

OLE MARIUS HYLLAND, BÅRD KLEPPE OG PER MANGSET

Frihet og forutsigbarhet

En evaluering av basisfinansieringsordningen for fri scenekunst



NORSK
KULTURRÅD

Copyright © 2010 by Norsk kulturråd
All rights reserved
Utgitt av Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget

ISBN 978-82-7081-152-6

Grafisk produksjon: John Grieg AS, Bergen

Omslagsdesign ved forlaget
Forsidefoto: Fin Serck-Hanssen: Fra serien «Normalizing Judgment», 2008
© Fin Serck-Hanssen / BONO 2010
Sideombrekking: Laboremus Oslo AS

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

For mer informasjon om Norsk kulturråd og Kulturrådets utgivelser:
www.kulturrad.no

Norsk kulturråds utgivelser omfatter skrifter som kan ha forsknings- og utredningsmessig interesse for Norsk kulturråd, for deler av norsk kultur- og samfunnsliv, og for forskere og utredere på kulturfeltet.

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

Forord

Denne evalueringen er gjennomført for Norsk kulturråd av Ole Marius Hylland, Bård Kleppe og Per Mangset i fellesskap fra september 2009 til februar 2010. Hylland har hatt hovedansvar for gjennomføring av feltarbeidet; Hylland og Kleppe har skrevet ut og analysert det kvalitative intervjumaterialet, og alle tre har skrevet rapporten i fellesskap. Mangset har vært prosjektleder. Vi takker alle informanter for

at de velvillig har stilt opp til intervjuer, og alle respondenter som har svart på vår epost-enquete. Vi takker også Norsk kulturråd, Danse- og teatersentrum og Norsk scenekunstbruk for all bistand til å framskaffe relevant datamateriale. Til slutt vil vi takke Norsk kulturråd for oppdraget. Vi håper det kan være til nytte og inspirasjon i den videre utviklingen av norsk scenekunstopolitikk.

Per Mangset
Prosjektleder

Innhold

1 Innledning	7	Føringer fra (og styringsdialog med) Kultur- og kirkedepartementet	31
Om evalueringen	7		
Metode og gjennomføring	8		
Metodisk opplegg	8		
Gjennomføring, analyse	8		
Strukturen i rapporten	9		
2 Det frie scenekunstheltet	10	4 Effekter og erfaringer	32
Hva mener vi med «fri scenekunst»?	10	Innledning	32
Om den historiske utviklingen av det frie scenekunstheltet i Norge	12	Behovet for driftsstøtte	32
Det frie scenekunstheltet – produksjoner, forestillinger og publikum	14	Arbeids- og ansettelsesforhold	33
Økonomi	17	Administrasjon	34
De frie scenekunstnerens arbeidsvilkår	20	Kunstnerisk virksomhet	35
Utfordringer og særtrekk på det frie scenekunstheltet	21	Publikum	36
		Internasjonalisering	37
		Erfaringer med kriteriene for ordningen	38
		Erfaringer med søknadsprosessene	39
3 Ordningen	23	5 En vellykket ordning?	41
Historie og bakgrunn	23	Forutsigbarhet / institusjonalisering og frihet / trygghet	41
Ordningens målsettinger	24	Forutsigbarhet og institusjonalisering for de fire gruppene	43
Kriterier og behandling	25	Profesjonalisering	44
Prosedyre for behandling av søknadene ...	26	Forvaltning	47
Kulturrådets aktører	27	Kulturrådets rolle	47
Søkere og mottakere	27	Rapportering	48
Søkere i 2007	27	Avslutning av og/eller overgang mellom tilskuddsperioder	48
Søkere i 2009	28	Forhold til øvrige støtteordninger	49
Om behandlingen av søknadene	29	Kriterier og målsettinger for ordningen	50
Tildelingsbrev, rapportering, oppfølging	30	Forslag til endringer og tiltak	51
Årlige dialogmøter	30	Avslutning og oppsummering	52
		Litteratur	54

Innledning

Om evalueringen

Norsk kulturråd inviterte i april 2009 utvalgte forskningsmiljøer til å gi tilbud på et oppdrag om å evaluere forsøksordningen med basisfinansiering av fri scenekunst. Telemarksforskning ble tildelt oppdraget og har gjennomført det i perioden fra september 2009 til februar 2010.

Kulturrådets mandat for evalueringen av finansieringsordningen la vekt på følgende elementer:

Evalueringen har som mål å undersøke om ordningen for basisfinansiering av fri scenekunst er innrettet hensiktsmessig med sikte på å realisere sine mål. Dette innebærer at evalueringen må undersøke hvordan ordningen innvirker på arbeidsvilkårene til tilskuddsmottakerne. Har ordningen bidratt til endringer i organiseringen av arbeidet? Innebærer ordningen en økt profesjonalisering av arbeidet? Det vil også være relevant å undersøke hvordan basisfinansieringsordningen bidrar til utviklingen av tilskuddsmottakernes kunstnerskap. ... Evalueringen bør også undersøke hvorvidt og eventuelt hvordan ordningen bidrar til å bedre arbeidsvilkårene i det frie scenekunstheltet som helhet.

Vår evaluering har tatt utgangspunkt i de hovedproblemstillingene som Kulturrådet skisserer i sitt mandat. Problemstillingene er analysert med utgangspunkt i et sett av dilemmaer og konflikter som finansiering av fri scenekunst står overfor. Disse dilemmaene dreier seg særlig om forutsigbarhet vs. dynamikk og produktiv vs. kontraproduktiv institusjonalisering, samt om forholdet mellom departemental vs. kulturfaglig styring av finansieringen.

De kulturpolitiske dilemmaene kan utdypes slik:

For det første må slike ordninger manøvrere mellom hensynet til kulturpolitiske mål om nyskaping og kunstnerisk dynamikk og behovet for økonomisk/organisatorisk forutsigbarhet for virksomheten (jf.

Simonsen 2008:3). På den ene siden kan den økonomiske usikkerheten bli så stor og det finansielle grunnlaget så svakt at virksomhet av høy kunstnerisk kvalitet ikke kan opprettholdes og videreføres. Det er også lite kunstnerisk produktivt å bruke store personalressurser på administrasjon og byråkrati knyttet til mer kortsiktige prosjektsøknader. På den andre siden vil langsiktig støtte gjennom ordningen for basisfinansiering kunne føre til at enkelte grupper, retninger, prosjekttyper m.m. blir for dominerende innenfor et felt. Grupper som representerer genuine nydannelser, kan bli utelukket.

For det andre vil denne typen mellomlang, semi-fast finansiering skape en type vilkår som ligger mellom vilkårene for etablerte institusjoner og vilkårene for det dominerende antall frie grupper. Dette vil uvegerlig føre til en form for institusjonalisering. Her er det viktig å ta med i betraktning at institusjonalisering i seg selv ikke er negativt, samt å kunne skille mellom det som kan kalles en produktiv (og midlertidig) institusjonalisering og en kontraproduktiv institusjonalisering. Et kunstnerskap kan være vitalt og holde høy kvalitet i en avgrenset periode, for eksempel knyttet til en eller flere ledere/pionerer/entreprenører. Faste eller langvarige støtteordninger kan imidlertid bidra til å institusjonalisere en fri gruppe mer fast eller langvarig enn det er kunstnerisk grunnlag for. Det er nettopp for å motvirke den kontraproduktive institusjonaliseringen at det er behov for en diskusjon av hvordan man på best mulig måte kan legge begrensninger på hvor lenge en fri scenisk virksomhet kan omfattes av den aktuelle ordningen.

For det tredje – i forlengelsen av de foregående dilemmaene – er det viktig å vurdere denne aktuelle støtteordningen opp mot den prosjektbaserte

støtten som Kulturrådet gir til den frie scenekunsten. Inntil nylig har det vært slik at den langsiktige støtten til basisfinansiering har vært styrt og ørmerket politisk som en del av kap. 320, post 74. Dette innebar, iallfall i prinsippet, en relativt sterk politisk styring av ordningen. Fra 2010 blir imidlertid ordningen overført til post 55. Det vil i prinsippet si at Kulturrådet vil forvalte ordningen mer uavhengig av statlige føringer enn før. Den prosjektbaserte støtten til samme felt har lenge vært forvaltet på dette viset av Kulturrådet (post 55) ut ifra rent kulturfaglige vurderinger, jf. prinsippet om en armlengdes avstand. Tidligere ble imidlertid autonomien knyttet til prosjektstøtteordningen noe begrenset av sterk kunstnerorganisasjonsinnflytelse på tildelingen (Bergsgard og Røyseng 2001:26–28). Dette korporative aspektet forsvant imidlertid i og med revisjonen av ordningen i 1998. Spørsmålet om kunstnerisk autonomi versus kulturpolitisk styring (fra statlige myndigheter eller fra kunstnerorganisasjoner) er også et viktig dilemma som bør tas i betraktning i forbindelse med en evaluering av denne ordningen.

Metode og gjennomføring

Metodisk opplegg

Denne evalueringen er i hovedsak gjennomført ved hjelp av kvalitative metoder. Vi bygger primært på kvalitative intervjuer og dokumentstudier, men også på enkel bearbeiding av foreliggende kvantitative data. Mer spesifikt har vi tatt i bruk følgende typer datakilder:

- *Kvalitative intervjuer.* Vi har foretatt 11 intervjuer med 14 informanter. Vi har for det første intervjuet representanter for de fire frie gruppene som hittil har mottatt støtte fra ordningen (Jo Strømgren Kompani, Verdensteatret, Zero Visibility Corp. og Impure Company). Vi har også intervjuet representanter for tre interesseorganisasjoner på scenekunstheltet (Danse- og teatersentrum (DTS), Norske Dansekunstnere og Norsk skuespillerforbund). Videre har vi intervjuet fire informanter som er, eller inntil nylig har vært, knyttet til scenekunstseksjonen i Norsk kulturråd. Til slutt har vi intervjuet én instruktør og dramaturg som har bred erfaring både fra det frie feltet, fra institusjonsfeltet og fra forvaltning av støtte til fri scenekunst.

- *Dokumenter.* Vi har også dratt nytte av søknadsdokumenter og annet arkivmateriale knyttet til basisfinansieringsordningen. Dokumentene er dels innhentet fra Norsk kulturråd, dels fra søkerne selv. Vi har videre dratt nytte av informasjon fra forskjellige offentlige dokumenter om scenekunst/kultur, deriblant stortingsmeldinger og publikasjoner fra Statistisk sentralbyrå. Vi har dessuten hentet inn og bearbeidet relevant statistisk og dokumentarisk informasjon fra nettsider, for eksempel fra nettsidene til Danse- og teatersentrum. For øvrig har vi trukket veksler på forskjellig forsknings- og utredningslitteratur. Det gjelder særlig utredningen om prosjektstøtteordningen for fri scenekunst, som Bergsgard og Røyseng gjennomførte for Kulturrådet i 2001, et par utredninger om fri scenekunst som Jørgen Langdalen (Langdalen 2005a, Langdalen 2005b) gjorde for Norsk kulturråd i forbindelse med den såkalte post 74-utredningen (Simonsen 2005) og noen publikasjoner om fri scenekunst fra teaterfaglige miljøer (jf. Berg m.fl. 2007, Eeg 2006, Gran og Buresund 1996, Reistad 1991). For en oversikt over anvendt litteratur og dokumenter, se løpende referanser i teksten og litteraturlisten bak.
- *E-postenquete.* For å få fram informasjon som kunne supplere intervjuene med de fire tilskuddsmottakerne av basisfinansiering, har vi dessuten gjennomført en e-postenquete med åpne spørsmål til alle søkere som (foreløpig) ikke har fått innvilget sine søknader, det vil si til sammen 12 grupper i 2007/2009. 8 av disse gruppene har svart på våre spørsmål.

Alle de kvalitative intervjuene er blitt utskrevet og analysert av forfatterne. Sitater er forelagt informantene for kontroll.

Gjennomføring, analyse

Denne evalueringen retter primært søkelys mot en ganske spesifikk støtteordning som direkte berører et begrenset antall frie grupper og/eller kompanier. Evalueringen er dessuten gjennomført i løpet av en ganske kort tidsperiode. Til sammen tilsier dette en fokusert og avgrenset analytisk og metodisk tilnærming. På den andre siden legger mandatet opp til at man skal «undersøke hvorvidt og eventuelt hvordan ordningen bidrar til å bedre arbeidsvilkårene i det frie scenekunstheltet som helhet» (jf. mandatet).

Dette tilsier en bredere tilnærming, der man studerer problemstillinger knyttet til hele det frie scenekunstheltet. Det sier seg dessuten selv at man vanskelig kan studere det frie feltet uten at det til en viss grad skjer i relasjon til det institusjonaliserte feltet. Vi har – så godt vi kan – prøvd å balansere mellom hensynet til et avgrenset/spesifikt og et bredt/drøftende fokus under gjennomføringen av denne evalueringen.

En evaluering av en offentlig støtteordning vil alltid måtte stille spørsmålet om hvordan ordningen fungerer/har fungert i forhold til noen mer eller mindre spesifikke mål. Spørsmål om hvordan et offentlig virkemiddel *virker*, er selvsagt et årsak-virkningsspørsmål, altså et spørsmål om kausalitet. Mandatet for denne utredningen reiser for eksempel spørsmål om: Hvordan har basisstøtteordningen *virket* på «arbeidsvilkårene til tilskuddsmottakerne»; har den *bidratt* til «endringer i organiseringen av arbeidet»; har den *innebåret* «økt profesjonalisering av arbeidet»; har den *bidratt til* «utviklingen av tilskuddsmottakernes kunstnerskap», og/eller har den *bidratt* «til å bedre arbeidsvilkårene i det frie scenekunstheltet som helhet»? Alle disse spørsmålene handler om ordningens *virknings* – og dermed om kausalitet. Men å fastslå hva som er den eller de virksomme årsakene til stabilitet eller endring av sosiale fenomener, kan ofte være vanskelig: Har det egentlig skjedd noen påtakelige endringer (for eksempel når det gjelder profesjonalisering av tilskuddsmottakernes arbeid)? Skyldes i så fall disse endringene den nye tilskuddsordningen, eller skyldes de helt andre faktorer (for eksempel økt konkurranse mellom gruppene/kompaniene, økt tilgang på kvalifiserte profesjonelle kulturforvaltere)? Og i fall det *ikke* har skjedd noen påtakelige endringer (for eksempel av arbeidsvilkårene til tilskuddsmottakerne), betyr det da at tilskuddsordningen ikke har virket etter hensikten, eller betyr det kanskje at den har bidratt til å hindre en forverring? Når man skal vurdere årsakssammenhenger ut ifra en begrenset mengde kvalitative data – herunder kvalitative intervjuer – står man dessuten overfor en utfordrende tolkningsoppgave: Man kan ikke uten videre ta informantenes egne (ofte sprikende) årsaksforklaringer for gitt. De ulike informantutsagnene må tolkes nyansert og prø-

vende – sammen med andre typer empiri – for at man kan sannsynliggjøre årsakssammenhenger. Gjennom vitenskapshistorien har det vært ført mange og lange diskusjoner om de vitenskapsteoretiske og metodiske problemene knyttet til kausalforklaringer (jf. Durkheim 1991, Kjeldstadli 1999, Smith 1998). Det er lite rom for å drøfte slike generelle vitenskapsteoretiske og metodologiske spørsmål i en evaluering som denne. Men vi bør iallfall huske på at vi har begrenset grunnlag for å trekke bastante konklusjoner om årsak-virkning på grunnlag av analysen. Alt i alt bør likevel det foreliggende empiriske materialet gi et godt grunnlag for å vurdere om basisfinansieringsordningen «er innrettet hensiktsmessig med sikte på å realisere sine mål» (jf. mandatet).

Strukturen i rapporten

Kapittel 2 i denne rapporten inneholder en relativt bred drøfting av strukturer og dilemmaer på det frie scenekunstheltet generelt, herunder begrepet «fri scenekunst», den historiske utviklingen av feltet, det frie scenekunsttilbudet, feltets økonomi og de frie scenekunstnernes arbeidsvilkår. Her har vi i noen grad sett det frie feltet i sammenheng med det institusjonaliserte feltet. Det er imidlertid verdt å understreke at gjennomgangen er ganske foreløpig og uferdig. Den bygger i all hovedsak på foreliggende empirisk materiale. Vi ikke har hatt ressurser til å underbygge dette kapitlet med noen ny datainnsamling. Mye av det materialet vi har hatt å bygge på, er dessuten av noe eldre karakter (jf. Reistad (red.) 1991, Buresund & Gran (red.) 1996, Bergsgard/Røyseng 2001). Kapitlet kan dermed snarere ses som et innspill til ytterligere forskning og utredning på feltet.

I kapittel 3 går vi gjennom selve basisfinansieringsordningen, dens historie og bakgrunn, målsetninger, kriterier og behandling, søkere og mottakere og tildelingsbrev/rapportering/ oppfølging.

Kapittel 4 omhandler konkrete effekter og erfaringer med ordningen, mens kapittel 5 inneholder en mer overordnet drøfting av om ordningen har vært vellykket. Vi avslutter med noen konkrete forslag til endringer og tiltak.

Det frie scenekunstheltet

Dette kapitlet gir en innføring i hva som menes med «fri scenekunst», og over hva som kjennetegner det frie scenekunstheltet sammenlignet med institusjonsfeltet. Innledningsvis er det verdt å understreke at det dreier seg om et stort og mangfoldig felt. Vi har ikke grunnlag for å yte alle deler av feltet rettferdighet i denne foreløpige beskrivelsen. Det skyldes generelt mangel på forskningsbasert empirisk dokumentasjon av feltet, ikke minst av utviklingstrekk de seinere årene. Vi har dessuten hatt tilgang til mer materiale om teater enn om dans, noe som avspeiler seg i den påfølgende framstillingen. En god del av foreliggende analyser av det frie scenekunstheltet, er for øvrig skrevet av folk som selv er aktive kunstnere, formidlere eller administratorer på feltet – med de styrker og svakheter det kan innebære.

Hva mener vi med «fri scenekunst»?

«Fri scenekunst» er blitt stående som begrep for den teater- og dansevirksomhet som foregår utenfor de faste institusjonenes rammer. I den reviderte *Forskrift om støtteordningen for fri scenekunst* benevnes «fri scenekunst» som «scenekunst utenfor de offentlig støttede institusjonene».¹ Umiddelbart virker dette som en ganske mangelfull definisjon, ettersom mange frie sceniske grupper faktisk mottar offentlig støtte. Og om de ikke er «institusjoner», har de iallfall et visst institusjonalisert preg. Det forskriften egentlig vil peke på, er vel at få frie sceniske grupper eller kompanier – til forskjell fra de faste institusjonene – mottar noen form for fast/varig årlig støtte over offentlige budsjetter. Men dette er også en sannhet med modifikasjoner, ettersom flere frie

grupper og scener med tilknytning til det frie feltet (jf. Grenland Friteater, Cirka Teater, Teaterhuset Avant Garden) mottar nokså fast og regelmessig offentlig støtte over statsbudsjettet (St.meld. nr. 32 (2007–2008)). Sett fra denne synsvinkelen kan man si at frie sceniske virksomheter som mottar offentlig støtte, heller hører hjemme i kategorien «relativt frie sceniske virksomheter».

Langdalen (2005a:33) har for sin del formulert en definisjon av en «fri scenisk gruppe» som

en fast sammenslutning av frie kunstnere som driver langsiktig teaterarbeid på et kollektivt, demokratisk og solidarisk grunnlag ut fra felles overordnede kunstneriske/politiske målsetninger.

Denne definisjonen passer imidlertid best på situasjonen slik den var i de frie gruppernes barndom og ungdom på 1970- og 80-tallet. Som vi etter hvert skal se, har de organisatoriske idealene og de bærende ideologiene innenfor det frie feltet endret seg mye siden da (Bergsgard og Røyseng 2001, Langdalen 2005a, Langdalen 2005b). Interesseorganisasjonen for den frie scenekunsten – Danse- og teatersentrum – opererer i dag med en langt videre definisjon av organisasjonsformen til sine medlemmer. DTS snakker om «produksjonsenheter/sammenslutninger» heller enn om «frie sceniske grupper». Ifølge vedtektenes kan «[g]rupper, enkeltstående kunstnere, produsenter og sammenslutninger innen den frie scenekunsten ... bli medlemmer i Danse- og teatersentrum. Søkere [om medlemskap] må ha en profesjonell bakgrunn enten i form av utdanning eller praksis. Søker må også produsere scenekunst på profesjonell basis med en kontinuerlig virksomhet».²

1 <http://www.kulturrad.no/>, lesedato 23.12.2009.

2 <http://www.danseogteatersentrum.no/>, lesedato 22.12.2009.

Hva mer kan vi si om hvordan «de frie virksomhetene» skiller seg fra den institusjonaliserte scene-kunstvirksomheten? Langdalen (2005a:33) har formulert noen definatoriske kjennetegn:

- de frie virksomhetene er oppstått som frie initiativer utenfor det institusjonaliserte teatret,
- de frie virksomhetene har en begrenset livssyklus,
- de frie virksomhetene er relativt små enheter med få fast ansatte,
- de frie virksomhetene har en lavere grad av intern arbeidsdeling,
- de frie virksomhetene har en lavere grad av formalisering av arbeidsprosessene,
- de frie virksomhetene har ingen egen, fast scene, men driver en distribuert formidling.

I tillegg kunne man tilføyd at de frie virksomhetene påberoper seg å stå for organisatorisk og kunstnerisk frihet i motsetning til institusjonell tvang. De oppfatter seg også som kunstnerisk alternative til, og som mer nyskapende enn, institusjonene. Den frie scenekunsten har dessuten ofte ønsket å bryte med det tradisjonelle skillet mellom utøvende og skapende kunst. I tråd med ambisjonen om å være kunstnerisk nyskapende markerer den frie scenekunsten også gjerne avstand til privat, kommersiell og populistisk kunstnerisk virksomhet (Bergsgard og Røyseng 2001:33, Langdalen 2005a). Samtidig har den frie scenekunsten tradisjonelt tatt mål av seg til å nå et bredt publikum, være særskilt demokratisk og bryte med de tunge sosiale barrierene som ofte har knyttet seg til de etablerte kunstinstitusjonene (Langdalen 2005b:11). Men hvor demokratisk er den frie scenekunsten? I hvilken grad når den ut til et sosialt bredt publikum? Fortsatt mangler vi et solid empirisk grunnlag for å si noe sikkert om den sosiale profilen til publikum spesifikt ved forestillinger innen fri scenekunst. Men på et mer generelt grunnlag vet vi at de høyt utdannede særlig dominerer «forestillinger med dans» (Danielsen 2006:92–101). Ettersom dansefeltet i Norge er forholdsvis lite institusjonalisert, er det en rimelig å anta at også de frie danseforestillingene alene er dominert av folk med høy utdanning. Foreliggende

statistiske undersøkelser viser også en klar sammenheng mellom utdanningsnivå og teaterbesøk (samme sted). Men her kan det hende at man primært måler den sosiale profilen til dem som besøker institusjonsteater. Alt i alt tyder mye på at motsetningen mellom anti-institusjonell folkelighet og avantgardistisk eksklusivitet utgjør et av de frie feltets dilemmaer. Eller som Gran (1996:17) har formulert det: «Det folkelig, rituelle gruppeteatret står på mange måter for det stikk motsatte av hva det formeksperimentelle performance-teatret gjør».

Vi så foran at Danse- og teatersentrum la vekt på at medlemmene måtte være profesjonelle, i den forstand at de måtte kunne vise til at de produserte «scenekunst på profesjonell basis med en kontinuerlig virksomhet». Samtidig er mange av de frie gruppene i Norge historisk sprunget ut av amatør- eller studentteaterbevegelsen, der medlemmene ofte har hatt mindre formell scenekunsthøgskole utdanning eller andre typer scenekunstutdanning enn den som har vært rådende innenfor institusjonsfeltet³. Det utøves også en mengde frivillig og ulønnet kunstnerisk og praktisk-organisatorisk arbeid innenfor det frie scenekunstheltet. Flere kilder innenfor det frie feltet peker riktignok på at det i løpet av de par siste tiårene har skjedd en økt arbeidsdeling og en sterkere profesjonalisering på feltet (jf. bl.a. Johnsen 1991). Mange frie scenekunstnere har høy kunstnerisk utdanning, ofte fra utenlandske utdanningsinstitusjoner, og det profesjonelle nivået er betydelig styrket. Så vidt vi kjenner til, fins det imidlertid ingen systematisk oversikt over den kunstneriske utdanningsbakgrunnen til kunstnere innenfor det frie feltet. Selv om de skulle ha høy kompetanse, er det dessuten grunn til å anta at mange er undersys-selsatte. Dermed befinner trolig mange frie scenekunstnere seg i en litt flytende utviklings- og rekrutteringssone på grensen mellom full sysselsetting, mangesysleri og arbeidsledighet, der de prøver ut talent og arbeidsmuligheter, utsettes for seleksjonsprosesser og søker etter en varig yrkestilpasning. Dette har de for øvrig til felles med mange andre frilanskunstnere. Skal vi få et mer solid grunnlag for å vurdere arbeidsvilkårene til frilanskunstnere innenfor dette feltet, trengs det imidlertid mer systematisk forskning.

3 Kandidater fra skuespillerutdanningen ved Kunsthøgskolen i Oslo/Teaterhøgskolen hadde lenge nærmest monopol på rekruttering til stillinger som skuespillere ved norske institusjonsteatre (Mangset 2004). Teaterhøgskolen representerte samtidig en kunstnerisk tradisjon som mange innenfor det frie feltet var skeptiske til.

Langdalen (2005a) pekte på at de frie scene-kunstvirksomhetene «har en begrenset livssyklus» (jf. foran), mens Danse- og teatersentrum legger vekt på at medlemmene må produsere «scenekunst på profesjonell basis med en kontinuerlig virksomhet». Det kan virke som en motsetning: Forblir virksomheten fri hvis den blir etablert som kontinuerlig virksomhet (med fast offentlig støtte)? Historien viser at mange frie grupper har vært sterkt preget av innsatsen, gløden og karismaen til én eller flere entreprenører i løpet av en avgrenset tidsperiode. Men når/om entreprenøren(e)s glød brenner ut, kan resultatet bli at «[e]nten dør tiltaket ved at de opprinnelige initiativtakerne avslutter det, eller tiltaket forvandler seg til en institusjon», skriver Langdalen (2005a:34). Her står vi utvilsomt overfor enda et av det frie feltets grunnleggende dilemmaer.

De frie gruppene ble dessuten båret fram av en antiautoritær og demokratisk etos. De skulle bryte med institusjonenes hierarkiske strukturer. De skulle bryte med det autoritære teatersjefveldet. Samtidig har mange frie grupper vært preget av én enkelt eller noen få karismatiske personligheters (entreprenørers) glødende kunstneriske visjoner, noe som tidvis kan ha vært vanskelig å forene med de anarkistisk-demokratiske idealene (jf. allmannamøtestyre, osv). Her står vi overfor nok et av det frie scenekunstfeltets dilemmaer.

