

Jørgen Langdalen

EVALUERING AV
DANSE- OG TEATERSENTRUM

Delrapport i evalueringen av statsbudsjettets kapitel 320, post 74

April 2005

INNHold

1	Innledning	1
2	Målgrupper og målsetninger i Danse- og Teatersentrum	4
3	Økonomiske rammebetingelser i det frie scenekunstheltet	14
4	Organisatoriske løsninger i det frie scenekunstheltet	33
5	Kunstneriske og ideologiske posisjoner i det frie scenekunstheltet	40
6	Danse- og Teatersentrum som interesseorganisasjon	52
7	Danse- og Teatersentrum som kompetanse- og informasjonssenter	63
8	Vurderinger og anbefalinger	72
	Litteratur og kilder	89
	Vedlegg	91
	Tabeller	107

1 INNLEDNING

Oppdraget

Denne rapporten er utført på oppdrag av Norsk kulturråd og inngår i evalueringen av statsbudsjettes kap. 320, post 74, som forvaltes av Kulturrådet. Jeg har hatt ansvar for devalueringer av 11 av de i alt 58 tiltakene som fikk midler over post 74 i 2004, nemlig:

- Det Åpne Teater
- Grenland Friteater
- Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival
- Nordic Black Theatre
- Danse- og Teatersentrum
- Marked for scenekunst
- Musikkinformasjonssenteret
- Norsk Jazzarkiv
- Norsk Visearkiv
- Europas Blues Senter
- Foreningen Ny Musikk

Den samlede rammen for gjennomføringen av evalueringene har vært åtte månedsverk, som har vært gjennomført i perioden fra 1. mars til 31. oktober 2004. Av disse var tre månedsverk øremerket til evalueringen av Det Åpne Teater. Det sier seg selv at de øvrige evalueringene knapt framstår som utfyllende, og rekkevidden av konklusjonene er begrenset.

Således må heller ikke den foreliggende rapporten om Danse- og Teatersentrum oppfattes som en fullverdig evaluering, men mer som en beskrivelse og karakteristikk av et særpreget tiltak. Særlig skorter det på empiriske undersøkelser, som spørreundersøkelser og intervjuer. Mer om det nedenfor. Likevel presenterer jeg selvsagt noen vurderinger og anbefalinger som er samlet i avslutningskapitlet.

Kilder og metoder

Materialet som ligger til grunn for undersøkelsen, er av flere slag. For det første har jeg benyttet meg av skriftlig dokumentasjon fra Danse- og Teatersentrum selv, først og fremst

egenevalueringen, men også årsmeldinger, handlingsplaner o.l. I tillegg finnes det sakspapirer Danse- og Teatersentrum i Norsk kulturråds arkiver, som jeg har hatt tilgang til.

Mye dokumentasjon dukker også opp på organisasjonens nettsider, og på nettsidene til andre aktører i norsk musikkliv, samt på nettsidene til offentlige kulturpolitiske organer som Kultur- og kirke departementet, Norsk kulturråd, Fond for lyd og bilde, osv.

Nødvendig bakgrunnsmateriale foreligger i offentlige publikasjoner, som budsjettproposisjoner, stortingsmeldinger og andre offentlige dokumenter fra departementshold, samt referater og innstillinger fra Stortinget.

Det har ikke vært tid til å trekke inn forskningslitteraturen på et substansielt, argumentativt nivå.

Et viktig element i en undersøkelse som den foreliggende er innsamlingen av opplysninger og synspunkter fra informanter i feltet. Dels er det ønskelig å foreta personlige intervjuer med utvalgte nøkkelpersoner. Videre kan det være ønskelig å samle synspunkter fra et større antall aktører gjennom spørreundersøkelser. Begge deler er relativt tidkrevende metoder, som ikke har fått tilstrekkelig rom under de gjeldende ressursrammene. Særlig kunne det vært interessant å ha foretatt en spørreundersøkelse blant aktørene i Danse- og Teatersentrums målgruppe, det frie scenekunstheltet. Dermed kunne man fått inn opplysninger og synspunkter både fra foreningens medlemmer og fra de andre aktørene i det frie scenekunstheltet. En spørreundersøkelse kunne gitt svar på hvilke behov som eksisterer i det frie feltet, og på om man anser at Danse- og Teatersentrum tilfredsstiller disse behovene. En slik spørreundersøkelse kunne også gitt et svar på hvorfor så mange av aktørene i det frie scenekunstheltet ikke er organisert i foreningen, jf. kapittel 2 nedenfor.

Min rapport framstår i stedet som et forsøk på en organisasjonsanalyse, kombinert med en refleksjon over begrepet "fri, profesjonell scenekunst". Vekten ligger på Danse- og Teatersentrums målsetninger og målgrupper og følgelig på beskrivelsen av foreningens plass i organisasjonsbildet. Det har i mindre grad vært mulig å evaluere de konkrete resultatene av hver enkelt av foreningens løpende virksomheter.

Jeg har for foretatt personlige intervjuer med følgende personer:

- Tove Bratten, leder for de frie sceniske gruppenes interesseorganisasjon Danse- og Teatersentrum
- Morten Gjelten, direktør i Norsk teater- og orkesterforening
- IdaLou Larsen, informasjonsrådgiver i Norsk teater- og orkesterforening / Danse- og Teatersentrum og redaktør for *Scenekunst.no*
- Kari Lilleslått, tidl. leder for scenekunstseksjonen i Norsk kulturråd
- Grete Indahl, nåv. leder for scenekunstseksjonen i Norsk kulturråd
- Yrjan Svarva, rådgiver i scenekunstseksjonen i Norsk kulturråd

2 MÅLGRUPPER OG MÅLSETNINGER I DANSE- OG TEATERSENTRUM

Til grunn for en evaluering av ethvert tiltak må det ligge en analyse av *målene* tiltaket arbeider mot. Det er jo målene resultatene av virksomheten skal vurderes etter. En interesseorganisasjon som Danse- og Teatersentrum presenterer sine mål i en rad ulike dokumenter – vedtekter, handlingsplaner, årsmeldinger osv. Fra disse kan man avlese mål og visjoner slik de tar form i organisasjonens selvforståelse.

Et resultat man forventer seg av en analyse av interesseorganisasjonens mål, er en nærmere definisjon av *målgruppen*, altså gruppen av reelle og potensielle medlemmer: Det fremste målet for en interesseorganisasjon er jo å fremme medlemmenes interesser. For å forstå formålet med Danse- og Teatersentrum, er det ikke nok å studere dokumentene. Man må man rette blikket ut i feltet og beskrive foreningens målgruppe og dens interesser.

I dette kapitlet skal jeg ganske kort beskrive Danse- og Teatersentrums mål slik de framstår i dokumentene. Men i de påfølgende tre kapitlene handler det om målgruppen, ut fra følgende kjennetegn:

- Økonomiske rammebetingelser
- Organisatoriske løsninger
- Kunstneriske og ideologiske posisjoner

Først i kapittel 6 begynner det egentlig å handle om Danse- og Teatersentrum. Når jeg vier så stor plass til Danse- og Teatersentrums målgruppe, er det ikke fordi jeg har tatt mål av meg til å evaluere hele det frie feltet i samme slengen som jeg evaluerer feltets interesseorganisasjon, men fordi en utredning av målgruppen kan bidra til å forklare foreningens historie og særpreg, og fordi spørsmålet om målgruppen kan være avgjørende for den videre utviklingen av foreningen.

Sentralt står selvsagt begrepet ”fri scenekunst”, som er den tradisjonelle betegnelsen på det feltet Danse- og Teatersentrum retter seg mot. Som vi skal se, er feltet fri scenekunst ikke like lett å avgrense i dag som det muligens var den gang foreningen ble stiftet. Det er framfor alt ikke lenger mulig å si at det frie scenekunstfeltet er noenlunde sammenfallende med medlemsmassen i Danse- og Teatersentrum. Mens feltet den gangen besto av en håndfull faste

teatergrupper, er det nå et dynamisk felt som preges av mer flyktige konstellasjoner i et stadig skiftende bilde av prosjekter. Derfor er det i det hele tatt vanskelig finne offisielle kriterier som gjør det mulig å gi feltet ”fri scenekunst” en fast avgrensning.

En skulle tro at Danse- og Teatersentrums egne, formelle medlemskapskriterier, som er omtalt nedenfor, kunne være til hjelp i avgrensningen, slik at den samlede gruppen av reelle og potensielle medlemmer i Danse- og Teatersentrum kunne sies å utgjøre feltet ”fri scenekunst”. Men foreningens medlemskapsbestemmelser er ikke tilstrekkelig presise til dette formålet; de beskriver et meget vidt felt av scenekunstaktører og inkluderer i prinsipp alt fra den enkeltstående frilanser til det største institusjonsteatret.

Statistisk sentralbyrå presenterer for sin del ingen statistikk for feltet ”fri scenekunst”, men bare for ”frie teater- og dansegrupper” (som ikke er helt det samme, noe jeg kommer tilbake til), og denne statistikken er dessuten basert på rapporteringen fra Danse- og Teatersentrums medlemmer, med tilskudd fra noen få ikke-medlemmer som deltar i Danse- og Teatersentrums formidlingsordning Norsk Scenekunstbruk. (Denne ordningen er åpen for alle scenekunstaktører.)¹ Heller ikke SSB-statistikken er i nærheten av å dekke feltet ”fri scenekunst”.

En kilde som lar oss ane et videre felt av frie aktører, er tildelingslistene fra statens støtteordning ”Fri scenekunst”. Støtteordningen er den viktigste kilden for offentlig støtte til det frie feltet. Studerer vi tildelingslistene fra de siste årene, ser vi at det store flertallet av tilskuddsmottakerne *ikke* er medlemmer i Danse- og Teatersentrum.² Dette bidrar til å svekke et inntrykk, som muligens er utbredt, av at foreningens og støtteordningens målgrupper skulle være noenlunde sammenfallende.

Men heller ikke disse tildelingslistene viser uten videre det fulle omfanget av det frie feltet. Blant annet ser vi at flertallet av medlemmene i Danse- og Teatersentrum *ikke* har mottatt tilskudd fra ordningen de siste årene.³ Likeledes vil man i tildelingslistene fra andre, mindre

¹ I grunnlaget for 2003-statistikken fra Statistisk sentralbyrå inngår således tall fra de 70 aktørene som var registrert som DTS-medlemmer ved utgangen av dette året, samt 11 ikke-DTS-medlemmer fra deltakerlisten i Scenekunstbruket. Jf. Statistisk sentralbyrå: Kulturstatistikk 2003 (Oslo/Kongsvinger: 2004). Tabell 7.7 og 7.8, side 52. Tabell 18 bakerst i rapporten viser deltakerne og repertoaret i Norsk Scenekunstbruk i 2004.

² Jf. avsnittet om offentlig støtte nedenfor.

³ Jf. avsnittet om offentlig støtte nedenfor.

støtteordninger (omtalt i kapitlet om offentlig støtte nedenfor) kunne oppdage aktører som verken medlemmer i Danse- og Teatersentrum eller har mottatt støtte fra ”Fri scenekunst” de siste årene.

Det er mulig man kunne komme nærmere en avgrensning av det frie feltet ved å legge Danse- og Teatersentrums medlemsliste i bunnen og føye til alle ikke-medlemmene som figurerer på tildelingslistene fra alle andre relevante støtteordninger de siste årene. Et enda videre felt får vi om vi legger *søkerlistene* til disse ordningene til grunn, i stedet for tildelingslistene.

Det enkleste ville kanskje være å avgrense det frie feltet *negativt*, og si at det omfatter alle profesjonelle virksomheter som ikke er ”institusjoner”. Dette vil svare godt til den dikotomiske bruken vi gjør av disse to betegnelse i dagligtalen. Men heller ikke institusjonsbegrepet er lett å definere, dersom vi da ikke holder oss strengt til begrepsbruken i statsbudsjettet, hvor til sammen 16 profesjonelle scenekunstvirksomheter tilhører kategoriene ”nasjonale institusjoner” eller ”region-/ landsdelsinstitusjoner”. Uansett ville man sitte igjen med en urimelig vid avgrensning av det frie scenekunstheltet.

De videste avgrensningene av det frie scenekunstheltet vil omfatte flere ganger så mange aktører som Danse- og Teatersentrums medlemsliste. Men selv om man nøyer seg med å inkludere alle mottakerne av tilskudd fra støtteordningen ”Fri scenekunst”, står man igjen med en liste som er tre ganger så lang som Danse- og Teatersentrums medlemsliste. Mot det sistnevnte avgrensningskriteriet kunne man på den ene siden innvende at det utelukker noen aktører som vi klart vil regne som aktører i det frie feltet, men som ikke nådde opp i den beinharde konkurransen om støttemidlene. Det gjelder som sagt flertallet av Danse- og Teatersentrums medlemmer. Dette er en rimelig innvending. Omvendt vil man kunne innvende at mange av de prosjektene som *får* tilskudd fra støtteordningen ”Fri scenekunst”, slett ikke er faste konstellasjoner eller grupper, men bare rent forbigående prosjektsamarbeid mellom frittstående scenekunstnere. Denne innvendingen er ikke like rimelig. Det er ingen grunn til ikke å regne disse frittstående scenekunstnerne til det frie scenekunstheltet, og de aller fleste av dem ville da også kvalifisere som medlemmer i Danse- og Teatersentrum.⁴

⁴ Medlemskapsbestemmelsene er som sagt omtalt nærmere nedenfor.

En nærmere vurdering av mulighetene for – og behovet for – å avgrense feltet ”fri scenekunst” kommer jeg imidlertid tilbake til i slutten av rapporten. I mellomtida gjør jeg oppmerksom på at mangelen på en presis avgrensning av feltet ”fri scenekunst” gjør at det er uvisst hvor langt utover i dette feltet man kan generalisere observasjoner man gjør i forbindelse med Danse- og Teatersentrums medlemmer, noe som representerer en metodisk begrensning i de følgende kapitlene.

Her skal jeg først gjøre rede for Danse- og Teatersentrums mål og de formelle kriteriene for avgrensningen av målgruppen.

Danse- og Teatersentrums målgrupper og målsetninger presenteres i foreningens vedtekter så vel som i handlingsplanen, i årsmeldingene og i andre dokumenter.⁵ Paragraf 1 i vedtektene har følgende ordlyd:

Danse- og Teatersentrum (DTS) er en partipolitisk uavhengig interesseorganisasjon og et kompetanse- og informasjonssenter for fri, profesjonell scenekunst i Norge, herunder ulike profesjonelle aktører definert som sceniske grupper, produsenter og prosjektkonstellasjoner.

Vi ser at det allerede i denne paragrafen slås fast at Danse- og Teatersentrum er noe mer enn en interesseorganisasjon. Den er også er kompetanse- og informasjonssenter. Dette er to forskjellige *roller* å spille i kulturlivet, og jeg kommer tilbake til forholdet mellom disse rollene mot slutten av rapporten, hvor jeg vurderer Danse- og Teatersentrums voksende rollemangfold. Videre heter det i paragraf 2 om foreningens formål:

- *arbeide for fri profesjonell scenekunsts interesser*
- *være en sentral samarbeidspartner med aktører i norsk scenekunstliv, samt norsk offentlighet*
- *synliggjøre, informere og formidle fri profesjonell scenekunst*
- *virke som serviceorgan for de ulike profesjonelle aktørene, med vekt på profesjonelle kunstneriske vilkår og gruppenes arbeidsgiveransvar der dette er hensiktsmessig.*
- *arbeide for at medlemsgruppene utvikler seg profesjonelt og effektivt som arbeidsgivere*

⁵ Vedtektene og handlingsplanen er gjengitt bakerst i rapporten, hhv. side 91 og side 101.

- på medlemsgruppenes vegne forhandle og slutte avtaler med arbeidstaker- og interesseorganisasjoner
- fremme ytringsfrihet og motarbeide sensur

Punktene spesifiserer hva som ligger i oppgaven som ”interesseorganisasjon” på den ene siden og ”kompetanse- og informasjonssenter” på den andre. Som interesseorganisasjon skal foreningen fremme medlemmenes interesser i offentligheten generelt og overfor de bevilgende myndigheter og arbeidstakerorganisasjonene spesielt. Som kompetanse- og informasjonssenter skal den arbeide både internt blant medlemmene og utad i offentligheten.

