisk og et kulturpolitisk perspektiv. I en kulturpolitisk sammenheng er geografisk spredning og internasjonal virksomhet ofte ansett som sentrale problemstillinger for fri scenekunst. I arbeidet med denne studien har disse problemstillingene ikke vært en eksplisitt del av undersøkelsen, selv om de har spilt en rolle i valget av en variert gruppe informanter. Snarere har geografisk og internasjonal orientering kommet til overflaten i løpet av studien gjennom empirien og beskrivelsen av ulike praksiser som preger fri scenekunst.

Særlig med hensyn til infrastruktur har framveksten av festivaler rundt om i landet vært et betydningsfullt utviklingstrekk. Men materialet kan også tyde på at miljøer utenfor de største byene generelt sett har et svakere fundament for å drive med kunstnerisk produksjon. Én forklaring på dette kan ligge i friheten scenekunstnere ønsker til å utforme sin egen kunstneriske praksis og selv velge hvem de ønsker å samarbeide med, og hvordan. De menneskelige og produksjonsmessige ressursene en ser for seg, er ikke nødvendigvis tilgjengelig i ens eget nærmiljø. En annen forklaring kan være mobiliteten som fordres i et kunstfelt preget av gjestespill, turnévirkosomhet og kunstnerisk programmering, der scenekunstnere er avhengige av å vise sitt arbeid på ulike scener og arenaer i inn- og utlandet. Til forskjell fra institusjonsteatrene disponerer de færreste frie scenekunstnere egen scene. De som gjør det, er i mange tilfeller basert utenfor de største byene, dog ikke utelukkende. En tredje forklaring kan være den frie scenekunstens internasjonale karakter. Internasjonal virksomhet er godt forankret i arbeidet til de programmerende teatrene og festivalene. I fjerde kapittel kommer internasjonal virksomhet tydelig til syne i beskrivelsen av ulike kunstneriske praksiser. Scenekunstnere har i mange tilfeller et internasjonalt virke, men igjen beror det på de individuelle valgene som tas av den enkelte aktøren.

Framveksten av nye institusjoner og samarbeidsformer setter den etablerte forståelsen av fri scenekunst og produserende institusjoner i spill. Det beskrives dessuten en utvikling der frie scenekunstnere med en skapende og utøvende praksis ser for seg muligheter for produksjon og visning i produserende institusjoner. Det gjelder først og fremst institusjonsteatrene. Denne utviklingen til tross synes det fortsatt fruktbart å behandle produserende institusjoner og fri scenekunst som ulike størrelser. Fortsatt er de bygget på ulike modeller for produksjon, og selv om endringer er på gang, skaper disse ulikhetene forskjellige muligheter for scenekunstens videre utvikling. Grunnleggende forskjeller på tilgang til kunstneriske og produksjonsmessige ressurser og offentlig finansiering er i stor grad uendret.

Fri scenekunst er en kunstverden som skapes av handlingene til en rekke ulike aktører. Uten deres initiativ er det ingen fri scenekunst. Studien har primært tatt for seg kunstnere og ledere av støttevirksomheter og visningsarenaer, aktører som må kunne sies å være premissleverandører for utviklingen av fri scenekunst. Samtidig som den frie scenekunstens mange stemmer kommer til uttrykk gjennom beskrivelsen av aktørenes høyst individuelle valg av praksis og uttrykksform, tegner det seg også et bilde av et fellesskap. Det gjelder særlig navigeringen og utviklingen i den frie scenekunstens praktiske virkelighet. Her identifiserer ulike aktører mange av de samme utfordringer, problemstillinger, muligheter og ambisjoner, selv om de betrakter dem fra forskjellige posisjoner. Det samme kan sies om kunstneriske strømninger i

samtidens scenekunst. Selv om kunstnerskapene er uensartete og beveger seg i ulike retninger, kan det igjen pekes på et kunstnerisk fellesskap knyttet til dramaturgiske valg og forholdet til scenekunstens estetiske og sosiale dimensjoner. Fri scenekunst utvikles i spenningsfeltet mellom muligheter og dilemmaer og mellom den enkeltes valg og initiativ og utviklingen av et felles scenekunstlandskap.