Om den historiske utviklingen av det frie scenekunstfeltet i Norge

De frie sceniske gruppene ble – i Norge som i Europa for øvrig – etablert som alternativer og i opposisjon til institusjonsteatrene. De representerte alternative kunstneriske, politiske og organisatoriske ideer. Det hevdes gjerne at den frie scenekunsten ble etablert spesielt seint i Norge, og at den fikk mindre solid fotfeste her enn i våre naboland (Bergsgard og Røyseng 2001). Det kan dels skyldes at noen av de alternative ideene ble virkeliggjort gjennom opprettelsen av regionteatre på 1970- og 80-tallet. I starten satset regionteatrene for eksempel på allmannamøtestyring – uten en fast teatersjef. Dels kan den seint etableringen skyldes at de alternative ideene i noen grad ble tatt opp og forsøkt integrert i de faste institusjonene (jf. oppsøkende politisk teater (Svartkatten) og biscene (Torshovteatret) ved Nationalteatret) (jf. også Gran 1996). Gruppeteatertradisjonen i Norden var for øvrig

inspirert av pionerer som Stanislavskij (1863–1938) og Meyerhold (1874–1940). Internasjonale teaterpersonligheter som Jacques Copeau (Théâtre du Vieux-Colombier), Peter Brook (Centre International de Recherche Théâtrale) og Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil) kan ses som etterkommere etter denne tradisjonen (Langdalen 2005b, Skot-Hansen 1998). I Norden var Eugenio Barba og Odin Teatret pionerer innenfor det frie teaterfeltet. Barba etablerte Odin Teatret i Oslo alt i 1964 – og rekrutterte ungdommer som var blitt refusert ved Teaterhøgskolen, til teateret (Langdalen 2005a). Barba og Odin Teatret ble imidlertid reetablert i Holstebro i Danmark i 1966, etter invitasjon fra byen. Det blir gjerne hevdet at flyttingen skyldtes manglende forståelse for slik scenekunst i Norge på den tida, og at Norge dermed tapte en unik mulighet til scene-kunstnerisk nyskaping. Odin Teatret skal iallfall ha hatt vansker med å finne tak over hodet og skaffe seg et fast oppholdssted i Oslo (Skot-Hansen 1998). I stedet ble dette teateret en sentral faktor i den kraftige satsingen på nyskapende kunst og kultur i Holstebro fra 1960-tallet og framover.

Ifølge flere kilder var Teatergruppen Musidra (ved Helge Reistad) den første frie teatergruppen som ble etablert i Norge (etter Odin Teatret) (Bergsgard og Røyseng 2001). Det skjedde i 1971. Andre frie teatergrupper som ble etablert og gjorde seg gjeldende på 1970-tallet, var Perleporten, Saltkompaniet, Tramteatret og Grenland Friteater (samme sted). Av disse er det bare Grenland Friteater som fortsatt er aktiv. Noen av de nevnte gruppene hadde en sterk politisk profil (jf. Tramteatret), andre var mer inspirert av en folkelig karnevalstradisjon og/eller av fysisk teater. Bergsgard og Røyseng (2001:20) identifiserer for øvrig Høvik Ballet (etablert 1969) som den første frie *dansegruppen* i Norge, og dermed egentlig som den første frie gruppen overhodet (etter Odin Teatret). Andre frie dansegrupper som ble etablert på 1970-tallet, var Collage og Dansdesign.

Det ble ytt *noe* offentlig støtte til de frie gruppene fra Kulturfondet fra 1971 og framover, men noen fast støtteordning kom ikke før i 1982. I mellomtiden hadde de frie gruppene slått seg sammen i interesseorganisasjonen Teatersentrum (1977), blant annet for å arbeide for en fast statlig støtteordning. Teatersentrum endret navn til Danse- og Teatersentrum i 1995. Etableringen av en felles interesseorganisasjon og en fast støtteordning bidro til en betydelig økning i antall frie grupper utover

på 1980- og 90-tallet. Ifølge Scenekunstutredningen fra 1988 fantes det 27 frie grupper alt i 1981. Fem år seinere skal antallet ha vært fordoblet (etter Bergsgard og Røyseng 2001:20).

Støtteordningen av 1982 fordelte støtte til frie grupper primært på grunnlag av formelle kriterier, ikke ut ifra noen inngående kvalitetsvurdering. Ordningen fikk etter hvert et visst preg av automatisk støtte til varig drift av faste grupper. Man kan dermed også si at ordningen bidro til å fremme institusjonalisering på det frie feltet. Men med den sterke økningen i antall frie grupper ble dette problematisk. Samtidig begynte den tradisjonelle idealistiske gruppeteatertradisjonen å falme. Utover på 1980- og 90-tallet framsto flere frie scenekunstvirksomheter mer som situasjonsbetingede og midlertidige sammenslutninger enn som 1970-tallets sammensviede frie grupper med et langsiktig felles kunstnerisk, ideologisk og/eller politisk mål.⁴ Denne utviklingen skjedde parallelt med en økt vekt på midlertidig prosjektorganisering i kulturlivet og med økt press på scenekunstmarkedet fra mange sultne og ivrige frilansskuespillere med profesjonell utdanning fra utlandet. Prosjektteateret vokste således fram i spenningsfeltet mellom institusjonsteateret og gruppeteateret (Bråthen 2007, Gran 1996, Johnsen 1991). I noen europeiske land med nokså svake institusjonsteatertradisjoner ble det på 1970- og 80-tallet etablert institusjoner og/eller festivaler med preg av formidlingsentraler og produksjonsentra. De ble møtesteder for frie grupper (Johnsen 1991:248-249). Det nye prosjektteateret skilte seg nokså klart, både kunstnerisk, ideologisk og organisatorisk, fra de tradisjonelle frie teatergruppene. I Norge ble de oftere Oslo-baserte (Bergsgard og Røyseng 2001). De ble også betraktet som mer nyskapende og framtidsrettede. Grenland Friteater, som hadde greid å opprettholde kontinuerlig virksomhet over flere tiår i et lokalmiljø langt fra hovedstaden, ble derimot betraktet som en

typisk representant for en «foreldet» gruppeteatertradisjon fra 1970-tallet av flere sentrale scenekunsthaglige beslutningstakere.

På 1980-tallet ble støtteordningen for fri scenekunst forvaltet direkte av Kulturdepartementet. På 1990-tallet førte ordningen en omflakkende tilværelse mellom ulike statlige forvaltningsinstanser. Den ble først administrert av Norsk kulturråd fra 1990 til 1991, så igjen av Kulturdepartementet fra 1992 til 1993 og deretter av Riksteatret i 1994. Ordningen ble så tilbakeført til Kulturrådet i 1995. Høsten 1996 vedtok Stortinget en omlegging av ordningen. Den nye støtteordningen til fri scenekunst skulle legge større vekt på a) kunstneriske kvalitetskriterier og b) prinsippet om en armlengdes avstand mellom politikk og kunst. Ordningen skulle dermed også forvaltes mer i tråd med Kulturrådets generelle rolle som statlig kunstforvaltningsorgan på en armlengdes avstand fra politiske myndigheter. Den nye ordningen trådte i kraft fra 1. januar 1998. En scenekunsthaglig skolert «scenekunstkonsulent» ble tilsatt på åremål og fikk en sentral rolle i vurderingen av søknader, sammen med et reorganisert scenekunstutvalg. Scenekunstkonsulenten kunne også initiere prosjekter selv. Den nye ordningen innebar altså at den kunstneriske vurderingen fikk økt vekt, at en kunstsakkyndig konsulent i åremålsstilling fikk vide fullmakter, og at den tradisjonelle korporative interesseorganisasjonsinnflytelsen⁵ ble svekket. Det resulterte samtidig i en opprioritering av mer avantgardistiske grupper og en nedprioritering av tradisjonelle frie grupper med mer instrumentelle målsetninger (for eksempel grupper som spesialiserte seg på barneteater, grupper med regional forankring, grupper med pedagogiske målsetninger). Den første scenekonsulenten, Jon Tombre, formulerte det slik: «Ordningen er motsatt av mye kulturpolitisk tankegang. Det er det nyskapende framfor det såkalt 'rettferdige' som prioriteres» (etter Bergsgard og Røyseng 2001:45).

4 Vi har riktignok ikke noen systematisk dokumentasjon av hvor stabile og/eller midlertidige de frie sammenslutningene på 1990- og 2000-tallet egentlig har vært/er. Et raskt blikk på medlemmene av Danse- og Teatersentrum viser at en god del medlemmer/kompanier allerede har eksistert i flere tiår. Det gjelder for eksempel Cirka Teater (etablert 1984), Dukkenikkerne (1985), Grenland Friteater (1976), Grusomhetens Teater (1989), Karlsvogna Teater (1992), Ingun Bjørnsgaard Prosjekt (1992), Klomadu Teater (1983), Månefjes produksjoner (1991), Odd Johan Fritzøe (1987), Opera Omnia (1987), Samovarteateret (1990), Sampo Teater (1983), Skuespillerkompaniet (1988), Stella Polaris (1985), Teater Nor (1990), Verdensteatret (1986) og Visjoner Teater (1988). I hvilken grad de nevnte gruppene/kompaniene har hatt kontinuerlig virksomhet i hele perioden, kan vi riktignok ikke dokumentere.

5 Tidligere var interesseorganisasjonen Teatersentrum direkte representert i innstillingsutvalget for ordningen (Bergsgard og Røyseng 2001:26–28).

Noen av de tradisjonelle gruppeteatrene, slik som Grenland Friteater og Stella Polaris, kom i «klem» etter innføring av den nye ordningen. Flere slike grupper hadde vært vant til å få nokså regelmessig årlig støtte over den gamle ordningen. Nå falt de igjennom, eller risikerte de å falle igjennom, som søkere på den nye ordningen. Fordelingen av støtte under den nyorganiserte ordningen skapte betydelig kulturpolitisk turbulens i starten. Særlig mobiliserte kulturpolitiske aktører – både nasjonalt og regionalt – til fordel for tradisjonelle teatergrupper som Grenland Friteater. En såpass institusjonalisert gruppe med sterk lokal forankring og kulturpolitisk fortjenstfullt renommé burde kunne regne med fast årlig støtte! Enden på visa ble at Grenland Friteater fikk fast støtte over post 78 på statsbudsjettet (Langdalen 2005b, Simonsen 2005).

I evalueringen fra 2001 ble det pekt på at støtteordningen til fri scenekunst var best tilpasset den delen av den frie scenekunsten som identifiserte seg med «kunst for kunstens egen skyld» og med avantgardistisk/eksperimentell kunst (Bergsgard og Røyseng 2001). Ordningen var dårligere tilpasset fri scenekunst som «identifiserer seg med tradisjonelle kulturpolitiske målsettinger og verdier i sin kunstneriske virksomhet» (for eksempel «å nå ut til et bestemt publikum, særlig barn og unge») (samme sted:115). Ordningen var også best tilpasset kunstnere som arbeidet med midlertidige prosjekter. En kan si at det lå innebygd en skepsis mot vidtgående institusjonalisering i denne støtteordningen. Samtidig utgjør åpenbart institusjonaliseringsgrad et dilemma – også på det frie scenekunstheltet. I løpet av de første årene etter oppstarten av ordningen skjedde det en viss dreining mot større og flerårig støtte. Man imøtekom dermed noe av behovet for en viss institusjonalisering. Noen grupper med mer kulturpolitisk profil (som Grenland Friteater) fikk imidlertid fast støtte direkte over statsbudsjettet. Bergsgard og Røyseng (2001:116) konkluderte likevel med at institusjonalisering fortsatt var en «tilbakevendende problematikk i støtteordningen», men at det «i neste runde ikke finnes noen ordning som overtar ansvaret for de prosjektene som har vist seg å være kunstnerisk levedyktige». De pekte også på at «[f]orholdet mellom behovet for kortsiktig og langsiktig støtte, eller stabilitet og fleksibilitet, utgjør således en problemstilling som det synes vanskelig å finne en god modell for å løse innenfor én og samme ordning» (samme sted).

Basisfinansieringsordningen til fri scenekunst, som ble opprettet i 2007, kan ses som et svar på dette behovet.

Selv om dans tradisjonelt har stått svakere enn teater innenfor det frie scenekunstheltet, har dansen blitt noe oppprioritert de seinere årene. Et viktig vendepunkt var Stortingets vedtak (2003) om å opprette Dansens hus. Det er også opprettet et eget fagutvalg for dans i Norsk kulturråd. Ifølge Bråthens tall har det også skjedd en viss økning i dansens andel av Kulturrådets fri scenekunstmidler på 2000-tallet (Bråthen 2007:34–35).

Det frie scenekunsttilbudet – produksjoner, forestillinger og publikum

For å oppnå høy kulturpolitisk legitimitet er det viktig for kunstneriske virksomheter å kunne vise til høy aktivitet, helst mange produksjoner, mange forestillinger og et stort publikum. Ekstra bra er det hvis man også kan vise til høy produktivitet, altså høy aktivitet i forhold til ressursinnsatsen. Innenfor kunstfeltets interne logikk gir riktignok ikke høye publikumstall uten videre høy anseelse. Men når kunstnere, kunstvirksomheter og kulturpolitikere skal argumentere overfor myndigheter og offentlighet for å opprettholde eller øke de offentlige bevilgningene til kunstformål, utgjør publikumstall og andre aktivitetsmål «hard valuta».

Idretten framstår ofte som kunstfeltets heldige «fetter Anton». Mange innenfor kunstfeltet mener at idretten får tildelt ufortjent mye offentlige penger sammenlignet med kunsten. Således er det en yndet retorisk øvelse innenfor det mer høyverdige kunstfeltet å sammenligne seg med idretten. Blir ikke kunsten forfordelt? Et retorisk argument som ofte fremmes av scenekunstens frontkjempere, blir gjengitt også i den siste scenekunstmeldingen:

Publikum på offentlig støttede og private scenekunstoppsetninger var mer enn 3 millioner i 2006, noe som forteller at interessen for scenekunst er stor. Til sammenlikning hadde Tippeligaen i fotball i 2006 et samlet tilskuertall på drøyt 1,6 mill. publikummere. I 2007 ble det satt ny publikumsrekord i Tippeligaen med totalt 1,9 mill. publikummere (St.meld. nr. 32 (2007–2008)).

Dette er god retorikk, men nokså haltende statistikk.⁶ Men de som argumenterer med at scenekunsten har stor og økende oppslutning fra publikum, har likevel sterk skyts på lager. Det er ikke tvil om

at den levende scenekunsten (i dens ulike former, utenfor massemediene) både a) *når* en stor del av befolkningen, og b) kan vise til *økt* oppslutning. Besøket har økt både på det institusjonaliserte og det frie feltet det siste tiåret: Ifølge Norsk kulturbarometer hadde 44 % av befolkningen besøkt «teater, musikal eller revy» i 1991. Andelen hadde økt til 53 % i 2008 (Vaage 2009:20). Hvordan fordelingen var mellom institusjonsteater, privatteater, bygderevyer og forestillinger av frie sceniske grupper, går riktignok ikke fram av denne statistikken. Det er imidlertid noe usikkert hvor dekkende foreliggende tallmateriale er for publikumsutviklingen på det frie feltet.

Den forannevnte statistikken bygger på spørreundersøkelser – landsrepresentative surveydata – med de styrker og svakheter som knytter seg til slike undersøkelser.⁷ Men vi finner omtrent samme tendens om vi tar utgangspunkt i en helt annen type data, nemlig besøkstall rapportert fra interesseorganisasjonene til teater- og operainstitusjonene og de frie gruppene (Norsk teater- og orkesterforening og Danse- og teatersentrum): Det har vært en relativt jevn økning i besøket – både på teater- og opera generelt og på forestillinger av frie danse- og teatergrupper – siden slutten av 1990-tallet, også ifølge disse tallene (SSB 2009, figur 5.1). Totalt sett har teaterbesøket økt med over 50 % på ca 10 år (1999–2008). Til sammen gir disse to datakildene et godt grunnlag for å hevde at det har vært en solid økning i besøket på teater, dans og/eller opera de senere årene.

Antall forestillinger av frie teater- og dansegrupper har økt fra 1591 til 5648 – det vil si med over 250 % – fra 2000 til 2008, ifølge tallopgaver fra Danse- og

teatersentrum (i SSB 2009, jf. tabell 1 nedenfor). De fleste av forestillingene er for barn. Antall besøkende på forestillinger av frie grupper har økt med nesten 150 % (fra ca 263 000 til ca 636 000) fra 2000 til 2008 (tabell 1). Publikum på det frie feltet har altså økt kraftig på 2000-tallet. Besøket økte også på 1990-tallet, men langt mer beskjedent. Vi ser også av tabell 1 at antall teater- og dansegrupper har økt jevnt siden tidlig på 1990-tallet. Alt i alt forteller tabellen om en nesten spektakulær vekst på det frie scenekunstheltet – særlig etter ca 2000.

Den kraftige økningen i tilbud og publikumsoppslutning (ikke minst blant barn) henger åpenbart mye sammen med en kraftig økning i aktivitet – og i offentlig støtte – knyttet til Den kulturelle skolesekken. Vi har riktignok ikke noe sikkert tallgrunnlag for å fastslå hvilken del av veksten som skyldes Den kulturelle skolesekken, og hvilke deler som skyldes andre forhold. Verken nettsidene til Skolesekken eller St.meld. nr. 8 (2007–2008) oppgir noen spesifikk statistikk over utviklingen av scenekunstproduksjoner, – visninger eller – publikum siden Skolesekkens oppstart. Man kan imidlertid få et visst inntrykk av utviklingen ved hjelp av tallopgaver fra Norsk scenekunstbruk, som er den «viktigste aktøren for scenekunst i Den kulturelle skolesekken» (St.meld. nr. 32 (2007–2008):32). Ifølge stortingsmeldingen var «[s]å å seie alle framsyningane ... i samband med Den kulturelle skolesekken» (samme sted). Statistikken fra Norsk scenekunstbruk dokumenterer stor økning i scenekunstaktivitet i regi av Skolesekken siden 2001: Antall produksjoner har bare økt moderat, men antall visninger er nesten tredoblet, og publikumstallet har økt med nesten 140 % (tabell 2).⁸

6 Spørsmålet er om man ikke her sammenligner det usammenlignbare: Burde man ikke også inkludert publikum på fotballkamper i lavere divisjoner? Det kan dessuten innvendes at fotball når et langt større publikum via TV enn teater gjør. Mye tyder også på at «publikum på 3 millioner» også omfatter publikum på amatørforestillinger (jf. Vaage 2009:61). Slike metodiske motforestillinger mot sammenligningen er i hvert fall verdt å diskutere. Derfor er antakelig denne påstanden/sammenligningen mer interessant som kulturpolitisk retorikk enn som solid metodisk basert sammenligning.

7 Bortfall av respondenter, feilerindring, prestisjesvar, grov kategorisering av scenekunsttilbud, osv.

8 Danse- og teatersentrum oppgir imidlertid langt flere besøkende på frie scenekunstforestillinger blant sine medlemmer (vel 635 000 i 2008, jf. tabell 1) enn det totale antallet besøkende på forestillinger under Norsk scenekunstbruk samme år (knappt 245 000, jf. tabell 2). Forskjellen kan både skyldes at a) den frie scenekunsten også når mange utenfor skolesekkarenaene, og at b) Scenekunstbruket ikke fanger opp hele skolesekkpublikummet. Det er velkjent at en god del scenekunstforestillinger formidles til Skolesekken uavhengig av Norsk scenekunstbruk. Det gjelder særlig skolesekkproduksjoner i Oslo, som vi må regne med utgjør et betydelig volum. Oslo har sitt eget system for formidling av skolesekkforestillinger, uavhengig av Scenekunstbruket, jf. samtale med daglig leder for Danse- og Teatersentrum, Tove Bratten, 13.01.2010.

Tabell 1 Frie teater- og dansegrupper. 1993–2008. Etter SSB 2009, tabell 5.3.⁹

År	Grupper i alt	Teatergrupper	Dansegrupper	Medlemmer i alt	Nye prod. i alt	Forestillinger		Besøkende i alt	Besøk per forestilling
						I alt	For barn		
1993	31	28	3	111	78	2 153	2 177 ¹⁰	202 478	94
1994	37	33	4	119	65	1 998	1 278	208 141	104
1995	35	31	4	101	42	1 686	1 270	163 189	97
1996	34	29	6	101	42	1 914	1 285	203 664	106
1997	34	23	11	–	–	1 777	869	221 080	124
1998	38	33	5	110	45	1 356	869	177 259	131
1999	51	42	9	–	37	1 928	900	227 186	118
2000	56	46	10	109	35	1 591	861	263 130	165
2001	59	48	11	142	40	2 366	1 318	279 550	118
2002	79	66	13	254	59	2 865	1 859	379 960	133
2003	81	64	17	227	40	3 167	2 482	348 658	110
2004	84	65	19	243	37	3 422	2 511	376 575	110
2005	72	55	17	199	75	3 862	2 781	496 070	128
2006	95	69	26	231	67	3 649	2 948	415 597	113
2007	98	74	24	247	52	3 938	3 202	481 990	122
2008	86	66	20	312	35	5 648	3 407	635 729	113

Tabell 2 Norsk scenekunstbruk, aktivitet 2000–2009.¹¹

Årstall	Produksjoner	Visninger	Publikum	Gjennomsnitt
2001	42	963	102 525	106
2002	47	904	87 458	97
2003	50	1385	135 926	98
2004	53	1946	190 519	98
2005	53	2148	222 834	104
2006	58	2351	228 413	97
2007	64	2191	211 434	97
2008	65	2649	243 159	92

Alt i alt kan det ikke være tvil om at ordningen med Den kulturelle skolesekken har bidratt til å skape et sterkt utvidet marked for fri scenekunst (både et bredere publikum og et større arbeidsmarked). Generelt kan det med en viss rett hevdes at kulturproduksjon er mer tilbuds- enn etterspørselsdrevet: Det er en ubalanse mellom de relativt mange produsentene

som gjerne vil produsere kulturgoder, og de litt for få konsumentene som etterspør de samme godene. Mange offentlige kulturpolitiske tiltak er satt i verk for å stimulere etterspørselen (jf. innkjøp av skjønnlitterære titler til bibliotekene, momsfrifakt på bøker). Ved å øke volumet av tilbud og gjøre det mer tilgjengelig vil man også stimulere etterspørselen. Den kul-

9 Talloppgaver fra Norsk Danse- og teatersentrum. Tallmaterialet fra 2003 og framover inkluderer dels oppgaver fra DTS-medlemmer og dels fra medlemmer gjennom Norsk scenekunstbruk. For nærmere detaljer, se SSB 2009, tabell 5.3.

10 Her ser det ut til å være en feil i tallgrunnlaget, ettersom antall forestillinger for barn overskrider totalantall forestillinger.

11 Norsk scenekunstbruk en landsdekkende formidler av scenekunst for aldersgruppen 0-20 år. Scenekunstbruket er også «den nasjonale aktøren i formidling av scenekunst i Den kulturelle skolesekken» (Scenekunstbrukens nettsider). Scenekunstbruket omfatter dermed (i allfall i prinsippet) også annen formidling til barn og unge enn den som går via Den kulturelle skolesekken. Men Skolesekken er åpenbart den viktigste formidlingskanalen. Ifølge nettsidene har det, siden Den kulturelle skolesekken ble innført, vært «en formidabel økning i antall formidlede forestillinger» (<http://www.scenekunstbruket.no/lesedato>, 26.12.2009).

Tabell 3 Scenekunstinstitusjonenes inntekter (redigert på grunnlag av St.meld. nr. 32 (2007–2008), figur 8.2–8.8)

	Nasjonale institusjoner ¹²	Region-/ landsdelsinstitusjon ¹³	Region-/ distriktsopera ¹⁴	Andre scener og frie sceniske grupper ¹⁵	Festivaler ¹⁶	Organisasjoner og foreninger o.a. ¹⁷	Alle/ tilskuddsinstitusjonene og andre fastescenekunsttiltak sett samlet
Statlig driftstilskudd	77,1 %	52,2 %	38,9 %	44,4 %	30,9 %	47,7 %	63,4 %
Regionale tilskudd	0 %	22,6 %	19,2 %	24,1 %	23 %	4,2 %	9,9 %
Andre tilskudd ¹⁸	2 %	6,4 %	10,5 %	11 %	26,6 %	35,4 %	5,7 %
Sponsor og gaver	2,9 %	0,7 %	8,7 %	1,3 %	0 %	0,5 %	2,5 %
Øvrige egeninntekter ¹⁹	18 %	18,2 %	22,8 %	19,1 %	19,5 %	12,3 %	18,5 %
Totalt	100 %	100,1 %	100,1 %	99,9 %	100 %	100,1 %	100 %

turelle skolesekken kan ses som nok et slikt kulturpolitisk etterspørselsstimulerende tiltak. Det bidrar til å skape økt etterspørsel og/eller vri etterspørselen i retning av kunstneriske kvalitetstilbud. Et hovedformål med ordningen er jo nettopp at mange barn og unge som ellers neppe hadde etterspurt slike tilbud, skal få tilgang til dem gjennom skolen. Samtidig er ordningen med på å skape et større arbeidsmarked for en god del kunstnere. Mer om dette seinere.

Økonomi

Hvordan finansieres så den frie scenekunsten i Norge, og hvordan blir fri scenekunst finansiert sammenlignet med andre typer scenekunst? Langdalen (2005b:14) minner om at «alle kulturvirksomheter i Norge lever i en blandingsøkonomi med tre elementer: offentlig støtte, markedsinntekter og frivillig arbeid. Noen kulturaktører er basert ensidig på én av disse, men svært mange har én fot i hver av de tre økonomiske sfærene ...». Her kunne Langdalen med fordel nyansert og differensiert ytterligere: Offentlig støtte kan komme både fra statlig, fylkes-

kommunalt og kommunalt nivå. Slik støtte kan dessuten være både direkte og indirekte (jf. subsidiering av lokaliteter). Markedsinntekter kan komme både direkte fra billettsalg og indirekte fra tilknyttet virksomhet. Dessuten kan sponsorinntekter betraktes som markedsinntekter. Den økonomiske verdien av den frivillige innsatsen, som er særlig viktig på det frie feltet, er for øvrig vanskelig å kvantifisere. Den inngår stort sett ikke i statistiske framstillinger av scenekunstens økonomi.

Trass i disse og andre metodiske forbehold kan det være nyttig å gi en sammenlignende oversikt over den økonomiske strukturen (fordelingen av inntekter) på scenekunstheltet basert på mer eller mindre adekvat kategoriserte tilgjengelige data. I forbindelse med den siste scenekunstmeldingen – St. meld. nr. 32 (2007–2008) – ble det gjort nyttige beregninger. De fanger riktignok bare i begrenset grad opp det frie scenekunstheltet, men her er vi henvist til å ta utgangspunkt i den kategoriseringen som foreligger i det tilgjengelige materialet. Tabell 3 er sammenstilt på grunnlag av flere tabeller og figurer i scenekunstmeldingen.

12 Den Nationale Scene, Den Norske Opera & Ballett, Det Norske Teatret og Nationaltheatret.

13 Regionteatrene og Carte Blanche.

14 For eksempel Operaen i Kristiansund, Opera Nordfjord, Opera Sør, m.fl.

15 Dansens Hus, Bit Teatergarasjen, Black Box, Avant Garden, Nettverk for scenekunst, Teater Manu, Akershus Teater, Brageteatret, Det Åpne Teater, Grenland Friteater, Nord-Trøndelag Teater, Nordic Black, Buskerud Teater, Cirka Teater, Østfold Teater, Figurteateret i Nordland, Oslo Danse Ensemble og Stellaris. Avant Garden er en programmerende scene. Nettverk for scenekunst eksisterer ikke lenger i denne formen.

16 Assitej barne- og ungdomsteaterfestival, CODA, Norsk Dramatikerfestival, Norsk Revyfyglig Senter, Otoberdans, Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival og Marked for Scenekunst, Sandefjord. Peer Gynt-stemnet, som hadde langt større inntekter (hvorav 47 % egeninntekter) enn de øvrige innenfor denne kategorien, er utelatt fra beregningsgrunnlaget (figur 8.6, St. meld. nr. 32 (2007-2008)).

Tabellen gir en oversikt over inntektsstrukturen til «institusjoner og faste tiltak som er finansiert over Kultur- og kirkedepartementets budsjett» (St.meld. nr. 32 (2007–2008):93), og dermed av de mest institusjonaliserte delen av norsk scenekunst. Store deler av det frie scenekunstheltet dekkes dermed *ikke* av tabellen. Det er likevel verdt å merke seg at tabellen omfatter langt større deler av «scenekunstnorge» enn det vi vanligvis forbinder med de faste og etablerte institusjonene. Tabellen omfatter for eksempel også regionale operatiltak (jf. kategorien «region- og distriktsopera») og en variert flora av sceniske virksomheter, som har en historisk tilknytning til det frie feltet (jf. Avantgarden, Grenland fritheater, Oslo Danse Ensemble, m.fl.).