De sju strekpunktene gir for øvrig et noe uryddig inntrykk. Det første punktet gjør ikke noe annet enn å repetere opplysningene fra paragraf 1. Det andre understreker at foreningen skal samarbeide med andre aktører i scenekunsten og offentligheten, noe som i og for seg er en selvfølge for en interesseorganisasjon. Det tredje punktet viser til oppgaven med å synliggjøre og informere om organisasjonens medlemmer overfor en bredere offentlighet. Også dette er en nærliggende oppgave for enhver interesseorganisasjon, men selvsagt desto mer nærliggende i en interesseorganisasjon for kunstneriske virksomheter, som søker å vekke offentlighetens interesse for sine produkter – informasjonsarbeid blir her en av de viktigste måtene å fremme medlemmenes interesse på. Det fjerde punktet viser til Danse- og Teatersentrums oppgave som ”serviceorgan” overfor medlemmene. Når det litt uklart hevdes at Danse- og Teatersentrum er et ”serviceorgan [...] med vekt på profesjonelle kunstneriske vilkår”, siktes det sannsynligvis til organisasjonens arbeid med å sikre medlemmenes økonomiske vilkår, herunder især offentlig støtte. Det siktes trolig også til rådgivning av de enkelte medlemmene i forbindelse med *søknader om offentlig støtte*. Når det heter at Danse- og Teatersentrum skal være et ”serviceorgan [...] med vekt på [...] arbeidsgiveransvar der dette er hensiktsmessig”, viser man til det forhold at mange av Danse- og Teatersentrums medlemmer er arbeidsgivere og trenger rådgivning fra sin interesseorganisasjon til å fylle denne rollen. Det femte punktet repeterer dette poenget. Det sjette punktet presiserer at Danse- og Teatersentrum skal representere medlemmene overfor arbeidstakerorganisasjonene. Endelig viser det sjuende punktet til ytringsfriheten, som sant nok er et særlig nærliggende mål for en interesseorganisasjon for kunstneriske virksomheter, ettersom kunstnerisk arbeid i høy grad er en måte å bruke ytringsfriheten på.

En mer gjennomarbeidet presentasjon av mål og virkemidler finner vi i foreningens handlingsplan for fireårsperioden 2004–2007.⁶ Der heter det innledningsvis:

Visjon: Danse- og Teatersentrum (DTS) ønsker å fremstå som et samlende kraftfelt for hele det profesjonelle frie sceniske miljøet gjennom interessefellesskap, nettverksbygging, formidling og informasjon. Rådgivning og kompetansesenter for det frie scenekunstheltets aktører og beslutningstakere, media, m.m. i inn- og utland. DTS skal være en pådriver for å bedre den fri scenekunstens profesjonelle vilkår og mulighetene for kunstnerisk utvikling. DTS skal være en sentral samarbeidspartner for aktørene i norsk scenekunsthelv og norsk offentlighet.

Overordnet mål: Danse- og Teatersentrum skal tilby et profesjonelt drevet organisasjons-, kompetanse- og informasjonssenter forankret i fri profesjonell scenekunst og være et levende møtepunkt som speiler kunstnerisk og organisatorisk mangfold. DTS skal arbeide for å fremme dans og teater som kunstnerisk uttrykksmiddel, samt arbeide for å finne nye publikumsgrupper med særlig vekt på barn og unge. Danse- og Teatersentrum skal fremme yringsfrihet og motarbeide sensur.

Her ligger vekten mindre på rollen som interesseorganisasjon enn på rollen som kompetanse- og informasjonssenter. Foreningen skal være ”et profesjonelt drevet organisasjons-, kompetanse- og informasjonssenter forankret i fri profesjonell scenekunst”, heter det, og målgruppen er ikke bare foreningens medlemmer, men også ”beslutningstakere, media, m.m. i inn- og utland”. Handlingsplanens oppstilling av *fem virksomhetsområder* synes å bekrefte denne prioriteringen:

- Medlemsservice/organisasjon
- Informasjonsarbeid
- Scenekunst fag/politikk
- Norsk Scenekunstbruk
- Administrasjon

Kompetanse- og informasjonsvirksomheten opptar her de to innledende punktene, og først det tredje punktet nevner arbeidet med å fremme medlemmenes politiske/økonomiske interesser.

Det fjerde virksomhetsområdet i handlingsplanen er som vi ser Norsk Scenekunstbruk, som er foreningens egen formidlings- og arrangørutviklingstjeneste. Denne ordningen er finansiert med en egen avsetning på statsbudsjettet og er åpen for all aktører i det frie feltet, og ikke bare for Danse- og Teatersentrums medlemmer. Det er derfor naturlig for Danse- og Teatersentrum å regne Scenekunstbruket som et separat virksomhetsområde i handlingsplanen, med egne mål og tiltak.

⁶ Handlingsplanen er gjengitt i faksimile bakerst i rapporten, side 101.

I virkeligheten representerer arbeidet med Scenekunstbruket en ytterligere, tredje *rolle* for organisasjonen, i tillegg til rollen som interesseorganisasjon og rollen som kompetanse- og informasjonscenter, og Scenekunstbruket føyer dermed et nytt moment til Danse- og Teatersentrums rollemangfold, som vurderes i avlutningskapitlet.

De formelle kriteriene for avgrensning av Danse- og Teatersentrums målgruppe framgår av vedtektene, både de paragrafene som omtaler foreningens formål, og de som inneholder medlemskapsbestemmelsene. I paragraf 1 heter det, som sitert ovenfor, at Danse- og Teatersentrum er en interesseorganisasjon for *fri, profesjonell scenekunst i Norge, herunder ulike profesjonelle aktører definert som sceniske grupper, produsenter og prosjektkonstellasjoner*. Dette er ikke noen helt presis definisjon av målgruppen, men det antydes noen avgrensninger.

For det første framgår det at medlemmene er *organisasjoner*, og ikke enkeltpersoner. Dette bekreftes i paragraf 3, hvor det nevnes som en betingelse for medlemskapet at søkeren har et organisasjonsnummer.⁷ Det kan dermed dreie seg om alt fra enkeltstående scenekunstnere organisert som enkeltpersonforetak, til komplette sceneinstitusjoner organisert som stiftelser eller aksjeselskaper. Et eksempel på det første blant Danse- og Teatersentrums medlemmer er Morten Cranner, som er teaterinstruktør og dramaturg. Han har registrert et enkeltpersonforetak og har i de senere årene hatt oppdrag for institusjoner som Radioteatret og Nationalteatret. Et eksempel på det siste er Grenland Friteater, som er et regionalt teater organisert som aksjeselskap.

Mange scenekunstnere i det frie feltet er både arbeidsgivere og arbeidstakere på én og samme gang. En koreograf kan for eksempel ha gående en produksjon med eget ensemble (hvor danserne er engasjert av koreografen), og samtidig forberede et nytt verk for danseensemblet ved en fast sceneinstitusjon (hvor koreografen er engasjert av teatret). Nettopp på dansefeltet synes det å være mange aktører som *ikke* har meldt seg inn i Danse- og Teatersentrum, og selv om dette i mange tilfeller kan bero på estetiske/ideologiske forhold (som jeg kommer tilbake til i et seinere kapittel), er det nok også mange som ikke er tilstrekkelig bevisst på sin rolle

⁷ Et organisasjonsnummer får man som kjent ved å la sin virksomhet registrere i Brønnøysundregistrene. I Brønnøysundregistrene kan man registrere en rekke ulike slags organisasjoner, herunder foreninger, stiftelser, enkeltpersonforetak, aksjeselskaper, ansvarlige selskaper osv.

som arbeidsgiver og derfor betrakter medlemskapet i fagforbundet Norske Dansekunstnere som tilstrekkelig organisasjonstilknytning.

Videre tyder formuleringen i paragraf 1 på at det skal dreie seg om *produserende* organisasjoner. Også dette bekreftes i paragraf 3, hvor det nevnes som en betingelse for medlemskapet at søkeren må ha ”produsert minst to offentlige sceneverk”. Mange scenekunstnere er registrert som enkeltpersonforetak, og deres honorarer regnes derfor som næringsinntekt når de jobber for andre, men de kvalifiserer som medlemmer i Danse- og Teatersentrum bare dersom enkeltpersonforetaket selv er produsent av offentlige sceneverk.

På denne måten utelukkes organisasjoner som bare viser forestillinger produsert av andre. Blant disse finner vi kunstnerisk programmerende scener som Black Box Teater i Oslo, BIT Teatergarasjen i Bergen og Teaterhuset AvantGarden i Trondheim, og likeledes alle slags festivaler som viser scenekunst, samt lokale og regionale kulturhus som viser scenekunstforestillinger: Ingen av disse er produserende organisasjoner og kommer derfor ikke i betraktning som medlemmer i Danse- og Teatersentrum.

Jeg forstår dessuten vedtektene dit hen at organisasjonen ikke bare skal være produserende, men være *kunstnerisk ansvarlig* for produksjonen. Dermed utelukkes managementbyråer og frittstående produsenter og prosjektledere, som ikke er kunstnerisk ansvarlig for scenekunstforestillingen, men som gjerne overlates hovedansvaret for den praktiske gjennomføringen av både produksjonen og formidlingen av den.⁸

Endelig nevner formålsparagrafen at medlemmene skal være *profesjonelle*. Profesjonalitet kan defineres på ulike måter, og vurderes også ulikt av forskjellige aktører i norsk scenekunst. Jeg kommer tilbake til dette i et seinere kapittel. Her skal jeg vise til Danse- og Teatersentrums formelle profesjonalitetskriterium, som presenteres i paragraf 3. Her heter det at den som vil søke opptak i foreningen, må “ha vært i profesjonell virksomhet i minst to år, og produsert minst to offentlige sceneverk”, og det kreves at søkeren har “relevant yrkesutdanning/erfaring tilsvarende 3 år”. Som vi ser, legges det vekt på både yrkeserfaring og formelle kvalifikasjoner. Foreningen skiller forøvrig mellom fullt medlemskap og assosiert medlemskap. Sistnevnte skiller seg fra førstnevnte bare ved at kravet om minimumsfartstid er

senket fra to til ett år, og minimum antall gjennomførte offentlige produksjoner fra to til én, samt at assosierte medlemmer ikke har stemmerett på årsmøtet.

Jeg vil karakterisere dette som relativt liberale profesjonalitetskrav, men det er selvsagt mulig å forestille seg at interessante og verdige initiativer ville blitt utestengt med strengere bestemmelser. Vi kan konstatere at bestemmelsene legger til rette for rekruttering til scenekunsten. Dels ved at den egentlige medlemsgruppen er supplert med en nykommergruppe. Dels ved at de avgjørende begrepene – ”profesjonell virksomhet”, ”offentlig sceneverk”, ”relevant yrkesutdanning/erfaring” – er relativt generelle, slik at man unngår å knytte profesjonaliteten til faste institusjonelle kategorier i scenekunstheltet. Med dette bidrar foreningen til å holde scenekunsten åpen for nyskapning gjennom rekruttering.

Så langt gir vedtektene grei beskjed: Danse- og Teatersentrum er en interesseorganisasjon for profesjonelle, kunstneriske organisasjoner som produserer scenekunstforestillinger. Dermed kan det være interessant å sammenligne Danse- og Teatersentrum med Norsk teater- og orkesterforening, som også er en interesseorganisasjon for profesjonelle organisasjoner som produserer scenekunst – eller som det heter i vedtektenes paragraf 1:

*NTO er en arbeidsgiver- og interesseforening for profesjonell musikk og scenekunst.*⁹

Man oppfatter gjerne Norsk teater- og orkesterforening som en organisasjon for store institusjonsteatre og symfoniorkestre. Dette er i og for seg riktig, men på foreningens hjemmesider presiseres at det blant medlemmene også finnes ”andre teatre (produserende eller programmerende) og musikkensembler som mottar tilskudd fra en eller flere offentlige budsjetter (ulike statlige, fylkeskommunale eller kommunale)”.¹⁰ De ”andre” teatrene beskrives nærmere på denne måten: ”Med produserende teatre menes ensembler / frie grupper som setter opp en forestilling selv. [...] Med programmerende teatre menes scener som ut fra en selvstendig kunstnerisk vurdering viser produksjoner gjort av andre.”

Vi ser at målgruppen til Norsk teater- og orkesterforening formelt bare skiller seg fra Danse- og Teatersentrums på ett punkt. Norsk teater- og orkesterforening inkluderer de

⁸ Disse avgrensningskriteriene er bekreftet i samtale med daglig leder i foreningen.

⁹ Vedtektene for Norsk Teater- og Orkesterforening er gjengitt i sin helhet bakerst i rapporten, s. 101.

programmerende scenene: Således finner vi både nevnte Black Box Teater og BIT Teatergarasjen blant medlemmene.

Bortsett fra denne forskjellen (som i praksis er av mindre praktisk betydning) retter de to foreningene seg mot *den samme målgruppen*. Dette er kanskje overraskende, siden man er vant til å oppfatte Danse- og Teatersentrum og Norsk teater- og orkesterforening som interesseorganisasjoner for hvert sitt skarpt atskilte ”felt” i norske scenekunst – det frie feltet og institusjonsfeltet – med hver sine, tildels motstridende, interesser. Så ser vi da også på medlemslistene at de i praksis organiserer ganske forskjellige slags aktører, noe jeg straks kommer tilbake til.¹¹ Likevel skal jeg i det følgende forsøke å vise at skillelinjen mellom målgruppene for de to foreningene i dag er mye mer utydelig enn bare for noen år siden, og jeg reiser også spørsmålet om det i det hele tatt eksisterer betydelige interessemotsetninger mellom de to gruppene.

For å avdekke de reelle interessene de to foreningene representerer, må vi beskrive medlemmenes virkelighet. I den sammenheng er det som sagt tre aspekter som er av interesse, nemlig de økonomiske rammebetingelsene, de organisatoriske løsningene og de kunstneriske/ideologiske posisjonene. Disse omtales i de tre følgende kapitlene.

¹⁰ Jf. http://nto.orgdot.com/pub/nto/2004_10_28_14.7.20.shtml?cat=omnto. Formuleringen kan synes å innebære et krav om at medlemmene skal være mottakere av offentlige tilskudd, men det er ikke tilfellet.

¹¹ Medlemslistene er gjengitt i Tabell 6 og Tabell 7 bakerst i rapporten.

3 ØKONOMISKE RAMMEBETINGELSER I DET FRIE SCENEKUNSTFELTET

For å bedømme rekkevidden av det økonomiske interessefellesskapet mellom aktørene i det frie scenekunstheltet skal jeg beskrive de økonomiske rammebetingelsene som gjelder i dette feltet.

I analysen av økonomien i et felt som det frie scenekunstheltet er det nyttig å minne seg 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, og medlemmene i Danse- og Teatersentrum er absolutt blant disse. Jeg strukturerer derfor framstillingen nedenfor i henhold til de tre økonomiske sfærene.

Først må jeg ta et generelt forbehold om at det ikke tidligere er foretatt noen dekkende kartlegging av økonomien i det frie scenekunstheltet, desto mer som dette feltet, som sagt, ikke har noen entydig avgrensning. Statistisk sentralbyrå allerede omtalte statistikk for ”Frie teater- og dansegrupper” (som baserer seg på rapportering fra medlemmene i Danse- og Teatersentrum, med tilskudd av noen ytterligere aktører som deltar i formidlingsordningen Norsk Scenekunstbruk) gjelder bare gruppens organisasjon og virksomhet, ikke økonomien.¹²

Min framstilling her, som verken er særlig presis eller utfyllende, er basert på enkle analyser av tilgjengelig dokumentasjon fra et begrenset utvalg offentlige kilder, hovedsakelig data fra den statlige kulturforvaltningen og Danse- og Teatersentrum selv. Medlemmene i Danse- og Teatersentrum er forpliktet til å utarbeide årsrapport etter en fastlagt mal og sende inn til foreningen. Alle rapportene legges ut på Danse- og Teatersentrums hjemmesider. Det er disse rapportene Statistisk sentralbyrås oversikter over virksomheten i de ”frie gruppene” er basert på. I tillegg til opplysninger om virksomheten inneholder årsrapportene også økonomiopplysninger (som Statistisk sentralbyrå ikke gjør bruk av), nærmere bestemt opplysninger om driftsinntektene. Disse opplysningene presenteres i tabellform på Danse- og

¹² Statistisk sentralbyrå: *Kulturstatistikk 2003* (Oslo/Kongsvinger: 2004), tabell 7.6 og 7.7, side 52f.

Teatersentrums hjemmesider. Tabellen for 2003 er gjengitt bakerst i rapporten (Tabell 8, side 112). Når jeg i det følgende gjør bruk av denne tabellen i beskrivelsen av økonomien i det frie feltet, minner jeg om de prinsipielle begrensningene i hvor langt observasjoner i forbindelse med DTS-medlemmene kan generaliseres.

Tabellen har fire kolonner – ”offentlige tilskudd”, ”egeninntekter”, ”samlede driftsinntekter” og ”budsjetterte inntekter”.¹³ Som man vil se, inneholder den tall fra 63 av Danse- og Teatersentrums medlemmer (som det ved utgangen av 2003 var 67 av). Vi ser at for 17 av de 63 er det ikke oppgitt opplysninger om driftsinntektene i det hele tatt. Jeg regner med at det betyr at de ikke har hatt noen inntekter dette året, noe som i sin tur kan tyde på at disse medlemmene ikke har vært i virksomhet, men likevel sendt inn rapport. (Det er nærliggende å anta at dette også gjelder de fire som ikke har sendt inn rapport.)¹⁴

En forløpig, generell observasjon i forbindelse med Tabell 8 er at inntektsnivået til Danse- og Teatersentrums medlemmer varierer meget sterkt. Over en fjerdedel av medlemmene har ikke hatt inntekter i det hele tatt i 2003. For dem som hadde inntekter, varierer inntektene mellom kroner 80 (Fabula) og 6 576 082 kroner (Grenland Friteater). På toppen av listen finner vi kjente institusjoner med millionomsetning. I den andre enden finner vi enkeltpersonforetak uten oppdrag.