Bibliografi

- Arntzen, K.O. (2001, 12. februar). «Ambient Theatre and Clubbing Urban Post-Mainstream». *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, nr. 9. Hentet fra <http://www.inst.at/trans/9Nr/arntzen9.htm> [20.04.2011]
- Arntzen, K.O. (2004). *Rom for en situasjonistisk kunst. Evaluering av Rom for kunst-programmet med vekt på noen utvalgte prosjekter*. Rapport nr. 32. Oslo: Norsk kulturråd.
- Arntzen, K.O. (2007). *Det marginale teater. Et nordisk blikk på regikunst og ambienteforsøk*. Laksevåg: Alvheim og Eide Akademisk Forlag.
- Arntzen, K.O. «Baktruppen going beyond aesthetics towards a space for living. As essay on Baktruppen's first decade 1986–1996/97». I K. O. Arntzen og C. Eeg-Tverbakk (red.) (2009). *Performance Art by Baktruppen. First Part*. Oslo: Kontur forlag, s. 27–37.
- Aslaksen, E.K. (1997). *Ung og lovende. 90-tallets unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår*. Rapport nr. 8. Oslo: Norsk kulturråd.
- Bache-Wiig, A. (2009). «Den mektige stillheten. Om makt og avmakt i teatret». *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, nr. 4, s. 10–11.
- Becker, H.S. (2008/1982). *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles og London: University of California Press.
- Berg, I.T. (2008). *Flere poteter? Produsentrollen innen fri scenekunst*. Oslo: Living Arts DA.
- Berg, I.T., Høyland, E. og Leinslie, E. (2007). *Scenekunst nå*. Oslo: Spartacus.
- Bergsgard, N.A. og Røyseng, S. (2001). *Ny støtteordning – gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Bjørn, K.E. og Pålssrud, H. (2010, 1. juli). «Kunst og mangfold, eller sosialdemokrati og monopol?». *scenekunst.no*. http://arkiv.scenekunst.no/artikkel_7352.nml [1.12.2012].
- Bjørneboe, T. (2011, 28. mai). «Blind teaterdebatt». *Aftenposten*.
- Breivik, J.-K. «VOFF ! ART – Sertifisert scenekunst for barn?». I J.-K. Breivik og C. Christophersen (red.) (2013a). *Den kulturelle skolesekken*. Oslo: Norsk kulturråd, s. 129–152.