Slik illustrerer tabellen at norske myndigheter tar et betydelig ansvar for et mangfold av scenekunsttiltak. Alt i alt finansierer offentlige myndigheter nesten $\frac{3}{4}$ av driften til de scenekunstinstitusjonene som er med i tabellen. (Men da ser vi altså bort fra den frivillige innsatsen, som utgjør en viktig økonomisk ressurs innenfor en del frie grupper, festivaler og regionoperatiltak). Selv om det offentlige støttenivået er høyt for alle kategorier scenekunst i tabellen, varierer fordelingen mellom statlig og regional offentlig støtte en del. Det er bare de nasjonale institusjonene som får hele den offentlige støtten fra statlig hold. I tillegg skjuler kategorien «andre tilskudd» ytterligere en del offentlige (men også en del private) tilskudd til flere av scenekunsttiltakene. Men alt i alt er det påfallende at markedsinntektene («øvrige egeninntektene» og «sponsor og gaver») utgjør en relativt beskjeden andel av driftsinntektene til alle scenekunstvirksomhetene som er med i tabellen. Egeninntektene (primært billettinntekter) ligger litt under 20 % for de fleste kategorier. Sponsorinntekter og gaver utgjør – for alle virksomheter – bare 2,5 %. Region- og distriktsoperavirksomhet representerer i noen grad et unntak her, ettersom inntekter fra «sponsor og gaver» og «andre egeninntekter» til sammen utgjør godt over 30 % av driftsinntektene, jf. tabell 3.

Betyr dette at det sosialdemokratiske Norge yter forholdsmessig mer til scenekunst enn andre land?

Norge skiller seg ikke på noe grunnleggende vis fra de fleste andre vesteuropeiske land når det gjelder offentlig støttenivå til de etablerte scenekunstinstitusjonene. Støttenivået til etablerte institusjonsteatre, danseensembler og operakompanier ligger gjerne på 70 – 80 % av driftsbudsjettet også i disse landene (Mangset 1995 og 2008). Det kan imidlertid være grunn til å tro at støttenivået til en del andre, mindre scenekunsttiltak er høyere i Norge enn i mange andre land. Men her mangler vi et systematisk sammenligningsmateriale. Det er imidlertid sikkert at det offentlige støttenivået er lavere (dels mye lavere), mens markedsinntektene ofte er høyere og (især) innslaget av gaver/donasjoner er *mye* høyere i det meste av den angloamerikanske verden enn i Norge (og i resten av Vest-Europa) (jf. Mangset 1995, 2008, Montias 1986). Disse strukturforskjellene mellom Vest-Europa og land som USA og Australia er imidlertid så tungt historisk, kulturelt og politisk forankret at man vanskelig kan endre dem i en håndvending.

Men hvordan er fordelingen av inntekter innenfor det mer spesifikt frie scenekunstheltet? Her er tilgangen på anvendelig statistikk mer begrenset. Men talloppgaver fra Danse- og teatersentrum kan hjelpe oss et stykke på vei. DTS oppgir fordelingen mellom «støtte» og «inntekter» for sine medlemmer. Langdalen (2005a:15) tolker dette som «offentlig tilskudd» og «egeninntekter». Tabell 4 tyder på at medlemmene av Danse- og teatersentrum mottar (relativt) langt mindre offentlig støtte og skaffer inn (relativt) langt mer egeninntekter enn de «institusjoner og faste tiltak som er finansiert over Kultur- og kirkedepartementets budsjett», som vi omtalte foran. Langdalen (2005a:25) konkluderer således med at «andelen markedsinntekter [er] større i dette feltet enn i institusjonsfeltet»: Egeninntektene var på hele 57 % og den offentlige støtten på bare 43 % i 2008. En nærmere kikk på tabellen viser riktignok at fordelingen er basert på bare 40 av 90 medlemsvirksomheter.²⁰ Materialet viser imidlertid en klar tendens: Når man sammenstiller inntektsopp-gaver fra 2001 og fram til 2008, går det klart fram at egen-

17 Norsk Scenekunstbruk, Danse- og Teatersentrum, Danseinformasjon, Gratis Daglig Trening, Turné Bårdar, Damini, Tegnspråktolkning av teaterforestillinger, Assitej, Teatrets Venner, Forening for figurteater/UNIMA, Norsk Teaterråd, Vestlandske Teatersenter.

18 Tilskudd fra private samt offentlige tilskudd som kommer i tillegg til ordinært driftstilskudd.

19 Øvrige egeninntekter er inntekter fra billettsalg, programsalg, kafédrift, etc.

20 En del medlemmer har ikke hatt inntekter det aktuelle året, andre har ikke sendt inn inntektsopp-gaver. Dette kan blant annet skyldes begrenset administrativ kapasitet.

Tabell 4 Offentlig støtte og egeninntekter. Medlemmer av Danse- og teatersentrum, ifølge DTS' egne statistikker offentliggjort på deres nettsider, basert på innsendte årsrapporter fra medlemmene.

Årstall	Støtte		Inntekter ²²		Totalt	Basert på andel/antall medlemmer
	Kroner	Prosent	Kroner	Prosent		
2001	16 975 097	70 %	7 320 120	30 %	24 295 217	31 av 48
2002	20 311 951	61 %	13 109 630	39 %	33 421 581	49 av 56
2003	21 668 888	58 %	15 959 381	42 %	37 628 269	61 av 64
2004	20 076 578	52 %	18 781 713	48 %	38 858 291	70 av 72
2005	11 531 500	45 %	14 145 014	55 %	25 676 514	45 av 76
2006	18 316 314	43 %	23 875 780	57 %	42 192 094	79 av 83
2007	27 622 856	50 %	28 150 950	50 %	55 773 806	78 av 84
2008	25 914 860	43 %	34 683 125	57 %	60 597 985	40 av 90

inntektene har økt betydelig – både absolutt og relativt (tabell 4).²¹

Egeninntektene er nesten femdoblet (i løpende kroner) fra 2001 til 2008. Egeninntektenes andel av driftsutgiftene har økt fra 30 % til 57 %.

Betyr det at de frie gruppene klarer seg stadig bedre på markedet uten mye offentlig støtte? Det er en sannhet med modifikasjoner. En nærmere titt på årsrapportene til noen av de frie gruppene som er medlemmer av DTS, viser at det ofte er lite av inntektene som er kategorisert under «billettsalg», mens mye er kategorisert under «salg av forestillinger». For eksempel tjente Skuespillerkompaniet 540 000 kr på salg av forestillinger i 2007. De tjente derimot bare 20 000 på direkte billettsalg. I tillegg hadde de 100 000 i «andre egeninntekter» og 15 000 i støtte fra fylkeskommune/kommune. Salg av forestillinger var altså en helt avgjørende inntektskilde. Skuespillerkompaniets inntekter fra salg av forestillinger har også økt de seinere årene.²³

Stella Polaris tjente for sin del drøyt 900 000 kr på salg av forestillinger i 2008, nesten 550 000 kr på «andre inntekter», men bare vel 93 000 kr på direkte billettsalg. Stella Polaris hadde i tillegg knapt 1,5 millioner kroner i direkte offentlig støtte i 2007. Også for Stella Polaris er salg av forestillinger en viktig inntektskilde. Men dette kompaniet har dels hatt enda høyere inntekter fra salg av forestillinger i tidligere år. Hvor representative akkurat disse gruppene er for det frie feltet, er det vanskelig for oss å fastslå.

En bredere og mer systematisk studie ville kunne avdekke det.

DTS-statistikken forteller ikke eksplisitt hva kategorien «salg av forestillinger» rommer. Men det er grunn til å tro at forestillinger i regi av Den kulturelle skolesekken står sentralt. Det kan også dreie seg om salg av forestillinger til for eksempel kulturhus, bibliotek og kanskje festivaler i Norge – og til festivaler i utlandet. Alt i alt er det i hovedsak snakk om salg av forestillinger til et offentlig eller sterkt offentlig subsidiert marked,²⁴ trolig særlig innenfor rammen av Den kulturelle skolesekken. Her står vi åpenbart overfor en form for indirekte offentlig subsidiering. Ikke dermed sagt at dette ikke er en «inntekt» basert på «etterspørsel» fra et «publikum». Men etterspørselen er sterkt stimulert av en stor pose offentlige penger til formålet.

Det er dessverre vanskelig å framskaffe en helhetlig oversikt over utviklingen over tid av ulike inntektskilder, herunder salg av forestillinger, for alle DTS-medlemmer med grunnlag i årsoppgavene. Men gjennom stikkprøver ser vi at flere kompanier har hatt en kraftig vekst i inntekter fra salg av forestillinger i løpet av 2000-tallet: Skuespillerkompaniet solgte forestillinger for 350 000 kr i 2005 – og for 540 000 kr i 2007; Grenland Friteater solgte forestillinger for knapt 700 000 kr i 2003 – og økte til knapt 2,5 millioner kr i toppåret 2007. Teater Grimsborken solgte forestillinger for knapt 550 000 kr i 2002 og økte til vel 3 millioner kroner i toppåret

21 Det er riktignok usikkert hvor solid dette datamaterialet er, på grunn av store variasjoner fra det ene året til det andre mht andel/antall medlemmer som har rapportert om sin økonomi.

22 Inkluderer billettsalg og salg av forestillinger, for eksempel til Den kulturelle skolesekken.

23 <http://www.danseogteatersentrum.no/>, lesedato 28.12.2009.

24 Jf. samtale med daglig leder i Danse- og teatersentrum, Tove Bratten, 13.01.2010.

2007. Teater Radix er et eksempel på en gruppe som ser ut til å ha levd kontinuerlig av salg av forestillinger siden 2004, ettersom de knapt har hatt andre inntekter (deres inntekter av salg av forestillinger har imidlertid ikke økt systematisk).

Alt i alt har det skjedd en kraftig vekst i produksjon og formidling av forestillinger – og i publikumsopplutning – på det frie scenekunstheltet. Det synes i høy grad å henge sammen med støtte fra Den kulturelle skolesekken. Det har selvsagt også bidratt til å utvide næringsgrunnlaget for frie scenekunstnere i Norge. Men det betyr ikke nødvendigvis at disse kunstnerne har fått mye bedre inntekts- og levekår. Det kan like gjerne være at inntektsgrunnlaget er blitt delt på flere.

De frie scenekunstnerens arbeidsvilkår

Vi har lite forskningsbasert kunnskap om de frie scenekunstnerens arbeidsvilkår. Men det er nærliggende å anta at mange lever under usikre tilsetningsvilkår som scenekunstnere, at de har lave og ujevne kunstneriske inntekter, at de yter mye ulønnet ekstrainsats, og ikke minst at de ofte må kombinere det kunstneriske arbeidet med annet arbeid. Slik kunne man også langt på vei beskrive kunstnerens arbeidsvilkår mer generelt (Menger 2006). Det er for øvrig typisk for kunstnerens arbeidsmarkeder at det er et stort overskudd på «villige rekrutter» som gjerne kunne tenke seg å arbeide profesjonelt med kunst, selv om inntektene ofte er lave og jobbutsiktene usikre. Her fins det stadig et overskuddsreservoar av rekrutter – «[e]n fiskedam av sysselsettingsklare kunstnere på jakt etter synlighet» (Menger 1997:29). Porten inn til det profesjonelle kunstfeltet kan være trang. Mange unge kunstnere må dessuten belage seg på stadig å «svømme» inn og ut av denne porten fra arbeidsledighet til sysselsetting og tilbake igjen.

En del av de som arbeider innenfor det frie scenekunstheltet, beveger seg etter alt å dømme i dette uklare grenselandet i utkanten av arbeidsmarkedet

for scenekunst. De er svakt forankret i varig yrkesarbeid på feltet, og det er usikkert om de vil kunne fortsette med slikt arbeid resten av sitt yrkesaktive liv. Derfor blir også mange frie grupper og kompanier nedlagt etter noen tid, og en god del frie scenekunstnere finner seg (etter alt å dømme) noe annet å gjøre etter noen års prøving og feiling.

For å belyse de frie scenekunstnerens arbeidsvilkår kan vi for øvrig dra noe nytte av mer generell kunnskap om utviklingen av sysselsetting og inntektsnivå blant alle scenekunstnere. På grunnlag av den siste levekårsundersøkelsen for norske kunstnere vet vi at antallet skuespillere (og dukkespillere) ble mer enn doblet – fra om lag 450 til nesten 950 – bare i perioden fra 1994 til 2006 (Heian m.fl. 2008:75). Antall sceneinstruktører ble også nesten doblet i samme periode, mens antall scenografer m.m. økte med mer beskjedne 28 %. Vi vet også at andelen av skuespillerne (og dukkespillerne) som er fast ansatt, ble kraftig redusert i perioden, fra 43 % i 1994 til 19 % i 2006 (samme sted:128).²⁵ Skuespillere generelt opplever således både økt risiko og økt frihet.

Mye tyder samtidig på at arbeidsmarkedene for skuespillere er blitt betydelig utvidet i samme periode, særlig innenfor mediene. Men med en slik kraftig vekst i antall rekrutter til skuespilleryrket har det likevel blitt trangere på dette arbeidsmarkedet: Langt flere enn før konkurrerer om arbeidsmuligheter på et begrenset arbeidsmarked. Dette har også gitt seg utslag i inntektsutviklingen: Mens den yrkesaktive befolkningen generelt hadde en real-lønnsvekst på ca 40 % fra 1993 til 2006, økte realinntekten av kunstnerisk arbeid blant kunstnere generelt bare med ca 18 % (korrigert for utvalgs-skjevhet). Skuespillere og dukkespillere hadde til og med realinntektsnedgang (med –8,2 %) av kunstnerisk arbeid i samme periode.²⁶ Skuespillerne hører generelt riktignok til de relative høyinntektsgruppene blant kunstnerne (Heian m.fl. 2008). Danserne kom på sin side ut med en viss realinntektsvekst (+11,2 % vekst i kunstneriske inntekter) i

25 Tall fra Norsk skuespillerforbund viste at mens 34 % av forbundets medlemmer var frilansere i 1993, var andelen økt til 72 % i 2008. Tallene fra Levekårsundersøkelsen og Skuespillerforbundet er ikke direkte sammenlignbare, fordi definisjonene av «frilanser» varierer litt. Men tendensen er den samme.

26 Vi snakker her bare om kunstneriske inntekter. Mange kunstnere kompenserer lave kunstneriske inntekter med «andre inntekter» (ikke-kunstneriske og kunstnerisk tilknyttede inntekter). Men skuespillere og dukkespillere flest har lavere «andre inntekter» enn de fleste andre kunstnergrupper (Heian m.fl., 2008, tabell 6–9). Skuespillere og dukkespillere har også hatt en svak inntektsutvikling (–1,5 % realinntektsnedgang) sammenlignet både med normalbefolkningen og andre kunstnergrupper hvis vi ser på pensjonsgivende inntekt (der «andre inntekter» er medregnet), jf. Heian m.fl., 2008, tabell 8.17).

samme periode.²⁷ Men de hører med til de definitive lavinntektsgruppene blant kunstnerne. De frie scenekunstnerne, som i utgangspunktet ofte har vanskelige arbeids- og inntektsvilkår sammenlignet med institusjonskunstnere, opererer således innenfor et generelt arbeidsmarked preget av økt press og konkurranse.

Dette betyr imidlertid ikke at scenekunstnere med fast eller varig tilknytning til de faste institusjonene har fått dårligere inntektsvilkår. Scenekunstnere som er tilsatt ved faste institusjoner, har ordnede arbeidsvilkår og følger stort sett inntektsutviklingen ellers i samfunnet. Fast ansatte skuespillere med 12 års ansiennitet hadde for eksempel en reallønnsvekst på 56 % fra 1993 til 2006, noe som er betraktelig høyere enn den generelle reallønnsveksten (Heian m.fl. 2008:210).

Utfordringer og særtrekk på det frie scenekunstheltet

Det frie scenekunstheltet ser altså ut til å være preget av

- en kraftig økning i tilbudet,
- en betydelig økning av publikum (særlig blant barn, jf. tabell 1 foran),
- en kraftig økning av antall rekrutter til scenekunstnerisk arbeid – især av frilansskuespillere,
- en betydelig utvidelse av arbeidsmarkedet – særlig knyttet til Den kulturelle skolesekken, men også andre delmarkeder (særlig media), og
- en utvidelse av reservearmeen²⁸ av scenekunstnere i utkanten av arbeidsmarkedet, det vil si av rekrutter som fluktuierer mellom profesjonelt scenekunstarbeid og annet arbeid (eventuelt arbeidsledighet).

Disse endringstendensene er imidlertid ennå bare delvis dokumentert og analysert i systematiske empiriske studier. I denne rapporten har vi i høy grad måttet nøye oss med å vise tendenser basert på foreløpige analyser av tilgjengelige, men ufullstendige talloppgaver fra ulike kilder. Her er det behov for mer systematisk og kritisk forskningsarbeid.

Det frie scenekunstheltet er også preget av:

- sterk avhengighet av de til enhver tid eksisterende støtteordninger og kulturpolitiske tiltak,
- varierende grad av samarbeid med institusjonsteatrene,
- kunstnerisk består det frie scenekunstheltet av uttrykk med svært varierende profil. Det fins både uttrykk med «folkelig», familievennlig preg og uttrykk med avantgardistisk, eksperimentelt preg; det fins både typisk regionalt baserte grupper og grupper/kompanier lokalisert i geografiske og kulturelle sentra,
- det frie scenekunstheltet er fortsatt preget av begrenset arbeidsdeling sammenlignet med de store institusjonene.

Skillet mellom institusjoner og frie grupper har tradisjonelt vært skarpt i Norge. Dels har institusjonene sett med skepsis på de frie gruppene fordi de ble oppfattet som ikke helt profesjonelle: Noen sprang ut av amatørteateret, flere frigruppekunstnere hadde ikke formell scenekunstheltelig utdanning, iallfall ikke den konvensjonelle norske statlige utdanningen. Mange frie grupper har på sin side sett med skepsis på institusjonene, dels fordi de har oppfattet dem som tunge og byråkratiske, dels fordi de har oppfattet seg selv som representanter for «avantgarden», det nyskapende, mens institusjonene har vært oppfattet som konservative tradisjonsbevarere. Disse skillelinjene er imidlertid blitt mindre skarpe etter hvert: Det skjer mer samarbeid mellom institusjoner og frie grupper enn før. Tradisjonen med ytterliggående arbeidsdeling – ideen om at «alle skal gjøre alt» – blir også klart utfordret innenfor det frie feltet. Opprettelsen av basisfinansieringsordningen kan ses som uttrykk for dette: Den kan gi rom for mer arbeidsdeling, det vil si for spesialisering/ profesjonalisering av særskilte funksjoner (regnskapsarbeid, markedsføring, osv).

En rapport om «produsentrollen innen fri scenekunst» utarbeidet for Danse- og Teatersentrum og Norsk kulturråd illustrerer samme tendens. Her tas det til orde for å styrke den særskilte produsentrol-

27 Dansekunstnerne kommer relativt bedre ut hvis vi ser på utviklingen av pensjonsgivende inntekt, med en vekst på knapt +20 % fra 1993 til 2006. Men det befinner seg fortsatt blant lavinntektsgruppene i kunstverdenen, jf. Heian m.fl. 2008, tabell 8.17.

28 Ideen om at det fins en (generell) «reservearmé» av arbeidsløse under kapitalismen stammer fra den marxistiske tradisjonen. Denne ideen reflekteres også inn i moderne kultursosiologisk og kulturøkonomisk forskning, der det ofte hevdes at kunstnerens arbeidsmarked er preget av en kronisk «excess supply disease» (Menger 2006). Det vil si at det stadig fins et overskuddsreservoar eller en reservearmé av arbeidsløse eller undersysselsatte kunstnere på dette arbeidsmarkedet.

len innenfor det frie feltet (Berg 2008). I rapporten hevdes det at:

- de fleste av gruppene gjør det meste av produsentoppgavene selv og er misfornøyde med det,
- det er særlig behov for tjenester knyttet til formidling og markedsføring,
- produsentoppgaver nedprioriteres når budsjett kuttes,
- dagens finansieringsordninger legger ikke til rette for profesjonell produsentvirksomhet,
- det er behov for utdanning for å heve nivået på produsenter/produsentoppgavene,
- utvikling av nye spillearenaer gjennom Den kulturelle skolesekken og satsing på internasjonali- sering har medført økt behov for profesjonalise- ring av produsentrollen.

Det frie scenekunstlandskapet har altså endret seg kraftig de par siste tiårene. Den kulturelle skolesekken, Kulturløftet og endrede statlige støtteordninger har bidratt til en særskilt blomstringstid på 2000- tallet. Men feltet står fortsatt overfor viktige utfordringer. Én slik utfordring kan være den forannevnte styrkingen av en særskilt produsentrolle.

En annen utfordring kan være knyttet til etablering av flere visningsarenaer og økt etterspørsel innad i Norge (utenom Den kulturelle skolesekken). Dramaturg og tidligere scenekunstkonsulent Kai Johnsen sier det slik:

Men det peker bare videre på et annet slags problem som er minst like stort mener jeg i Norge. Det er at det er for få steder der disse gruppene kan spille og

hente egne inntekter. Så på en måte så gjør man dem enda mer avhengig av staten, hvis du skjønner hva jeg mener. For hvis du ser på andre land. Hvis man da produserer en forestilling, så kan man få vist den 10, 20, 30, 40, 50 ganger. At det finnes kjøpere, enten det er kulturhus eller andre steder, av forestillingen. Det mangler jo nesten i Norge. Så, det ordningen gjør, så vidt jeg kan forstå, er at den finansierer opp noe, mer, hva skal jeg si, fornuftig, enn sånn produksjonskon- stellasjon som passerer dette nåløyet. Men det løser ikke hovedproblemstillingen, at man ikke får vist forestillingene sine i tilstrekkelig grad.

En annen utfordring synes å være knyttet til tilgang til produksjons- og øvingslokaler. Tidligere sek- sjonsleder for scenekunst i Norsk kulturråd, Grete Indahl, peker på:

Nå har scenekunst hatt det kjempefint gjennom de siste fire årene med Kulturløftet. Økte midler har gjort mulighetene større for aktørene til å produsere kunst, og flere har blitt rekruttert. Men det man ser på som et problem nå, er tilgang til produksjons- og øvingslokaler. Det var... Før vi fikk mer midler til avsetning for gjestespill, var problemstillingen: Hvorfor skal vi ha mer midler til produksjon, når vi ikke har midler til å vise kunsten? Det skjønte Giske, og [presset] litt på, selv om det heller ikke er nok. Nå har mange fått produksjonsmidler, men lokalene, i Oslo særlig, og i de store byene, er færre og færre. Det er en viktig problemstilling for at disse midlene og denne dynamikken skal funke.

Det kan på denne bakgrunn også være behov for ytterligere utredning om a) hva som kan gjøres for å styrke formidlingen av fri scenekunst innenlands (utenom den kulturelle skolesekken), og om b) behovet for produksjons- og øvingslokaler.

Ordningen

Dette kapitlet beskriver basisfinansieringsordningen i nærmere detalj. Vi går igjennom ordningens historie, analyserer dens målsettinger og ser på hvordan systemet for søknader, behandling og rapportering er lagt opp.

Historie og bakgrunn

Da den tidligere ordningen for finansiering av fri scenekunst ble endret i 1998, innebar det en del endringer i infrastrukturen for det frie scenekunstheltet. Den tidligere ordningen inkluderte finansiering av drift av de frie gruppene. Den nye ordningen, som formelt trådte i kraft i 1998, var utelukkende en *prosjektstøtte* til fri scenekunst. Med det forsvant den eneste direkte og eksplisitte kilden til driftsfinansiering av fri scenekunst. Som vi kommer tilbake til, var (og er) det i etterkant fremdeles slik at prosjektmidler fra Kulturrådet medfinansierer drift. Dette er imidlertid skjult eller implisitt driftsstøtte, som mer eller mindre bevisst er kamuflert i prosjektrengskap fra støttmottakerne.²⁹

Etter omleggingen av ordningen i 1998 ble det fra flere kanter arbeidet for å etablere en ny ordning som kunne dekke behovet for en mer stabil finansiering av de frie gruppenes utgifter til drift. Arbeidet involverte flere aktører og var motivert ut i fra ulike hensyn.

Et av momentene som lå bak arbeidet for å etablere en ny type ordning, var at den ordinære ordningen for prosjektfinansiering av fri scenekunst ble dominert av større søknader fra etablerte grupper. I forlengelsen av dette fantes en bekymring om at disse gruppene i en viss forstand blokkerte mulighe-

ten for yngre, nyere og mindre etablerte grupper i feltet til å utvikle prosjekter og produksjoner. I dette perspektivet ville en basisfinansieringsordning bidra til å løfte de tyngste og mest erfarne aktørene over i en annen type finansiering, og dermed åpne prosjektfinansieringen og gjøre den mer dynamisk. Dette momentet ble framhevet av Kulturrådet, blant annet i deres budsjettøknader til Kultur- og kirke departementet. Kulturrådet argumenterte overfor KKD med at det var behov for en ny type tenkning om de etablerte gruppene innenfor den frie scenekunsten.

Interesseorganisasjonene, representert særlig ved Danse- og teatersentrum og Norske Dansekunstnere, argumenterte også overfor Kirke- og kulturdepartementet med at det frie scenekunstheltet hadde behov for en finansieringsform som åpnet for stabilitet og forutsigbarhet for enkelte grupper.

I 2005 fikk Jo Strømgren Kompani avslag på sin søknad om flerårig prosjektstøtte. Inntil det tidspunktet hadde kompaniet fått en jevnlig støtte av slik type. Avslaget dette året åpnet for en aktiv innsats fra kompaniets side, som blant annet besto i lobbyvirksomhet overfor KKD, der budskapet til departementet var at en slik type flerårig støtte langt på vei var et være eller ikke-være for Jo Strømgren Kompani. Dette ble mer eller mindre frontet som et ultimatum fra kompaniet. Dersom de ikke ble tilgodesett med faste midler over statsbudsjettet, i størrelsesorden 3,5 millioner årlig, var kompaniets eksistens truet.³⁰

Det var med andre ord et flerstemmig forsøk på å påvirke KKD i retning av å finansiere faste grupper på nye måter. Både fra forvaltningsorganet Norsk

²⁹ Jf. kap. 4.2.

³⁰ Jf. for eksempel http://www.aftenposten.no/kul_und/article1286844.ece [lesedato 13.12.09]

kulturråd, fra interesseorganisasjoner for scenekunst og fra viktige aktører innenfor den frie scenekunsten ble det framholdt at de eksisterende finansieringsordningene ikke dekket sektorens behov og ikke tok høyde for de spesifikke betingelsene til den frie scenekunsten.

Den frie scenekunsten var også inkludert i den kulturpolitiske plattformen de rødgrønne partiene gikk til valg på i 2005, *Kulturloftet*. I Kulturloftets punkt 8 står det:

Vi mener at teatergrupper og dansevirksomheter/grupper må få mer forutsigbare rammer. Støtten til frie teatergrupper må økes kraftig. Det bør innføres en ny ordning hvor virksomheter og grupper som har fått flerårig støtte under ordningen for fri scenekunst kan løftes ut og få en fast driftsstøtte for en lengre periode.³¹

I hvilken grad det var den flerstemte argumentasjonen som var hovedårsaken til etableringen av ordningen, er usikkert. Men det virker åpenbart at den spilte en sentral rolle for både når og hvordan ordningen ble lansert. Ordningen ble introdusert i statsbudsjettet for 2006–2007.³² Her beskrives ordningen og intensjonen med den slik:

Det er lagt inn 6 mill. kroner til ny tilskuddsordning for basisfinansiering av frie scenekunstgrupper innen dans og annen scenekunst for å gi større grad av økonomisk forutsigbarhet og derigjennom sikre aktiviteten og gi mulighet for planlegging over et noe lengre tidsperspektiv enn prosjektstøtteordninger kan gi. Målgruppe for ordningen er frie grupper som over tid kan vise til særskilt høyt kunstnerisk nivå. (s. 56f).