Offentlig støtte

Aktørene i det fri scenekunstheltet mottar tilskudd fra en rekke ulike offentlige instanser, både statlige, regionale og lokale. Av de 46 DTS-medlemmene som oppgir å ha hatt driftsinntekter i 2003 (og vi derfor vet har vært i virksomhet), har 41 mottatt offentlig støtte. Det går ikke fram av rapporteringen om det dreier seg om statlig eller regional/lokal støtte, men jeg kommer tilbake til fordelingen nedenfor. For de 41 som har mottatt offentlig støtte, varierer støttenivået som vi ser mellom 80 kroner (!) og 3,8 mill. kroner. Samlet mottok de 41 offentlig støtte til en sum av 21,70 mill. kroner. For alle 63 rapporterende medlemmer ligger

¹³ Som man vil se på Danse- og Teatersentrums hjemmesider, er betegnelsene i den originale tabellen hhv. ”Støtte”, ”Inntekt”, ”Sum støtte og inntekt” og ”Budsjett”, men jeg døper dem om her for å skape klarhet i framstillingen.

det gjennomsnittlige støttenivået dermed på 344 000 kroner. Dersom vi kun regner med de 46 som overhodet har hatt driftsinntekter (og som derfor med sikkerhet har vært i aktivitet), er det gjennomsnittlige støttenivået 472 000 kroner.

Det er ikke allverden, når en tenker på de ikke så rent få kunstnerne som her søker sitt levebrød: Ifølge Statistisk sentralbyrå kan det dreie seg om et par hundre kunstnere.¹⁵ På den andre siden har jo noen av virksomhetene betydelige markedsinntekter, noe jeg kommer tilbake til nedenfor. Dessuten er det mest slående trekket ved statistikken at den offentlige støtten fordeler seg så ulikt mellom aktørene. Enkelte har faste offentlige driftstilskudd i millionklassen, andre har bare små engangsbeløp fra prosjektstøtteordninger.

Mesteparten av den offentlige støtten til aktørene i det frie feltet er *statlige* tilskudd, og den desidert viktigste kilden er her støtteordningen ”Fri scenekunst” som er en del av Norsk kulturfond og forvaltes av Norsk kulturråd.

Danse- og Teatersentrum var i sin tid med på å legge premissene for etableringen av støtteordningen. Arbeidet med å følge opp og videreutvikle ordningen har siden vært et hovedansvar for foreningen.¹⁶ Støtteordningen har vært forvaltet av ulike statlige instanser siden etableringen i 1982, og har hatt ulike vektlegginger til ulike tider. I en tidligere fase tildelte støtteordningen mer eller mindre faste og årvisse driftstilskudd til de frie gruppene (som den gangen var langt færre i tallet enn i dag). På denne tida var det Kulturdepartementet selv som stod for forvaltningen av tilskuddene. Tildelingen skjedde ut fra rent formelle kriterier og uten kunstneriske vurderinger.

Etter at Kulturrådet overtok ansvaret for ordninger i 1997, ble det foretatt omlegginger. Støtteordningen yter nå tilskudd til *prosjekter* etter søknad. Prosjektene underkastes en kunstnerisk forhåndsvurdering av Kulturrådets scenekunstkonsulent og Kulturrådets fagutvalg for scenekunst, som lager en innstilling til rådet om fordeling av tilskudd. Vi snakker altså om

¹⁴ Vedtektene slår som sagt fast at medlemmene er forpliktet til å levere sine årsrapporter til foreningen. Dersom årsrapporten ikke er innlevert før årsmøtet om våren, mister medlemmet stemmeretten på årsmøtet. Dette forklarer den gode rapporteringsprosenten.

¹⁵ Jf. Statistisk sentralbyrå: *Kulturstatistikk 2003* (Oslo/Kongsvinger: 2004), side 52.

¹⁶ Støtteordningen ble evaluert av Sigrid Røyseng og Nils Asle Bergsgard i 2001. Jf. Nils Asle Bergsgard; Sigrid Røyseng: *Ny støtteordning – gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst* (Oslo: Norsk kulturråd, 2001).

en prosjektstøtteordning som skal bidra til å realisere de kunstnerisk sett mest interessante prosjektene, og ikke primært tjene til å gi aktørene som sådanne et stabilt økonomisk eksistensgrunnlag. Kulturrådet har riktignok mulighet til å gi tilsagn om tilskudd i inntil tre år ut over tilskuddsåret, og dette gir en bedre stabilitet i finansieringen for enkelte av gruppene. Men også disse tilskuddene regnes som prosjekttilskudd. For å bidra til profesjonalisering av feltet, har Kulturrådet de siste årene søkt å konsentrere midlene på noe færre aktører for å tilby disse mer dekkende finansiering. Men heller ikke her kommer tilskuddene over 1 til 2 mill. kroner i året. Gjennomsnittstilskuddet fra støtteordningen lå i 2003 på 376 000 kroner (altså noe over gjennomsnittet for DTS-medlemmenes offentlige støtte).¹⁷

Selv om Kulturrådets støtteordning oppfattes som den viktigste finansieringskilden for fri scenekunst, er slett ikke alle medlemmene i Danse- og Teatersentrum blant tilskuddsmottakerne. Det blir klart når vi sammenholder dokumentasjonen fra støtteordningen med Danse- og Teatersentrums medlemslister.¹⁸ I 2003 fikk bare 23 av de 65 medlemmene i Danse- og Teatersentrum – det vil si 35 prosent av dem – tilskudd fra støtteordningen. I 2004 var tallene er enda lavere: Bare 17 av de nå 71 medlemmene i Danse- og Teatersentrum – det vil si 24 prosent – var blant tilskuddsmottakerne. Ser vi de to årene under ett, var 27 av medlemmene, eller 38 prosent, innom ordningen i løpet av toårsperioden.

Omvendt ser vi at det heller ikke er slik at medlemmene i Danse- og Teatersentrum utgjør en særlig stor andel av mottakerne av tilskudd fra støtteordningen. I 2003 utgjorde de i alt 23 DTS-medlemmene som mottok tilskudd fra støtteordningen, kun 31 prosent av de totalt 75 tilskuddsmottakerne. I 2004 utgjorde de 17 DTS-medlemmene som mottok tilskudd, bare 21 prosent av de totalt 82 tilskuddsmottakerne. Når vi ser de to årene under ett, utgjorde de 27 DTS-medlemmene som var innom ordningen i toårsperioden, 21 prosent av de 129 aktørene som mottok tilskudd i samme periode.

Imidlertid ser vi at tilskuddene fra støtteordningen til DTS-medlemmer i gjennomsnitt er noe større enn gjennomsnittstilskuddet for alle mottakerne: I 2003 var som sagt gjennomsnittstilskuddet for alle mottakerne på 376 000 kroner, mens de 23 DTS-

¹⁷ Se Tabell 9 bakerst i rapporten, side 115.

¹⁸ Se Tabell 9, Tabell 10 og Tabell 11 bakerst i rapporten, samt medlemsliste pr. 1.12.2004 for Danse- og Teatersentrum i Tabell 6 og medlemsliste for 2003 i Danse- og Teatersentrum: *Årsrapport 2003* (Oslo: 2004).

medlemmene mottok i gjennomsnitt 470 000 kroner.¹⁹ Vi kan også merke oss at av de 13 tilskuddsmottakerne som har fått en bedre finansiell stabilitet gjennom *tilsagnsbevilgninger*, er hele sju medlemmer i Danse- og Teatersentrum.²⁰ Disse to observasjonene kan kanskje bestyrke det allmenne inntrykket, som jeg var inne på i innledningen av kapitlet, av at DTS-medlemmene er mer stabile produksjonsenheter enn de øvrige tilskuddsmottakerne.

Størrelsen på tilskuddsbeløpene fra støtteordningen varierer sterkt. For aktørene som figurerer på tildelingslistene i 2003, varierer tilskuddet mellom 45 000 kroner (Førde Internasjonale Teaterfestival) og 1,5 mill. kroner (Ingun Bjørnsgaard Prosjekt). Spennvidden blant de 23 DTS-medlemmene er noe mindre: fra 70 000 (Display) til 1,4 mill. kroner (Jo Strømgren Kompani).

Enkelte av aktørene fra det frie feltet har etter hvert kommet inn under *andre* statlige finansieringsordninger. Det gjelder for det første de aktørene som i dag mottar faste driftstilskudd under ulike poster i statsbudsjettets *scenekunstkapittel* (kap. 343 Teater- og operaformål). Under post 73 Region- og distriktsopera i dette kapitlet finner vi for eksempel Opera Vest.²¹ Under den nyopprettede post 75 Dans finner vi fra og med budsjettet for 2005 Oslo Danse Ensemble.²² Under post 78 Ymse faste tiltak finner vi Circa Teater.²³ (Circa Teater er medlem i Danse- og Teatersentrum, men ikke de to førnevnte). Noen aktører fra det frie feltet har også funnet veien inn på post 74 Tilskudd til tiltak under Norsk kulturråd i statsbudsjettets kap. 320 Allmenne kulturformål.²⁴ Det gjelder Grenland Friteater og Stellaris Danseteater (begge medlemmer i Danse- og Teatersentrum).

Disse fem virksomhetene – som alle tidligere baserte seg på tilskudd fra Kulturrådets støtteordning ”Fri scenekunst” – er dermed sikret årvisse driftstilskudd fra en av kulturbudsjettets poster for ”faste tiltak”,²⁵ noe som gir en helt annen stabilitet og

¹⁹ Jf. Tabell 9, side 115.

²⁰ Jf. Tabell 11, side 121.

²¹ Budsjettposten er gjengitt i Tabell 14, side 124.

²² Budsjettposten er gjengitt i Tabell 15, side 125.

²³ Budsjettposten er gjengitt i Tabell 16, side 125.

²⁴ Budsjettposten er gjengitt i Tabell 17, side 126.

²⁵ Det kan imidlertid stilles spørsmål om hvor ”faste” tiltakene på post 74 egentlig er. Posten hadde tidligere benevnelsen ”tilskudd til faste tiltak under Norsk kulturråd”, men fra 2002 heter posten bare ”tilskudd til tiltak under Norsk kulturråd”.

forutsigelighet i finansieringen enn Kulturrådets prosjektstøtteordning, selv om tilskuddene ikke er særlig store:

Tabell 1. Frie sceniske grupper med tilskudd fra statsbudsjettets kapitler 320 eller 324. Tilskudd 2004 (i 1000 kroner). Kilde: St.prp. nr. 1 (2004-2005) for budsjetterminen 2005 (Kultur- og kirke departementet).

Opera Vest	1 826
Oslo Danse Ensemble	1 073
Cirka Teater	517
Grenland Friteater ²⁶	1 128
Stellaris Danseteater	508

Danse- og Teatersentrum har i flere år etterlyst statlige finansieringsformer som imøtekommer behovet for en sterkere og mer stabil finansiering i forbindelse med enkelte mer veletablerte aktører i det frie feltet. Det argumenteres for at en prosjektstøtteordning ikke kan dekke finansieringsbehovet for mangeårige faste virksomheter med en høy grad av institusjonalisering og konsolidering. Når enkelte aktører trekkes ut av Kulturrådets prosjektstøtteordning og tas opp på postene under kap. 320/324, kan dette oppfattes som en måte å imøtekomme dette behovet på.

Støtteordningen "Fri scenekunst" og de nevnte postene på statsbudsjettet er imidlertid ikke de eneste kildene til offentlige tilskudd til det frie feltet, selv om de er de viktigste.

For det første finnes det andre, om enn mindre betydningsfulle *statlige* støtteordninger og fonds. Kulturrådet har blant annet en støtteordning for innenlandske og utenlandske gjestespill, samt støtteordninger for ny koreografi, ny dramatik/scenetekst og ny teknologi. Også Fond for lyd og bilde og Fond for utøvende kunstnere yter tilskudd til produksjon og formidling av scenekunst. Utenriksdepartementet yter reisetilskudd i forbindelse med norske gjesteopptredener i utlandet. Vi snakker imidlertid i alle disse tilfellene om relativt små engangsbeløp, mye mindre enn tilskuddene fra støtteordningen "Fri scenekunst". Disse tilskuddene bidrar ikke til å gi aktørene stabilitet, kontinuitet og forutsigelighet i driften.

²⁶ Grenland Friteater får i 2005 et kraftig påslag i driftstilskuddet, og mottar 3 mill. kroner.

For det andre er det mange eksempler på at aktørene i det frie feltet mottar faste tilskudd eller engangsbeløp fra *lokale og regionale* myndigheter, i stedet for eller i tillegg til statlig støtte. Ett eksempel er Grenland Friteater, som i nesten hele sin snart trettiårige historie har mottatt årvisse tilskudd fra både Porsgrunn kommune og Telemark fylke. I 2003 var tilskuddene på hhv. 320 000 og 210 000 kroner. Tilskudd i denne størrelsesorden og av en slik kontinuitet hører selvsagt til de absolutte unntakene, og det er grunn til å tro at bare et fåtall av aktørene i det frie feltet mottar lokale og regionale tilskudd. Ikke rent få av dem orienterer seg mot et nasjonalt og internasjonal marked, og legger ikke spesiell vekt på å utvikle en forankring i det lokalsamfunnet hvor de har tilhold. Mange av de frie aktørene har tilhold i Oslo, hvor kommunen ikke yter tilskudd til produserende frie virksomheter, men konsentrerer sitt engasjement på feltet til å støtte formidlingsarenaen, dvs. Black Box Teater, som mottar et betydelig kommunalt driftstilskudd.

En indikator på den relative betydningen av disse to gruppene av supplerende finansieringskilder (på den ene siden øvrige statlige støtteordninger og fonds, på den andre siden lokale og regionale offentlige tilskudd), kan vi få ved å sammenligne to kjente tall, nemlig rapporteringstallene fra Danse- og Teatersentrums medlemmer på den ene siden og tilskuddene til DTS-medlemmer fra støtteordningen "Fri scenekunst" og postene i kap. 320/324 på den andre siden. (Men igjen minner jeg om at medlemsmassen i Danse- og Teatersentrum ikke er identisk med det frie feltet.)

I årsrapporteringen oppgir DTS-medlemmene som sagt et samlet tall for "offentlige tilskudd". Dette tallet kan inneholde både statlige tilskudd og tilskudd fra regionale og lokale myndigheter. For å komme nærmere et anslag over de regionale/lokale tilskuddene, trekker vi fra de summene vi vet kommer fra staten:

Når vi summerer de innrapporterte tallene for "offentlige tilskudd" til DTS-medlemmene i 2003, får vi et samlet beløp på 21,7 mill. kroner.²⁷ Samme år stakk DTS-medlemmene av med i alt 10,8 mill. kroner fra Kulturrådets støtteordning "Fri scenekunst".²⁸ Fra de resterende 10,9 mill. kronene kan vi dessuten trekke driftstilskuddene fra post 74/78 til Cirka Teater, Stellaris Danseteater og Grenland Friteater, tilskudd som i alt beløp seg til 2,2 mill. kroner i 2003.

²⁷ Jf. Tabell 8, side 112.

Dermed sitter vi igjen med et beløp på omlag 8,7 mill. kroner som stammer dels fra ulike supplerende statlige tilskuddsordninger og fonds, dels fra regionale/lokale myndigheter. Disse to gruppene av finansieringskilder samlet står, som vi ser, for omlag 40 prosent av den offentlige støtten som tilflyter medlemmene i Danse- og Teatersentrum. Det er vanskelig å si noe om fordelingen av denne 40-prosentsandelen mellom statlige og regionale/lokale kilder. Men jeg ville ikke bli overrasket om det viste seg at omtrent halvparten kommer fra hver av dem.

I lys av denne gjennomgangen av kildene for offentlig støtte til det frie feltet er det lett å innse at offentlige myndigheter, og særlig de statlige sådanne, må være viktige aktører å forholde seg til for Danse- og Teatersentrum. Gjennom hele foreningens historie har da også Kulturdepartementet (under sitt nåværende eller ett av sine tidligere navn) og Norsk kulturråd vært de viktigste medspillerne for Danse- og Teatersentrum – ja, det skal i sin tid ha vært daværende ekspedisjonssjef i Kirke- og undervisningsdepartementet, Johs. Aanderaa, som på midten av syttitallet først tok til orde for at de frie teatergruppene skulle organisere seg, slik at myndighetene hadde en motpart og medspiller i arbeidet med å utforme en politikk på området.²⁹ En hovedoppgave for den nye foreningen skulle bli samarbeidet med departementet og Kulturrådet om etableringen og videreutviklingen av en støtteordning for fri scenekunst. Også i dag er kontakten med myndighetene en hovedoppgave for Danse- og Teatersentrum.