- Breivik, J.-K. «Kampen om kunsten: kunstnerens erfaringer». I J.-K. Breivik og C. Christophersen (red.) (2013b). *Den kulturelle skolesekken*. Oslo: Norsk kulturråd, s. 154–177.
- Breivik, J.-K. og Christophersen C. (red.) (2013). *Den kulturelle skolesekken*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Breivik, J.-K. og Christophersen, C. «Den kulturelle skolesekken: Kunst, kvalitet og kontrovers». I J.-K. Breivik og C. Christophersen (red.) (2013). *Den kulturelle skolesekken*. Oslo: Norsk kulturråd, s. 9–32.
- Bråthen, T.R. (2007). – *ta dans på ordet! Finansiering og utvikling av dansekunst i Norge*. Rapport. Oslo: Norske Dansekunstnere.
- Buresund, I. og Gran, A-B. (red.) (1996). *Frie grupper og Black Box Teater. Historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970–1995*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Bygdnes I. mfl. (2010, 25. oktober). «Åremål kan gi gevinst». *Aftenposten*.
- Christophersen, C. «Lærerne og skolesekken». I J.-K. Breivik og C. Christophersen (red.) (2013). *Den kulturelle skolesekken*. Oslo: Norsk kulturråd, s. 106–128.
- Christophersen, C. og Breivik, J.-K. «Den kulturelle skolesekken: Spørsmål og utfordringer». I J.-K. Breivik og C. Christophersen (red.) (2013). *Den kulturelle skolesekken*. Oslo: Norsk kulturråd, s. 178–191.
- De Belder, S. (2004). «To collaborate is to be deceived – An interview with deep blue». *3t – tidsskrift for teori og teater*, nr. 13, s. 14–17.
- Eeg-Tverbakk, C. (red.) (2006). *Dans i samtiden*. Oslo: Spartacus.
- Eeg-Tverbakk, C. «Play as a performative act in the work of Baktruppen (The 21st Century)». I K.O. Arntzen og C. Eeg-Tverbakk (red.) (2009). *Performance Art by Baktruppen. First Part*. Oslo: Kontur forlag, s. 65–82.
- Falch, T. (2009). «Makt på scenen, forakt i virkeligheten ... om skuespillerens status og rolle gjennom teaterhistorien». *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, nr. 4, s. 12–14.
- Fieldseth, M. (2008). «Elementary complexity – deepblue in conversation with Melanie Fieldseth». *Frakcija – Performing arts journal*, nr. 47/48, s. 41–45.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Abingdon: Routledge.
- Fjerde klasse ved Teaterhøgskolen i Oslo (2011). «En fjerde klasses tekst». *Stikkordet*, nr. 2, s. 8.
- Gladsø, S. «Prosjektet – den ikke-institusjonelle institusjon?» I I. Buresund og A-B. Gran. (red.) (1996). *Frie grupper og Black Box Teater. Historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970–1995*. Oslo: Ad Notam Gyldendal, s. 125–133.

- Gran, A-B. «Å være eller ikke være institusjon? Om frie grupper, prosjektteater og institusjonsteater». I I. Buresund og A-B. Gran (red.) (1996). *Frie grupper og Black Box Teater. Historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970–1995*. Oslo: Ad Notam Gyldendal, s. 15–25.
- Hannemyr, T. (2013, 29. august) «Pressemelding fra Grenland Friteater – 29. august 2013». Grenland Friteater. Hentet fra http://www.grenlandfriteater.no/show_details.asp?ID=1885 [29.08.2013]
- Hattrem, Ø. (2011). «Tilhørighet skaper kunstnerisk kvalitet!». *Stikkordet*, nr. 2, s. 9–10.
- Horgen, P. (2012, 15. september 2012). «DANS I HELE LANDET. Status, utfordringer og strategier for videre utvikling av profesjonell dans i Norge 2012–2015.» Hentet fra <http://norskedanskunstnere.no/wp-content/uploads/2012/09/Strategi-for-dans-NoDas-horingssvar.pdf> [14.06.2014]
- Hylland, O.M., Kleppe, B. og Mangset, P. (2010) *Frihet og forutsigbarhet. En evaluering av basisfinansieringsordningen for fri scenekunst*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Høyland, E. «Pluralismer – mellom teater, performance og medieverkelegheiter». I I.T. Berg, E. Høyland og E. Leinslie (red.) (2007). *Scenekunst nå*. Oslo: Spartacus s. 133–202.
- Jackson, S. (2011). *SocialWorks. Performing Art, Supporting Publics*. New York og London: Routledge.
- Johnsen, K. (2011, 2. mai). «Makt i teatret». *Dagens Næringsliv*.
- Kvale, S. (1997). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Langdalen, J. (2005). *Evaluering av Danse- og teatersentrum*. Delrapport i evaluering av statsbudsjettets kapittel 320, post 74. Oslo: Norsk kulturråd.
- Larsen, I. (2008, 20. oktober) «Tankevekkende og annerledes». *Klassekampen*.
- Lehmann, H-T. (2006). *Post-Dramatic Theatre*. Abingdon: Routledge.
- Lehmann, H-T. «Edge or Art» i H. Velure, M. Fieldseth, O. Klemsdal, og K. Seltun (red.) (2010). *Når teori og praksis likestilles: Festskrift til Knut Ove Arntzen*. Oslo: KOA60.
- Leinslie, E. (2010). *Norwegian Avant-Garde Theatre*. Oslo: Danse- og teatersentrum.
- Leinslie, E. (udatert). «Verdensteatret og kunsten å være i bevegelse». Verdensteatret. Hentet fra <http://verdensteatret.com/article-verdensteatret-og-kunsten-vre> [14.06.2014]
- Leirvåg, S. (udatert). «Text on the performance». Zero visibility corp. Hentet fra <http://www.zerovisibility.no/performancecesschedule/rehearsal/46-rehearsal/98-text-on-the-performance-by-siren-leirvag> [14.06.2014].