I budsjetteksten blir det også understreket at en ny ordning kan bidra til å avlaste den gamle: «Gjennom dette tiltaket vil både tilskuddsordningen for fri scenekunst og ordningen for dans bli avlastet» (s. 43). Videre står det: «Det forutsettes at Jo Strømgren Kompani får tilskudd fra ordningen» (s. 57).

I budsjettproposisjonen lå det imidlertid ikke mer konkrete føringer eller beskrivelser av hvordan den praktiske gjennomføringen av ordningen skulle foregå.

Den nye ordningen ble formelt utlyst i desember 2006 gjennom bekjentgjøring på Kulturrådets nettsider. Søknadsfristen ble satt til 1. februar 2007.

Flere av de intervjuede gruppene sier at dette innebar litt knapt med tid, og at søknadsprosessen ble kort og hektisk.

Ordningen har blitt utvidet i to omganger. I 2007 ble det avsatt 6 millioner til ordningen, og i 2008 ble dette beløpet justert for prisvekst til vel 6,3 millioner. I budsjettet for 2009 ble ordningen fordoblet i størrelse, med en totalbevilgning på 12 millioner til ordningen. I budsjettet for 2010 ble det så lagt inn ytterligere en økning på 3 millioner, til totalt 15 millioner kroner.

I statsbudsjettet for 2010 ble det lagt inn følgende endringer i ordningen fra Kulturdepartementets side: «Tilskudd til basisfinansiering for etablerte scenekunstgrupper er overført [til Norsk kulturfond, post 55] fra kap. 320, post 74 og styrket med 3 mill. kroner. Tilsagn om tilskudd gis for inntil fire år og kan fornyes på bakgrunn av søknad» (Prop. 1 S (2009–2010):108).

Dette innebærer tre vesentlige momenter: For det første er Kulturrådets ansvar for ordningen styrket, om ikke annet på et prinsipielt nivå, gjennom overføringen til post 55. For det andre blir det rom for ytterligere en scenekunstgruppe i ordningen, evt. flere, hvis beløpet deles på flere. For det tredje gis det et signal om at/hvordan tilskudd på ordningen kan fornyes. Det har vært etterlyst signaler om det sistnevnte punktet fra en rekke av scenekunstaktørene.

Det er for øvrig verdt å merke seg at gjennom de tre årene ordningen har eksistert, har det gjort seg gjeldende et visst begrepsmangfold. I statsbudsjettet for 2007 beskrives ordningen blant annet som en ordning for «prosjektorganiserte scenekunstgrupper». Andre steder i budsjettokumentene brukes begrepet «frie scenekunstgrupper». I Kulturrådets utlysninger brukes betegnelsene etablerte scenekunstgrupper/aktører og også faste (scenekunst)grupper. I sum har altså målgruppene for denne ordningen blitt beskrevet som faste, frie, etablerte og prosjektorganiserte.

Ordningens målsettinger

Målsettingene med basisfinansieringsordningen ble første gang formulert i den tidlige siterte budsjett-

31 Jf. for eksempel <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/tema/kultur/kulturloftet/kulturloftets-15-punkter.html?id=270345> [lesedato 12.12.09]

32 Både ordningen og øremerkingen av midler til Jo Strømgren Kompani ble først gjort offentlig kjent av statsråden i VG 4. oktober 2006, to dager før offentliggjøringen av statsbudsjettet.

proposisjonen fra oktober 2006. Brutt ned i enkelt-punkter er det følgende intensjoner med ordningen som lanseres:

- større grad av økonomisk forutsigbarhet
- (derigjennom) sikre aktiviteten
- gi mulighet for planlegging over et noe lengre tidsperspektiv

Selv om det ikke eksplisitt beskrives som en intensjon med ordningen, forventes det altså i teksten også en avlastning av øvrige relevante støtteordninger for fri scenekunst og dans.

Med Kulturrådets lansering av ordningen på deres nettsider i desember 2006, ble målsettingene formulert svært knapt: «Målet er å styrke den kunstneriske virksomheten for etablerte scenekunstgrupper».³³

Utover Kultur- og kirkedepartementets beskrivelse av intensjonen med ordningen i budsjettproposisjonen og Kulturrådets formulering på egne nettsider, er ikke målsettingen med ordningen formulert i andre offentlige dokumenter så vidt vi er kjent med.

Det kan være interessant å holde disse målsettingene opp mot målsettingene i prosjektstøtteordningen for fri scenekunst. Denne ordningen skal, i følge forskriften, «styrke nyskapende scenekunst utenfor de offentlige institusjonene». I tillegg ligger det mer implisitte mål i forskriften om blant annet høy kunstnerisk kvalitet, profesjonalitet, kontinuitet og geografisk spredning (jf. Bergsgard og Røyseng 2001:37).

I evalueringen av prosjektstøtteordningen sammenligner Bergsgard og Røyseng målsettingene for fri scenekunst-ordningen med de målsettingene som formuleres i tilknytning til finansieringen av institusjonsteatrene. De påpeker at det er mange likhetstrekk mellom hvordan målsettingene formuleres overfor de to ulike delene ved scenekunstheltet. Samtidig ligger det vesentlige forskjeller i hvordan målsettingene følges opp gjennom den faktiske forvaltningen av de to støtteformene. Midlene i fri scenekunst-ordningen forvaltes med en langt sterkere kunstfaglig vektlegging enn støtten til institusjonsteatrene, hvor vekten på det målbare og instrumentelle er klart sterkere. Bergsgard og Røyseng forklarer dette blant annet ved de to forvalternes ulike roller og ulik grad av fristilling fra politiske føringer.

Kulturrådet, som forvalter midlene i ordningen for fri scenekunst, står prinsipielt sett friere til å vektlegge det kunstfaglige (jf. Bergsgard og Røyseng 2001:39ff).

Dette momentet er interessant i forhold til den forvaltnings- og budsjettmessige plasseringen av basisfinansieringsordningen. Fram til statsbudsjettet for 2010 ble lagt fram, har ordningen ligget til post 74. Fra og med 2010 er ordningen altså overført til post 55, Kulturfondet, og dermed formelt lagt mer direkte inn under Kulturrådets forvaltning.

I sum er de eksplisitte målsettingene for basisfinansieringsordningen nokså knappe. Kulturrådets formulering «styrke den kunstneriske virksomheten for etablerte scenekunstgrupper» er en svak minimumsformulering. I prinsippet er nesten alle ordninger som forvaltes av Kulturrådet, til for å styrke den kunstneriske virksomheten i den relevante delen av kultursektoren. En evaluering som tar utgangspunkt i målene for ordningen, må også ta utgangspunkt i intensjoner utover denne. Vår samlede vurdering av målsettingene for ordningen inkluderer også departementets budsjettformuleringer, utdyping av formålene med ordningen fra intervjuer med nåværende og tidligere ansatte i Kulturrådet, samt de mer implisitte målsettingene som ligger i kriterier og saksbehandlingsrutiner for ordningen.

Med dette utgangspunktet forstår vi dette som de samlede målsettingene for ordningen:

- støtte scenekunstgrupper som har eksistert over tid, er veletablerte og har en kunstnerisk kontinuitet og utvikling
- gjøre prosjektstøtteordningen mer dynamisk og åpne for flere nye grupper
- profesjonalisere frie scenekunstgrupper og det frie feltet generelt
- øke tryggheten og forutsigbarheten til utvalgte scenekunstgrupper

Kriterier og behandling

I forkant av utlysningen av ordningen, ba Kultur- og kirkedepartementet Norsk kulturråd og faglig utvalg for scenekunst om å utarbeide kriterier for basisfinansieringen.

På Kulturrådets nettsider ble kriteriene for ordningen så formulert slik:

33 Jf. http://kulturrad.skryt.no/fagomrader/scenekunst/faste_scenekunstgrupper/ [lesedato 11.12.09]

Faste grupper innenfor scenekunstsjangrene dans, teater og performance som gjentatte ganger har mottatt flerårig tilskudd fra ordningen for fri scenekunst, kan søke. Søkere bør vise til stor produksjon og formidlingsvirksomhet, samt til et kunstnerskap i stadig utvikling og vekst. Det er en fordel at gruppene/aktørene har en internasjonal orientering, enten gjennom visninger og/eller deltakelse på den internasjonale scenekunstarenaen.³⁴

Fra første utlysning i desember 2007 til foreløpig siste utlysning i desember 2009 har det kun vært små endringer i utlysningsteksten.

Gruppene gis anledning til å søke støtte for inntil 4 år. Midlene på ordningen skal gå til «drift, produksjon, nettverksbygging og formidling». Med andre ord legges det få eller ingen føringer på hva pengene kan gå til.

De konkrete kravene til søknaden er:

- en redegjørelse for kunstnerisk virke de seinere årene
- langsiktige planer for drift
- planer for kunstneriske aktiviteter og strategier for formidling
- lokale, nasjonale og internasjonale samarbeidspartnere bør angis

I utlysningsteksten nevnes også spesifikt at tildeling av midler under ordningen gjør at gruppene *ikke* kan søke midler fra den andre ordningen som er øremerket fri scenekunst. Tidligere gjaldt dette også ordningen med midler til gjestespill. Dette ble endret i 2008, blant annet etter innspill fra en av mottakerne av basisfinansiering. Dermed kan mottakerne av denne støtten nå søke gjestespillmidler på lik linje med andre grupper.

Det er verdt å merke seg at Kulturrådets utlysningstekst ikke nevner eller spesifiserer noe søknadsbeløp. Gjennom de to tildelingsrundene har 3 millioner pr. år blitt stående både som et *de facto* standardbeløp og et øvre tak for støtte, men dette har ikke dekning verken i departementets tildelingsbrev eller i budsjettproposisjonen.³⁵

Av kriteriene som legges til grunn for ordningen, er det ett definitivt, må-kriterium, samt flere bør-kriterier. Det definitive kriteriet er at gruppene som skal søke flere ganger, må ha mottatt flerårige til-

skudd fra ordningen for fri scenekunst (prosjektstøtteordningen). I tillegg kommer altså de følgende bør-kriteriene:

- bør ha stor produksjon og formidlingsvirksomhet
- bør ha et kunstnerskap i vekst og utvikling
- bør ha en internasjonal orientering gjennom visninger og/eller deltakelse

Av disse punktene er det kriteriet om tidligere tildelinger som i klart størst grad begrenser antallet søkere. Det blir også tydelig gjennom det faktum at fem av de 10 søkerne i første tildelingsrunde falt igjennom på dette kriteriet. De øvrige kriteriene er langt mer åpne – det er trolig langt flere grupper som både har stor produksjon, er internasjonalt orientert og har et kunstnerskap i utvikling, og som dermed faller inn under de kunstneriske kriteriene til ordningen.

En gjennomgang av tildelinger de siste fem årene, viser at det kun er ca. syv grupper som har fått flerårig prosjektstøtte to eller flere ganger, og som dermed kvalifiserer som søknadsberettigede.

Prosedyre for behandling av søknadene

Ved de to tildelingsrundene i 2007 og 2009 har søknadene blitt behandlet etter følgende prosedyre: Etter søknadsfristens utløp har de innkomne søknadene blitt behandlet av Kulturrådets administrasjon ved saksbehandler og scenekunstkonsulent og Faglig utvalg for scenekunst og Faglig utvalg for dans. Scenekunstkonsulenten har skrevet en vurdering/innstilling som har blitt lagt fram for Faglig utvalg for scenekunst og Faglig utvalg for dans. Denne innstillingen har også inneholdt tilråding om tildeling. Søknadene behandles i et møte, der medlemmene fra begge utvalgene deltar. Sammen med scenekunstkonsulenten har fagutvalgene gjort en tilråding som er lagt fram for rådet. Rådsmøtet fatter endelig vedtak i saken.

Behandlingen av søknadene til basisfinansiering har på mange måter vært en parallell til hvordan søknadene om prosjektstøtte for fri scenekunst er administrert, og søknadsbehandlingen følger prosedyren som er fastsatt i forskriften for prosjektstøtteordningen for fri scenekunst. Ordningen er også opprettet i tilknytning til prosjektstøtteordningen.

³⁴ http://www.kulturradet.no/fagomrader/scenekunst/faste_scenekunstgrupper/ [lesedato 9. oktober 2009]

³⁵ Beløpet har trolig sammenheng med at Strømgren i sin ultimatum-søknad fra 2006 søkte om 3,5 millioner kroner årlig.

I begge de to søknadsrundene har det vært søkere som ikke har vært kvalifisert etter kriteriet om tidligere flerårig støtte, slik vi oppfatter det. Disse søknadene har også blitt oversendt utvalget til vurderingsmøtene, og har i utgangspunktet blitt behandlet på lik linje med de øvrige søknadene.

Faglig utvalg for scenekunst har så i sine møter innstilt til Kulturrådets møter på hvilke grupper som skal få tildelt støtte etter ordningen. I 2007 innstilte de én gruppe og i 2009 innstilte de to. I begge disse tilfellene ble innstillingene tatt til følge av Kulturrådet i sitt rådsmøte i mars.

Et kjernespørsmål for de fire gruppene som har mottatt midler over ordningen, har vært hva som skjer når en fireårsperiode nærmer seg slutten. For de to gruppene som fikk støtte i 2007, Jo Strømgren Kompani og Verdensteatret, har problemstillingen vært presserende. Men det har på evalueringstidspunktet ikke vært etablert noen prosedyre verken for hva som skjer i en eventuell overgang mellom to støtteperioder, eller hvordan en deltakelse på ordningen formelt avsluttes. (På grunn av tidsrammen for evalueringen har vi ikke kunnet inkludere empiri fra den utlysingsrunden som har 1. februar 2010 som søknadsfrist.)

Spørsmålet om videreføring og avslutning behandler vi nærmere i kap. 5, avsnittet om forvaltning.

Kulturrådets aktører

I Kulturrådet er det to funksjoner/aktører som er særlig sentrale i behandlingen av søknadene til fri scenekunst – scenekunstkonsulenten og fagutvalgene. Scenekunstkonsulenten er en stillingstype som ble opprettet i 1997. Stillingen er en faglig forvalterstilling, og ligger dermed et sted i mellom scenekunstheltet og forvaltningen av det. Intensjonen med stillingen var at den skulle fylle et behov for løpende oppdatert kompetanse om scenekunstheltet i Kulturrådet. Samtidig skulle også aktørene på feltet få et ansikt å forholde seg til. Stillingen er en åremålsstilling som nå skiftes ut hvert tredje år, mot tidligere hvert fjerde år.

Scenekunstkonsulenten har et hovedansvar for å lese og vurdere alle søknadene som angår det frie scenekunstheltet. I stillingen ligger også et ansvar for å holde seg løpende orientert om feltet og ha løpende kontakt med ulike aktører i feltet. Ved forrige utlysning av stillingen i februar 2008, ble arbeidsoppgavene til konsulenten beskrevet slik:

- gi fagleg skriftleg vurdering og innstille søknader om midlar til dei faglege utvala for scenekunst og for dans
- rettleie søkjarar og gi informasjon til scenekunstnarar og -grupper sentralt og i regionane
- halde seg orientert om kva som skjer på scenekunstheltet gjennom framsyningar og medverknad på viktige arenaer for scenekunst

Scenekunstkonsulenten er en svært vesentlig aktør for det frie scenekunstheltet og har i tidligere debatter blitt betegnet som en teatersjef for den frie scenekunsten (Bergsgard og Røyseng 2001:33). Begrepet antyder at denne konsulentrollen er en rolle med betydelig innflytelse og makt over den frie scenekunsten i Norge – både i forhold til kulturpolitikken på det frie scenekunstheltet mer generelt og i forhold til prioriteringer og bevilgninger spesielt.

De faglige utvalgene – Faglig utvalg for scenekunst og Faglig utvalg for dans – er de viktigste organene for den endelige kunstfaglige og skjønnsmessige vurderingen av søknadene. Danseutvalget ble opprettet i 2006. Faglig utvalg for scenekunst består av syv personer med kunstnerisk bakgrunn og erfaring, mens faglig utvalg for dans består av tre personer. Lederen for danseutvalget sitter også i scenekunstheltet. Når søknadene til basisfinansiering behandles, er de to utvalgene samlet.

Fagutvalgene skal forberede saker og innstille til rådet, men kan også delegeres vedtaksmyndighet. De har ansvaret for alle ordninger som vedrører scenekunstheltet. Utvalgene ble tidligere oppnevnt for en fireårsperiode, men de nåværende utvalgene (oppnevnt i september 2009) er oppnevnt for to år. Medlemmene til fagutvalgene oppnevnes av rådet, mens det er administrasjonen i Kulturrådet som fremmer forslag om hvem som skal oppnevnes.

Søkere og mottakere

Søkere i 2007

Til den første runden med utlysning av midler under ordningen var det 9 søkere. I forhold til antall omsøkte år og årlig søknadsbeløp er beskrevet i tabell 5.

Søkerne besto av tre teatergrupper (Cirka Teater, Grusomhetens Teater, Transiteatret), én musikkteatergruppe (Opera Omnia) og fire dansekompanier (Dansdesign, Ingun Bjørnsgaard Prosjekt, Herstay, Zero Visibility Corp.), i tillegg til Verdensteatret, som med en installasjonsbasert kunst havner litt på

Tabell 5 Søkere til basisfinansieringsordningen i 2007.

Kompani	Antall år	Årlig beløp	Samlet beløp
Cirka Teater	4	3 000 000	12 000 000
Dansdesign	2	460 000	920 000
Grusomhetens Teater	4	1 749 000	6 996 000
Herstay	4	1 000 000	4 000 000
Ingun Bjørnsgaard Prosjekt	4	3 000 000	12 000 000
Opera Omnia	4	600 000	2 400 000
Transiteatret	3	1 500 000	4 500 000
Verdensteatret	4	3 000 000	12 000 000
Zero Visibility Corp.	4	3 930 100 ³⁶	15 720 400
Samlet søknadsbeløp		18 239 100	70 536 400

siden av tradisjonelle genreinndelinger. Samtidig arbeider også flere av de andre gruppene med sceniske uttrykk som overskrider skiller mellom kunst-arterne. Transitteteateret kombinerer for eksempel teater og musikk, Grusomhetens teater fokuserer på fysisk teater, mens herStay kombinerer dans og performance. Den kunstneriske profilen og måter å drive scenekunst på varierer også mye mellom de ni (ti) gruppene.

I tillegg til de ni søkerne kommer altså dansekompaniet Jo Strømgren Kompani, som ble forhåndstildelt midler fra ordningen. Strømgren hadde våren 2006 søkt Kultur- og kirkedepartementet direkte om en driftsstøtte på 3,5 millioner årlig. Denne søknaden ble overført Kulturrådet i forbindelse med etableringen av ordningen.

Søkergruppene hadde ulik bakgrunn, ulik alder og erfaring. En gruppe som Verdensteatret hadde eksistert siden 1986 og Dansdesign siden 1978, mens for eksempel Transiteatret ble opprettet i 2001. Samtidig var det en hovedvekt av erfarne grupper. Seks av de ni gruppene hadde på søkertidspunktet eksistert i mer enn femten år.³⁷

I og med at det var lagt inn som en forutsetning fra Kultur- og kirkedepartementet ved statsråden at Jo Strømgren Kompani skulle tildeles midler fra

ordningen, var det i prinsippet kun plass til én øvrig tilskuddsmottaker. Dette ble altså Verdensteatret. Verdensteatret og Jo Strømgren Kompani ble begge tildelt 3 millioner årlig over fire år.

I pressemeldingen fra Kulturrådet i mars 2007 ble tildelingene utdypet slik:³⁸

Både Verdensteatret og Jo Strømgren Kompani overskrider tradisjonelle sjangerinndelinger og representerer et rikt register av sceniske virkemidler og formidlingsformer. De framstår som svært forskjellige, men viktig eksponenter for det frie feltet, sier Rådet i sin begrunnelse.

Hver på sin måte har gruppene opparbeidet stor anerkjennelse for sine respektive kunstformer og måter å arbeide på. Begge gruppene viser til stor produksjon og formidlingsvirksomhet, samt til et kunstnerskap i stadig utvikling og vekst. De har en internasjonal orientering, både gjennom visninger og deltakelse på den internasjonale scenekunstarenaen.

Søkere i 2009

Til den andre utlysningen i 2009 søkte 11 grupper om støtte fra ordningen (se tabell 6).

I mars 2009 ble Zero Visibility Corp. og Impure Company begge tildelt 3 000 000 kroner årlig over fire år. I pressemeldingen fra Kulturrådet i mars 2009 ble tildelingen begrunnet og utdypet slik:³⁹

Både zero visibility corp. og impure company er grupper i sterk kunstnerisk vekst. Gruppene er spydspisser i dansefeltet i kraft av stadig å utfordre det kunstnerisk bestående. De er særegne i rekrutteringen av unge dansere og de er betydningsfulle aktører i internasjonaliseringen av norsk scenekunst. De to gruppens virksomhet karakteriseres også ved stor produksjon og formidlingsvirksomhet sier leder for Norsk kulturråd Vigdis Moe Skarstein. ... – zero visibility corp utfordrer stadig de etablerte konvensjonene for dans og teater gjennom en insisterende og slagkraftig koreografi. impure company er kompromissløse i sin kunstneriske tilnærming der dansen fungerer både politisk tankevekkende og allmennmenneskelig bevegende.

Av de fire tildelingene av basisfinansiering har så langt tre tildelinger gått til dansegrupper (selv om Jo Strømgren Kompani også er en tverrkunstnerisk

36 Zero Visibility Corp. søkte i 2007 ikke om et spesifikt beløp, men satte opp et årsbudsjett med utgifter på 3 930 100 kroner.

37 Cirka Teater ble etablert i 1984, Grusomhetens Teater i 1992, Dansdesign i 1978, Verdensteatret i 1986, Transiteatret i 2001, Ingun Bjørnsgaard Prosjekt i 1992, Opera Omnia i 1990, herStay i 1999, Zero Visibility Company i 1996, Jo Strømgren Kompani i 1998.

38 Jf. <http://kulturrad.skryt.no/fagomrader/scenekunst/12millionertilverdensteatretog/> [lesedato 201209]

39 http://www.kulturrad.no/presse_og_arkiv/pressemeldinger/24-millioner-til-to-dansekompanier/ [lesedato 201209]

Tabell 6 Søkere til basisfinansieringsordningen i 2009.

Kompani	Antall år	Årlig beløp	Samlet beløp
Stiftelsen Visjoner	4	3 000 000	12 000 000
Kompaniet Vinge/Müller	3	3 000 000	9 000 000
Dansdesign	3	500 000	1 500 000
Grusomhetens Teater	4	3 604 000 ⁴⁰	14 416 000
Verk produksjoner	4	3 000 000	12 000 000
Damini House of Culture	4	481 750 ⁴¹	1 927 000
Ingun Bjørnsgaard Prosjekt	4	3 000 000	12 000 000
Stiftelsen NIE Teater	4	1 218 750	4 875 000
Zero Visibility Corp.	4	3 931 222 ⁴²	15 724 888
Impure Company	4	3 415 000	13 660 000
Baktruppen	4	3 406 750 ⁴³	13 627 000
Samlet søknadsbeløp pr. år		28 557 472	110 729 888

gruppe, er dansen utgangspunktet). Det er ikke lagt noen øremerker eller fordelingsnøkler inn i ordningen som sier noe om hvor stor andel de ulike scenekunstgenrene skal bli tilgodesett med. (Se nærmere om genrespørsmålet og om øremerking i kap. 4, Erfaringer med kriteriene for ordningen). Kulturrådet vektlegger i vurdering av søknadene det kunstneriske nivået på søkerne, sett i forhold til ordningens kriterier. I de to rundene hittil har søknadene fra dansefeltet utmerket seg, i følge en informant fra Kulturrådet.

Om behandlingen av søknadene

Søknadene fra kompaniene er svært ulike. Det de har til felles, er at de beskriver tidligere virksomhet inngående. Lister over forestillinger og produksjoner, historikken til kompaniet, faksimiler fra anmeldelser, sitater fra ulike omtaler m.m. utgjør en sentral del av søknadene. Likeledes beskriver de fleste av

søkerne et slags kunstnerisk *credo*, der de utdyper de kunstneriske visjonene til gruppen. I omfang er dette svært ulikt – fra en side til over hundre sider. Alle søkerne beskriver planer for den kommende fireårsperioden, men det er store ulikheter når det gjelder hvor konkrete og inngående beskrevet disse planene er. Det er også store ulikheter når det gjelder hvordan og hvor grundig arbeidsbudsjettene for de aktuelle årene er satt opp. På tvers av ulikhetene forholder de aller fleste søknadene seg til de kravene som utlysningen setter opp: en redegjørelse for kunstnerisk virke de seinere årene, langsiktige planer for drift, planer for kunstneriske aktiviteter og strategier for formidling, samt lokale, nasjonale og internasjonale samarbeidspartnere.

Samlet sett viser søknadene en stor variasjon også når det gjelder ryddighet og tydelighet. I enkelte av søknadene er det vanskelig å lese ut både hvilket beløp det søkes om, hva en eventuell støtte skal gå til, og hvilke prosjekter gruppen er involvert i. I andre av søknadene er ryddigheten og oversiktligheten stor.

Det er stor forskjell i søknadsbeløp mellom de to søknadsrundene. I første runde ble det samlet søkt om 18,2 millioner kroner årlig og samlet 70,5 millioner kroner over fire år. To år etter hadde det samlede beløpet økt til 28,5 millioner årlig og 110,7 millioner over fire år. En av grunnene til økningen i søknadsbeløpene ligger trolig i at det etter første runde ble klart at tre millioner i årlig støtte var et nivå Kulturrådet la seg på (blant annet fordi halve potten var forhåndsfordelt av departementet). Dermed er det flere av kompaniene i runde to som søker om 3 millioner eller mer som årlig tilskudd fra ordningen.

I begge rundene er det åpenbart et stort gap mellom de tilgjengelige midlene og de beløpene det søkes om. I 2007 var det i prinsippet kun tre millioner kroner til rådighet i ordningen, etter øremerkingen til Jo Strømgren. Forholdet mellom søknadsbeløp og tildelinger var 6:1. I 2009 var det samme forholdet 4,75:1.

Den formelle behandlingen av søknadene, dvs. innstillingen fra scenekunstkonsulentene, diskusjo-

40 Grusomhetens Teater søkte ikke eksplisitt om dette beløpet, men satte opp 3 604 000 kroner som «netto kostnader» til et års drift og produksjon.

41 Gjennomsnittlig søknadsbeløp for de fire årene.

42 Zero Visibility Corp. søkte i 2009 ikke om et spesifikt beløp, men satte opp et årsbudsjett med utgifter på 3 931 222 kroner.

43 Gjennomsnittlig søknadsbeløp for de fire årene.

nen i scenekunstutvalget og den endelige diskusjonen i rådmøtet er unntatt offentlighet. (Den paragrafen det henvises til i offentlighetsloven, er paragraf 14, som dreier seg om offentlige organers mulighet til å kunne gjøre unntak fra regelen om offentlig innsyn i interne saksdokumenter.) Det gjør det vanskelig med en vurdering av hvordan kriteriene for ordningen er vektlagt i praksis i de to tildelingsrundene.