Dette kommer imidlertid ikke fram i foreningens formålsparagraf, dersom man ikke antar at oppgaven dekkes av formuleringen ”virke som serviceorgan for de ulike profesjonelle aktørene, med vekt på profesjonelle kunstneriske vilkår”, men ”serviceorgan” kan tyde på at man snarere sikter til de interne tjenestene foreningen yter overfor medlemmene i forbindelse med *søknader om offentlig støtte*.

På hjemmesidene kommer foreningens kulturpolitiske oppgave klarere fram. Her heter det: ”Organisasjonen har som formål å arbeide for å fremme den frie scenekunstens interesser, både faglig, økonomisk og kulturpolitisk. Ikke minst har det vært et mål å utvikle den frie scenekunstens status.”

²⁸ Jf. Tabell 9, side 115.

Når det gjelder offentlige tilskudd, er situasjonen selvsagt helt annerledes i institusjonsfeltet, slik dette avtegner seg på Norsk teater- og orkesterforenings medlemsliste og i Statistisk sentralbyrås inntektsstatistikk for foreningens medlemmer, begge gjengitt i tabellform bakerst i rapporten.³⁰ Her er de årlige statstilskuddene i en helt annen størrelsesorden enn i det frie feltet, men også i denne gruppen er det store innbyrdes forskjeller.

Ifølge Statistisk sentralbyrås inntektsstatistikk lå de offentlige tilskuddene til de 22 scenekunstinstitusjonene som dette året var medlemmer i foreningen (i mellomtida har antallet steget til 24, og omfatter nå også BIT Teatergarasjen og Teater Manu), på mellom 6,47 mill. kroner (Brageteatret) og 212,18 mill. kroner (Den Norsk Opera). Den samlede offentlige støtten til de 22 beløp seg til 941,56 mill. kroner, noe som gir et gjennomsnittlig offentlig tilskudd på 42,80 mill. kroner.³¹ Mens tilskuddene fra Kulturrådets støtteordning ”Fri scenekunst” som sagt er engangs prosjekttilskudd (selv om det altså i noen tilfeller gis tilsagn om tilskudd i inntil tre år ut over bevilgningsåret), er institusjonstilskuddene faste, årvisse driftstilskudd.

De institusjonene som i statsbudsjettet kategoriseres som enten nasjonale eller regionale institusjoner, har preg av å representere det offisielle teater-Norge.³² Det dreier seg enten om gamle og ærverdige teaterhus, opprettet på 1800-tallet eller første halvdel av 1900-tallet, eller om regionale teatre etablert som ledd i den nasjonale satsingen på kulturell distriktsutbygging fra 1970-tallet. Det faste, offentlige driftstilskuddet utgjør den viktigste delen av eksistensgrunnlaget. For de nasjonale institusjonene er det staten alene som står for tilskuddet. For de regionale institusjonene gjelder en forpliktende og avtalefestet fordeling av finansieringsansvaret mellom staten (70 prosent) og regionale/lokale myndigheter (30 prosent). Alle har en tett oppfølging fra staten og er underkastet statens opplegg for mål- og resultatstyring, noe som innebærer en ganske omfattende styringsdialog med departementet,

²⁹ Danse- og Teatersentrum: *Egen evaluering av Danse- og Teatersentrum* (Oslo: 2004).

³⁰ Se medlemsliste på side 110 samt oversikt over NTO-medlemmenes driftsinntekter i Tabell 20 på side 131 bakerst i rapporten.

³¹ Tilskuddene til de 12 institusjonene som i statsbudsjettet er kategorisert som *regionale* institusjoner, lå i 2003 på mellom 6,47 og 60,64 mill. kroner (Trøndelag Teater). Her er det offentlige tilskuddet fordelt mellom staten og regionale/lokale myndigheter etter nøkkelen 70/30. De fire *nasjonale* institusjonene hadde et offentlig tilskudd fra 72,64 mill. kroner (Den Nationale Scene) til 212,18 mill. kroner (Den Norske Opera). For disse fire står staten alene for det offentlige tilskuddet. De respektive budsjettpostene er gjengitt bakerst i rapporten, jf. Tabell 12 og Tabell 13, s. 123f.

³² Jf. Tabell 12 og Tabell 13, s. 123f.

herunder en utstrakt økonomi- og virksomhetsrapportering (etter en mal som for tida er under revidering).³³ Til overmål skal staten oppnevne styreleder og styreflertallet i alle teaterstyrene.

Åtte av NTO-teatrene faller *ikke* innenfor gruppen av nasjonale og regionale institusjoner, og mottar sine offentlige tilskudd fra ulike kilder:

- Riksteatret er en rent statlig virksomhet med en egen avsetning på statsbudsjettet.
- Beáivváš Sámi Teáhter mottar sitt offentlige tilskudd fra Sametinget.
- Oslo Nye Teater mottar sitt offentlige tilskudd fra Oslo kommune.
- BIT Teatergarasjen, Black Box Teater, Brageteatret og Teater Manu (tidl. Det Norske Tegnspråketeater) får sine tilskudd fra post 78 Ymse faste tiltak i statsbudsjettets scenekunstkapittel.³⁴ De tre førstnevnte får også tilskudd fra lokale/regionale myndigheter.
- Nord-Trøndelag Teater får tilskudd fra post 74 Tilskudd til tiltak under Norsk kulturråd i kap. 320 Allmenne kulturformål i statsbudsjettet, samt tilskudd fra lokale/regionale myndigheter.

Også i denne gruppen varierer størrelsen på det offentlige tilskuddet mye – fra Black Box Teater, med et offentlig tilskudd i 2003 på 8,53 mill. kroner (0,9 mill. kroner fra staten og 5,6 mill. kroner fra Oslo kommune), til Riksteatret som er en statlig virksomhet med en avsetning på statsbudsjettet for 2004 på 87 mill. kroner (og stipulerte inntekter på 8,3 mill. kroner).

Hvis vi ser bort fra Riksteatret og Oslo Nye Teater, representerer ikke disse virksomhetene i samme grad det offisielle teater-Norge, men de har tross alt den samme betryggende politiske ryggdekningen som ligger i et fast offentlig driftstilskudd, stort eller lite. Den gunstige finansielle/politiske posisjonen en slik budsjett plassering gir, er det som sagt bare tre av Danse- og Teatersentrums medlemmer som har oppnådd.

En grunnleggende økonomisk forskjell mellom aktørene i det frie feltet og institusjonsfeltet er altså størrelsen på og kontinuiteten i de offentlige tilskuddene. Denne forskjellen i offentlig støtte har selvsagt sammenheng med størrelsen og kontinuiteten på virksomhetene i de respektive feltene. Store, faste beløp går til store, stabile institusjoner, små engangsbetrag til

³³ Mål- og resultatstyringen gjelder for øvrig også Riksteatret, som er en statlig virksomhet.

³⁴ Staten regner forøvrig BIT Teatergarasjen, Black Box Teater som et hovedsakelig lokalt/regionalt ansvar, og yter derfor bare små tilskudd, på hhv. 900 000 og 950 000 kroner i 2004.

små og mindre stabile grupper/prosjekter. Men forskjellen har også sin rot i andre organisatoriske og kunstneriske forhold, som jeg kommer tilbake til seinere i kapitlet.

Markedsinntekter

Aktørene i det frie scenekunstheltet har selvsagt, i tillegg til eventuelle offentlige tilskudd, også noen markedsinntekter, dvs. inntekter fra salg av forestillingsbilletter, forestillingsprogrammer og andre effekter, og salg av hele forestillinger eller andre tjenester. Enkelte har også sponsortilskudd.

For medlemmene i Danse- og Teatersentrum sin del oppgis disse inntektene som ”inntekter” (i motsetning til ”støtte”) i den årlige innrapporteringen til foreningen (jf. Tabell 8 på side 112). Denne posten tilsvarer det Statistisk sentralbyrå i forbindelse med scenekunstinstitusjonene kaller ”eigeninntekter”, og jeg bruker i det følgende dette begrepet.³⁵

Av rapporteringstallene ser vi at bare 39 av de 63 medlemmene som har levert inn årsrapport, oppgir å ha hatt egeninntekter i 2003, og jeg regner med at de øvrige ikke hadde noen. De 39 hadde mellom ett tusen kroner (tg.performance.ritual) og 2,77 mill. kroner (Grenland Friteater) i egeninntekt. Samlede egeninntekter for hele medlemsmassen beløper seg til 15,96 mill. kroner. Gjennomsnittlige egeninntekter for alle de 63 rapporterende medlemmene blir da 253 000 kroner. Dersom vi bare regner med de 46 medlemmene som overhodet hadde driftsinntekter i 2003 (og som derfor med sikkerhet har vært i virksomhet dette året), blir den gjennomsnittlige egeninntekten på 347 000 kroner.

Sammenligner vi med tallene for offentlig støtte, presentert i forrige avsnitt, ser vi at den gjennomsnittlige egeninntekten ligger noe under det gjennomsnittlige støttenivået. For de 46 medlemmene som overhodet hadde driftsinntekter, er tallene hhv. 472 000 og 347 000 kroner. Gjennomsnittlig egeninntekt utgjorde altså 42 prosent av gjennomsnittlig driftsinntekt.

Andelen egeninntekter av samlede driftsinntekter varierte imidlertid sterkt fra medlem til medlem. Det var fem medlemmer som hadde *kun* egeninntekter, og sju som *kun* hadde

³⁵ Hos Danse- og Teatersentrum omfatter ”inntekter” alle driftsinntekter som kommer i tillegg til den offentlige støtten. Når det gjelder scenekunstinstitusjonene omfatter SSBs ”eigeninntekter” kategoriene ”Inntekter fra

offentlig støtte. De fleste aktørene (tre fjerdedeler) hadde altså en kombinert finansiering. Blant de 46 gruppene som overhodet hadde driftsinntekter i 2003, hadde halvparten en egeninntekt på over 35 prosent av driftsinntekten. En fjerdedel hadde en egeninntekt på 80 prosent eller mer. Det er mulig å konstatere at andelen egeninntekter er gjennomsnittlig noe høyere for aktører med høy samlet driftsinntekt enn for aktører med lavere samlet inntekt, men hovedinntrykket er at andelen egeninntekter varierer sterkt blant både store og små.

Også på dette punktet er det selvsagt uvisst hvor langt tallene for Danse- og Teatersentrums medlemmer kan være indikative for hele det frie feltet.

Markedsinntektene varierer ikke like mye for Norsk teater- og orkesterforenings medlemmer som for medlemmene i Danse- og Teatersentrum. Av Statistisk sentralbyrås tabell 7.5 for driftsinntekter i institusjonsfeltet framgår det at medlemmene i foreningen hadde en egeninntektsandel på mellom 5,8 prosent (Sogn og Fjordane Teater) og 33 prosent (Oslo Nye Teater) i 2003. Gjennomsnittlig lå egeninntektsandelen på 16 prosent, men den samlede egeninntekten for alle institusjonene (et beløp på 231,2 mill. kroner) utgjorde 20 prosent av de samlede driftsinntektene for alle institusjonen.³⁶

Hos NTO-medlemmene er det en klarere sammenheng enn hos DTS-medlemmene mellom størrelsen på det samlede driftsinntekten og andelen egeninntekter: Store teatre har en større andel egeninntekter. De ti institusjonene som lå høyest i samlede driftsinntekter hadde en gjennomsnittlig egeninntektsandel på 29 prosent, mens de ti med lavest driftsinntekter hadde en gjennomsnittlig egeninntektandel på 12 prosent.

I oppsummering kan vi si at om Danse- og Teatersentrums medlemmer er representative for det frie scenekunstheltet, er andelen markedsinntekter større i dette feltet enn i institusjonsfeltet.

Et særegent forhold når det gjelder markedsinntektene i scenekunstheltet, er forholdet mellom produksjon og formidling, som jeg kommer nærmere tilbake til i neste avsnitt. Forholdet mellom produksjon og formidling er ikke sammenfallende med forholdet mellom utgifter og

billett- og program-sal" og "Andre inntekter" (herunder "Sponsormidler"). Jf. omtale av institusjonenes egeninntekter nedenfor.

³⁶ Statistisk sentralbyrå: *Kulturstatistikk 2003* (Oslo/Kongsvinger: 2004), side 52.

inntekter: Det er ikke slik at man bruker penger på å produsere forestillingen og tjener penger på å vise den for publikum. Produksjon av scenekunstforestillinger medfører selvsagt store kostnader, og det bør ikke være overraskende at salgsinntektene ved visningene ofte ikke dekker disse kostnadene. Men man forventer kanskje at salgsinntektene i hvert fall kan dekke de variable visningskostnadene, dvs. de kostnadene som påløper i forbindelse med visning av en ferdigprodusert forestilling. Man vil kanskje til og med forvente at visning av forestillinger kan gi en netto gevinst i forhold til visningskostnadene, som kan bidra til inndekningen av produksjonskostnadene. Dette er ikke alltid tilfellet i det frie feltet. Den normale situasjonen er faktisk at visning av forestillinger representerer en netto kostnad for produsenten. Dette er bakgrunnen for den sterke kulturpolitiske bekymringen for *formidlingen* i det frie feltet.

På dette punktet er aktørene i de to feltene, det frie feltet og institusjonsfeltet, fundamentalt ulikt stilt. Mens institusjonene kjennetegnes ved å disponere egen, fast hjemmescene, er aktørene i det frie feltet nesten uten unntak ”sceneløse” teatre. I den grad de frie aktørene opererer med en form for hjemmescene, er det ikke en scene som de disponerer eksklusivt, gjennom eierskap eller langsiktige leiekontrakter. I stedet baserer de frie aktørene seg (av dyd eller nødvendighet) på å vise forestillingene sine på skiftende arenaer, i form av turneforestillinger og gjestespill i inn- og i enkelte tilfeller utland. Visningene kommer i stand enten ved at en arrangør i Norge eller utlandet (en festival, et kulturhus, en sceneinstitusjon eller andre) kjøper forestillingen for visning, eller ved at produsenten selv leier scene og er sin egen arrangør. I begge tilfeller er imidlertid kostnadene ved visningen oftest høyere enn inntektene: En visning i egen regi genererer sjelden billettinntekter i en størrelsesorden som gjør det mulig å dekke alle utgiftene, dvs. både leie av scene, lønn/honorarer til de medvirkende, eventuelle reiseutgifter, transport, markedsføring osv. Dersom forestillingen er innkjøpt av en arrangør i inn- eller utland, vil honoraret fra arrangør sjelden strekke til å dekke lønn/honorar til de medvirkende, reiseutgifter osv. I forbindelse med opptredener i utlandet er det ofte behov for ekstra tilskudd fra det offentlige, dvs. fra Norsk kulturråds gjestespill-støtteordning eller fra Utenriksdepartementet.

Honoraret en arrangør betaler for en ferdig scenekunstforestilling, variere trolig ganske mye i det frie feltet. Danse- og Teatersentrum søker å utarbeide metoder for prising av forestillinger. For de gruppene som deltar i Norsk Scenekunstbruk, er det oppgitt priser på Scenekunstbrukets hjemmesider. Prisen ser for det meste ut til å ligge mellom 3000 og 12 000

kroner for en enkelt visning, med rabatter ved to eller flere visninger på samme spillested.³⁷ Det er vanskelig å se at dette er priser som kan bidra særlig sterkt til levebrødet for de scenekunstnerne som deltar.

Å bidra til å avhjelpe den vanskelige formidlingssituasjonen for aktørene i det frie feltet, har alltid vært en hovedsak for Danse- og Teatersentrum. Nettopp Norsk Scenekunstbruk er her en viktig satsing. Denne ordningen ble etablert på initiativ fra Danse- og Teatersentrum, og administreres fortsatt av foreningen ved hjelp av et særlig tilskudd over post 78 Ymse faste tiltak i statsbudsjettets scenekunstkapittel. Scenekunstbruket fungerer ikke bare som en formidlingsordning, men også som en arrangørstøtteordning, eller arrangørutviklingsordning, i det at den bidrar til å sette lokale arrangører i hele landet i stand til – både kompetansemessig og økonomisk – å kjøpe og sette sammen et helhetlig kvalitetstilbud av forestillinger fra de frie aktørene. Tilbudet består hovedsakelig av forestillinger beregnet på barn eller ungdom. For hver forestilling den lokale arrangøren kjøper inn, refunderer staten gjennom Scenekunstbruket inntil 50 prosent av utgiftene. Ordningen skaper et større marked og økte markedsinntekter for mange av aktørene i det frie feltet. Virkningen er imidlertid begrenset i økonomisk forstand, ettersom avsetningen til Scenekunstbruket på statsbudsjettet er liten – bare 2,6 mill. kroner i 2004. Dersom vi regner med en gjennomsnittlig refusjonsprosent på 50, kommer vi fram til et samlet beløp – statlig og lokalt – på 5,2 mill. kroner i 2004. Med en gjennomsnittlig refusjonsprosent på 25 blir summen 10,4 mill. kroner. Hva enten den faktiske totalsummen ligger nærmere fem eller ti millioner kroner, fordeles den mellom de 52 aktørene som var representert med hver sin produksjon i 2004-repertoaret. Disse 52 produksjonene fikk i alt 1938 visninger, og den gjennomsnittlige stykkprisen blir da et sted mellom 2700 kroner og 5400 kroner. (I tillegg må den lokale arrangøren dekke reise og opphold for scenekunstnerne.).³⁸ Det er med andre ord ikke riktig å si at Scenekunstbruket er et særlig sterkt økonomisk tilskudd til de frie aktørene.