- Lepecki, A. «Concept and Presence. The contemporary European dance scene». I A. Carter (red.) (2004). *Rethinking Dance History. A Reader*. London: Routledge, s. 170–181.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. New York: Routledge.
- Lid, T.V. (2004). «Trio for to skuespillere og spansk gitar». Transiteatret-Bergen. Hentet fra <http://www.transiteatret.com/forestillinger/trio-for-to-skuespillere-og-spansk-gitar> [12.06.2013].
- Lie, M.P. (2004). «Knoting og streving». *3t – tidsskrift for teori og teater*, nr. 13, s. 26–29.
- Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* nr. 2 2011
- Nygaard, J. «De frie, profesjonelle gruppene – The missing link i norsk teaterpolitikk». I I. Buresund og A.B. Gran (red.) (1996). *Frie grupper og Black Box Teater. Historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970–1995*. Oslo: Ad Notam Gyldendal, s. 115–124.
- Pape, S. (2010, 11.juni). «Kritikersalong om samtidsdans under Festspillene i Bergen. Referat». Norsk kritikerlag. Hentet fra http://www.kritikerlaget.no/nor/pages/508-kritikersalong_om_samtidsdans_under_festspillene_i_bergen [31.10.2011].
- Skjelbred, O.J. (2009). «Livstidsansettelser?». *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, nr. 4, s. 6–7.
- Velure, H. (2006). *Estetikk og scenekunstpolitikk: kunstsyn og estetiske tradisjoner på det norske scenekunstheltet sett i lys av kulturpolitiske føringer og prioriteringer*. Hovedoppgave i teatervitenskap, Universitetet i Bergen.
- Velure, H. (2014). *Et prosjekt er et prosjekt er et prosjekt. En analyse av prosjektbegrepets utvikling og betydning i det norske språket, med hovedvekt på kulturpolitisk retorikk og scenekunstdiskurs*. Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.), Universitetet i Bergen.
- Winter Guests. (udatert). «AMERICA – Visions of love». Winter Guests. Hentet fra <http://www.winterguests.com/theatre/america-visions-of-love.html#fulltext> [14.06.2014]

Offentlige meldinger og dokumenter

- Kulturdepartementet. (2013). *Dans i hele landet. Status, utfordringer og strategier for videre utvikling av profesjonell dans i Norge*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Kultur- og kirke departementet. (2009). *Kulturløftet. Politisk regnskap 2005–2009*. Oslo: Kultur- og kirke departementet.

BIBLIOGRAFI

- NOU 2002: 8. *Etter alle kunstens regler – en utredning om norsk scenekunst*. Oslo: Kultur- og kirkedepartementet.
- NOU 1988: 1. *Scenekunst*. Oslo: Kultur- og vitenskapsdepartementet.
- St.meld. nr. 32. (2007–2008). *Bak kulissene*. Oslo: Kultur- og kirkedepartementet.
- St.prop. nr. 1. (2009–2010). *Prop 1 S Proposisjon til Stortinget for budsjettår 2010*. Oslo: Kultur- og kirkedepartementet.
- St.prop. nr. 1. (2010–2011). *Prop 1 S Proposisjon til Stortinget for budsjettår 2011*. Oslo: Kulturdepartementet.