I praksis er imidlertid den helhetlige behandlingen av søkerne ikke begrenset til å lese søknadene, skrive en innstilling basert på disse og diskutere seg fram til et vedtak i utvalg og råd. Vurderingen og behandlingen av søknadene kan ikke løsrives fra den kjennskapen scenekunstkonsulent(er) og saksbehandlere har både til de enkelte kompaniene og til scenekunstheltet mer generelt. Dette vil si at prosessen med behandling av søknadene også inkluderer kunnskap om de enkelte gruppens kunstnerskap, samtaler i forkant, møter med gruppene m.m. Det er også en rekke eksempler på at Kulturrådet eller scenekunstkonsulenten har kontakt med enkeltgrupper for å oppfordre dem til å søke finansiering, for å orientere gruppene om søknadsfrister, diskutere den kommende søknaden m.m. Det ligger dermed et lite paradoks i hvordan Kulturrådet behandler søkere og søknader. På den ene siden er det dialog og åpenhet, mens på den andre siden, der de endelige avgjørelsene tas, blir dokumenter unntatt offentlighet og innsyn.

Tildelingsbrev, rapportering, oppfølging

Tildelingsbrevene til de fire kompaniene som har fått tildelt basisbevilgning, har vært likelydende. Brevene viser til de formelle reglene for statstilskudd, og *Retningslinjer for økonomiforvaltning og kontroll for tilskuddsmottakere som får tildelt statstilskudd fra Kultur- og kirkedepartementet* er vedlagt. Disse retningslinjene gjelder tilskuddsmottakernes forpliktelser til revisorgodkjente regnskap, protokoll fra generalforsamling, styrets ansvar for økonomisk oversikt m.m.

Gruppene som får tilskudd fra ordningen, avkrevs årlig et arbeidsbudsjett for innværende år, årsrapport med regnskap for foregående år, og endelig regnskap og revisjonsberetning for foregående år. De tilgjengelige rapportene er relativt ulike, både i form og innhold, og i varierende grad sammenliknbare.

Årlige dialogmøter

Det er lagt opp til årlige dialogmøter eller evalueringmøter mellom tilskuddsmottakerne og Kulturrådet. Formålet med disse møtene har vært å komme i dialog med gruppene om hvordan finansieringsordningen har fungert, og hvordan den har påvirket arbeidsforholdene til gruppene. Det ble avholdt slike møter med Verdensteatret og Jo Strømgren Kompani i mars og april 2008. I april 2009 ble et tilsvarende møte holdt med begge gruppene. Temaet for dette møtet var knyttet til hovedintensjonene med ordningen, og gruppene ble bedt om å forberede svar på disse spørsmålene, under overskriftene Kunstnerskap i utvikling og vekst, Internasjonal orientering og Formidling:

Kunstnerskap i utvikling og vekst

Har ordningen bidratt til å bedre arbeidsmulighetene og å styrke kunstnerskapet? Beskriv i hvilken grad og på hvilke måter.

Vil kunstnerskapet kunne styrkes videre innenfor fireårsperioden?

Er det andre utfordringer i virksomheten knyttet til drift og produksjon nå enn før dere kom inn på ordningen? Hvilke?

Internasjonal orientering

Har ordningen påvirket orientering og nettverksbygging nasjonalt og internasjonalt? Beskriv i hvilken grad og på hvilke måter.

Vil internasjonal orientering og nettverksbyggingen kunne utvikles videre innenfor fireårsperioden?

Formidling

I hvilken grad og på hvilke måter har ordningen påvirket formidlingsaktiviteten nasjonalt og internasjonalt?

Vil strategier for formidling og synliggjøring kunne viderestyrkes?

Har ordningen medført større etterspørsel og mer formidling?

Orienter om videre planer.

Spørsmålene fra Kulturrådet legger an til en type løpende evaluering av ordningens virkninger, som virker fornuftig. Begge gruppene som har deltatt på disse møtene, beskriver dialogen med Kulturrådet som god, selv om en av gruppene ytrer et ønske om flere initiativ fra Kulturrådet til slike møter.

Føringar fra (og styringsdialog med)

Kultur- og kirkedepartementet

Ordnungen med basisfinansiering forvaltes av Kulturrådet på oppdrag fra Kultur- og kirkedepartementet. Den tidlige plasseringen av ordningen på post 74 innebar at departementet i prinsippet kunne legge føringar, som så Kulturrådet ble satt til å forvalte. Arbeidet med forvaltningen skulle gjennomføres blant annet ved hjelp av en styringsdialog mellom departement og råd. Det ble avholdt (og vil kanskje fortsatt bli avholdt) styringsdialogmøter mellom de to organene.

Når det gjelder basisfinansieringsordningen, ser det *ikke* ut til at KKD har vært noen aktiv eier av

ordningen, med spesifikke føringar, øremerkingar og kulturpolitiske mål. Unntaket utgjøres av ordningens første år og øremerkingen til Jo Strømgren Kompani. Kulturrådet har utarbeidet retningslinjer og kriterier for ordningen i forkant av den første runden. I den praktiske forvaltningen har konsulent, utvalg og rådsmøter bestemt både størrelse på de enkelte bevilgningar, hvem som skal få, og hvor lenge de skal få tilskudd. I så måte har basisfinansieringen vært en atypisk 74-post, blant annet fordi tildelingene har skjedd etter (blant annet) kunstfaglig skjønn i scenekunstutvalget. Ved de fleste andre tildelingar over 74-posten har Kulturrådet hatt en langt mer passiv forvalterrolle.

Effekter og erfaringer

Innledning

Tilbakemeldingene på basisfinansieringen er kort fortalt at ordningen var etterlengtet da den kom, og at den har blitt kjærkomment mottatt etter sin fødsel. Alle aktørene på feltet ser på ordningen som en viktig tilvekst av støtteordninger som det var et tydelig behov for, slik det frie feltet har utviklet seg de seinere årene. For kompanier som har kommet inn under ordningen, er forutsigbarhet, lengre planleggingshorisont, profesjonalisering og anstendige arbeidsvilkår viktige stikkord, som vi vil beskrive nærmere i de følgende kapitlene. For andre kompanier har ordningen medført at store og tunge kompanier, som før har mottatt en relativt stor del av prosjektstøtteordningen, nå er blitt løftet ut av denne, slik at det blir flere midler tilgjengelig å søke på.

Behovet for driftsstøtte

En av de positive sidene som trekkes fram ved basisfinansieringen, er muligheten til å bruke midlene til drift. En av informantene forteller at «man skal nesten ikke si begrepet drift, når det gjelder det ikke-institusjonelle kunstfeltet, dans og teater. Men det *er* jo virkelig behov for en langsiktighet».

Selv om prosjektstøtteordningen ikke har hatt rom for midler til drift utover administrative utgifter i prosjektperioden, forteller flere av kompaniene at de likevel har satset på en full drift av kompaniet der prosjektstøtteordningen inngår som den viktigste offentlige støtten. Flere av kompaniene har engasjert fast ansatte i administrative stillinger, andre har engasjert kunstnere over lengre tid enn én produksjon. Slik har prosjektstøtteordningen i praksis også

fungert som en driftsstøtte. Et eksempel på hvordan denne praksisen er blitt forstått, og også hvor viktig driftsstøtte er for kompaniene, kan man lese i en lengre debatt som pågikk på nettstedet scenekunst.no sommeren 2008. Utgangspunktet for debatten var at flere kompanier, deriblant Ingun Bjørnsgaard prosjekt og Grusomhetens Teater, ikke ble innvilget flerårig prosjektstøtte ved tildelingen 9. juni 2008. I flere av innleggene framstilles det som om Kulturrådet har kuttet støtten til gruppene og dermed slettet deres kunstnerskap med et pennestrøk. Det skrives blant annet at:⁴⁴

Vi reagerer kraftig på at støtten til Grusomhetens Teater og til Ingun Bjørnsgaard plutselig er tatt vekk.

Avgjørelsen om å ta bort støtten til Grusomhetens Teater er uforståelig.

Det er ikke noe nytt at de enkelt og greit bare fjerner støtte til kompanier.

Argumentasjonen til debattantene synes ikke å ta utgangspunkt i at dette er en prosjektstøtteordning, ikke en driftsstøtte. Debattantene ser på ordningen som en fast støtte der et avslag på en søknad er side-stilt med å avslutte en fast finansiering av et kompani.

Etter debatten på scenekunst.no og oppslag i aviser skrev daværende scenekunstkonsulent i Kulturrådet, Rolf Engelsen, et innlegg i Aftenposten 25.06.08. Her fortalte han at Ingun Bjørnsgaard i sin søknad til prosjektstøtteordningen ikke hadde søkt om støtte til et prosjekt, men om driftsstøtte. Dette kunne, i følge Engelsen, Kulturrådet ikke innvilge med de føringer som i dag finnes for prosjektstøtteordningen.

⁴⁴ Alle sitater er hentet fra http://www2.scenekunst.no/artikkel_4824.nml

Det går altså grenser for i hvor stor grad man kan bruke midler fra prosjektstøtteordningen til drift. Dersom man ikke har et konkret prosjekt man skal søke på, men ønsker å turnere med tidligere produksjoner, er man ikke berettiget til å få prosjektstøtte. I en slik periode finnes det få ordninger som kan gi kompaniet de inntekter som trengs for å holde driften i gang. Her har basisfinansieringsordningen løst et problem som tidligere medførte at kompanier falt mellom to stoler:

Det som er det frie feltets store svøpe er jo mangelen på forutsigbarhet. De bruker mye krefter hele tiden på å sikre neste måneds drift, og inntekt. Har du basisfinansiering kan du jobbe mer langsiktig, ikke minst i forhold til turneer og festivaler i innland og utland,

sier Agnete Haaland, leder i Norsk Skuespillerforbund.

Arbeids- og ansettelsesforhold

Siden de fire gruppene som har fått tildelt basisfinansiering, er ulike både i forhold til administrasjon og kunstneriske uttrykk, og siden to av gruppene kun har kort tids erfaring med ordningen, er det nødvendig å presentere ansettelsesforholdene enkeltvis. Gruppene hadde ulik ansettelsespraksis før de mottok basisfinansiering, og har det fortsatt.

Jo Strømgren Kompani har pr. desember 2009 tre fast ansatte samt en rekke frilansere på kortere eller lengre engasjementer. De kunstnerisk ansatte er engasjerte for én og én produksjonsperiode. I og med at *Jo Strømgren Kompani* turnerer relativt lenge med samme forestilling, har de også mulighet til å engasjere kunstnerne over lengre perioder. Basisfinansieringen har også påvirket arbeidsforholdene i kompaniet:

To viktige endringer. Det er at vi nå er i stand til å betale alle involverte på tariff. Det er relativt nytt i det frie miljøet. Men når man har så stor aktivitet, så er det ingen lenger ... den tida er over, jeg opplever at idealismen ... jeg klarer ikke å spore det lenger. Noe av sjarmen ved frigrupper er liksom litt borte. Men jeg merker jo ... får folk betalt i forhold til tariff, så blir vi et reelt og profesjonelt alternativ til institusjonelle miljøer. Først da kan vi være et 50-50-valg for utøvere og teknikere og alle andre. Og da først føler at jeg at vi ikke trenger å stå med lua i hånda, men kan være en seriøs samarbeidspartner og opposent,

sier Jo Strømgren. Ifølge ham har basisfinansieringen medført at de som arbeidsgiver for kunstnere kan

være et reelt alternativ til institusjonene. De kan tilby tilsvarende betingelser og dermed konkurrere om de beste aktørene også på dette punktet. Samtidig påpeker Strømgren skyggesiden av profesjonaliseringen. Idealismen er ikke like stor lenger, dermed forsvinner noe av det han anser som sjarmen på feltet.

Verdensteatret skiller seg fra *Jo Strømgren Kompani* på flere måter, også gjennom en annen ansettelsespraksis. Det er fire personer som er knyttet fast til gruppen. To av disse, Lisbeth Bodd og Asle Nielsen, er stifterne av *Verdensteatret*, og har ledet det siden 1986. I tillegg engasjeres kunstnere og teknikere på prosjektbasis. De fire personene som er fast tilknyttet *Verdensteatret*, har ikke noe permanent ansettelsesforhold, men er selvstendig næringsdrivende som får honorar fra teateret. I tillegg til disse fire engasjerer *Verdensteatret* mellom 15 og 20 frilansere i enkelte perioder av året. Lønnsmessig er *Verdensteatret*, i følge dem selv, ikke i nærheten av nivået til verken *Strømgren* eller de andre kompaniene under ordningen. Alle engasjerte får et honorar for den jobben de gjør. Men i og med at produksjonene ofte er svært tidkrevende, opplever de at timebetalingen er lav. Dette har ikke endret seg dramatisk etter at de kom med under basisfinansieringen. Det som derimot har endret seg, er at ordningen har medført at de i dag *vet* at de er i stand til å betale seg selv og dem de engasjerer. Dette oppleves som en stor trygghet.

Zero Visibility Corp. har over lengre tid engasjert tre personer på mer eller mindre faste, deltidsengasjementer. I tillegg til Ina Christel Johannessen, som er kunstnerisk og daglig leder, har de hatt en deltids kontorstilling og en deltidsstilling knyttet til internasjonalt arbeid og turnevirksomhet. Etter at *Zero Visibility* kom inn under basisfinansieringen, har de ansatt ytterligere to personer på faste, deltidsjobber, en informasjonsmedarbeider og en teknisk produsent. Kunstnerne engasjeres fra prosjekt til prosjekt. Kompaniet har ikke hatt fast ansatte dansere, men flere av danserne har jobbet på mange prosjekter og utgjør slik sett en kjernegruppe. Kompaniet engasjerer også komponister, fotografer og andre kunstnere. I likhet med *Verdensteatret* er kompaniet langt unna å betale kunstnerne og de ansatte lønn ut ifra tariff. Basisfinansieringsordningen har likevel bidratt til at lønningene har steget noe. Før ordningen betalte de, ifølge Johannessen, ca. 60 % av tariff. I dag kan de lønne opp mot 85 % av tariffestet lønn.

Impure Company har fra starten av engasjert kunstnerisk leder Hooman Sharifi. Sharifi har job-

bet med kompaniet på full tid og har, i motsetning til Jo Strømgren, ikke jobbet med sideprosjekter utenfor kompaniet. Administrativt har han hatt hjelp av to personer som har jobbet i varierende stillingsstørrelse, men som etter at kompaniet kom inn under basisfinansieringen, har fått mer faste stillingsprosjekter. I dag har de en manager i ca 30 % stilling i Oslo og en manager/ produksjonsassistent i ca 70 % stilling i Paris. Impure Company skiller seg ut fra flere av de andre kompaniene ved at de ansetter danserne sine over lengre tid enn kun en produksjon. Sharifi mener det er viktig å «ta sjanse på å ansette folk litt lenger og så løpe som en gærning for å skaffe jobber som vi da trenger til de vi har ansatt». På den måten lar det seg gjøre å turnere og bygge nettverk. Sharifi er altså opptatt av at det er viktig «å gamble» litt. Dette mener han kan gjøres ved holde seg med en fast ansatt administrasjon, slik Strømgren har gjort, eller ved å ansette danserne over lengre tid enn kun én produksjon, slik han selv har gjort. Impure Company er også, i likhet med Strømgren, opptatt av å holde «de lønningene som er i norsk lov».

Selv om kompaniene har valgt ulike måter å engasjere kunstnere og administrativt ansatte på, ser vi at basisfinansieringen for alle har medført en forandring som utøverne beskriver som en bedring av ansettelsesforholdene. Forutsigbarheten i ordningen har medført at man engasjerer de ansatte på mer langsiktige kontrakter, og at man også kan avtafeste et kortvarig ansettelsesforhold et stykke fram i tid. Ordningen synes videre å ha bedret de økonomiske vilkårene til de engasjerte. Noen av gruppene har på grunn av ordningen valgt å løfte de engasjerte opp til et tariffnivå, mens andre forsøker å nærme seg et slikt nivå.

Gruppene på ordningen har, i følge dem selv, svært ulike forutsetninger for å tilegne seg egne inntekter. Dette gjør også at de økonomiske konsekvensene ordningen får for gruppene, er forskjellige. Verdensteatret er ene og alene avhengig av offentlig støtte. De anser seg som en kunstgruppe som vanskelig kunne satt opp en forestilling på et ordinært teater. De ser det også som usannsynlig at de er i stand til å skape noe overskudd av sine forestillinger uansett hvor populære de enn måtte bli.

For Jo Strømgren Kompani er det annerledes. Dette er en gruppe med relativt høye egeninntekter, og i følge dem gir basisfinansieringsordningen også en økonomisk gevinst utover disse midlene:

Jeg merker det er en graf ... den er ganske rettlinjert graf på jo mer penger ... det er ikke riktig, den går faktisk litt sånn [viser (eksponensiell) kurve med hånden]. Jo mer penger vi får, jo mer penger kan vi generere; jo mer aktivitet kan vi generere. Og hvis man ser på tall og omsetning, en krone fra Kulturrådet betyr at vi får en krone fra andre. Pluss billettinntekter og alt det ...

I følge Strømgren vil altså midlene fra Kulturrådet generere en eksponensiell økning i andre midler. Dette er et poeng også Impure Company trekker fram når vi snakker om den optimale støtten:

Det virker som jeg ikke er fornøyd med tre mill, det er ikke det, jeg er fornøyd med tre mill ... nå diskuterer vi det optimale. Jeg tror med seks mill kan man generere i hvert fall 2,5. Med tre mill kan du generere maks en mill. Så det kan bli mer generering av penger og aktivitet i flere plan når man har det.

I ulik grad trekker alle kompaniene fram en økonomisk gevinst utover de konkrete midlene ved en slik ordning. For noen dreier dette seg om at de kan *ei* i stedet for å *leie*, og spare penger på denne måten. For andre medfører altså basisfinansieringsmidlene at egeninntektene stiger eksponensielt.

Administrasjon

Variasjonen mellom de ulike gruppers administrasjon var stor før de ble tildelt basisfinansiering, og er stor også i etterkant. På hver side av skalaen finner man de to gruppene som først mottok basisfinansiering. *Jo Strømgren Kompani* har helt siden oppstarten i 1998 hatt en fast administrasjon. De hadde da én full administrativ stilling i tillegg til Strømgren, som var kunstnerisk leder. Den administrativt ansatte har hele tiden hatt fast stilling og har vært lønnet på et normalt nivå. Kunstnerne, Strømgren inkludert, har hele tiden vært frilansere med lønn under tariff. Administrasjonen og produksjonsapparatet har blitt utvidet med årene, og etter at Jo Strømgren Kompani kom inn på ordningen med basisfinansiering, har de utvidet administrasjonen til to årsverk, samt et årsverk som jobber med teknisk produksjon, nettside og video. Dette har for kompaniet sin del vært en naturlig utvikling i takt med den økende aktiviteten. Det har også, i følge Strømgren, vært en bevisst satsing og en bevisst strategi. Jo Strømgren Kompani skiller seg også ut ved at kompaniets kunstneriske

leder, Jo Strømgren, ikke fungerer som kompaniets daglige leder. Denne stillingen er lagt til administrasjonen.

Verdensteatret har ingen administrativt ansatte. De har aldri hatt det, og har heller ikke bygd ut noen administrasjon etter at de fikk tildelt basisfinansiering. Verdensteatrets kjerne på fire personer gjør alle noen administrative oppgaver, samtidig som de setter bort slike oppgaver til eksterne der dette er hensiktsmessig. Kompaniet har hele tiden hatt til hensikt å vektlegge og prioritere det kunstneriske framfor det administrative. Hvorvidt en slik strategi faktisk gir mindre administrativt arbeid, vites ikke. Det ligger heller ikke til denne evalueringen å vurdere dette. Arbeidsmetoden til Verdensteatret er også preget av at skillelinjene mellom kunstnerisk arbeid og produksjons- og administrasjonsarbeid er mindre klare. Scenografi og tekniske installasjoner er en viktig del av det kunstneriske uttrykket, og dette lages i kontinuerlig dialog med kunstnerne ellers.

I *Zero visibility* har man utvidet administrasjonen som et resultat av basisfinansieringen. Før kompaniet kom med på ordningen, hadde de til sammen ca. 100 % stilling i administrasjonen. Denne er nå utvidet til omtrent det dobbelte. De nye administrative stillingsressursene brukes til informasjonsarbeid og teknisk produksjon.

Impure Company har også bygd ut en allerede eksisterende administrasjon. I første rekke dreier dette seg om at de administrativt ansattes engasjementer har fått fastere former og noe større stillingsprosenter. Det har ikke blitt engasjert nye medarbeidere. Grensene mellom administrativt og kunstnerisk arbeid er heller ikke særlig klare i *Impure Company*. Kunstnerisk leder Sharifi anser seg som del av administrasjonen, samtidig som managerne i kompaniet arbeider tett opp mot den kunstneriske virksomheten.

Basisfinansieringsordningen har medført en utbygging av de allerede eksisterende administrasjonene hos de fleste, men det er ingen av kompaniene som har valgt å organisere virksomheten annerledes som et resultat av ordningen. Utvidelsene synes heller å være et pragmatisk valg gjort på grunnlag av at virksomheten utvides, og at behovet for administrative tjenester dermed øker. Samtidig ser vi at flere velger å fokusere på en profesjonalisering av den tekniske produksjonen. Lyd, lys, datateknologi osv. er ofte tett knyttet opp mot den kunstneriske produksjonen og kan slik sett like gjerne ses på som en utvidelse og profesjonalisering av denne som av den administrative siden. Til slutt ser vi at flere har valgt å øke kommunikasjonsinnsatsen. Det er blitt et økt fokus på hjemmesider, informasjonsspredning om kompaniet, og ikke minst på videodokumentasjon av produksjonene og formidling av dette.

Kunstnerisk virksomhet

Det er vanskelig i en slik evaluering å si noe om hvordan basisfinansieringen påvirker den kunstneriske kvaliteten på det mottakerne gjør. Vi vil likevel forsøke å si noe om på hvilken måte og i hvilken grad den kunstneriske virksomheten har endret seg etter at kompaniene fikk basisfinansiering.

Også her finner vi store forskjeller på hvordan basisfinansieringen har påvirket kompaniene. *Verdensteatret*, som jobber prosessorientert ved hele tiden å utvikle sitt kunstneriske prosjekt, opplever ordningen som langt bedre tilpasset deres virksomhet enn prosjektstøtteordningen. Verdensteatrets produksjoner blir til mens de skapes, og kan forandre seg mye underveis. Dermed er det svært vanskelig å forholde seg til en tidshorisont og en budsjettshorisont. Til hvilken pris og til hvilken tid produksjonen blir ferdig, kan variere i stor grad. En slik arbeidsmetode korresponderte dårlig med prosjektstøtteordningen. Innenfor en basisfinansieringsordning får kompaniet derimot større mulighet til å la produksjonen og kunsten, heller enn rammene, styre virksomheten til enhver tid. Dette har, i følge kompaniet, medført at de i dag er i stand til å fokusere enda mer på den kunstneriske kvaliteten og eksperimenteringen, noe som igjen fører til bedre og mer nyskapende kunst. Eksperimenteringen og forskningen er noe kompaniet vektlegger i stor grad. De ønsker hele tiden å åpne nye scenografiske, teknologiske og kunstneriske dører, og dette mener de bedre lar seg ivareta gjennom basisfinansieringen.

De andre kompaniene trekker i mindre grad fram at basisfinansieringen har bidratt til et særdeles *kvalitativt* kunstnerisk løft. Den kunstneriske produksjonen foregår mer eller mindre som før, men man har fått mulighet til å profesjonalisere flere av leddene i organisasjonen, slik at kompanimaskineriet glir bedre. Ved å styrke vilkårene til de engasjerte blir gjennomtrekken mindre og prosessene mindre tungrodd, slik at man kan bruke mer av tiden på det kunstneriske arbeidet. Dette bidrar også til at

kvaliteten bedres. Samtidig påpeker flere at deres kunstneriske virksomhet over lengre tid har holdt et høyt nivå:

Jeg vet jo at Kulturrådet vil høre at nå blir det mye bedre kunst, men vi *har* gjort ganske bra kunst for lite penger. Men som jeg har sagt, er det mer at det blir anstendige ansettelsesforhold,

sier en av kompanilederne. Vedkommende ser ikke de store, revolusjonerende forandringene etter at de kom med på ordningen. De har tross alt drevet kompaniet på et høyt kunstnerisk nivå over flere år. De har også fått flerårig støtte av Kulturrådet tidligere.

Flere trekker imidlertid fram kunstnerisk frihet som en viktig faktor for også å øke den kunstneriske kvaliteten. Med basisfinansiering har gruppene frihet til i langt større grad å ta egne initiativ og ikke hele tiden å være prisgitt andre. En av gruppene forteller blant annet at de nå ikke lenger er avhengig av å samarbeide med, eller co-produsere for et annet teater, men at de kan sette opp en forestilling på egne premisser.

En slik frihet opplever gruppene som viktig i forhold til det kunstnerisk skapende arbeidet. Kompaniene kan på denne måten også nå ut til nye publikumsgrupper og distribuere forestillingen mer uavhengig av oppdragsgivere.

Publikum

Publikumsfokuset varierer mellom gruppene som har mottatt støtte gjennom basisfinansiering. Jo Strømgren vektlegger publikum når han omtaler sin virksomhet. Han trekker fram hvordan basisfinansieringen har gjort det mulig for dem å organisere virksomheten mer effektivt for på den måten å nå ut til et større publikum. For kompaniet synes det som viktig at flest mulig får sett det de gjør. Jo Strømgren Kompani rapporterer hvert år om publikumstall og kan vise til at opp mot 18.000 har sett forestillingene deres i løpet av et år. Dette er et større publikum enn flere av regionteatrene kan vise til.⁴⁵

Verdensteatret er på sin side ikke like opptatt av publikum. Det vil si, et stort publikum er ikke noe hovedmålsetning i seg selv for teateret. Dersom dette hadde vært et viktig mål, hadde de valgt helt andre arbeidsmetoder enn de gjør i dag. Samtidig synes de blant annet at en viktig verdi ved å blande

sjangere er at de kan trekke nye publikumsgrupper inn i teatersjangeren.

På tross av dette er det få av våre informanter som fokuserer særlig på publikum. Jo Strømgren Kompani var et unntak, det samme er lederen for Norsk Skuespillerforbund, som mener en av de viktigste utfordringene for scenekunsten i dag er å gjøre seg nødvendig for et ungt publikum. Utenom disse, synes aktørene på scenekunstheltet å ha et langt sterkere fokus på kunstnerne og kunsten enn hva de har på dem som skal oppleve danse- og teaterforestillingene. De fleste aktørene, både kompaniene og interesseorganisasjonene, er svært opptatt av økningen i antallet danse- og teatergrupper, dårlige arbeidsvilkår for kunstnerne og behovet for større og langt flere støtteordninger. Rekruttering av nye publikumsgrupper og behovet for å nå ut til et størst mulig publikum, og behovet for flere spillesteder er aktørene mindre opptatt av.

Våre intervjuer gir likevel ikke et tilstrekkelig empirisk grunnlag for å påstå at publikum får for lite fokus i kompanienes virksomhet. Publikum var også i liten grad tema for våre intervjuer. Likevel snakkes det svært sjelden om publikum når kompaniene omtaler egen virksomhet, eller når de snakker om viktige utfordringer for den frie scenekunsten generelt. Fokuset bærer mer preg av introverthet og liten vilje til å se på virksomheten i forhold til samfunnet for øvrig. Kai Johnsen, tidligere scenekunstkonsulent, etterlyser også publikumsfokuset blant de frie gruppene og i kulturpolitikken. Han opplever mangelen på spillesteder og arenaer for å vise kunsten som en viktig mangel ved dagens kulturpolitikk. Det vil si, ikke først og fremst mangelen på fysiske arenaer, men mangelen på aktører som vil kjøpe inn frie scenekunstproduksjoner. Samtidig etterlyser han at også kompaniene retter et sterkere fokus på publikum, og at de har klare visjoner for hvordan de vil nå ut til publikum med arbeidene sine:

Så tenker jeg, uten å bli noen populist, for vi lever i en tid med mye instrumentell kulturpolitikk, så mener jeg at man bør også synliggjøre en strategi for å få vist kunsten sin, hvis du skjønner hva jeg mener. At *det* er en viktig del av kriteriet. Ikke at man skal ljuge på seg hundrevis av forestillinger som ikke kommer til å bli vist, men dokumentere en slags vilje og en kunnskap om hvordan man skal få vist forestillinger. For det er på en måte hovedproblemet i det frie feltet. Det er at de får jo ikke vist forestillingene sine i tilstrekkelig grad.