Et annet formidlingssatsing fra Danse- og Teatersentrum er Black Box Teater, som er en scene for fri scenekunst. Det var Danse- og Teatersentrum som sto bak etableringen av Black Box Teater i 1985. Teatret skulle opprinnelig være en åpen scene for fri scenekunst, hvor

³⁷ Jf. <http://www.scenekunst.no/nskb/>.

enhver kunne leie seg scenekapasitet til visning av sine produksjoner. Teatret har gjennom årene utviklet seg mer i retning av å bli et selvstendig programmerende teater, men ennå er det i en viss grad aktørene selv som leier scenen og står for arrangementet. Selv om Black Box Teater representerer et viktig tilskudd til visningsmulighetene for det fri feltet, er det ingen grunn til å tro at teatrets formidlingsvirksomhet gir noen betydelige netto inntekter for aktørene som får sine forestillinger vist der. Snarere er det vel også her slik at visningene medfører visningskostnader for den enkelte som er større enn inntektene. I de tilfellene Black Box selv programmerer et gjestespill, er honorarene som tilbys gjestene neppe dekkende for de reelle utgiftene. Heller ikke for de som leier scene til egne arrangementer, er billettinntektene trolig dekkende for kostnadene.

De frie aktørene står altså oftest i den paradoksale situasjon at visning av produksjonene, formidlingen, er en aktivitet som isolert sett representerer en netto utgift. Dette er en utgift som det svært ofte ikke finnes budsjettmidler til å dekke. Tilskudd fra Kulturrådets støtteordning ”Fri scenekunst” er på sin side uttrykkelig beregnet på produksjon av nye forestillinger, og skal forutsetningsvis *ikke gå til formidling*, noe størrelsen på tilskuddene heller ikke ville tillatt. Mulighetene for de sceneløse produsentene til å hente andre slags offentlige tilskudd til turneer og gjestespill, er begrenset. Resultatet er at visningen av forestillingene fra det frie feltet, enten de er produsert med støtte fra Kulturrådets støtteordning eller på annen måte, ofte er meget begrenset. Det er grunn til å tro at det mange ganger foreligger et uinnløst publikumspotensial som kunne realiseres med et økt antall visninger.

Men grunnvilkåret er uansett at økt visning normalt gir en sterkere økning i kostnader enn i inntekter, og derfor et stadig dårligere driftsresultat – og følgelig et økt behov for offentlig støtte.

Situasjonen for institusjonsteatrene er derimot at en stor andel av visningskostnadene – herunder kostnader til eget (leid eller eid) teaterbygg med visningsscene, sceneteknikk, publikumsfasiliteter, faste lønninger osv. – er *faste kostnader*, som det faste driftstilskuddet (i kombinasjon med en mer eller mindre forutsigelig egeninntekt) i utgangspunktet er

³⁸ Tabell 18 bakerst i rapporten gjengir Norsk Scenekunstbruks samlede tilbud av forestillinger pr 31.12.04.

dimensjonert for å dekke. Dette er utgifter som ikke øker med antall visninger. I tillegg til de faste kostnadene har selvsagt også institusjonene variable visningskostnader, dvs. kostnader som påløper i forbindelse med hver enkelt visning. Det er imidlertid grunn til å tro at de variable kostnadene oftest dekkes opp av billettinntektene, noe som bidrar til å redusere den risikoen som alltid er forbundet med produksjon av et publikumstilbud: Man har mulighet til å gå i null. Det er videre grunn til å tro at billettinntektene i mange tilfeller *overstiger* de variable visningskostnadene, især ved populære hovedsceneproduksjoner, noe som bidrar til en stadig bedre inndekningen av også de faste kostnadene jo flere utsolgte eller godt besøkte visninger man arrangerer: Her kan vi i heldige tilfeller snakke om ”god butikk”.

En kostnad som for eksempel overhodet ikke påløper for teatre som bare viser forestillingene på egen hjemmescene, er reiskostnader. I den grad institusjonsteatrene reiser ut på turne, kan de variable utgiftene raskt komme til å overstige billettinntektene, og gjøre visningene til ”dårlig butikk”, dvs. til aktiviteter som isolert sett representerer en netto utgift.

Det faktum at visningskostnadene ved institusjonene i så stor grad er faste kostnader, samt især det faktum at de offentlige driftstilskuddene deres er dimensjonert for å dekke disse faste kostnadene, gjør at institusjonene står i en grunnleggende annerledes og gunstigere situasjon enn de frie aktørene når det gjelder formidlingen: En intensivering av visningen av forestillinger med publikumspotensialer kan som regel bidra til å bedre teatrets økonomi, mens det omvendte er oftest tilfelle for de frie aktørene.

En annen begrensning i formidlingen, og følgelig i markedsinntektene, opplever de frie aktørene som driver en mer spesialisert kunstnerisk virksomhet med et smalere markedspotensial, innenfor for eksempel moderne dans eller performancekunst, som erfaringsmessig samler et mindre publikum enn tradisjonelt, dramatisk teater eller musikkteater. Institusjonsteatrene derimot, med sitt brede kulturpolitiske oppdrag, ser det som en oppgave å tilby scenekunst til alle målgrupper, i overensstemmelse med hovedmålene i statens scenekunstopolitikk – å ”gjøre scenekunst av høy kunstnerisk kvalitet tilgjengelig for *flest mulig*” og ”formidle scenekunst av høy kunstnerisk kvalitet til et *bredt publikum*”.³⁹

Tabell 19 viser Norsk Scenekunstbruks statistikk for 2004.

³⁹ St.prp. nr. 1 (2003-2004) for budsjetterminen 2004 (Kultur- og kirke departementet), s. 90 (uth. her).

(Likevel er dette ikke en entydig rollefordeling i scenekunstheltet. Det er ikke slik at det frie feltet bare omfatter eksklusive avantgarde-aktører som opererer i nisjer og subkulturer, mens institusjonene utelukkende leverer mainstream-scenekunst for den brede offentligheten. Mange aktører i det frie feltet er engasjert i produksjonen av et målgruppertilpasset tilbud til et bredt publikum på landsbasis, særlig innenfor barneteater og ungdomsteater – ikke minst gjelder det tilbudet som formidles gjennom Norsk Scenekunstbruk. På den andre siden har de fleste større institusjonsteatrene i byene et skarpt skille mellom de bredt anlagte hovedsceneproduksjonene, som gjerne står for den viktigste delen av inntektsgrunnlaget, og spesielle prosjekter på bisenene som ikke genererer noe overskudd. Dessuten omfatter institusjonsfeltet ikke bare de tradisjonsrike teaterhusene, men også mindre folkekjære institusjoner som Black Box Teater og BIT Teatergarasjen, som antakelig ikke er noen pengemaskiner.)

Ønsket om å bidra til å øke markedsinntektene i det frie feltet kan være noe av grunnen til at Danse- og Teatersentrums ønsker å ”synliggjøre, informere og formidle fri profesjonell scenekunst”, selv om det er nærliggende å tro at den kunstneriske og kulturpolitiske formidlingsinteressen her teller like mye som den kommersielle.

Frivillig arbeid

Ved siden av de offentlige tilskuddene og markedsinntektene er den frivillige arbeidsinnsatsen en betydelig økonomisk faktor for mange av aktørene i det frie feltet. Med frivillig arbeid tenker jeg ikke her på amatørkunst, og heller ikke på den ufaglærte dugnadsinnsatsen som representerer et betydelig tilskudd i mange sammenhenger i kulturlivet (som når festivalene greier å mobilisere store frivillige mannskaper til å avvikle arrangementene). Jeg tenker på selve det profesjonelle kunstneriske arbeidet, som i det frie scenekunstheltet, som i så mange andre deler av kunstlivet, ikke sjelden foregår på idealistisk og ubetalt basis.

Virksomhetene i det frie scenekunstheltet er initiert og utviklet av de medvirkende selv, nedenfra og opp. Kunstnerne i dette feltet er kulturentreprenører og gründere, og drives av en følelse av eierskap, ansvar og idealisme som gjør at de opprettholder en stor innsatsvilje selv om det økonomiske utbyttet er lite. Slik er det også for mange av Danse- og Teatersentrums

medlemmer: Mange av dem ville ikke klart å holde virksomheten gående uten store mengder ubetalt, idealistisk arbeidsinnsats fra de medvirkende.⁴⁰

Det er ikke foretatt undersøkelser som kan bidra til å kaste lys over omfanget av det ubetalte arbeidet i det frie scenekunstheltet, enn si verdien av dette arbeidet i kroner og øre. At det ubetalte arbeidet er en betydelig økonomisk faktor i det frie feltet, og en faktor som bidrar til å karakterisere dette feltet i økonomiske termer, er likevel klart.

Danse- og Teatersentrum har i følge vedtektene til mål å ”arbeide for at medlemsgruppene utvikler seg profesjonelt og effektivt som arbeidsgivere”. Det må blant annet innebære at foreningen vil bidra til å skape ordnede forhold mellom medlemsforetakene og de kunstnerne som arbeider for dem. Men Danse- og Teatersentrum har ikke inngått noen avtaler med kunstnerorganisasjonene eller andre arbeidstakerorganisasjoner, lik de avtalene Norsk teater- og orkesterforening har inngått på vegne av sine medlemsbedrifter. En hovedgrunn til dette er åpenbart at medlemmene i Danse- og Teatersentrum ikke har økonomisk tyngde til å være en reell part i forhandlinger om lønn, godtgjørelse og andre arbeidsvilkår. Det finnes rett og slett nesten ikke penger i feltet. Videre er feltet preget av å være en rekrutterings- og utviklingszone for nye kunstnere og nye ideer, og en stor andel av prosjektene befinner seg i en fase hvor de ennå ikke har greid å bygge opp en inntektsbringende relasjon til publikum og myndigheter som kunne gitt tilstrekkelig økonomi til å yte tariffmessig lønn og honorar til de medvirkende. En annen, mer ideologisk betont grunn, som jeg kommer tilbake til i neste kapittel, er at deler av det frie feltet har vært preget av gruppeteateridealet: I følge dette skal teaterarbeidet gjennomføres på en demokratisk og solidarisk plattform, hvor de medvirkende ikke har vært ansatte, og hvor det i det hele tatt ikke faller naturlig med et utstrakt kjøp og salg av kompetanse og arbeidskraft.

På dette området skiller NTO-medlemmene seg klart fra Danse- og Teatersentrums medlemmer. For det første har Norsk teater- og orkesterforening på vegne av sine medlemmer inngått avtaler med arbeidstakerorganisasjonene som forplikter dem til å yte avtalte satser til alle arbeidstakergruppene i teatret. For det andre er de offentlige driftstilskuddene slik

⁴⁰ Blant Danse- og Teatersentrums medlemmer er imidlertid trolig får rent frivillige scenekunstvirksomheter: Slike virksomheter har etter sakens natur små muligheter til å opparbeide et kvalitets- og profesjonalitetsnivå som gjør dem kvalifisert for medlemskap i en forening for profesjonelle scenekunstprodusenter.

beregnet at de (i kombinasjon med relativt forutsigelige egeninntekter) kan dekke de kostnader til lønn og honorarer som følger av disse avtalene. I dette ser vi en grunnleggende forskjell mellom institusjonsfeltet og det frie feltet.

Men selv om det også i framtida vil utføres store mengder frivillig, profesjonelt arbeid i det frie scenekunstheltet, er det tegn som tyder på at deler av feltet gjennomgår en økonomisk profesjonalisering, noe som i sin tur slår ut i Danse- og Teatersentrums målsetning om å bidra til at medlemmene ”utvikler seg profesjonelt og effektivt som arbeidsgivere”. I praksis følger mange av de frie aktørene de honorarsatsene som er avtalt mellom arbeidstakerorganisasjonene og Norsk teater- og orkesterforening.

Imidlertid er det naturlig at det frie feltet – som rekrutterings- og utviklingssone for nye scenekunstnere og nye scenekunstprosjekter – framstår som en arena for tiltak som ennå ikke har rukket å erobre publikums oppmerksomhet og myndighetenes velvilje, og som inntil videre baseres på ubetalt, idealistisk innsats fra kunstnerne, som henter sine personlige inntekter fra kunstnerisk eller ikke-kunstnerisk arbeid utenfor prosjektet/gruppen. Noen av prosjektene når aldri lenger enn dette. Andre opparbeider en virksomhet som genererer inntekter i form av offentlige tilskudd og/eller markedsinntekter. Jeg kommer tilbake til det frie feltets karakter av å være rekrutteringssone i neste kapittel.

4 ORGANISATORISKE LØSNINGER I DET FRIE SCENEKUNSTFELTET

Det er vanlig å anta at det eksisterer noen grunnleggende organisatoriske fellestrekk for aktørene i det frie feltet: Aktørene i det frie feltet er ”grupper”. Fra seksti- og syttitallet og framover var da også ”gruppen” den normale organisasjonsløsningen i det frie feltet. Her var den internasjonale gruppeteatertradisjonen inspirasjonskilden, og gruppeteateridealet var de første årene et viktig ideologisk fundament også for Danse- og Teatersentrum. Ifølge dette idealet, som jeg kommer nærmere tilbake til i neste kapittel, er teatergruppen *en fast sammenslutning av frie kunstnere som driver langsiktig teaterarbeid på et kollektivt, demokratisk og solidarisk grunnlag ut fra felles overordnede kunstneriske/politiske målsetninger*. I organisatorisk henseende er ”fast”, ”langsiktig” og ”demokratisk” de viktigste nøkkelordene.

I dag er det imidlertid ikke lenger slik at det frie scenekunstheltet kjennetegnes ved et bestemt organisatorisk ideal. Danse- og Teatersentrum har da også hele tida bestrebet seg på å favne et større mangfold av organisasjonsløsninger som er kommet til i det frie feltet. I vedtektene er det i dag tale om ”sceniske grupper, produsenter og prosjektkonstellasjoner”. På hjemmesidene heter det: ”Medlemmer kan være frie grupper, kompanier, enkeltstående kunstneriske produsenter, prosjektsammenslutninger o.l.”. (Det formelle medlemskriteriet er som nevnt at man er registrert med organisasjonsnummer i Brønnøysund-registrene.)

Selv om det ikke lenger er noen gjennomgående, felles idealer for organisering av teaterarbeidet i det frie feltet, er det mulig å trekke fram noen grunnleggende punkter hvor de frie virksomhetene skiller seg fra institusjonalisert scenekunstvirksomhet:

- 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

Virksomhetene i det frie scenekunstheltet er oppstått av personlige, kunstneriske initiativer og har vanligvis sin opprinnelse utenfor det institusjonaliserte kulturlivet. Nå har jo de fleste kulturvirksomheter en slik opprinnelse, til og med institusjonsteatrene, og den som i sin tid påpekte at Det Norske Teatret på Hulda Garborgs tid kunne karakteriseres som en fri teatergruppe, hadde utvilsomt helt rett. (Enkelte institusjonsteatre er imidlertid oppstått av politisk, snarere enn av kunstnerisk initiativ. Det var tilfelle med flere av de klassiske regionteatrene fra sytti- og åttitallet.⁴¹) Men det som kjennetegner aktørene i det frie scenekunstheltet, er at de ennå befinner seg i denne entreprenørfasen. Det er fremdeles grunnleggerne som holder tiltaket gående. I det øyeblikk virksomheten har nådd det punkt hvor utviklingen går videre uten grunnleggerne, er tiltaket blitt til en institusjon.

Det betyr i sin tur at de frie virksomhetene er kjennetegnet ved en begrenset livssyklus. Enten dør tiltaket ved at de opprinnelige initiativtakerne avslutter det, eller tiltaket forvandler seg til en institusjon. Enkelte frie virksomheter holder det riktignok gående i tiår. Nettopp gruppeteatermodellen er jo for eksempel basert på en *fast* konstellasjon og et *langsiktig* samarbeid: Grenland Friteater har eksistert i snart tretti år, Odinteatret i førti. Men også andre konstellasjoner driver et langsiktig samarbeid; ett eksempel er performancegruppen Baktruppen, en gruppe med mer eller mindre fast sammensetning som startet opp for snart 20 år siden.