Websider

- Akershus Teater <http://www.akershusteater.no/om-akershus-teater/> [15.07.2013]
- Bærum kulturhus – regionalt kompetansesenter for dans <http://www.baerumkulturhus.no/1225221> [13.06.2013]
- Dansearena nord <http://www.dansearenanord.no> [01.12.2012]
- Danseinformasjonen. Dansearkivet. <http://www.dance.no/dansearkivet> [15.07.2013]
- De Utvalgte <http://www.deutvalgte.no/> [15.11.2011]
- Deep Blue www.deepblue.be [15.12.2011; 12.06.2013]
- Den kulturelle skolesekken <http://www.denkulturelleskolesekken.no/> [31.10.2011]
- Dramatikkens Hus <http://www.dramatikkenshus.no> [01.12.2012]
- IETM <http://www.ietm.org/about-us/history> [04.04.2013]
- Ingun Bjørnsgaard Prosjekt <http://www.ingunbp.no/> [15.11.2011]
- Jo Strømgren Kompani <http://www.jskompani.no/> [15.11.2011]
- Kulturloftet. Hentet fra <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/tema/kultur/kulturloftet/kulturloftets-15-punkter.html?id=270345> [01.12.2011]
- Kulturloftet II. Hentet fra <http://arbeiderpartiet.no/Aktuelt/Nyhetsarkiv/Kultur-religion-og-frivillighet/Satsing-paa-kulturskoler-viktig-i-Kulturloftet-II> [01.12.2011]
- Kunsthuset Wrap <http://www.wrap.hdu.no> [01.12.2012]
- Miss Landmine <http://miss-landmine.org/> [15.11.2011]
- Nationaltheatrets forestillingsdatabase <http://fdb.nationaltheatret.no/Søk/tabid/57/Default.aspx> [01.12.2012]
- Ordningen for basisfinansiering av frie scenekunstgrupper <http://kulturradet.no/stotteordninger/basisfinansiering-av-frie-scenekunstgrupper> [13.06.2013]
- RadArt <http://www.radart.no> [1.12.2012]
- RAS – Regional Arena for samtidsdans <http://www.ras.as/> [13.06.2013]

Scenekunst i Norsk kulturråd <http://kulturradet.no/scenekunst> [13.06.2013]
Scenekunstbruket <http://www.scenekunstbruket.no/pub/nskb/omscenekunstbruket/?&mid=34> [31.10.2011]
Sceneweb <http://www.sceneweb.no/> [13.06.2013]
Senter for Dansekunst i Sør-Trøndelag www.dansit.no [1.12.2012]
Stamsund Teaterfestival <http://www.stamsund-internasjonale.no/default.asp?cmd=350> [3.6.2011]
Teaterhuset Avant Garden <http://www.avantgarden.no/om-oss/> [13.06.2013]
USF. Om seminaret «Visjoner for norsk teater» i 2005.
<http://www.usf.no/?side=program&art=2478> [15.12.2011]
Verdensteatret http://www.verdensteatret.com/about_us [14.06.2014]
Zero visibility corp <http://www.zerovisibility.no/> [15.11.2011]

Andre kilder

Intervjumateriale. 16 intervjuer gjennomført i 2010.

Sesongprogrammer, festivalprogrammer og forestillingslister til følgende arenaer, formidlere og bevilgende myndigheter for perioden 2000–2010 er konsultert: BIT Teatergarasjen, Black Box Teater, CODA, Dansefestival Barents, Dansens Hus, Norsk kulturråd, Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival, Scenekunstbruket, Stamsund Teaterfestival og Teaterhuset Avant Garden.