45 Ifølge SSBs kulturstatistikk for 2008 hadde Teater Ibsen 16 653 tilskuere og Sogn og Fjordane Teater 17 987 (Vaage 2009).

Johnsen er opptatt av at de frie gruppene må øke fokuset på publikum og på måten de vil nå ut til disse på. Når Johnsen påpeker dette, er det med flere forbehold. Han skyter inn at han ikke vil bli oppfattet som populist, og at han ikke vil at dette skal oppfattes som instrumentell kulturpolitikk. Bare dette i seg selv er interessant. Som en av feltets egne innser han at det finnes en potensiell kobling mellom å ytre et ønske om publikumsfokus og å bli oppfattet som populistisk og instrumentell. Likevel vil han etterlyse et behov for at feltet i større grad tar publikum mer på alvor.

Hvorvidt dette først og fremst er kjennetegnet ved det frie feltet, er også usikkert. Studier av scenekunstfeltet har vist at også innenfor institusjonene er man til tider mer opptatt av kunsten og kunstnerne enn av samfunnet og publikum (jf. Jørgensen og Melander 1999, Kleppe m.fl. 2010, Røyseng 2007).

I forbindelse med denne evalueringen, vil det være relevant å spørre hva offentlige myndigheter ønsker med en satsing på den frie scenekunsten. Er denne ordningen ment som et løft for den frie scenekunsten og dansen, eller kun som et løft for utøverne? Dersom det første er tilfellet, bør man se ordningen i tett sammenheng med utvikling av arenaer for visninger og sikring av gode rammevilkår for disse. I så tilfellet kan man også vektlegge formidling som et viktig kriterium for ordningen.

Internasjonalisering

I kriteriene for søknad om basisfinansiering står det at det er en fordel at «gruppene/aktørene har en internasjonal orientering, enten gjennom visninger og/eller deltakelse på den internasjonale scenekunstarenaen».

Alle de fire kompaniene på basisfinansieringsordningen oppfyller dette kravet. De har alle utbygde internasjonale nettverk. De turnerer i utlandet, samarbeider med utlandske aktører og coproducerer i utlandet. Flere av dem har ansatte fra utlandet både i administrasjon og blant kunstnerne. En oversikt over forestillinger fra kompaniene de siste tre årene viser at noen kompanier enkelte år har hele sin turnevirksomhet lagt til utlandet.

Alle gruppene forteller at det har blitt lettere å samarbeide med internasjonale aktører etter at de kom inn under basisfinansieringsordningen. Det skal imidlertid påpekes at kompaniene opplevde det som viktig at de ikke ble avskåret fra muligheten til å søke

støtte til gjestespill i utlandet. Da dette ble avklart, så kompaniene på basisfinansieringsordningen som en god finansieringsmodell for å øke samarbeidet med utenlandske aktører. For Verdensteatret og deres arbeidsmetoder har ordningen medført at de i langt større grad enn før kan inngå tette samarbeid med utenlandske aktører. De kan delta i bestillingsverk, og de kan søke om arbeidsopphold i utlandet (*artist in residence*). Dette kan de nå gjøre som et resultat av bedret, og ikke minst, forutsigbar økonomi.

Vi kan gå inn på mye mer kompliserte og interessante situasjoner enn bare [gjestespill], og det er fordi vi selv har midler. Vi har forutsigbarhet. Vi kan si til dem: Ja, vi kan komme til New York, og vi går inn og splitter [kostnadene],

sier en av representantene for Verdensteatret. For dem er de økte mulighetene for internasjonalisering også viktig for den kunstneriske utviklingen.

Flere av de andre gruppene viser også til opphold i «residence» og mulighetene til et utstrakt og mer forpliktende samarbeid med utenlandske aktører. Impure Company har for eksempel et sterkt internasjonalt fokus i sin virksomhet. De sysselsetter også personer utenfor Norge: «Vi har den ene produsenten i Paris og den andre i Oslo og en danser fra New Zealand som bor i Wien, som skal flytte til Lisboa,» forteller Hooman Sharifi.

Forutsigbarheten medfører også at kompaniene kan inngå avtaler i lang tid på forhånd, og at de vet at de har midler til å finansiere dette når den tid kommer. I følge Jo Strømgren har dette blant annet medført at de også kan samarbeide med større og tyngre aktører på feltet. Tidligere, da man hele tiden hadde en økonomisk usikkerhet hengende over seg, var det vanskelig å komme inn på de store arenaene, der arrangørene forventet høy grad av profesjonalitet. En viktig del av denne profesjonaliteten var nettopp forutsigbarhet og gjennomføringsevne. I kraft av forutsigbarheten basisfinansieringen gir, kan de nå avtalefeste spillinger på slike steder. Foruten å gi mer kredibilitet og muligheten til å nå ut til et større publikum, representerer slike arrangører også større forutsigbarhet motsatt vei. Spillestedene har også en økonomisk forutsigbarhet som gjør at de etter all sannsynlighet eksisterer den dagen forestillingen skal spilles.

Det vil også være på sin plass å stille noen spørsmål til det sterke fokuset på internasjonalisering. Er internasjonalisering i seg selv noen garanti for god kvalitet,

og er det derfor en grunn til at dette er spesifisert i betingelsene for ordningen? Innebærer det noen særlige større kostnader og utfordringer å turnere i våre naboland enn hva det koster å turnere i Norge? Store land med høy befolkningstetthet burde representere et langt lettere landskap å turnere i enn for eksempel nordlige deler av Norge. Flere av danserne og skuespillerne har også opparbeidet seg et stort internasjonalt nettverk gjennom utdannelse i utlandet. En gjennomgang av UD sin reisestøtte til scenekunstheltet viser at Tyskland etterfulgt av Sverige og Nederland er de mest besøkte landene for frie norske scenekunstgrupper med UD's reisestøtte (Berge 2009). Dette er land som er lett tilgjengelige fra Oslo, og de har en geografi der man når store befolkningsgrupper innen korte reiseavstander. Hvorvidt gruppene som mottar basisfinansiering først og fremst turnerer i disse landene, har ikke vi studert. Vi har heller ingen grunn til å hevde at de utenlandske arenaene gruppene spiller på ikke er av høy kvalitet.

Slik sett er dette vel så mye en kulturpolitisk prioritering. Her må man vurdere viktigheten av å sende grupper ut av landet sammenlignet med viktigheten av å bygge opp gode rammevilkår for å heve kunstnerens vilkår, og publikums muligheter til å oppleve dans og teater av høy kvalitet i Norge.

Erfaringer med kriteriene for ordningen

Som vi påpekte i kapittel 3, er kriteriene for ordningen relativt lite konkrete. Kanskje det er derfor få av informantene har sterke innsigelser mot dem. Av de gruppene som i dag er inne på ordningen, var det få som opplevde kriteriene som noen begrensning for søknaden. Alle gruppene var godt innenfor det som ble etterspurt. Det er likevel noen punkter i kriteriene enkelte av våre informanter er kritiske, eller i det minste spørrende, til. Det første dreier seg om kravet om at gruppen flere ganger skal ha mottatt flerårig prosjektstøtte. Som vi har sett, er dette et krav få scenekunstgrupper i dag oppfyller. Samtidig kan det stilles spørsmål ved hvorvidt det er en logisk sammenheng mellom flerårig prosjektstøtte og basisfinansiering. For det første kan man argumentere for at det ikke nødvendigvis trenger å være de samme kvalitetskriterier som skal gjelde ved søknad om basisfinansiering som ved søknad om prosjektstøtte. For det andre kan man hevde at man også kan oppnå et tilstrekkelig kvalitativt nivå med andre finansieringsordninger.

De fleste av kompaniene som i dag mottar støtte, mener at dette kravet er rimelig. Det samme gjør også Øvrebø Johannesen i Norske Dansekunstnere. Haaland i Skuespillerforbundet mener derimot at kravet er urimelig. I følge henne, må det være den kunstneriske kvaliteten på tidligere produksjoner som skal telle, ikke hvem som har finansiert dem:

De tidligere produksjoner må jo ikke nødvendigvis være finansiert gjennom en flerårig støtte fra Kulturrådet, synes jeg. Det kan jo være finansiert på hvilken som helst måte, men de må ha et nivå som gjør at man sier at dette er så profesjonelt og på et så bra nivå, at dette ønsker vi å gi muligheten til å gi en tre års utviklingsperiode.

En lignende holdning målbærer Tove Bratten i Danse- og teatersentrum. Hun trekker fram konkrete eksempler på kompanier som ikke faller inn under kriteriene, men som hun likevel mener burde vært kvalifisert for en slik ordning:

I hvert fall Grusomhetens teater. De faller ut herifra, for eksempel. Eller andre kompanier som for eksempel Visjoner til Juni Dahr, bare for å nevne noen. Kulturrådet vurderer kunstnerisk, men sånn åpningsmessig sett i søknaden, prinsipielt sett, så burde det være mulig for dem å kunne søke. Begge disse har jo eksistert siden tidlige 80-tallet.

Hun er enig i at Kulturrådet skal vurdere kompaniene på bakgrunn av kunstneriske kriterier. Men når kompanier har eksistert siden tidlig på 80-tallet, burde de ha mulighet til å søke.

Selv om kravet om tidligere mottatt flerårig prosjektstøtte er et av få kriterier som er nedtegnet, har søknadene fra grupper som ikke har mottatt slik støtte også blitt behandlet. Nåværende scenekunstkonsulent, Melanie Fieldseth, sier også at den kunstneriske virksomheten blir vektlagt i større grad enn de forannevnte kriteriene.

Det er kunstfaglig skjønn som brukes i vurdering av søknadene, så man ser ikke bare firkantet på fortolkning av de kriteriene som står i utlysningsteksten – man ser kunstnerskapet, og prøver å forstå hvordan den kunstneren jobber, hva slags uttrykk de har, og hvordan dette er i forhold til de kriteriene som fins.

Som vi tidligere har vært inne på, oppfyller alle gruppene som nå mottar basisfinansiering, dette kriteriet. Det synes likevel som nødvendig at Kulturrådet er konsekvente i måten de forholder seg til disse kriteriene på, og at dette kommuniseres enhetlig. For gruppene er det viktig å vite om de er støtte-

berettiget eller ei, slik at de unngår å bruke mye tid på en slik prosess dersom de ikke er det.

Mangelen på kriterier er det også enkelte som påpeker. Dette gjelder først og fremst forholdet mellom antallet dansegrupper og antallet teatergrupper som kommer inn under ordningen. I utgangspunktet forteller aktørene, deriblant Haaland i Skuespillerforbundet, at deres holdning var å se på scenekunstheltet under ett, slik at man ikke fastla kriterier for hvilke andel av de ulike kunstformene som skulle med i ordningen. Etter at stillingen i dag er 3:1 til dansegruppene, har holdningene likevel endret seg:

I utgangspunktet er Skuespillerforbundet imot at vi deler opp dans og teater, for vi mener jo at scenekunst er scenekunst. Men, i og med at dette har vært en kampsak for danserne, så er det jo en kamp som vi har tapt. De har vunnet frem, og da synes jeg det ville være fornuftig at man sier 50:50.

Øvrebø Johansen bekrefter at dette har vært en kampsak for danserkunstnerne, i og med at det, i følge henne, finnes få sikre arbeidsplasser for dansere:

Vi har i hvert fall vært veldig tydelig på at vi mener dansen har spesielle utfordringer, og at det må være rom for dansegrupper, mange nok dansegrupper inn i denne ordningen.

Representanter fra Verdensteatret, den eneste teatergruppen under ordningen, har også latt seg provosere over den «skjeve» tildelingen. De mener helt klart at ordningen burde vært fordelt likt mellom dans og teater. De har ikke tro på at denne vektingen kun er underlagt kunstneriske vurderinger, men mener også at det er politikk, og da først og fremst et sterkt press fra Norske dansekunstnere, som ligger bak denne prioriteringen.

Interessant her er hvordan aktørene i ordningen i prinsippet aksepterer at denne baserer seg fullt og helt på kunstneriske premisser helt til tildelingene er foretatt. Når de så peker i en bestemt retning, tolkes ikke dette som at disse gruppene var kvalitativt bedre, men som et resultat av politisk lobbyvirksomhet for sysselsetting.

Et tredje punkt informantene trekker fram, var de tidligere kriteriene, der grupper med basisfinansiering ikke hadde tilgang til å søke midler til gjestespill. Dette var en stor begrensning for muligheten til visning, og for noen grupper medførte det dårligere økonomiske kår under basisfinansiering enn tidli-

gere. Dette kriteriet har blitt endret slik at det nå har blitt åpnet opp for å søke disse midlene.

Erfaringer med søknadsprosessene

Tilbakemeldingene fra de fire gruppene som har mottatt basisfinansiering, tilsier at det ikke er store innvendinger mot søknadsprosessene knyttet til ordningen. Alle konkluderer med at ordningen har ført til mindre og sjeldnere søknadsskriving, noe de fleste oppfatter som positivt. Enkelte av gruppene har likevel noen innvendinger mot søknadsprosessen. Den første innvendingen er tidsfristen. For enkelte av søkerne i første søknadsrunde kom utlysningen med påfølgende søknadsfrist brått på. Ikke minst opplevdes fristen kort for kompanier som var hektisk opptatt med turnering.

En annen innvending var at enkelte av gruppene mente det var unødvendig at alle gruppene måtte søke på ordningen. I og med at kompaniene i målgruppen tidligere har søkt Kulturrådet gjentatte ganger, mente noen at de burde ha tilstrekkelig kjennskap til å kunne velge ut en gruppe uten søknad:

Jeg sa til Kulturrådet [at] «Herregud kan dere ikke bare velge en, det er jo bare å velge en dere synes er riktig. Det var viktig at du hadde støtte over lenger tid. Du skulle ha internasjonal kontakt etc. Det er jo bare for dere å velge. Dere vet jo hva folk holder på med. Dere får jo søknader hele tiden. Velg en gruppe». For da var jo Jo [Strømgren] sikker. Han skulle få. Da er det bare å velge. Vil dere ha teater eller dans?

I og med at det var en forutsetning for ordningen fra KKD at Jo Strømgren Kompani skulle motta basisfinansiering, og at han på denne måten var valgt ut på forhånd, mente kompaniet at også andre grupper kunne få tildeling uten søknad. Dette var en tankegang som også andre grupper fulgte.

Den noe uvanlige forutsetningen KKD la for ordningen, skal vi komme tilbake til seinere. I denne sammenhengen er det forståelig at gruppene foreslo en slik praksis når den allerede var praktisert av departementet. Her skal det selvsagt innvendes at Strømgren hadde sendt en omfattende søknad til KKD. På den andre siden har gruppene mye rett i at Kulturrådet kjenner gruppene godt, og at denne kjennskapen ikke er uvesentlig i søknadsbehandlingen. Scenekunstkonsulentene vi har snakket med, bekrefter dette:

Det er veldig mye kjennskap til gruppa. ... Hvis ikke ville man ikke kunne vurdere dem. Da blir søknaden ... det blir for magert. Vi kan ikke vurdere en 15 siders søknad hvis vi ikke kjenner det kunstneriske arbeidet og virksomheten for øvrig. Men de søkerne som søker den ordningen her, har jo holdt på lenge. Så alle kjenner man jo godt til her [i Kulturrådet].

Hvordan utvelgelsen av grupper foretas, hva som er tema i interne diskusjoner, og i hvor stor grad innholdet i søknaden vektlegges i forhold til kjennskapen som Kulturrådet allerede har til gruppen, har vi ikke vurdert (eller hatt muligheten til å vurdere) i denne evalueringen.

En vellykket ordning?

Dette kapitlet inneholder en oppsummerende analyse av hvordan ordningen med basisfinansiering av fri scenekunst har fungert. Analysen tar utgangspunkt i de sentrale problemstillingene i vår evaluering. Kapitlet inneholder også noen konkrete forslag til mulige endringer og tiltak i forhold til videreføring av ordningen.

Forutsigbarhet / institusjonalisering og frihet / trygghet

En av de sentrale problemstillingene i evalueringsarbeidet har vært hvorvidt basisfinansieringen medfører en *institusjonalisering*. Vi har i utgangspunktet skilt mellom en produktiv og en kontraproduktiv institusjonalisering. Dette er i vår forståelse et helt nødvendig skille. En produktiv institusjonalisering kan forstås som den forutsigbarhet, økonomi, infrastruktur og de arbeidsvilkår som er nødvendige for å skape kunst av høy kvalitet. En kontraproduktiv institusjonalisering forstås på den andre siden som en prosess der de institusjonelle rammene rundt det kunstneriske uttrykket påvirker kunsten i negativ forstand, gjennom oppblåst administrasjon, overdreven byråkratisering og kunstnerisk stagnasjon.

I mer generelle termer handler disse problemstillingene om de dilemmaene som ligger i forholdet mellom frihet og trygghet i kunsten. Man ønsker gjerne trygghet for kunstnerne, men ikke at kunsten skal være trygg.

I kultursosiologisk og kulturøkonomisk litteratur har de negative sidene ved institusjonalisering blitt belyst både gjennom kvalitative og kvantitative analyser. Det disse analysene har til felles, er noen grunnleggende utgangspunkter, som til dels har et normativt preg. De kvantitative og negative institusjonaliseringsanalysene tar utgangspunkt i en forstå-

else av kulturinstitusjoner som leverandører av en vare, som produsenter av et produkt, der det både er interessant og vesentlig å vurdere forholdet mellom *input* og *output*, mellom finansiering og leveranse. De kvalitative og negative institusjonaliseringsanalysene tar utgangspunkt i en forståelse av at det kunstneriske uttrykket lever best der friheten er stor, både i økonomisk og administrativ betydning. I dette perspektivet går institusjoner og kunstnerisk autonomi ikke godt sammen. Samtidig forutsetter også kunstnerisk autonomi en viss grad av institusjonalisering. Da kunstfeltet ble skilt ut som et autonomt sosialt felt på 17- og 1800-tallet, skjedde det jo nettopp gjennom en form for institusjonalisering: Det ble etablert særskilte institusjoner på kunstfeltet (teatre, kunstmuseer, kunstkritikk) (jf. Danbolt 1999, Hauser 1951). Men disse institusjonene var i høy grad underlagt kunstfeltets egne regler (jf. «relativ autonomi»). Institusjonalisering blir ut ifra dette først og fremst problematisk når kunstinstitusjonene blir sterkt påvirket av verdier, spilleregler og interesser fra andre sosiale felt, for eksempel av byråkratiske tenkemåter, markedsinteresser eller politiske målsetninger.

Flere forskere og kritikere har beskrevet slike bekymringsfulle institusjonaliseringstendenser innenfor det utøvende kunstfeltet, særlig teateret. Teater- og radiomannen Carl Henrik Grøndahl beskrev for eksempel de store teaterinstitusjonene som «fabrikkteatre» i en debattbok publisert i 1985. Han pekte på kunstneriske tilstivningsprosesser innenfor slike institusjoner, blant annet forårsaket av tung byråkratisk organisering. Sosiologen Svein Bjørkås beskrev tilsvarende tendenser i en rapport til Norsk kulturråd, publisert i 1998. Bjørkås mente at tilstivningstendensene innenfor disse «fordistiske» institusjonene kunne ses i sammenheng med en

kombinasjon av statlig styring og markedsorientering. De utøvende institusjonene ble både mer konservative og mer populistiske. Ringstad og Løyland (2002) har også rettet et kritisk søkelys mot negativ institusjonalisering i en kulturøkonomisk studie av utviklingen av norske institusjonsteatre fra 1970- til 90-tallet. De var mest opptatt av tendenser til byråkratisering og sviktende produktivitet innenfor institusjonsteaterverdenen.

I den norske scenekunstdiskursen er det verdt å merke seg at to sentrale begreper har stor retorisk slagkraft og ditto slagside. På den ene siden har *institusjonalisering* åpenbare negative konnotasjoner, som impliserer tvang, styring, stramme tøyler, rigiditet, byråkrati og servilitet. På den andre siden har det *frie* i den frie scenekunsten svært positive konnotasjoner, og begrepet alluderer til klassiske kunstner- og kunstidealer om kunstens frihet, uavhengighet og selvstendighet – med andre ord dens autonomi.

Fri scenekunst-begrepet er heller ikke uproblematisk, og det er ikke alle som er like fornøyd med det. En representant for en av interesseorganisasjonene sier for eksempel:

«Fri scenekunst» er jo så utydelig som det bare kan bli. Du er fri i forhold til tid, men du er ufri i forhold til penger. Jeg har egentlig aldri likt det begrepet. Det vi snakker om, er jo teaterensembler og institusjonsteatre, regionteatre. Jeg pleier å snakke om statsstøttede teatre og scenekunstkompaniene.

En tidligere scenekunstkonsulent viser til at også institusjonsbegrepet har en tendens til å bli misforstått, og at flere av dagens frie grupper kan regnes som små institusjoner:

Jeg mener det handler mer om estetisk orientering om måten å tenke kunst på, enn om du har kopimaskin eller ikke. For å si det sånn. Og der har feltet endret seg ganske mye de siste årene. ... De [enkelte kompanier] driver på et nivå både kunstnerisk og på andre måter som på ingen måte står tilbake for små norske institusjonsteatre, for eksempel. Og skal de fungere på det nivået som de trenger å fungere, så er de nødt til å være en type semiinstitusjoner.

Institusjonalisering – å gjøre til institusjon – handler i alle betydninger av begrepet om å gjøre noe flytende mer fast, å skape et fast punkt, faste vegger, faste rammer. Dette gjelder enten mellommenneskelige for-

hold som reguleres av lov, regel eller sedvane; eller en form for organisatorisk størrelse. I Berger og Luckmanns klassiske institusjonaliseringsteori, består institusjonalisering simpelthen av eksternaliserte og rutiniserte handlingsmønstre som man enes om mellom og utenfor de handlende subjektene. Deres definisjon av institusjonalisering lyder: «Institutionalization occurs whenever there is a reciprocal typification of habitualized actions by types of actors» (Berger og Luckmann 1967:72).

Institusjonalisering er innenfor enkelte diskurser et nøytralt eller positivt begrep, mens det innenfor andre åpenbart er tungt negativt ladet. Verdiladningen varierer også innenfor den samme tematikken. De to følgende eksempelutsagnene viser dette:⁴⁶

1. I dag er performance-teatret helt institusjonalisert, det provoserer ingen lenger, men det kjeder nok noen; det har rett og slett blitt for dannet.
2. Institusjonaliseringen av et eget samisk teater, Beavvvás, har betydd svært mye for samisk teater, språk og kultur. Eksistensen av et livskraftig samisk teater har stor betydning for formidlingen av samisk språk og kultur.

I det ene perspektivet er institusjonalisering en negativ og kunstnerisk destruktiv utvikling, mens det i det andre representerer noe positivt, ønsket og villet. At institusjonalisering kan virke negativt på det kunstneriske, er en type bekymring som også har vært med å prege feltet i en rekke år. Ved den forrige store omleggingen av støtteordninger til fri scenekunst, lå blant annet et ønske om å unngå institusjonalisering bak endringene. Med endringen i 1998 forsvant muligheten til driftsstøtte for frie grupper. Et anerkjent problem for den type støtteordning var da at den ble mer eller mindre automatisert for flere og flere grupper. Dette innebar to problemer. For det første var tildelingen først og fremst knyttet til formelle kriterier, og først fra 1988 var kvalitetskriterier også eksplisitt med i vurderingen. Samtidig fortsatte preget av automatikk i tildelingene (Bergsgard og Røyseng 2001:27). For det andre var det også slik at med økningen i antall grupper med slik finansiering ble tilskuddet til hver enkelt gruppe stadig mindre. Dermed ble det et stadig økende misforhold mellom driftstilskudd og reelle driftsutgif-

46 Utsagn 1 er fra en teateranmeldelse på kunstkritikk.no; <http://kunstkritikk.no/article/7085> [lesedato 201209]. Utsagn 2 er fra St.meld. nr. 55 (2000–2001) *Om samepolitikken*.

ter. I tillegg ble det også rettet kritikk mot ordningen fordi dens preg av å tilgodese fast organiserte grupper med kontinuerlig drift var dårlig tilpasset en økende grad av *prosjektorganisering* i det frie scenekunstfeltet.

Forutsigbarhet og institusjonalisering for de fire gruppene

For de fire scenekunstgruppene under ordningen ligger det også ulike forståelser av institusjonaliseringsbegrepet. Her representerer Jo Strømgren Kompani et godt eksempel. Strømgren påpeker at han gjerne ser at kompaniet blir en institusjon i én betydning av ordet:

Det er kanskje vi som er mest i fare for å bli institusjonalisert på grunn av en godt utviklet administrasjon og infrastruktur. Jeg mener dette ikke er negativt så lenge kompaniet ikke utvikler samme form som eksisterende institusjoner. En ny modell med større fleksibilitet og tilpasning til det internasjonale markedet er innenfor rekkvidde. Dersom Kulturrådet også ser potensialet av dette, er vi klare for å utvikle oss i denne retningen.

Strømgren sier også at «med basisfinansieringen har vi hatt muligheten til å bli mer og mer institusjon. Og også med økt egeninntekt og co-produksjonsmidler fra andre».

Uansett forståelse av institusjonalisering er det klart at de gruppene og den finansieringsformen det her er snakk om, representerer en form for mellomposisjon mellom den institusjonelle og den ikke-institusjonelle, «helt frie» delen av sektoren. Dette ligger også i ordningens intensjon. Det er *etablerte* grupper som skal sikres langsiktighet og forutsigbarhet. Institusjonalisering er en graduell dimensjon, og ikke noe som enten er til stede eller ikke. Den «frie» sektoren vil alltid til en viss grad være institusjonalisert, i de fleste betydninger av ordet. Spørsmålet er altså hvor mye forutsigbarhet som er nok, og om det overhodet kan bli for mye forutsigbarhet.

Faren for tilstivning og kunstnerisk stagnasjon ved langsiktig finansiering avvises nokså kontant av flere av gruppene. Dette er ikke overraskende. Med institusjonalisering, stagnasjon og tilstivning forstås hos disse informantene gjerne den mangelen på kunstnerisk utvikling som kommer av tilknytningen til en bygning, et fast ansatt ensemble, behovet for å fylle saler hver kveld, rapporteringskrav på bestemte resultatmål m.m. Dette gjør at gruppene i stor grad

distanserer seg fra og setter sin egen virksomhet i *motsetning* til institusjonsteatrenes. Dermed tilskrives også det negative ved institusjonalisering denne delen av sektoren. I dette perspektivet er det faste bygg, stor administrasjon og tilhørende forpliktelser som medfører kontraproduktiv institusjonalisering og mindre spennende kunst.

En representant for en interesseorganisasjon sier det slik: «Og det å få fram basisfinansiering er *ikke* en institusjonalisering av det frie feltet.»

Selv om gruppene mener kunstnerisk stagnasjon ikke er en reell fare ved langsiktig finansiering, ser alle gruppene at det er et behov for kunstnerisk evaluering med jevne mellomrom når man er inkludert i basisfinansieringsordningen. Alle gruppene er innforstått med at også en finansiering av denne typen er knyttet opp til at man leverer kunst av høy kvalitet over tid, og det aksepteres i høy grad at dersom kvaliteten skulle synke drastisk, vil finansieringen kunne kuttes. Samtidig vurderes det nok som ganske usannsynlig *at* kvaliteten skal synke til et uakseptabelt lavt nivå, i det minste i eget kompani.