Danse- og Teatersentrum har lenge søkt å korrigere den allmenne oppfatningen som går ut på at det frie feltet er preget av diskontinuitet, og at aktørene bare er flyktige og forbigående konstellasjoner ”som popper opp og forsvinner”. I følge Danse- og Teatersentrum er det frie feltet således ikke ”et uforutsigbart felt uten vedvarende kontinuitet i sine produksjonsenheter”. Foreningen ønsker å understreke at det også i det frie feltet eksisterer *faste virksomheter*, og at disse virksomhetene er profesjonelle organisasjoner med høy aktivitet, organisasjonsstruktur, økonomisystem, arbeidsgiveransvar osv.⁴²

⁴¹ Jf. Arnestad, Gladsø og Langdalen: *Thalias utpost eller lokalsamfunnets speil. Norsk regionalteaterpolitikk 1970–93* (Sogndal: Vestlandsforskning, 1995).

⁴² I forlengelse av dette påpeker Danse- og Teatersentrum at det eksisterer et behov for sterkere og mer langsiktig finansieringsløsninger for disse virksomhetene, for eksempel i form av en offentlig tilskuddsordning med mulighet for flerårig driftsfinansiering, til supplement for den nåværende prosjektstøtteordningen.

Karakteristikken er treffende for noen av aktørene i det frie feltet, herunder enkelte av Danse- og Teatersentrums medlemmer, men feltet som sådan er, så vidt jeg kan se, sterkere preget av den jevne strømmen av nye kunstnere, nye konstellasjoner og nye prosjekter. Og etter min mening det dynamiske preget som følger ev den frie initieringen og den begrensede prosjektvarigheten, noe av det som gjør feltet fritt. Det frie feltet er i så måte essensielt sett et *entreprenørfelt*. Selv de mer langsiktige virksomhetene i det frie feltet har ikke et tidsperspektiv som strekker seg ut over karrieren til dem som initierte tiltaket. Gjør de det, snakker vi om institusjoner. Jeg kommer tilbake til det nedenfor.

Når vi betrakter aktørene i det frie feltet i dag, kan vi fastslå at det mest dreier seg om små enheter, i gjennomsnitt mye mindre enn sceneinstitusjonene, egentlig også mindre enn det man forventer av en teater- eller dansegruppe. Ifølge Statistisk sentralbyrås oversikt over ”frie teater- og dansegrupper”, hadde de 81 gruppene som omfattes av statistikken, i alt 227 medlemmer, og det gir et gjennomsnitt på 2,8 medlemmer.⁴³ Også her er imidlertid spennvidden like signifikant som gjennomsnittet. Blant medlemmene finner vi alt fra enkeltstående frilanskunstnere registrert som enkeltpersonforetak, til stiftelser og aksjeselskaper med fast ansatte kunstnere og mange øvrige medvirkende. Faste ansettelse hører imidlertid til unntakene. Også på dette punktet står Grenland Friteater i en særstilling, med sju fast ansatte.⁴⁴

Noen av de frie virksomhetene er rene solotiltak, hvor en enkelt scenekunstner opererer helt på egen hånd eller setter sammen prosjektteam fra prosjekt til prosjekt. Disse er gjerne registrert som enkeltpersonforetak, og det føles ikke riktig å kalle dem ”teatergrupper”. En utvidelse av denne formen representerer en virksomhet som Jo Strømgren Kompani, som er en stiftelse: Den faste staben består av Strømgren selv og to administratorer, mens en rekke kunstnere er tilknyttet på prosjektbasis, mange av dem faste samarbeidspartnere. Hjemmesidene til JSK presenterer et tjuetalls kunstnere og andre fagfolk med bilde og biografi. Likevel passer ”gruppe” ikke helt i dette tilfellet, heller, og det er mer nærliggende å

⁴³ Statistikken omfatter 70 medlemmer av Danse- og Teatersentrum og 11 ikke-medlemmer fra Scenekunstbrukets deltakerliste. Jf. Statistisk sentralbyrå: *Kulturstatistikk 2003* (Oslo/Kongsvinger: 2004), Tabell 7.6. Frie teater- og dansegrupper 1993-2003, side 52.

⁴⁴ Jørgen Langdalen: *Friteater på fast grunn. Evaluering av Grenland Friteater og Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival* (Oslo: Norsk kulturråd, 2005).

betrakte slike virksomheter som *nettverksorganisasjoner*.⁴⁵ (Og når Strømgren har kalt virksomheten ”kompani”, assosierer man kanskje like gjerne til betydningen ”foretak”.)

Enkelte andre virksomheter er basert på en større gruppe av scenekunstnere. Gruppen kan være organisert som forening, stiftelse, aksjeselskap eller noe annet. Et er igjen den nevnte Baktruppen. Baktruppen er organisert som en stiftelse og består i dag av en kjerne på åtte kunstnere. (Hjemmesidene oppgir ytterligere tre som tidligere medlemmer samt en liste på nesten et halvt hundre andre medvirkende gjennom årene. Slik sett har også Baktruppen et preg av nettverksorganisasjon.)

Institusjonsteatrene er, i sammenligning med aktørene i det frie feltet, store organisasjoner, selv om det er en betydelig spennvidde også blant disse, målt i antall ansatte. Norsk teater- og orkesterforenings medlemmer har alt fra 2 til over 426 ansatte (hhv. Haugesund Teater og Den Norske Opera).⁴⁶

Mens de små enhetene ofte ikke har noen særlig arbeidsdeling og spesialisering, men fordeler alle slags kunstneriske, tekniske og administrative oppgaver nokså likt mellom de fåtallige medvirkende, holder de store organisasjonene en mannsterk stab med personell i ulike spesialiserte kategorier – på det kunstneriske området for eksempel skuespillere, dansere, regissører, scenografer, dramaturger, på det tekniske området for eksempel lysteknikere, snekkere, smeder, skreddere, og på det administrative området for eksempel ledere på ulike nivåer, økonomiansvarlige, markedsførere, billettselgere osv.

Også når det gjelder organiseringen av arbeidsprosessene, er det store forskjeller mellom de små, frie virksomhetene og de store organisasjonene. Med en stor produksjon og et høyt antall medvirkende følger ikke bare en sterkere arbeidsdeling, men også strengere krav til organisering og ledelse av virksomheten. Mens de små, frie virksomhetene gjerne har en flat og demokratisk struktur og ofte mangler en klar lederfunksjon, er de store institusjonene organisert etter en hierarkisk bedriftsmodell med ledere på ulike nivåer. Der arbeidsprosessen i de små enhetene gjerne finner sin spesifikke form hver gang på ny, må de store

⁴⁵ Jeg har gitt en karakteristikk av den typiske kulturelle prosjekt- og nettverksorganisasjonen i min evaluering av Nordic Black Theatre (Norsk kulturråd 2005).

⁴⁶ Jf. Tabell 7.4 Tilsette ved teater og opera 1997-2003, i Statistisk sentralbyrå: *Kulturstatistikk 2003* (Oslo/Kongsvinger: 2004), side 51.

institusjonene basere seg på formaliserte prosedyrer og systemer for produksjon og formidling.

Den kanskje viktigste organisatoriske forskjellen mellom de frie aktørene og institusjonene – i tillegg til initieringsformen og levetida – ligger i organiseringen av *formidlingen*, dvs. visning av forestillinger. Dette punktet har jeg allerede har berørt i kapitlet om økonomi: De frie aktørene er nesten uten unntak ”sceneløse” teatre som driver en distribuert formidling over flere arenaer i inn- og eventuelt utland. (Også på dette punktet kan Grenland Friteater nevnes som ett av unntakene: Grenland Friteater har fast tilhold i *Friteatret* i Storgata i Porsgrunn, et nyrenovert teaterbygg som kommunen stiller til rådighet for en billig leie.⁴⁷) For sceneløse teatre kommer visningen i stand enten ved at en arrangør kjøper forestillingen for visning, eller ved at den sceneløse produsenten selv leier visningslokaler og er sin egen arrangør.

Institusjonene kjennetegnes derimot ved å disponere egen, fast hjemmescene, som enten er eid av institusjonen, eller som den disponerer gjennom langsiktige leiekontrakter. De fleste av institusjonene reiser bare i begrenset grad ut på turné med sine forestillinger. Utstrakt turnering driver bare enkelte av de regionale institusjonene. En av mulighetene som oppstår når produksjon og formidling foregår i den samme bygningen, er at man kan sette i gang produksjonen av én forestilling samtidig med at det pågår visning av den forrige.

Jeg tillater meg her en liten ekskurs om produksjonen og produktiviteten. I tillegg til de nevnte momentene kunne nemlig størrelsen på produksjonen representere et kriterium for å skille mellom frie virksomheter og institusjoner i organisatorisk henseende. Store organisasjoner med mange årsverk har naturligvis jevnt over en større produksjon enn små organisasjoner med få årsverk. Når det gjelder produktiviteten vil jeg minne om at Danse- og Teatersentrum ofte har påpekt at det frie feltet får mer ut av de offentlige bevilgningene enn institusjonene, dvs. flere forestillinger for et større samlet publikum. Det lille vi har av statistikk på området, tyder på at dette er riktig. I følge Statistisk sentralbyrås kulturstatistikk viste de 22 scenekunstinstitusjonene som er organisert i Norsk teater- og orkesterforening, i alt 7 522 forestillinger for et samlet publikum av 1 549 064 i 2003, mens de 81 frie virksomhetene som ble omfattet av statistikken samme år, viste i alt 3 167 forestillinger for et

samlet publikum av 348 658. Sammenholder vi disse tallene med opplysningene om offentlige tilskudd til de to sektorene, er det åpenbart at ressursutnyttelsen er høyere i det frie feltet, hvis vi med ressursutnyttelse tenker på utnyttelsen av det offentlige tilskuddet. Noe av grunnlaget for den gode ressursutnyttelsen ligger i det faktum at produksjonen i det frie feltet holdes i gang gjennom store mengder ubetalt arbeid, og denne ressursen hadde ikke vært utløst om det ikke ble ytt offentlige tilskudd. Jeg minner også om at det frie feltet, dersom vi dømmer ut fra Danse- og Teatersentrums medlemmer, samlet har en høyere andel egeninntekter, dvs. inntekter fra markedet, enn institusjonene. Det betyr at de offentlige tilskuddene til de frie virksomhetene ”genererer” en større andel private penger enn institusjonstilskuddene, noe som likeledes kan regnes som god ressursutnyttelse. Når det gjelder produktiviteten, må vi endelig ta hensyn til formidlingskostnadene. Institusjonene er basert på en driftsform med egen fast scene, sceneteknikk og scenemannskap, noe som representerer en betydelig utgift. Også de frie aktørene har, som omtalt i forrige kapittel, kostnader i forbindelse med formidlingen som det kan være vanskelig å bestride. Men disse kommer selvsagt ikke opp mot kostnadene som er forbundet med å holde et permanent sceneanlegg med tilliggende fasiliteter i årskontinuerlig drift.

Den dynamiske, omskiftelige karakteren som preger det frie feltet i kraft av virksomhetenes frie initieringsform og begrensede livssyklus gjør feltet til en *rekrutterings- og utviklingszone*, dvs. en sone for nyskaping. Jeg skal forklare hva jeg mener med rekrutterings- og utviklingszone:

Som kollektiv kunstart utspiller scenekunsten seg alltid i en bestemt *sosial setting*, et mer eller mindre unikt miljø (fagmiljø, kunstnerisk miljø) hvor kunstnere samles om felles ideer. Videre forutsetter scenekunsten, som kollektiv kunstart, alltid en viss *organisering*. Ingen kreative prosesser i scenekunsten utspiller seg uavhengig av den sosiale settingen og organiseringen. Innenfor scenekunstens faste institusjoner er både miljøet og organiseringen stabil og veletablert. Selvsagt rekrutteres nye kunstnere også til institusjonene, og miljøet og organiseringen i institusjonene er innrettet for nyskaping og utvikling. Likevel ser vi at nye initiativer gjerne springer ut av miljøer på siden av det offisielle kulturlivet. Nyskaping skjer

⁴⁷ Jørgen Langdalen: *Friteater på fast grunn. Evaluering av Grenland Friteater og Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival* (Oslo: Norsk kulturråd, 2005).

ofte i nye miljøer og krever ofte kreve nye organisasjonsformer. Noen ganger vil nyskapningen bestå i ny organisering. Det frie feltet kan dermed oppfattes som et dynamisk felt av nye aktører, nye konstellasjoner og nye ideer (selv om det som sagt også her finnes enkelte mer stabile og tradisjonsbyggende aktører og virksomheter).

Det samme preger i høy grad en kollektiv kunstart som musikken, hvor man i tillegg til de faste institusjoner og konstellasjoner (som symfoniorkestre, kammerorkestre, storband og rockeband), ser dynamiske miljøer av enkeltmusikere, grupper, band, ensembler som danner stadig nye prosjekter og samarbeidskonstellasjoner. I musikken, som i scenekunsten, dukker det nye og overraskende gjerne opp utenfor det offisielle kulturlivet og de faste institusjonene, i subkulturene, blant frilansere og ”amatører”.⁴⁸

Dette dynamiske preget gir etter mitt syn noe av begrunnelsen for en fortsatt bruk av uttrykket ”fri scenekunst”. Scenekunsten i det frie feltet er ”fri” fordi tiltakene i dette feltet springer ut av de individuelle kunstnernes egne fortløpende initiativer snarere enn av den organisasjonen de er en del av. I dette er en verdifull arv fra ”gruppeteateridealet” bevart, lenge etter at gruppeteatermodellen som sådan har opphørt å være den dominerende organisasjonsformen i det frie feltet.

Kulturpolitikken søker med vekslende hell å fange opp de flyktige initiativene utenfor det offisielle, institusjonaliserte kulturlivet. Det er således opprettet prosjektstøtteordninger både på musikk- og scenekunstmrådet som skal supplere tilskuddene til faste institusjoner. Men både på musikk- og scenekunstmrådet opplever man at det frie feltet omfatter et økende antall virksomheter som ikke lenger er like flyktige, men som med årene er blitt til faste, tradisjonsrike virksomheter og institusjoner like gode som de egentlige institusjonene.

Det er åpenbart at Danse- og Teatersentrum, som skal søke å representere virksomheter i begge ender av skalaen, har merker en viss splittelse på dette punktet, noe jeg kommer tilbake til i neste kapittel. I avslutningskapitlet vil jeg legge vekt på å anbefale foreningen å legge til grunn en forståelse av det frie scenekunstoffeltet som en rekrutterings- og utviklingszone.

⁴⁸ Jeg har drøftet det frie musikkfeltet i min utredning *Musikkliv og musikkpolitikk. En utredning om musikkenseblene i Norge* (Oslo: Norsk kulturråd, 2002).

5 KUNSTNERISKE OG IDEOLOGISKE POSISJONER I DET FRIE SCENEKUNSTFELTET

Jeg har forsøkt å avgrense det frie scenekunstheltet ut fra de økonomiske rammebetingelsene og organisatoriske løsningene. Det spør om det ikke likevel er i *kunstneriske og ideologiske* forhold at Danse- og Teatersentrums identitet som interesseorganisasjon trer klarest fram. Denne identiteten ligger i selve uttrykket ”fri, profesjonell scenekunst”, som har en framskutt posisjon i vedtektene og i den øvrige dokumentasjonen rundt foreningen. En like sentral rolle spiller uttrykket forøvrig i kulturforvaltningen, hvor man jo blant annet har opprettet en egen støtteordning for fri, profesjonell scenekunst. Jeg har funnet det hensiktsmessig å beskrive Danse- og Teatersentrums kunstneriske/ideologiske posisjon som interesseorganisasjon gjennom en analyse av dette uttrykket, ord for ord.

Begrepet fri

Begrepet “fri” eller “frihetlig” i norsk scenekunst har sin opprinnelse i seksti- og syttitallets motkulturelle kunstnerbevegelser og særlig i *gruppeteaterbevegelsen*. Da interesseorganisasjonen Teatersentrum ble stiftet i 1977, var gruppeteateridealet i høy grad et felles kunstnerisk/ideologisk grunnlag for de 14 gruppene som sto bak etableringen,⁴⁹ og gruppeteateridealet skulle komme til å inngå i foreningens ideologiske grunnlag i mange år.

Gruppeteatret har i alle sine forgreininger en felles rot i tradisjonen fra de russiske scenekunstnerne Stanislavskij og Meyerholdt, som grunnla sitt ”teaterlaboratorium” i 1905. En lang rekke etterkommere i denne tradisjonen kan regnes til gruppeteatrets inspirasjonskilder, som Jacques Copeau, Etienne Decroux, Peter Brook, Jerzy Grotowski. Blant kjente virksomheter i den internasjonale gruppeteatertradisjonen er Théâtre du Soleil i Frankrike og Odinteatret i Holstebro i Danmark. I nordisk sammenheng snakker vi om teaterkunstnere som Ingemar Lindh, Thorgeir Wethal og Eugenio Barba, de to sistnevnte

⁴⁹ De 14 gruppene var Birost, Collage, Filiokus, Fri Ballett, Grenland Friteater, Høvik Ballett, Musidra, Perleporten, Saltkompagniet, Tartarteatret, Teater Rundtomkring, Thesbiteatret, Tramteatret og Vibeke Helgesens Dukketeater. Jf. Danse- og Teatersentrums egnevaluering.

knyttet til Odinteatret. I Norge er kanskje Grenland Friteater den fremste eksponenten for gruppeteatertradisjonen.⁵⁰

Gruppeteatermodellen har både en kunstnerisk og en organisatorisk side, og disse hører nøye sammen. Skal man gi en sammenfattende karakteristikk, kan man bruke følgende formulering (som også var gjengitt i forrige kapittel): *gruppeteatret er en fast sammenslutning av frie kunstnere som driver langsiktig teaterarbeid på et kollektivt, demokratisk og solidarisk grunnlag ut fra felles overordnede kunstneriske/politiske målsetninger*. La meg ta det i tur og orden:

I kravet om at organiseringen må ta utgangspunkt i en *sammenslutning av frie kunstnere*, ligger idealet om det kunstneriske arbeidet som egeninitiert og forankret i kunstnernes eget uttryksbehov. I motsetning til dette står det tradisjonelle teaterhusets hierarkiske bedriftsmodell, hvor folk blir ansatt som i en hvilken som helst bedrift, og hvor skuespillernes kunstneriske impuls underordnes teatersjefen, dramatikerens og regissørens. Idealet om *kollektivt arbeid og demokratisk organisering* står på den ene siden i motsetning til den store teaterbedriftens hierarkiske organisering og kommandolinjer, og på den andre siden i motsetning til det tradisjonelle, litterære teatrets oppsplitting av det kunstneriske arbeidet mellom ulike profesjoner, dvs. mellom dramatikerens (som står for det “skapende” arbeidet i forkant av forestillingen), regissørens (som har kommandoen i tilrettelegging av en “oppsetning” av dramatikerens “verk”) og skuespillerens (som reduseres til “utøver” og redskap for de førstnevntes kunstneriske intensjoner). I motsetning til denne makt- og ansvarsfordelingsmodellen, og i motsetning til den dype splittelsen mellom skapende og utøvende arbeid, står gruppeteatrets vektlegging av det felles, solidariske arbeidet “på golvet” og ikke minst betoningen av skuespillerens ferdigheter og skapende funksjon: I det klassiske gruppeteatret er alle med på å bygge opp forestillingen fra bunnen av, uten noen bindinger til et foreliggende litterært, dramatisk verk, og hvert enkelt medlem er både skuespiller, regissør og dramatiker på én gang. Slik henger det organisatoriske idealet om kollektivt og demokratisk arbeid sammen med et kunstnerisk ideal om et aktuelt teateruttrykk hinsides den litterære dramatikken.

⁵⁰ Jørgen Langdalen: Friteater på fast grunn. Evaluering av Grenland Friteater og Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival (Oslo: Norsk kulturråd, 2005).

Den kollektive og solidariske organiseringen er ikke bare en forutsetning for realiseringen av det kunstneriske uttrykket i den enkelt i forestillingen, men for realiseringen av den kunstneriske profilen i gruppen som sådan. Den felles ideologien er viktig i gruppeteatret. Ikke minst i seksti- og syttitallets alternative teaterbevegelse i Norden hadde man fremdeles tiltro til det som seinere skulle bli omtalt som den ”store” historien om kunsten og samfunnet, dvs. tiltroen til at de store menneskelige og samfunnsmessige utfordringene lar seg identifisere og forstå, at det er mulig gjennom et langsiktig arbeid å nå fram til rasjonelle og helhetlige løsninger på samfunnsutfordringene, og at kunsten spiller en sentral rolle i dette arbeidet. Dette synet på forholdet mellom kunsten og samfunnet karakteriserte gruppeteatret, og her var det følgelig ikke snakk om å strebe etter en abstrakt kunstnerisk ide, eller om bare å vie seg til skiftende kunstneriske satsinger. I teatergruppen er målene *ideelle og langsiktige*, og i dette ser vi også organisasjonsløsningens nødvendighet: Målene kan bare nås gjennom en felles, solidarisk innsats over tid. Likeledes vil målenes karakter av å være både kunstneriske og politiske, lede til en interesse for en viss sosial bredde i formidlingen. I stedet for å begrense seg til det tradisjonelle, borgerlige teaterpublikummet, vil gruppeteatret nå ut til alle samfunnsgrupper. Dette er bakgrunnen for den *distribuerte* formidlingsstrategien, som ikke primært er basert på visninger i eget teaterhus, men på oppsøkende virksomhet, turneer og gjestespill.

I et kunstnerisk og ideologisk perspektiv er begrepet ”fri” i scenekunsten altså høyst innholdsrikt og ladet. I norsk sammenheng ble frigruppeetableringene ikke så tallrike som i Sverige og Danmark. Dette hang delvis sammen med at overskuddet av nyutdannede skuespillere ikke var like stort i Norge, hvor de fleste fikk mulighet til å arbeide i de etablerte teaterhusene: Nettopp dette førte imidlertid til at det alternative tankegodset fra gruppeteatertradisjonen fulgte med inn i institusjonene, ikke minst i de fem regionteatrene som ble opprettet på syttitallet, som alle startet opp som allmøtestyrte teatre uten teatersjef. Men de nye idealene viste seg også i noen av byteatrenes bisceneprosjekter. De frie etableringene som kom opp i Norge, hadde på sin side gjerne rot i amatørteater- eller studentteatermiljøene, og deltakerne manglet ofte formell teaterutdanning. Eugenio Barba rekrutterte medlemmene til etableringen av Odinteatret i Oslo i 1964 blant ungdommene som var blitt refusert ved Teaterhøgskolen. Den manglende forankring og sosialisering innenfor det institusjonaliserte, statlige utdanningsapparatet, bidro ikke til å stille friteatrene mindre i opposisjon til det bestående. De frie etableringene på seksti- og syttitallet vokste således opp

helt på siden av det offisielle teaterlivet, og ble stående i motsetningsforhold til det tradisjonelle, institusjonaliserte teatret: Drivkraften var ønsket om å drive en fri og alternativ kunstnerisk virksomhet utenfor og i opposisjon til samfunnets etablerte institusjoner, som teaterhøgskoler og institusjonsteatre.

Gruppeteateridealet dannet i de første årene en felles ideologiske basis for medlemmene i Danse- og Teatersentrum. I Danse- og Teatersentrums egnevaluering beskrives situasjonen slik:

Miljøet virker i starten oversiktlig og godt sammensveiset, det faktum at medlemmene representerer ulike kunstneriske uttrykksformer (dans, dukketeater, barneteater m.m.) skaper ingen uenigheter. Plattformen er gruppeorganiseringen og det medfølgende kunstneriske arbeid. Det finnes også en klar politisk bevissthet, grunnlaget for gruppenes virksomhet synes å ligge i det mobile, alternative teatret som spilles der folk bor, på barnehager, ute på gatene. Man er opptatt av kjønnskamp, og mener at teatret og dansen har klare politiske oppgaver. De første gruppene hadde dessuten et tydelig pedagogisk perspektiv.⁵¹

Med årene har de opprinnelige gruppeteateridealene blitt supplert av nyere modeller og perspektiver. Synet på kunstens rolle i samfunnsprosessene er blitt mer variert. Mange er mindre tilbøyelig til å se kunsten som et ledd i en langsiktig, ”stor” strategi for utvikling og framskritt. Ikke det at man har mistet troen på kunstens sosiale og politiske kraft, men man integrerer kunsten i større grad i lokale og situasjonsbestemte agendaer. Og når målene og strategien ikke lenger er overordnede og langsiktige, men lokale og situasjonsbestemte, må det få betydning for organiseringen av teaterarbeidet. Noe av begrunnelsen for det langsiktige, solidariske arbeidet i en fast teatergruppe faller bort, og prosjektorganiseringen blir en mer vanlig organisasjonsform. I siste årsmelding omtaler Danse- og Teatersentrum disse utviklingstrekkene på denne måten:

Medlemsmassen er fortsatt svært stabil, til tross for en noe mer ustabil støtteordning. Det viser at endringen i formålet som Årsmøtet vedtok i 1998 om å fokusere på den frie scenekunsten snarere, enn på organiseringen av den, har slått positivt ut. Særlig har unge scenekunstnere gitt uttrykk for at kunstfokuset er viktig. Slik sett kobles også vår horisont opp mot den åpne, levende scenen for samtidskunst, som er i dialog med andre uttrykksformer som musikk, billedkunst m.m.⁵²

Motsetningene mellom aktører som sverger til de opprinnelige idealene og nyere aktører med en mer pragmatisk eller situasjonistisk agenda har preget Danse- og Teatersentrum, ikke minst i utviklingen av den kulturpolitiske strategien. I denne situasjonen har begrepet ”fri” mistet noe av sin ideologiske pregnans, og kan i alle fall ikke lenger knyttes eksklusivt til

⁵¹ Danse- og Teatersentrum: Egen evaluering av Danse- og Teatersentrum (Oslo: 2004)

gruppeteatertradisjonen. I motsetning til sin svenske søsterorganisasjon Teatercentrum, som fremdeles legger til grunn en klassisk definisjon av begrepet “teatergrupp”,⁵³ har Danse- og Teatersentrum ikke lenger noen uttrykkelige henvisninger til gruppeteatertradisjonen i sine vedtekter.

Det betyr ikke at uttrykket ”fri scenekunst” er blitt meningsløst. Jeg har tidligere vært inne på at organiseringsformene i det frie scenekunstheltet er langt mer dynamisk enn i institusjonsfeltet, og enda mer dynamisk i dag enn i gruppeteatrets glansdager. I motsetning til institusjonene er de frie virksomhetene relativt små, har liten grad av arbeidsdeling, liten grad av standardisering av produksjonsprosessen, som organisasjoner er de mer flyktige og bygger ikke opp en lokalisert formidlingsvirksomhet i egne faste lokaler. Disse delene av scenekunstheltet er derfor ”frie” i den opprinnelig betydningen, og viderefører dermed noe av tradisjonen fra gruppeteaterbevegelsen.

Begrepet profesjonell

Profesjonalitet i kunsten har ulike sider, og det finnes ingen endelig definisjon. I utgangspunktet kan man betrakte profesjonaliteten fra tre sider: Profesjonalitet kan sies å være ensbetydende med *utdanning*, slik at den kunstneren som har kunstutdanning, også er profesjonell. Eller profesjonalitet kan ha en *økonomisk* bestemmelse; profesjonell kunstner er den som får betalt for sitt arbeid. Endelig kan profesjonaliteten vise seg i *kvaliteten* på produktet; profesjonell kunstner er den som framstiller kunst av høy kunstnerisk kvalitet.

Det er altså fullt mulig å betraktes som profesjonell i kraft av et produkt som er av høy kvalitet, *uten* at man har en formell utdanning, og *uten* at man har fått betalt for arbeidet. På samme måte er det mulig å være profesjonell i den forstand at man får betalt for sine tjenester, selv om man ikke har noen utdanning, og *uten* at det nødvendigvis er mulig å tilskrive produktet noen særlig høy kunstneriske eller faglig verdi. Endelig er det mulig å være

⁵² Danse- og Teatersentrum: Årsrapport 2003 (Oslo: 2004)

⁵³ I Teatercentrums vedtekter heter det: ”Med fri teatergrupp menas grupp a) som yrkesmässigt bedriver teaterverksamhet, b) som bildats av gruppmedlemmarna själva, c) som är en kollektivt arbetande enhet där gruppmedlemmarna själva beslutar om verksamheten organisatoriskt, konstnärligt och ekonomiskt”. Teatercentrum: *Teatercentrums stadgar. Stadgarna antagna första gången på årsmöte 9 - 10 mars 1998 och andra gången på extra årsmöte 5 oktober 1998.*

profesjonell i den forstand at man har en fagutdanning, uten at dette er noen garanti for at produktet holder mål, samtidig som vi stadig oftere ser eksempler på at en utdanning ikke er nok til å sikre en inntekter fra kunstnerisk arbeid.

Man skulle tro at full score på de tre formene for profesjonalitet ville gjøre en maksimalt profesjonell, men det blir heller ikke alltid riktig. Utdanning kan være en viktig forutsetning for kvalitet, men læring gjennom praksis og erfaring kan i blant gi like gode resultater. Skikkelig betaling kan være en viktig forutsetning for å skape kunst av høy kvalitet, men det er også blitt skapt stor kunst for nesten ingenting. Og så videre.

Institusjonsfeltet i Norge har tradisjonelt oppvist et nokså entydig profesjonalitetsbilde, ettersom nesten alle fagfolkene som jobber i institusjonene, har hatt utdanning fra den statlige utdanningsinstitusjonen, og får betalt i henhold til avtaler inngått mellom Norsk teater- og orkesterforening og arbeidstakerorganisasjonene. I kraft av utdanning og ressurser har kvaliteten i institusjonene vært stabilt god, selv om verken penger eller fagkunnskap kan forhindre en og annen kunstnerisk fiasko, akkurat som penger og fagkunnskap heller ikke er tilstrekkelig forklaring på de sublime topprestasjonen. Imidlertid er profesjonalitetsbildet i institusjonsfeltet i ferd med å endre seg. Utdanningsbakgrunnen til kunstnerne blir mer mangfoldig, i takt med tilveksten av utdanningstilbud og bedre muligheter for finansiering av utenlandsstudier. Dessuten ansetter teaterinstitusjonene omtrent ikke lenger kunstnere i faste stillinger, og bruken av korttidsengasjementer øker, herunder engasjementer av folk med annerledes og mer sammensatt utdannings- og erfaringsbakgrunn, også folk fra det frie feltet. Avtaleverket er i stor utstrekning tilpasset de nye ansettelsesformene.

I det frie feltet har profesjonalitetsbildet tradisjonelt vært mer sammensatt. I Norge har nyutdannede *dansere* hatt små muligheter til fast profesjonell beskjeftigelse, ettersom de faste virksomhetene har vært få: Fram til etableringen av Carte Blanche i 1989, var Operaballetten den eneste virksomheten som engasjerte dansere på fast basis. Alle øvrige virksomheter var frie dansegrupper med vanskelige finansielle betingelser og dårlig kontinuitet. Den statlige balletthøgskolen utdannet imidlertid en jevn strøm av ballettdansere, og siden disse i stor grad var henvist til å skape sine egne arbeidsplasser, førte det til høy utdanningsprofesjonalitet også i de frie dansekompaniene. Situasjonen var noe annerledes i de frie teatergruppene. Som nevnt, uteksaminerte den statlige teaterutdanningen ikke stort flere kandidater enn det var

arbeidsmuligheter for i institusjonene. Det var da også langt flere faste institusjoner på teaterfeltet, og på sytti- og åttitallet ble det etablert enda flere. Teatergruppefolkene hadde sjelden en autorisert teaterutdanning; oftere hadde de bakgrunn fra amatørteatergrupper og studentteater, og fra utsiden ble gruppeteaterbevegelsen derfor ofte betraktet som en amatørteaterbevegelse. De frie teatergruppene ble ikke sosialisert inn i teaterlivets autoriserte kretser, og ble stående i en selvbevisst outsiderposisjon.

De frie teatergruppene representerte dessuten en alternativ profesjonsforståelse. Som vi har sett, tok gruppeteateridealet avstand fra den litterære dramatikken og baserte seg på en arbeidsform hvor teaterforestillingene ble til gjennom en kollektiv skapende prosess ”på golvet”. Man ønsket å oppheve det skarpe skillet mellom dramatiker, regissør og skuespiller, og derfor måtte også den statlige teaterutdanningen, hvor skuespillerne ble oppdratt til lydige ”utøvere”, framstå som antikvert og irrelevant. Gruppeteatertradisjonen fokuserte selv sterkt på utdanning og utvikling, men da på den kollektive lærings- og utdanningsprosessen som oppsto i en produksjonssammenheng, i det kollektive arbeidet med utvikling av forestillinger. I gruppeteatrets perspektiv måtte behovet for en autorisert statlig teaterutdanning overhodet framstå som tvilsomt. Som nevnt rekrutterte Eugenio Barba medlemmene til det opprinnelige Odinteatret blant de refuserte ved Teaterhøgskolen.

I presiseringen ”profesjonell” i paragraf 1 i vedtektene for Danse- og Teatersentrum kan vi høre ekkoet av organisasjonens mangeårige kamp for befri den utenominstitusjonelle scenekunsten fra amatørstemplet som heftet ved den i alle år. Likeledes heter det i presentasjonen på hjemmesidene:

Medlemmer kan være frie grupper, kompanier, enkeltstående kunstneriske produsenter, prosjektsammenslutninger o.l. Det vi imidlertid er opptatt av, er at du/dere arbeider profesjonelt. Det vil med andre ord si en profesjonell bakgrunn enten i form av utdanning eller praksis og at du/dere ønsker å arbeide kontinuerlig med scenekunst.