Selv om tilskuddsmottakernes egne vurderinger av faren for institusjonalisering må sees i lys av deres ønsker om fortsatt finansiering, er vi et godt stykke på vei enige i at denne faren ikke er overhengende. Det er det flere grunner til. For det første er alle gruppene innenfor ordningen aktører på stadig skiftende arenaer. Særlig gjelder dette internasjonale visninger, som er i flertall for alle gruppene. På disse arenaene må de konkurrere om visninger og gjestespill. Gruppene spiller med andre ord ikke på en fast scene med mer eller mindre et fast publikum, men arbeider selv (eller blir invitert) for å inkluderes i festivaler eller på scener utenfor landets grenser. Dette innebærer at det kunstneriske uttrykket kontinuerlig blir vurdert. For det andre er ikke gruppene avhengige av en inntjening som skal være med på å dekke utgiftene til en egen scene/en egen bygning. For det tredje er det altså slik at den reelle endringen i økonomiske rammevilkår ikke er så omfattende. Flere av gruppene har nylig hatt store tilskudd på flerårige prosjekter fra prosjektstøtteordningen for fri scenekunst. Disse tilskuddene nærmer seg nivået på basisfinansieringen. Ordningen er jo også lagt opp med dette som et kriterium. Dette gjør at en eventuell fare for å bli altfor velfødd og kunstnerisk matlei ikke nødvendigvis øker med disse pengene. For det fjerde er det fremdeles slik at ordningen *ikke* er ment for evig-

heten, og det ser også mottakerne av støtten ut til å avfinne seg med.

Det virker åpenbart at ordningen har medført større forutsigbarhet for gruppene innunder ordningen. Dette gjelder i utgangspunktet for de to gruppene som har hatt erfaring nok med ordningen til å se de praktiske konsekvensene av den. Samtidig gjelder det også for de to nyeste gruppene, men der ligger konsekvensene foreløpig mer på et teoretisk plan. Det er imidlertid tydelig også for disse gruppene at ordningen forenkler planleggingen av virksomheten i de kommende årene. Et begrep som blir brukt av flere av gruppene når det er snakk om ordningen, er *arbeidsro*. Ordningen bidrar til å skape arbeidsro, i betydningen gjøre kompaniene litt mindre avhengige av stadige søknadsprosesser og prosjektbasert finansiering.

Samtidig er ikke dette bildet helt entydig. Det er ikke slik for noen av de fire gruppene at de baserer seg fullt og helt på inntektene fra basisordningen. Den eneste ordningen de er formelt sett utelukket fra, er prosjektstøtteordningen for fri scenekunst, så denne søkes det nødvendigvis ikke på. Det søkes imidlertid om midler fra Kulturrådets ordning for gjestespill, Utenriksdepartementets ordning for reisestøtte, Fondet for lyd og bilde, Fondet for utøvende kunstnere, Fritt Ord m.m. Det brukes altså mindre tid på søknader om finansiering, men finansieringsarbeidet er fremdeles betydelig. En av gruppene sier for eksempel at i forbindelse med en kommende forestilling, «så blir vi nødt til å hank inn 10 000 og 10 000 og 10 000». Samme gruppe sier også at de bruker mindre tid totalt på søknadsskriving. Det samme sier også de andre gruppene under ordningen.

Den nevnte gruppen berører også et annet poeng i forhold til øvrige finansieringsordninger. De peker på at det er viktig at basisfinansieringsordningen ikke utelukker muligheten til å søke på/få tilskudd fra andre ordninger, enten disse hindringene er formelle eller uformelle. Den eneste gjenværende formelle hindringen ligger altså i anledningen til å søke prosjektstøtteordningen. Gruppen mener imidlertid også at det ligger mer indirekte hindringer i andre ordninger, basert på en tanke om at grupper med en

grunnfinansiering av den størrelsen ikke har behov for ytterligere støtte.

Også informanter som ikke er blant tilskuddsmottakerne, mener at ordningen har ført til større forutsigbarhet og arbeidsro. (Det har vært et metodisk poeng i evalueringen å innhente synspunkter fra andre aktører enn de som direkte har nytte godt av ordningen.) Et dansekompani som hittil ikke er innvilget basisfinansiering, sier for eksempel: «Det er viktig for en koreograf å ha kontinuitet og forutsigbarhet. Denne ordningen kan ta vare på disse behovene».

Profesjonalisering

I evalueringens mandat står det bl.a.: «Innebærer ordningen en økt profesjonalisering av arbeidet?»

Selv om profesjonalisering ikke er nevnt eksplisitt, verken i ordningens utlysningstekst eller i øvrige saksdokumenter knyttet til ordningen, er dette et begrep som berøres i et flertall av intervjuene, både med forvaltere av ordningen og med støttemottakere. Ordningen blir nevnt av begge disse aktørene som et bidrag til *profesjonalisering*.

Hva betyr dette? I utgangspunktet har profesjonalisering og profesjonaltet flere ulike betydninger. Profesjonaltet kan blant annet bety at man er *utdannet* til det man driver på med, at man tjener *penge* på det man driver med, eller at man driver med noe på et *høyt nivå*.⁴⁷ Med andre ord består profesjonaltetsbegrepet både av økonomi, utdanning og kvalitet. I dagligtale kan profesjonaltet dessuten bety at man ikke lar personlige preferanser og forhold påvirke utøvelsen av yrket sitt.

Problemstillinger knyttet til *kunstneres* profesjonaltet blir for eksempel tydeliggjort der man skal forsøke å komme fram til en definisjon av kunstner – hva og hvem er *egentlig* en kunstner? Frey og Pommerhne (1989:146–47) har pekt på åtte ulike kriterier for å bestemme hvem som skal regnes som kunstner:

1. Den tid som brukes på kunstnerisk arbeid.
2. Inntekt opptjent på kunstnerisk arbeid.

47 Innenfor sosiologisk tradisjon har dessuten profesjonalisering å gjøre med tendenser til yrkesmonopol for folk med særskilt utdanning/fagkompetanse, for eksempel legenes, juristenes og bibliotekarenes tilnærmete yrkesmonopol (jf. for eksempel Torgersen 1972, Mangset 1984). Det kan også – med god grunn – hevdes at skuespilleryrket lenge har vært sterkt profesjonalisert i Norge, i den forstand at kandidater fra Teaterhøyskolen har hatt tilnærmet monopol på faste stillinger ved institusjonsteatrene. Dette profesjonsmonopolet er nå langt på vei brutt, ettersom kandidater med skuespillerutdanning fra utlandet og dels fra andre norske skuespillerutdanninger har fått lettere tilgang til jobb (Bjørkås 1998, Mangset 2004).

3. Den anerkjennelse vedkommende har som kunstner blant publikum.
4. Den anerkjennelse vedkommende har blant andre kunstnere.
5. Kvaliteten på det kunstneriske arbeidet som utføres.
6. Medlemskap i en organisasjon for kunstnere.
7. Formell utdanning som kunstner.
8. Egen oppfattelse av å være kunstner.

I Telemarksforskings rapport om kunstneres arbeids- og levekår er profesjonalitet behandlet for å kunne etablere en oversikt over antallet profesjonelle kunstnere i Norge (Heian m.fl. 2008). I denne rapporten er antallet profesjonelle kunstnere i Norge anslått å være omkring 16 000. Dette tallet er basert på tre kilder: medlemsorganisasjoner for kunstnere, registre over tildelinger fra Statens kunstnerstipend og personer registrert med selvstendig kunstnerisk virksomhet i Bedrifts- og foretaksregisteret. Det ligger i tillegg også en kvalitativ, flerdimensjonal forståelse av kunstprofesjonalitet til grunn for rapporten. Denne forståelsen inkluderer de kriteriene som Frey og Pommerhne setter opp, men det introduseres også et niende kriterium, som består av den anerkjennelsen kunstnere har fra kunstfaglige aktører, av typen kritikere, kuratorer, redaktører m.m. I rapporten (s 21) introduseres også en slags prinsipiell oppsummering av «kriteriediskusjonen», der (profesjonelle) «kunstnere er ... de som oppnår tilstrekkelig kunstnerisk anerkjennelse blant relevante/sentrale aktører innenfor kunstverdenen». Poenget er at – innenfor en autonom kunstinstitusjon – må avgrensningen av hvem som skal regnes som kunstner, følge kunstfeltets egne regler/kriterier.

Kulturpolitisk er det åpenbart at profesjonalitet behandles som et utvetydig gode og som en garanti for kvalitet. Det er eksempelvis et av de sentrale prinsippene for Den kulturelle skolesekken at elevene skal møte profesjonell kunst. Hovedmålsetningen er formulert slik: «Den kulturelle skolesekken er en nasjonal satsing som skal bidra til at elever i skolen får møte profesjonell kunst og kultur av alle slag». Her er det nærliggende å forstå profesjonell kunst og kultur som et synonym for kunst og kultur av høy kvalitet, der det er utøverens profesjonalitet som står for kvalitetsgarantien.

Det er verdt å merke seg at profesjonalitet også fungerer som et kriterium for å være støtteberettiget til ulike ordninger, blant annet til prosjektstøtteord-

ningen for fri scenekunst. Paragraf 3 i forskriften for ordningen lyder slik: «*Profesjonelle* scenekunstnere, produksjonsmiljøer, produsenter og *profesjonelle* enheter innen teater, dans og opera som setter opp forestillinger med *profesjonelle* utøvere, kan søke om støtte. Medvirkende utøvere må ha gjennomført godkjent, relevant yrkesutdanning eller ha vært i *profesjonelt* arbeid i minst tre år. Unntak må begrunnes kunstnerisk ut fra prosjektets karakter» (våre uthevninger).

I samtalen om fri scenekunst og basisfinansiering er det også tydelig at det er flere forståelser og betydninger av *profesjonalitet* som er involvert.

En informant fra en av interesseorganisasjonene sier for eksempel:

Å profesjonalisere bransjen, tenker jeg, det er noe av det viktige her. For det er så mange som jobber på underlige avtaler og kontrakter på prosjektene, for de er så underfinansierte. Noe av poenget med basisfinansiering er at man kan profesjonalisere både arbeidsgiver- og arbeidstakerrollen i en gruppe.

I denne betydningen betyr profesjonalisering at det arbeidslivet som scenekunstarbeidere arbeider innenfor, skal utvikle seg til å ligne mer på det ordinære arbeidslivet. Dette vil si en større grad av faste avtaler, tariff, regulerte satser og velferdsordninger. Informanten vektlegger interessant nok begge sidene i et regulert arbeidsforhold – arbeidsgiverens og arbeidstakerens. En profesjonalisering av arbeidsgiveren vil bestå i en forpliktelse til å ansette på forutsigbare kontrakter, til å følge opp arbeidslivets generelle regelverk m.m. En profesjonalisering av arbeidstakeren vil på sin side si at han/hun følger opp sine forpliktelser overfor arbeidsgiveren, slik de er kontraktfestet og ellers regulert av et standardisert avtaleverk.

En rekke av informantene våre vektlegger profesjonalisering, men de vektlegger det fra ulike perspektiver. Grovt sett kan informantene plasseres i tre kategorier aktører: Den ene kategorien utgjøres av scenekunstnerne selv. Den andre kategorien utgjøres av representanter for interesse- og fagorganisasjoner på scenekunstfeltet. Den tredje kategorien utgjøres av de som er involvert i forvaltningen av ordningen. Disse tre aktørperspektivene preger også hvordan profesjonalitet og profesjonalisering forstås i forhold til basisfinansieringen.

Fra interesseorganisasjonenes synsvinkel består profesjonalisering i arbeidsrettslige, ordnede for-

hold. Dette inkluderer avtaleverk og velferdsordninger. En av informantene fra denne gruppen bruker begrepet «profesjonelle vilkår».

Fra forvalternes ståsted består profesjonalisering også av en *administrativ* profesjonalisering. Dette vil si en ryddighet i forhold til administrasjon, økonomi og rapportering med mer – særlig i forhold til å ha et administrativt apparat som kan håndtere tolv millioner kroner på en forsvarlig måte.

Fra kunstnerens ståsted består profesjonalisering i større grad av mulighet til å konsentrere seg om det kunstneriske arbeidet. Dette innebærer blant annet å bruke mindre tid på å skaffe finansiering, skrive søknader til ulike støtte ordninger m.m. Det handler også om å frigjøre tid og rom til å konsentrere seg om det kunstneriske arbeidet.

Sett under ett handler altså basisfinansieringsordningen om tre ulike former for profesjonalisering: arbeidsrettslig, administrativ og kunstnerisk profesjonalisering – at kunstneriske arbeidstakere skal behandles skikkelig, at kunstnergruppene skal være ordentlig drevet, og at kunstnerne skal ha mulighet til å konsentrere seg om sitt primære kompetanseområde – kunsten. Både hos informantene, i intensjonen med ordningen og i kriteriene for den utfyller disse perspektivene hverandre.

Er det så grunnlag for å si at ordningen med basisfinansiering har bidratt til en profesjonalisering av feltet generelt og de enkelte gruppene spesielt? Bidrar ordningen til en arbeidsrettslig, administrativ og kunstnerisk profesjonalisering? I utgangspunktet er det for tidlig å svare endelig og konkluderende på disse spørsmålene. Til det er ordningen for ny og erfaringene med den for ferske. Samtidig virker det åpenbart at ordningen har bidratt og bidrar til en utvikling i en slik retning. Som vi så i kapittel 4, har både lengden på kontrakter for frilansere, lønnsnivået og administrative ansettelse blitt endret som følge av basisfinansieringen. Endringene er ikke nødvendigvis store, men de peker i samme retning. Disse endringene dreier seg om det arbeidsrettslige og administrative – arbeidsvilkårene og det administrative apparatet i gruppene.

Hvorvidt det også er snakk om en kunstnerisk profesjonalisering, er mer uklart. For alle gruppene gjelder at de på mange måter har funnet sin kunstneriske arbeidsmåte. Verdensteatret har én tilnærming til produksjon og formidling av stykkene sine, Jo Strømgren Kompani har en annen, Zero Visibility en tredje og Impure Company en fjerde. Alle fire

gruppene har en form for kunstnerisk profesjonalitet som ligger til grunn for det de gjør. Det basisfinansieringen har gjort for de to første gruppene, og etter all sannsynlighet vil gjøre for de to nyeste gruppene, er som nevnt å gi den kunstneriske profesjonaliteten en mer stabil plattform. Et ledd i dette er også at kunstneriske ledere i større grad har fått muligheten til å fokusere på det kunstneriske arbeidet. En av gruppene sier at det med basisfinansieringen er lettere å dekke utgifter til for eksempel teknisk kompetanse:

Jeg har jo sittet og vært alle. Jeg er jo koreograf og kunstnerisk leder. Og daglig leder og personalsjef og teknisk sjef, og den som vasker kostymene. Det går bare ikke, og det er verken kapasitetsmessig eller tidsmessig.

Profesjonalisering (i alle betydninger av ordet) er *ikke* en automatisk prosess som skjer i feltet og i de enkelte gruppene med en gang ordningen lanseres og gjennomføres. En profesjonalisering, dersom den er ønsket, vil være avhengig også av en aktiv forvaltning av ordningen. Her er Kulturrådet den relevante (potensielt) aktive aktøren. Dersom man skulle ønske en større grad profesjonalisering, særlig i forhold til det administrative og arbeidsrettslige, av det frie scenekunstheltet, vil Kulturrådet være en nøkkelaktør. Det er Kulturrådet som kan stille krav om at rapporteringen fra gruppene skal være sammenlignbar; at utgiftene skal spesifiseres etter gitte kriterier; at tariffen skal benyttes osv.

Ordningen har i så måte et innbygd dilemma, som den har til felles med flere kulturpolitiske ordninger. På den ene siden vil man ha mye og god kunst på kunstens egne vilkår, og på den andre siden vil man også ha større ryddighet og bedre arbeidsvilkår. Med andre ord: Skal flere kunstnere få lov til å betales dårlig, eller skal allerede etablerte kunstnere få bedre vilkår. En teoretisk mulighet for å sikre det siste ville for eksempel være at det ble stilt som krav til mottakerne av midlene, at de skulle betale sine ansatte, enten de var på kortere eller lengre kontrakter, den lønn som er fastsatt i etablerte tariffavtaler.

Dette ville *kunne* gå på bekostning av den fleksibiliteten som de fleste av de frie gruppene framhever som det fremste fortrinnet ved deres måte å organisere det kunstneriske arbeidet på. Det ville trolig også bli tolket som en utidig statlig inngripen i frie gruppers frihet, selv om den overordnede intensjonen jo ville være et forsøk på å forbedre kunstnerens

arbeidsvilkår, og selv om friheten i dette tilfellet består i muligheten til å betale ansatte under tariff.

Spørsmålet om tarifflønn for scenekunstnerne er et viktig spørsmål for interesseorganisasjonene. En leder for en av organisasjonene sier for eksempel:

Jeg mener det hadde vært mye ryddigere om vi fikk til den profesjonaliseringen slik at virksomhetene faktisk tar det ansvaret at de og følger de normene som finnes i samfunnet for øvrig. Det mener jeg Kulturrådet og vi som organisasjoner bør være med på å medvirke til.

Forvaltning

Kulturrådets rolle

Å være forvalter av en ordning vil på mange måter si å være i en mellomposisjon. På den ene siden befinner de departementale myndigheter seg, med tydelige eller mindre tydelige føringer og pålegg, budsjetttrammes og tildelingsbrev. På den andre siden befinner målgruppene for ordningen seg, med sine ønsker, krav og kontinuerlige informasjonsbehov. Det er i et slikt mellomrom Kulturrådet opererer i dette tilfellet, og det er i dette mellomrommet at rådet skal definere og benytte sitt handlingsrom. Det er flere ting som tyder på at Kulturrådet kunne benyttet dette handlingsrommet bedre og mer gjennomført.

Forvaltningen av basisfinansieringen har vært preget av en viss *uklarhet*. Dette gjelder de relativt knapt formulerte intensjonene med og kriteriene for ordningen, men ikke minst gjelder det de mer langsiktige planene med og for ordningen. Alle de fire gruppene som har mottatt basisfinansiering, etterlyser større grad av klarhet når det gjelder hva som skjer ved utløpet av en støtteperiode. Også de gruppene som har søkt om basisfinansiering uten å få tilslag, etterspør den samme klarheten. Med finansieringens tredje søknadsrunde i 2010 er det muligheter for at dette kan bedres, men det har ikke vært tilfellet hittil.

Kulturrådet peker på sin side på den nevnte mellomposisjonen de er plassert i, der de er avhengig av departementale budsjetter og politiske føringer, og ikke minst av Stortingets budsjettvedtak. Med den relativt svake politiske styringen det har vært av denne ordningen og med den overveiende sannsynlige videreføringen av den, må det likevel sies å være et handlingsrom her som ikke Kulturrådet har utnyttet. KKD har benyttet Kulturrådet til å utforme kriterier for ordningen, og Kulturrådet har stått fritt til å styre den faktiske innretningen på

den, blant annet gjennom beløpnes størrelse og krav til mottakerne. Når Kulturrådet allerede i 2006 ble bedt om å skissere kriterier og retningslinjer for ordningen, kunne det allerede da vært utarbeidet rutiner for overgang mellom støtteperioder, øvre tak på støttenes omfang og varighet osv. Dette er et vesentlig punkt, fordi ordningen sikter mot en forutsigbarhet for enkelte etablerte grupper, samtidig som den på akkurat dette området er preget av stor uforutsigbarhet.

Selv om forholdet mellom Kulturrådet og KKD ligger utenfor denne evalueringens hovedproblemstillinger, er det ting som tyder på at dialogen mellom disse to aktørene kunne vært både bedre og mer transparent. Flere av informantene deler dette inntrykket. En representant for en av interesseorganisasjonene sier om samarbeidet mellom KKD og Kulturrådet:

Men jeg synes jo at det ikke bare er Kulturrådets ansvar, men også KKD sitt ansvar inn i en sånn overgangsfase som dette, som nå har skapt nye utryggheter og uklarhet, at man gir de signalene som skal til, sånn at det mer byråkratiske kan falle på plass. Så det er mer en dialogkritikk, systemkritikk. Jeg mener ikke dette er personlig, det er mer en systemkritikk, relatert til dialogen mellom departementet og Kulturrådet som må ryddes opp i.

En av scenekunstaktørene sier det slik: «I den runden der, oppdager jeg at det var et stort hull. Det var egentlig ikke noen reell dialog mellom departementet og Kulturrådet – de var egentlig to konkurrenter.»

Selv om slike synspunkter naturlig nok har sin separate kontekst og er enkeltpersoners synspunkter, synes vi likevel det er verdt å påpeke at flere aktører i scenekunstheltet har en oppfatning av forholdet mellom de to sentrale kulturpolitiske aktørene på dette området som på ingen måte er fordelaktig.

Uansett hvordan forholdet og dialogen mellom disse to aktørene er, er det åpenbart at forvaltningspraksisen er preget av et tradisjonelt byråkratisk og relativt rigid regime. Først *etter* statsbudsjettet, påfølgende salderingsdebatt, saldert budsjett og tildelingsbrev til Kulturrådet kan midlene lyses ut. Det vil si i slutten av desember eller begynnelsen av januar. Deretter ønsker Kulturrådet å behandle søknadene på sitt rådsmøte i mars, for blant annet å kunne behandle søknadene om fri prosjektstøtte til scenekunst i mai eller juni. Dermed blir søknadsfristen kort (1. februar), hvis søknadene skal forberedes til behandling i marsmøtet.

Kulturrådet har som nevnt stått relativt fritt i sin forvaltning av basisfinansieringsordningen. Det vesentlige unntaket består altså av KKD's forutsetning om at Jo Strømgren Kompani skulle inkluderes i ordningen. Selv om de aller fleste aktørene ser ut til å mene at det på alle måter var en fortjent tildeling av basisfinansiering, er det mange som reagerer på måten det skjedde på. Det var etter alt å dømme et personlig engasjement hos daværende statsråd Trond Giske som lå bak øremerkingen. Dette var på flere måter uheldig. Det bidro til at ordningen kom noe skjævt ut i offentligheten, og mange har brukt nettopp statsrådets øremerking i denne ordningen som et eksempel på en litt for aktiv departemental finger.

Rapportering

Som nevnt i kap. 4 er rapporteringen fra de fire gruppene under ordningen relativt ulik, både i forhold til form og innhold. Det er åpenbart et forbedringspotensial for denne rapporteringen fra et forvaltningssynspunkt. Den forskjelligartede rapporteringen gjør eksempelvis en reell og realistisk sammenligning av gruppene vanskelig. Her kan kriteriene for hva det skal rapporteres om, og på hvilken måte det skal rapporteres, bli tydeligere.

En tidligere ansatt i Kulturrådet sier at rapporten i seg selv ikke fyller informasjonsbehovet:

Det som har vært fint med ordningen er at Kulturrådet har utvidet rapporteringsrutinene og opprettet årlige dialogmøter med tilskuddsmottakerne. Møtene har vist seg å være veldig nyttige, fordi de supplerer de årlige innsendte rapportene. Det er først i møte med tilskuddsmottakerne at man virkelig får innsikt i hvordan aktørene driver sine kunstnerskap og kjennskap til hvilke utfordringer de står overfor.

Samtidig gjør gruppens ulike kunstneriske praksis at det å sammenligne tall og konkrete resultater kan være lite konstruktivt. Å sammenligne publikumstall fra Jo Strømgren Kompanis forestillinger innenfor Den kulturelle skolesekken med besøkende til en installasjon av Verdensteatret i Beijing gir liten mening. Dette representerer to ulike kunstformer, to ulike formidlingsarenaer, to ulike måter å telle publikum på m.m.

Det er flere av informantene som ønsker seg en type differensiert oppfølging av tilskuddsmottakere; en forvaltning av tildelingene som er innrettet etter den enkelte gruppes særtrekk. Jo Strømgren foreslår på sin side at gruppene skal både definere og måles på egendefinerte målsetninger:

Jeg savner et kriterium for vurdering av frie grupper. Eller ethvert kunstnerisk prosjekt, for den saks skyld. Det er på en måte viktig at man tar ansvar for å definere hva som på en måte er ambisjonen og målsetningen for den frie gruppen. Og så vurderer man etterpå om man har nådd den målsetningen der. Og har man ikke det, så har man jo feilet.

Når ordningen videreføres, bør man diskutere ulike former for *differensiering* – både i forhold til tildeling, tilskuddsperiode, oppfølging, evaluering og rapportering. Det har for eksempel tidligere blitt diskutert i Kulturrådet hvorvidt man i større grad skulle tilpasse tildelingsbeløp i forhold til gruppenes aktivitet og profil. Man kunne også tenke seg en rapportering og forvaltning som både var systematisk og dynamisk – det vil si en oppfølging som behandler gruppene likt, men som samtidig tar høyde for de store ulikhetene i kunstnerisk profil og virksomhet. De kunstneriske intensjonene hos henholdsvis Verdensteatret og Jo Strømgren Kompani er så vidt ulike at det bør være mulig å operere med ulike målsetninger, også i et forvaltningsperspektiv. En mer dynamisk forvaltning setter åpenbart større krav til Kulturrådets forvaltning av ordningen, men samtidig er dette ordning med en såpass lite antall deltagere at det burde være innenfor rekkevidde.

Avslutning av og/eller overgang mellom tilskuddsperioder

Det som har blitt beskrevet som basisfinansieringsordningens akilleshæl, er spørsmålet om hva som skjer ved slutten av en støtteperiode, og særlig spørsmålet om hva som finnes på den andre siden av ordningen. Støtte fra ordningen er ikke *fast* støtte; den er tidsbegrenset og midlertidig (jf. kap. 3 og 4).

Selv om denne ordningen er nokså enestående, finnes det lignende problemstillinger i andre typer kulturpolitiske støtteordninger. Her kan det være interessant å se noen paralleller til Kulturrådets støtteordninger for musikkensembler. Det er en viss likhet med denne typen støtte, som altså går til etablerte ensembler uten fast driftsstøtte og uten fast tilholdssted. I det ligger en parallell til de frie scenekunstgruppene. I tillegg er det slik at støtten til ensemblene er delt i to, med en finansieringsform i prosjektbasert ensemblestøtte, og en annen i de såkalte ensembletilskuddene, som er større beløp til færre grupper (jf. Langdalen 2008). I en rapport som blant annet behandler disse støtteordningene,

konkluderer Jørgen Langdalen med at «ensemblestøtteordningen i tillegg til å fungere som en ren prosjektstøtteordning også ser ut til å dekke behovet hos enkelte ensembler for langsiktighet og forutsigelighet i finansieringen» (Langdalen 2008:267).

Dette er en parallell til prosjektstøtteordningen for fri scenekunst. I tillegg har man altså ensembler tilskudd, som omfatter færre, større, faste bevilgninger til enkelte etablerte ensembler. Det har vært en målsetting at disse tilskuddsformene skulle nærme seg hverandre og koordineres/integreres.

Langdalen har et interessant forslag til en videreutvikling av disse finansieringsordningene som er relevant i denne sammenhengen:

Et lite antall slike ensembler bør etter min mening kunne komme i betraktning for årvisse, generelle driftstilskudd med en avtalebasert ramme på for eksempel tre eller fem år. Beslutning om eventuell fortsettelse av driftstilskuddet må være basert på en uavhengig faglig evaluering. Aktuelle for slike avtaler kan være enkelte av de ensemblene som i dag mottar årvisse tilskudd som enkelttiltak, samt visse andre profesjonelle ensembler med langsiktig virksomhet og stort finansieringsbehov (Langdalen 2008:204).

Dette er i prinsippet identisk med basisfinansieringsordningen for fri scenekunst. Langdalen foreslår i tillegg en uavhengig faglig evaluering som utgangspunkt for en eventuell videreføring av tilskuddene. Dette kan være fornuftig også for basisfinansieringsordningen, forutsatt at kriteriene og retningslinjene for denne evalueringen er tydelige og transparente, helt fra første tildelingsbrev. Det er ikke tilfellet pr. i dag.

Alle de intervjuede gruppene er innforstått med og aksepterer denne type evaluering, og den eventuelle konsekvensen det måtte ha dersom de skulle falle helt igjennom i en slik evaluering. Forutsetningene deres er imidlertid at en evaluering måtte skje på kunstneriske kriterier, og at et negativt utfall må informeres om med en tilstrekkelig tidsmargin. For å gjennomføre slike evalueringer kan det være fornuftig i en innledende dialog med gruppene å sammen definere kunstneriske mål for tilskuddsperioden – mål som både er tilpasset gruppenes virksomhet, og som samtidig kan brukes i en evaluering mot slutten av støtteperioden. Vi foreslår at Kulturrådet og søknadsmottakerne samarbeider om å utvikle målsettinger for den enkelte scenekunstgruppen, som både tar utgangspunkt i den enkelte gruppes kunstneriske ambisjoner og som også kan

brukes som grunnlag for å vurdere om arbeidet i tildelingsperioden har vært vellykket.

Et særlig viktig spørsmål er hvorvidt grupper som er inne på ordningen, skal søke på nytt som ordinære søkere når én tildelingsperiode løper ut, eller hvorvidt de kun behøver å søke om forlengelse av tilskuddet. Dersom dette så skal forstås som kvalitativt forskjellige søknader, er det videre viktig at det etableres tydelige kriterier for kravene til en forlengessøknad. Skal denne kun innebære å vise til forrige rundes søknad, samt anmode om en ny tilskuddsperiode, eller skal man kreve en grundigere revisjon av kunstneriske planer, tidsrammer, avtaler, budsjetter m.m. Her er det for så vidt viktigere at man er tydelig overfor søkere og potensielle søkere, enn hvorvidt kriteriene for søknadene ser slik eller så ut.

Selv om det har vært uklart for gruppene inne på ordningen hvordan de skal forholde seg til basisfinansieringen ved utløpet av en fireårsperiode, har det i følge en av gruppene vært gitt muntlige signaler fra Kulturrådet om at en ordinær søknad ikke blir nødvendig. Samtidig har det vært knyttet så vidt mye klarhet til dette at gruppen ikke var på det rene med hvordan de skulle forberede seg på en ny søknadsrunde.

Forhold til øvrige støtteordninger

Basisfinansieringsordningen ble opprettet i det man kan kalle dialog med prosjektstøtteordningen for fri scenekunst. Ordningen skulle avlaste prosjektstøtteordningen, og den ble eksplisitt opprettet i tilknytning til denne. Videre ble det innført tilsvarende forvaltningsrutiner for de to ordningene (selv om de var plassert på to ulike budsjettposter), og det var og er altså slik at man for å få støtte fra den ene ordningen må ha fått støtte fra den andre ordningen. Det er også vesentlig at de to ordningene fortsatt sees i sammenheng.

Nå som begge disse ordningene er plassert under Kulturfondet, på statsbudsjettets post 55, bør en koordinering kunne bli enda enklere. Det bør være en aktiv sambehandling av prosjektstøttesøknader og søknader om basisfinansiering. Begge støtteordningene hører også inn under Kulturrådets strategi for fri scenekunst, og målsettingene med ordningene bør harmonere med denne strategien (og, ikke minst, omvendt).

Et mulig spørsmål i forhold til de to aktuelle ordningene for fri scenekunst, er hvorvidt det er fornuft-

tig at det er prinsipielt umulig for mottakere av basisfinansiering å søke på prosjektstøtteordningen? Et flertall av informantene er inneforstått med dette, og har forståelse for hvorfor man er utelukket fra den ordningen. Samtidig er det grunn til å diskutere hvor funksjonelt dette er som et absolutt kriterium. Det er som nevnt et poeng at de to ordningene skal sees i sammenheng. Begge ordningene har som målsetting å utvikle det frie scenekunstheltet, og de retter seg mot den samme sektoren. Søknadene bør uansett sees i sammenheng og skal også vurderes av noen av de samme forvalterne. Etter vår oppfatning bør man diskutere om man skal åpne for muligheten til å søke prosjektstøtte også for grupper under basisfinansieringen. Dersom eksempelvis én av gruppene under denne finansieringen skulle være involvert i et større prosjekt som var avhengig av finansiering utover den som ligger i basisfinansieringen, finnes det få gode kunstfaglige eller kulturpolitiske argumenter for å utelukke dem fra slik finansiering. Det må nødvendigvis argumenteres faglig godt for en slik prosjektstøtte fra disse gruppene, men siden de to ordningene skal sees i (tettere) sammenheng, burde det kunne være åpenhet for dette.

Når det gjelder ordningen for gjestespill, skjedde det altså en oppmykning i 2008, der gruppene under basisfinansieringsordningen fikk anledning til å søke om disse midlene. Dette var en fornuftig oppmykning, ut ifra det samme resonnementet som ovenfor.

Kriterier og målsettinger for ordningen

Som beskrevet i kapittel 3 kan de kriteriene som er satt opp for å være støtteberettiget, deles inn i ett mål og tre bør-kriterier. Man *må* ha mottatt flerårig prosjektstøtte flere ganger, og man *bør* ha stor produksjon og formidling, et kunstnerskap i vekst og utvikling, samt en internasjonal orientering. Av disse kriteriene er det verdt å se nærmere på kriteriet om tidligere prosjektstøtte. Dette er delvis motivert ut ifra at man skal sikre at støtten går til grupper som har etablerte kunstnerskap og har jobbet med langsiktige prosjekter. Delvis er det i følge en representant for Kulturrådet også motivert av at de som søker, skal ha vist at de har evner og kunnskap til å drifte et kompani administrativt og økonomisk, med de relativt betydelige summene som det her gjelder.

Det er en forståelig og fornuftig motivasjon, men det kan stilles spørsmål ved hvor funksjonelt krite-

riet om flerårig prosjekttildeling er i praksis. Som vist i kapittel 3 er det få grupper som tilfredsstillt dette kriteriet. Selv om denne ordningen er ment som en ordning for et mindretall av de eksisterende frie gruppene, kan dette kriteriet føre til en innskrenkning i søkergrunnlaget som ikke er produktiv. Dersom man ønsker å utvikle et kunstfelt, og selv om en ordning er ment for kunstnere med kontinuitet, kan det være en fordel med et bredere utvalg av søkere. Å sikre at det er grupper med kunstnerisk kvalitet og administrative erfaring som tilgodeses, kan man gjøre på andre måter. Å knytte begge disse til tidligere begunstiging med flerårig prosjektstøtte fra Kulturrådet vil i praksis si at kunstnerisk prosjekterfaring utenfor Kulturrådets støtteordningen ikke er gyldig. Dette er uheldig.

Det er også noe uklart hvor strengt eller gjennomført kriteriet med gjentatt flerårig prosjektstøtte har fungert i praksis. Blant grupper som har søkt om basisfinansiering, er det ulike oppfatninger om og inntrykk av hvordan dette kriteriet har vært praktisert. En av søkerne til ordningen sier: «I samtale har jeg fått garanti for at dette kan fravikes». En annen gruppe skriver: «Vi fikk ikke signaler fra Norsk kulturråd om at vi ikke hørte til blant grupper som kvalifiserte til basisfinansiering. Vi var igang med søknad for 2010, da en samtale med scenekunstkonsulenten avdekket dette spørsmålet.» En tredje gruppe skriver: «Det virker som om kommunikasjonen ut til søkerne kommuniseres ulikt, til hver enkelt søker».

Selv om disse inntrykkene er personlige og knyttet til den enkelte gruppes erfaring med forvaltningen av kriteriene, tyder de på at formidlingen av hvordan kriteriene blir benyttet, kunne vært tydeligere. Kriteriene for hvem som kan søke om støtte, er relativt eksplisitte – det står altså: «Faste grupper innenfor scenekunstsjangrene dans, teater og performance som gjentatte ganger har mottatt flerårig tilskudd fra ordningen for fri scenekunst, kan søke». Flere av gruppene som søkte på ordningen i 2007 (og 2009) oppfylte ikke dette kriteriet. Samtidig sier en av informantene fra Kulturrådet: «Men når vi har mottatt søknader så har alle blitt behandlet. Vi har jo ikke gitt noe avslag på administrativt grunnlag fordi de ikke oppfyller kriteriene. Vi har behandlet alle de søknadene som har kommet inn like grundig».

Når det gjelder de mer generelle kulturpolitiske målsettingene med ordningen, kan også disse fortjene en nærmere gjennomgang når ordningen skal

videreføres. Det gjelder blant annet forholdet til formidling og forholdet til internasjonalisering, hvilket er momenter som fortjener å diskuteres i tilknytning til enhver ordning. Et interessant spørsmål er hvorvidt denne ordningen primært skal forstås som en kunstordning eller en kunstnerordning – består denne ordningen i et løft for fri scenekunst eller i et løft for utøverne? Det er ikke nødvendigvis noen motsetning mellom disse formålene, men med et mer generelt løft for fri scenekunst bør ordningen ses i sammenheng med utvikling av arenaer for visning og sikring av gode rammevilkår for disse. En ordning som skal løfte denne delen av scenekunsten, bør også forholde seg aktivt til denne kunstens publikum.

Utlysningen og kriteriene for ordningen nevner formidling i disse punktene: «Søkere bør vise til stor produksjon og formidlingsvirksomhet ...». Videre er et av kravene til søknaden at gruppen vedlegger «planer for kunstneriske aktiviteter og strategier for formidling».

Når ordningen skal forvaltes, og når den skal forvaltes i samspill med prosjektstøtteordningen, blir det nødvendig å også ha øye for de mer overordnede kulturpolitiske målsettingene som er knyttet til formidling og publikum. Dette passer også godt med et av Kulturrådets satsingsområder i strategien for scenekunst 2006–2009:

Å nå et bredere publikum gjennom å etablere nye visningsarena og formidlingsmåter og å sikre en dokumentasjon av scenekunstproduksjoner i feltet.

Ordningen med basisfinansiering vektlegger samtidig internasjonalisering som en målsetting. Her må man vurdere viktigheten av å sende grupper ut av landet sammenlignet med viktigheten av å bygge opp gode rammevilkår for å heve kunstnerens vilkår, og publikums muligheter til å oppleve dans og teater av høy kvalitet i Norge. Det kan lett skapes et inntrykk av at ordningen tilgodeser i praksis et internasjonalt publikum mer enn et nasjonalt publikum. Dersom dette også er intensjonen, bør denne være mer eksplisitt. Dersom dette ikke er intensjonen, bør det være tydeligere at man også er opptatt av nasjonale visninger av fri scenekunst på dette nivået.

En av informantene mener å se en overdreven hang til internasjonale visninger i det frie scenekunstheltet, som er motivert mer ut ifra prestisje enn ut ifra kunstneriske hensyn:

Det er mye mer stas og spille i utlandet. Det er på en måte dit de vil alle sammen, og som jeg pleier å si, hvorfor er en publikummer i Tyskland verd mer enn en publikummer i Norge.

Gode argumenter for internasjonalisering kan være tilgang på større publikum, nettverksbygging, kulturell eksport osv., men internasjonalisering i seg selv er ikke nødvendigvis noe automatisk gode. Det er viktig at forvaltningen av basisfinansieringsordningen også har et bevisst forhold til hvilke sider ved internasjonaliseringen som er kulturpolitisk ettertraktede, og ikke behandler dette som et gode *per se*.⁴⁸

Forslag til endringer og tiltak

Basisfinansieringen for frie grupper må på mange måter sies å være en vellykket ordning. Den var etterlengtet, har gjennomgående blitt tatt godt i mot, har påvirket arbeidsforholdene for sentrale scenekunstgrupper i positiv retning og har også blitt utvidet økonomisk i to omganger. Samtidig er det også klart at ordningen har et visst potensial for forbedring, både i forhold til det mer forvaltningsmessige og i forhold til det større kulturpolitiske bildet. De følgende punktene er tiltak eller endringer vi mener bør vurderes i forbindelse med videreføringen av ordningen.

Disse forslagene har som grunnleggende forutsetning at ordningen er en midlertidig ordning, det vil si en ordning som gir tidsavgrenset støtte. Vi har ikke tatt stilling til hvorvidt det er kulturpolitisk fornuftig om en slik ordning er varig eller midlertidig, men tatt utgangspunkt i dens etablerte midlertidighet:

- *Tydeliggjøring av målsettinger og kriterier*
Det bør arbeides med å gjøre både de overordnede kulturpolitiske målsettingene og de mer spesifikke kriteriene for ordningen langt tydeligere. Dette gjelder også hvordan kriterier og mål-

48 Mangset (1998:104) har pekt på at kultursamarbeid med utlandet noen ganger foregår innenfor et «lukket, fagspesifikt kretsløp», og at det tidvis kan være en fare for at utenlandsformidling «begrenser sitt nedslagsfelt til *fagfolkene* (kunstnere, oversettere, universitetsfolk) og ikke får noen virkninger for et bredere publikum». Formidling til utlandet kan således noen ganger både være kunstnerisk og kulturpolitisk langt mindre interessant enn formidling i Norge.

settinger kommuniseres både til scenekunstheltet generelt og til de enkelte søkerne spesielt.

- *Tydeliggjøring av ordningens midlertidighet*
Det bør arbeides med å tydeliggjøre både at og hvordan ordningen er en midlertidig ordning. Dette inkluderer tydelige rutiner for hvordan man forholder seg til en eventuell overgang mellom en tildelingsperiode og en ny periode.
- *Et øvre tak for antall tildelingsperioder til 12 år, uansett antall perioder*
Så lenge ordningen er en midlertidig ordning, bør det settes et øvre tak for hvor lenge man kan være inkludert i ordningen. Siden vi også tar til orde for en mer differensiert forvaltning, også i forhold til lengden på tildelingsperiode, foreslår vi at det øvre taket gjelder antall år og ikke antallet tildelingsrunder.
- *Øke den øvre grensen for en tildelingsperiode til 5 år*
Vi mener at den øvre grensen for tildelingsperioder bør kunne økes til 5 år. Samtidig bør det ikke være noen automatikk i at alle som tildeles støtte, tildeles støtte i 5 år. Både to-, tre- og fireårsperioder bør også være aktuelle, ut ifra den enkelte søknad og den enkelte gruppes kunstneriske planleggings- og prosjekthorisont.
- *Gjennomføre en dynamisk forvaltning som tar høyde for ulikhetene mellom gruppene*
Forvaltningen av ordningen, det vil si både søknadsbehandling, rapportering, oppfølging og evaluering, bør bli mer differensiert og dynamisk. Dette innebærer blant annet at man bruker muligheten til å differensiere søknadsbeløp og tildelingsperiode mer aktivt. Det innebærer også at man i felleskap med gruppene arbeider fram målsettinger for tildelingsperioden som gjelder den enkelte gruppe; som tar høyde for de særtrekk den enkelte gruppe er preget av.
- *Endre kriteriene knyttet til flerårig prosjektstøtte*
Vi mener at det er mye som taler for at kriteriet som innebærer at man må ha fått flerårig prosjektstøtte flere ganger for å kunne søke om basisfinansiering, bør fjernes. Dette er i utgangspunktet et rent administrativt kriterium, og et kriterium som det har vært knyttet tvil og uklarerhet til. Med en

koordinert forvaltning av prosjektstøtte og basisfinansiering bør det la seg gjøre å åpne for mulighetene til å søke basisfinansiering også for etablerte grupper som ikke tidligere har fått flerårig støtte. Kravet til etablerte kunstnerskap i utvikling vil fremdeles kunne være det samme.

Avslutning og oppsummering

Denne evalueringen har en metodisk utfordring knyttet til det empiriske utgangspunktet: For det første er *utvalget* lite, siden det kun er fire grupper som har fått tilskudd fra ordningen. For det andre er gruppene forskjellige, til dels svært forskjellige, både kunstnerisk og organisatorisk. For det tredje er deltakelsen i ordningen helt ny for to av gruppene. Dette vil si at den foreliggende evalueringen ikke kan være en endelig evaluering av ordningens effekt verken på feltet eller på de enkelte tilskuddsmottakerne. Det er i større grad en evaluering som går inn i en pågående prosess, der to av gruppene begynner å se reelle effekter av ordningen i sitt tredje tilskuddsår, mens de to øvrige gruppene er i ferd med å planlegge for endrede økonomiske vilkår for kunstnerskapene sine. Dette vil også si at brede generaliseringer om ordningens effekt både er metodisk problematiske og har begrenset interesse. Vi har derfor i flere henseende valgt å beskrive de fire gruppens arbeid etter basisfinansieringen hver for seg. Samtidig, der det er åpenbare fellestrekk, har også disse blitt trukket fram i en mer generalisert form.

Basisfinansieringsordningen er en ordning som er godt mottatt i det frie scenekunstheltet. Ikke overraskende mener alle relevante aktører at ordningen er god, men at den er for beskjeden i omfang. Et stort flertall av våre informanter peker på ordningens begrensede størrelse som dens største problem. Samtidig er det en viss uenighet i forhold til hvor stor ordningen ideelt sett burde vært, i betydningen hvor mange kompanier eller grupper som naturlig hører hjemme på ordningen. På den ene siden finner vi interesseorganisasjonenes uttalte standpunkt om at ytterligere 10-15 grupper bør inkluderes i ordningen, i tillegg til de fire gruppene som er der nå. På den andre siden finner vi et par skeptikere som sier at 2-3 eller 5-6 grupper til, *toppen*, har den kvaliteten som skal til for å bli tilgodesett med en slik finansiering. Den ene av disse omtaler interesseorganisasjonenes mål om for eksempel ytterligere 15 grupper som «absurd». Vi har ikke gått direkte inn i

en vurdering av *hvor* mange grupper det er kulturpolitisk fornuftig å inkludere i basisfinansieringsordningen, men det virker rimelig at ordningen utvides ytterligere, sett ut i fra sektorens størrelse og aktivitetsnivå.

Det frie scenekunstheltet er et felt som er relativt fragmentert, dersom man vurderer det som *ett* felt. Det som gruppene som tilhører dette feltet, har til felles, er en kombinasjon av at de *ikke* er institusjonsteatre, *ikke* har fast visningssted (selv om noen har det), og *ikke* har fast overføring på statsbudsjettet (selv om noen få også har det). Utover dette består det frie feltet både av små grupper med utøvere som driver med teater og/eller dans ved siden av annet arbeid, og av faste grupper med profesjonelle scenekunstnere som produserer scenekunst på høyt internasjonal nivå. Det feltet har til felles er altså fraværet av fast forankring i bygninger og budsjettposter. Det gjør at feltet er svært avhengig av og blir grunnleggende preget av de til enhver tid tilgjengelige finansieringskildene. Det har vært tilfellet med de millionene som Den kulturelle skolesekken har bidratt med for scenekunsten, og det er også tilfellet med basisfinansieringsordningen.

Ordningen med basisfinansiering av faste scenekunstgrupper ble lansert høsten 2006 av daværende kulturminister Trond Giske. Dette skjedde etter at aktører både fra forvaltning og utøversiden hadde argumentert for en slik ordning over tid. En ordning av denne typen ble også nevnt i de rødgrønne partienes regjeringplattform fra 2005 – Soria Moria-erklæringen. Før den første utlysningen i desember 2006 hadde kriteriene for ordningen blitt utformet av Kulturrådet. De sentrale målsettingene for ordningen var at etablerte scenekunstgrupper skulle gis større økonomisk forutsigbarhet, for dermed å sikre den kunstneriske aktiviteten og gi gruppene en lengre planleggingshorisont. Ordningen ble lansert fra Kultur- og kirke departementet med en øremerking til Jo Strømgren Kompani.

Forvaltningen av ordningen kunne etter vår oppfatning ha vært tydeligere og ryddigere. Dette gjelder lanseringen av ordningen, bruken av kriteriene for ordningen, og kommunikasjonen av disse til søkere og til scenekunstheltet. Det gjelder ikke minst spør-

målet om hvordan ordningen er tenkt videreført og/eller avsluttet for de gruppene som er inne på ordningen. Dette spørsmålet kunne og burde vært utredet allerede før ordningen ble innført. Hvorvidt det er Kulturdepartementet, Kulturrådet eller dialogen mellom disse aktørene som burde sikret denne tydeligheten, er for så vidt mindre vesentlig, men det er uansett viktig at det lages gode og transparente rutiner for denne delen av ordningen.

Det er åpenbart at basisfinansieringsordningen har påvirket gruppene som har del i ordningen i positiv retning. To av gruppene ser endringer etter tre års basisfinansiering, og to andre grupper har i finansieringsens første år lagt om måten å drive på i en retning som kan kalles mer profesjonalisert. Dette innebærer lengre kontraktstid for scenekunstnerne, en lønn som er nærmere tarifflønn enn før, og en tydeligere arbeidsdeling for eksempel mellom det kunstneriske, det tekniske og det administrative arbeidet. Hvorvidt ordningen har bidratt til å bedre arbeidsvilkårene i scenekunstheltet som helhet, er langt vanskeligere å vurdere. Samtidig ligger det en indirekte effekt i at basisfinansieringen har avlastet prosjektstøtteordningen, og dermed bidratt til å øke de tilgjengelige midlene for den frie scenekunstsektoren.

Selv om basisfinansieringen har bidratt til å øke forutsigbarheten til kompaniene under ordningen, er det mindre som tyder på at de har blitt preget av en institusjonalisering i negativ forstand. Dette skyldes nok både at støttebeløpet for flere av gruppene ligger i en størrelsesorden som ikke er svært langt fra den støtten de har hatt over prosjektstøtteordningen, og det skyldes at ordningen verken *er* eller blir oppfattet som å vare evig.

Når det gjelder spørsmålet om hvorvidt og eventuelt hvordan basisfinansieringsordningen har påvirket det rent kunstneriske arbeidet til de fire gruppene, er vårt inntrykk at denne påvirkningen er svært liten. Alle de fire gruppene det gjelder, er etablerte grupper med bestemte og bevisste kunstneriske profiler. Basisfinansieringen har bidratt med en mulighet til å arbeide videre etter de samme kunstneriske ambisjonene, men med en tryggere forankring.

Litteratur

- Berg, I. T., Høyland, E. og E. Leinslie. (2007). *Scenekunst nå. Teaterscenen som arena for samtidskunsten*. Oslo: Scandinavian Academic Press/ Spartacus.
- Berg, I. T. (2008). *Flere poteter? Produsentrollen innen fri scenekunst*. Oslo: Living Arts
- Berge, O. K. (2009). *Når verden snurrer, så snurrer vi med. Gjennomgang og systematisering av internasjonal virksomhet på scenekunstheltet*. TF-notat nr. 55. Bø: Telemarksforskning.
- Berger, P. L. og T. Luckmann. (1967). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Harmondsworth: Penguin.
- Bergsgard, N. A. og Røyseng, S. (2001). *Ny støtteordning – gamle skillelinjer: evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Bjørkås, S. (1998). *Det muliges kunst. Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Bråthen, T. R. (2007). *–ta dans på ordet! Finansiering og utvikling av dansekunst i Norge*. Rapport. Oslo: Norske dansekunstnere.
- Danbolt, G. (1999). *Kunstnerrollen gjennom tidene*. I: Aslaksen, E. K., Arnestad, G. og P. Mangset. (red.) *Studier av kulturpolitikk og kulturliv*. Bergen: Høyskoleforlaget.
- Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Oslo: Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.
- Durkheim, É. (1991). *Selvmodet. En sosiologisk undersøkelse*. Oslo: Gyldendal.
- Eeg, C. (2006). *Dans i samtiden*. Oslo: Spartacus.
- Frey, B. S. og W. W. Pommerehne. (1989). *Muses and markets. Explorations in the economics of the arts*. Oxford: Basil Blackwell.
- Gran, A.-B. (1996). «Å være eller ikke være en institusjon» – Om frie grupper, prosjektteater og institusjonsteater. I: Gran, A.-B. og I. Buresund. (red.) *Frie grupper og Black box teater 1970–1995.*, s. 424. Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Gran, A.-B. og I. Buresund. (1996). *Frie grupper og Black box teater 1970–1995*. Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Grøndahl, C. H. (1985). *Teater mot teater*. Oslo: Dyade.
- Hauser, A. (1951). *The social history of art*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Heian, M. T., Løyland, K. og P. Mangset. (2008). *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Johnsen, K. (1991). *Prosjektteater – en simultan og likestilt dramaturgi*. I: Reistad, H. (red.) *Regikunst*, s. 287. Asker: Tell forlag.
- Jørgensen, T. B. og P. Melander. (1999). *Livet i offentlige organisationer. Institutionsdrift i spenningsfeltet mellom stat, profession og marked*. København: Jurist- og Økonomforbundets Forlag.
- Kjeldstadli, K. (1999). *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kleppe, B., Mangset, P. og S. Røyseng. (2010). *Kunstnere i byråkratisk jernbur? Kunstnerisk arbeid i utøvende kunstinstitusjoner*. Bø: Telemarksforskning.
- Langdalen, J. (2005a). *Evaluering av Danse- og teatersentrum*. Delrapport i evalueringen av statsbudsjetts kapittel 320, post 74.
- Langdalen, J. (2005b). *Friteater på fast grunn. Evaluering av Grenland Friteater og Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival*. Delrapport i evalueringen

- av statsbudsjettets kap. 320, post 74. Oslo: Kulturrådet.
- Langdalen, J. (2008). *Musikkliv og musikkpolitikk. En utredning om musikkensemblerne i Norge*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Løyland, K. og V. Ringstad. (2002). *Produksjons- og kostnadsstruktur i norske teatre*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Mangset, P. (1984). *Kultursekretæren – mellom byråkrati og profesjon? En sosiologisk analyse av kultursekretaryrket*. Stavanger: Universitetsforlaget.
- Mangset, P. (1995). *Norsk kunstnerpolitikk. Organisasjonsmakt og statlig styring : et beskrivende oversyn*. Oslo: Norges forskningsråd.
- Mangset, P. (2004). «Mange er kalt, men få er utvalgt». *Kunstnerroller i endring*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Mangset, P. (2008). *Kulturpolitikk i Vest-Europa. Utviklingen av statlig kulturpolitikk i et utvalg vesteuropiske land i etterkrigstida*. Foreløpig/uavsluttet manus.
- Menger, P.-M. (1997). *La profession de comédien. Formations, activités et carrièredans la démultiplication de soi*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication.
- Menger, P.-M. (2006). Artistic Labor Markets. Contingent Works, Excess Supply and Occupational Risk Management. I: Ginsburgh, V. A. og C.D. Throsby. (red.) *Handbook of the economics of art and culture*. Amsterdam: Elsevier.
- Montias, J. M. (1986). The Public Support for the Performing Arts in Europe and the United States. I: DiMaggio, P. (red.) *Nonprofit enterprise in the arts. Studies in mission and constraint*, s. XV, 370 s. New York: Oxford University Press.
- Prop. 1 S (2009–2010) *Proposisjon til Stortinget (forslag til stortingsvedtak). For budsjettåret 2010. Utgiftskapitler: 300–342. Inntektskapitler: 3300–3342, 5568*. Oslo: Kultur- og kyrkjedepartementet.
- Reistad, H. (1991). *Regikunst*. Asker: Tell forlag.
- Røyseng, S. (2007). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. PhD-avhandling. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Simonsen, M. B. (2005). *Historien om en budsjettpost: en evaluering av statsbudsjettets kapittel 320, post 74 Tilskudd til tiltak under Norsk kulturråd*. Bergen: I kommisjon hos Fagbokforlaget.
- Simonsen, M. B. (2008). *Tilskuddsordningen for basisfinansiering av fri scenekunst – vurdering juni 2008 – Notat*.
- Skot-Hansen, D. (1998). *Holstebro i verden – verden i Holstebro. Kulturpolitikk og -debat fra tresserne til i dag*. Århus: Klim.
- Smith, M. J. (1998). *Social science in question*. London: Sage.
- St.meld. nr. 8 (2007–2008) *Kulturell skulesekk for framtida*. Oslo: Kultur- og kirke departementet.
- St.meld. nr. 32 (2007–2008) *Bak kulissene*. Oslo: Kultur- og kyrkjedepartementet.
- Torgersen, U. (1972). *Profesjonssosiologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Vaage, O. F. (2009). *Norsk kulturbarometer 2008*. Oslo: Statistisk sentralbyrå.