I dag er profesjonalitetsbildet sterkt endret også i det fri feltet. Utdanningsekspløsjonen innenfor kunstfagene har ført til at det er langt flere unge mennesker med scenekunstutdanning fra inn- og utland enn det er oppgaver til i institusjonsfeltet, og dette fører til en høyere formell utdanning også i det frie feltet, det gjelder teater så vel som dans, samtidig som et større spekter av utdanningsinstitusjoner fører til et større faglig og kunstnerisk mangfold. Videre er de impulsene i samtidas kulturbilde som får unge mennesker til å etablere egne, frie scenekunstvirksomheter, både sterkere og mer varierte enn for tjuo og

tretti år siden. En viktig endring er at gruppeteateridealet, med stabile grupper med fast bemanning og flat demokratisk struktur, ikke lenger er et dominerende ideal. Skiftende prosjektgrupper er blitt mer og mer vanlige.

Fremdeles er det imidlertid et viktig økonomisk kjennetegn ved det frie feltet at finansieringen oftest er så knapp at det ikke kan ytes fullgode honorarer og lønn til de medvirkende. Om aktørene i det frie feltet har høy utdanning og leverer prestasjoner på høyeste nivå, er det altså ikke alltid snakk om profesjonell betaling. Støtteordningen ”Fri scenekunst” har riktignok fått økt sine økonomiske rammer i små sprang, og Kulturrådet har innført en tildelingspolitikk hvor noen få særlig velkvalifiserte aktører får mer stabil og dekkende finansiell støtte, men de fleste aktørene lever på et eksistensgrunnlag bestående av en rekke små tilskudd fra ulike hold kombinert med en stor porsjon ubetalt arbeid. I økonomiske termer er derfor profesjonaliteten fremdeles lav, selv om den er høyere enn noensinne dersom vi vurderer den etter utdanningsnivået, sannsynligvis også målt ut fra kvaliteten. Det høye utdanningsnivået, impulsene fra internasjonal scenekunst, samt den skjerpede konkurransen om publikums oppmerksomhet og om offentlige støttemidler, er faktorer som bidrar til høyere kvalitet i produksjonene fra det frie feltet.

De frie aktørenes sterkt varierende mulighet og evne til å framskaffe driftsmidler, i form av offentlig støtte eller markedsinntekter, er en vedvarende hindring for at Danse- og Teatersentrum kan inngå lignende avtaler med arbeidstakerorganisasjonene som Norsk teater- og orkesterforening har gjort. Det er imidlertid ikke sikkert at dette bør være et mål. Kanskje må det – som omtalt i forrige kapittel – innenfor alle kunstfeltene finnes en *rekrutterings- og utviklingszone* for nye kunstnere og nye prosjekter, en arena for tiltak som ennå ikke ennå ikke har rukket å erobre publikums oppmerksomhet og myndighetenes velvilje, og som følgelig ikke har noen ting i nærheten av full finansiering.

Riktignok er det mulig å konstatere at enkelte aktører i det frie feltet er i ferd med å bevege seg ut av denne sonen og inn i mer institusjonaliserte former. En vel innarbeidet offentlig profil gir sterkere publikumsoppslutning. Oppnådde resultater gjennom mange år gir mer oppmerksomhet fra myndighetene og følgelig mer offentlig støtte, og i noen tilfeller ”fast plass på statsbudsjettet”. Økte inntekter gir mulighet til å yte høyere lønn og honorar til de

medvirkende, ikke sjelden i overensstemmelse med tariffene som Norsk teater- og orkesterforening har forhandlet fram med kunstnerne fagorganisasjoner.

Virksomheter i denne klassen finner vi også blant medlemmene i Danse- og Teatersentrum. Her finner vi noen faste virksomheter som i og for seg sitter i en posisjon hvor det kunne være aktuelt å delta i forhandlingene med arbeidstakerorganisasjonene. På den andre siden representerer foreningen fortsatt også den dynamiske og mer omskiftelige delen av feltet, hvor dette er mindre aktuelt.

Begrepet scenekunst

Med det i og for seg nøytrale begrepet ”scenekunst” viser Danse- og Teatersentrum til et vidtfavnende område av scenekunstformer og scenekunstsjangere, og det har alltid vært viktig for organisasjonen å være mest mulig inkluderende på dette punktet. I presentasjonen av organisasjonen på hjemmesidene heter det: ”Medlemmene i Danse- og Teatersentrum representerer mange ulike former for organisasjon, struktur og formuttrykk, noe som igjen vil si både ulike former for scenekunstsyn og kunstnerisk praksis.” I medlemslistene opererer Danse- og Teatersentrum i dag med kategoriene crossover, dans, figurteater, musikkteater, performance og teater.⁵⁴

Den vide avgrensningen står i bevisst motsetning til den tradisjonelle begrepsbruken som omfatter ”teater”, ”opera” og ”ballett”. Denne bruken henger igjen for eksempel i statsbudsjettet, hvor scenekunsten får sine tilskudd under kapittel 324 *Teater- og operaformål*. Den henger også igjen i organisasjonslivet, hvor interesseorganisasjonen Norsk teater- og orkesterforening har en videre sjangerdekning enn navnet skulle tilsi. Faktiske favner også Danse- og Teatersentrums eget navn snevrere enn det vide feltet av scenekunstaktører organisasjonen henvender seg til.

Forskjellen i terminologi mellom ”Danse- og Teatersentrum” og ”Norsk teater- og orkesterforening” er ellers talende. Mens navnet Norsk teater- og orkesterforening viser til *organisasjonene* (teatrene og orkestrene), viser navnet Danse- og Teatersentrum til scenekunstens ulike *former eller sjangere* (dans, teater). Dette er et direkte uttrykk for de to

⁵⁴ http://www.scenekunst.no/servlet/search?p_type=art&p_mode=det&mission=get_values&p_cat=3

foreningenes ulike fokus: Danse- og Teatersentrum retter seg mot de aktørene som dyrker de sceniske kunstformene, uavhengig av hvilken organisasjonsform disse aktørene har. Danse- og Teatersentrum er jo nettopp for *fri* scenekunst, dvs. scenekunst med en fri organisering, dvs. utenominstitusjonell scenekunst – dette i motsetning til den *institusjonelle* scenekunsten som er organisert i Norsk teater- og orkesterforening.

Bakgrunnen for den divergerende terminologien er imidlertid ikke bare organisatorisk, men bunner også i en reell forskjell i den kunstneriske virksomhetens innhold i de to feltene. I norsk scenekunst representerer det frie feltet tradisjonelt et større kunstnerisk mangfold enn institusjonsfeltet. Det var for eksempel de frie dansekompaniene som introduserte *moderne dans* i Norge, på et tidspunkt da Operaballetten fremdeles var vår eneste offentlig finansierte institusjon på danseområdet. Likeledes var det de frie teatergruppene som fra syttitallet introduserte *gruppeteateridealet* i Norge: I avstandstaken fra det skarpe skillet mellom skapende og utøvende arbeid, la gruppeteatret vekt på fysiske og visuelle uttrykk hinsides den litterære eller dramatiske teaterformen som var enerådende i institusjonsfeltet. Det var også de frie aktørene som introduserte *performancekunsten* i Norge. Likeledes er det innenfor det frie feltet at figurteater og barneteater har hatt sitt tyngdepunkt i norsk sammenheng.

Alle disse formene hører naturlig hjemme i Danse- og Teatersentrum, og også dette kan være med og gi en berettigelse til en forsatt bruk av uttrykket ”fri scenekunst”. I institusjonsteatrene er derimot det litterære, dramatiske teatret (og musikkteatret) fremdeles om ikke enerådende, så i hvert fall dominerende.

Det er likevel ikke lenger holdepunkter for å si at det eksisterer et entydig kunstnerisk skille mellom de to feltene. Mangfoldet av scenekunstformer og kunstneriske orienteringer preger i stigende grad også institusjonsfeltet. De store institusjonene presenterer riktignok et hovedsakelig bredt og publikumsvennlig tilbud av litterært teater og musikkteater på hovedscenene, men på biscenene eksperimenteres i større grad det med ny dramatik, ny koreografi osv. – ikke sjelden i form av samproduksjoner med og gjestespill fra frie aktører. Dessuten må vi huske at institusjonsfeltet også omfatter avantgarde-institusjoner som Black Box Teater og BIT Teatergarasjen, som presenterer avanserte, norske og internasjonale gjestespill med dans, performance, ulike crossoverprosjekter osv. Omvendt har det alltid vært slik at deler av det frie feltet formidler et bredt og målgruppetilpasset tilbud som ikke er

særlig eksperimentelt, men som treffer store publikumsgrupper, ikke minst innenfor barne- og ungdomsteater, og enkelte frie aktører gir et bredt og populært semistasjonært tilbud innenfor en regional kontekst, som Grenland Friteater og Stellaris Danseteater og flere.

Det er derfor etter min oppfatning ikke lenger slik at skillet mellom det frie feltet og institusjonsfeltet kan baseres på klare kunstneriske kriterier. Derimot er det, som omtalt i forrige kapittel, grunn til å trekke et *organisatorisk* skille mellom de to feltene. Institusjonene er *faste* virksomheter, med en fast og formalisert organisering som er tilpasset skiftende bemanning gjennom mange tiår. De frie virksomhetene er mer kortsiktige, og varer under ingen omstendigheter lenger enn yrkeskarrieren til grunnleggerne. Rent organisatorisk er det frie feltet dermed stedet for stadig nye initiativer og karrierer, og det er grunn til å tro at nettopp dette organisatoriske trekket også er det som gjør feltet mer åpent for nyskaping. I forrige kapittel la jeg derfor vekt på det frie feltets karakter av å være en rekrutterings- og utviklingszone.

Til slutt vil jeg nevne at nettopp mangfoldet av kunstneriske/kulturpolitiske orienteringer i det frie feltet også har representert en utfordring for Danse- og Teatersentrum. Jeg har allerede nevnt den overordnede motsetningen mellom gruppeteateraktørene og de nyere prosjektgrupperingene. I tillegg kommer mer ”lokale” motsetninger, som den mellom og teater og dans. Foreningen tok opprinnelig navnet Teatersentrum etter modell fra den svenske søsterorganisasjonen. Selv om navnet seinere ble endret til Danse- og Teatersentrum, har det vært vanskelig å skape oppslutning fra danseaktørene, og ennå i dag synes dansensemblene å utgjøre en stor andel av de aktørene som velger å *ikke* organisere seg i foreningen.⁵⁵ Man kan også nevne kunstneriske motsetninger som den mellom dans og fysisk teater, som begge gjør krav på å forvalte bevegelsens kunststart.

I egnevalueringen legger Danse- og Teatersentrum stor vekt på arbeidet med å bygge ned motsetningene for å konsentrere seg om felles utfordringer:

Gjennom et aktivt mangfoldsbegrep har organisasjonen klart å skape en form for gjensidig forståelse blant medlemmene. I dag kan ingen forfekte det såkalte ”rette” scenekunstsyn. Alle kunstsyn er slik sett like

⁵⁵ Jeg har ingen tall på dette. Eksempler på kjente danseaktører blant ikke-medlemmene, fra det siste årets tildelingslister fra Kulturrådets støtteordning, er Ingun Bjørnsgaard Prosjekt, Impure Company, Kompani Valiente, Kreutzer Kompani, Zero Visibility Corp. Av andre danseaktører kan vi nevne Dans Design og Oslo Danse Ensemble.

riktige, det er feltets styrke at det består av mange kunstsyn, slik at publikum tilbys ulike kunstneriske opplevelser. Målgruppene er like lite ensartete som ”teatret” eller ”dansen” er det.

I dag er det riktig å si at det store kunstneriske mangfoldet er en styrke for Danse- og Teatersentrum, og at en eventuell indre tautrekking bare bidrar til å holde fagdebatten ved like.

6 DANSE- OG TEATERSENTRUM SOM INTERESSEORGANISASJON

Som interesseorganisasjon for fri profesjonell scenekunst har Danse- og Teatersentrum flere oppgaver. Den viktigste er selvsagt å fremme medlemmenes interesser overfor de kulturpolitiske myndigheter og arbeidstakerorganisasjonene, samt i offentligheten generelt. Men før man kommer så langt, skal det gjøres internt, demokratisk organisasjonsarbeid for å identifisere og formulere de felles interessene. Danse- og Teatersentrum tilbyr dessuten medlemmene forskjellige tjenester. Det dreier seg dels om ulike former for rådgivning. Dels deltar foreningen også aktivt i formidlingen av medlemmenes produksjoner, både gjennom promoteringsarbeid og gjennom å tilrettelegge for distribusjonen/booking av forestillingene. Oppgavene kan altså listes opp slik:

- internt organisasjonsarbeid
- arbeidet med å fremme medlemmenes interesser utad
- rådgivning og kompetansebygging for medlemmene
- formidling/promotering av medlemmenes forestillinger
- formidling/booking av medlemmenes forestillinger

Internt organisasjonsarbeid

En interesseorganisasjon som skal framstå som en samlende og slagkraftig representant for medlemmene, må sørge for at det foregår et kontinuerlig internt arbeid for å definere og formulere medlemmenes interesser. Organisasjonen må legge til rette for at interessene drøftes, brytes mot hverandre og bringes ned på en felles plattform, eller i hvert fall et minste felles multiplum. Dette er en demokratisk prosess alle interesseorganisasjoner må gjennom.

Danse- og Teatersentrum er en forening for produserende scenekunstvirksomheter, og for tida er 71 virksomheter medlemmer i foreningen. Medlemstallet ser ut til å holde seg temmelig stabilt. I 2003 kom det sju nye medlemmer, men på den andre siden var det seks som meldte

seg ut.⁵⁶ En fullstendig liste over medlemmene pr. 1.12.04 er gjengitt bakerst i rapporten (s. 107).

Det er to kategorier av medlemskap – fullt medlemskap og assosiert medlemskap. Sistnevnte er en rekrutteringskategori for de ikke fullt så veletablerte virksomhetene. Opptakskravene er her mindre strenge. Mens fullt medlemskap krever at søkeren ”har vært i virksomhet i minst to år, og produsert minst to offentlige sceneverk”, krever assosiert medlemskap bare ett års fartstid og én gjennomført offentlig produksjon. I begge kategorier må virksomheten være registrert med organisasjonsnummer i Brønnøysund-registrene. Begge kategorier betaler full kontingent (for tida på 1700 kroner i året), men assosierte medlemmer har kun talerett på årsmøtet.⁵⁷

Det er årsmøtet som er Danse- og Teatersentrums høyeste organ. Det avholdes hvert år innen utgangen av mai måned. Alle medlemsvirksomhetene stiller med én stemmeberettiget representant hver. Ytterligere representanter for medlemsvirksomhetene kan delta med talerett. Årsmøtet behandler foreningens siste årsmelding, og får seg forelagt andre rapporter fra ”styret, administrasjonen og distriktene”. Videre behandles regnskap for siste år og budsjett for innværende. Eventuelle vedtektsendringer skal også behandles av årsmøtet. Hvert år vedtas revidert handlingsplan. (I tillegg til årsmøte, og eventuelt ekstraordinært årsmøte, kan det holdes medlemsmøter og fagutvalgsmøter, eventuelt distriktsvise sådanne. Disse møtene er av mer faglig karakter og fatter ingen vedtak.)

Årsmøtet velger foreningens styre, som består av fem personer. Styret velger selv sin leder. Styret sitter for en periode av to år, men for å sikre balansen mellom fornyelse og kontinuitet, skiftes hvert år ut to hhv. tre representanter. Danse- og Teatersentrums styremedlemmer er for tida:

- Guri Glans (Teater Joker)
- Øyvind Jørgensen, *styreleder* (Øyvind Jørgensen Produksjoner)
- Gunnar Thon Lossius (ekstern)
- Terje Tjøme Mossige (Toyboys)

⁵⁶ Danse- og Teatersentrum: Årsregnskap 2003 for Danse og Teatersentrum (Oslo: 2004). Note 3 Medlemskontingent.

⁵⁷ Jf. vedtektene, som er gjengitt bakerst i rapporten, s. 91.

– Thomas Storm (Balteatret)

I motsetning til mange andre medlemsorganisasjoner, har Danse- og Teatersentrum valgt å holde noen styreplasser åpne for eksterne representanter. Tre av to styreplasser er reservert representanter for foreningens medlemmer, men to er frie. Med denne bestemmelsen legger vedtektene til rette for en styresammensetningen med bredere kompetanse og bredere kontaktnett enn den foreningens egne medlemmer besitter, noe som synes hensiktsmessig i dagens kulturliv, ikke minst for en forening som er operativ på så mange områder som Danse- og Teatersentrum. Stadig flere kulturvirksomheter ser i dag ut til å oppfatte styrearbeidet og styresammensetningen som virkemidler til å bygge strategiske nettverk og utvikle virksomheten faglig. Flere har også trukket inn representanter for andre samfunnssektorer, som forskning, medier og næringsliv.

Pr. i dag har Danse- og Teatersentrum utnyttet bare én av de to frie plassene til å engasjere et eksternt styremedlem. Det er Gunnar Thon Lossius, tidligere direktør ved Nationalteatret, nå frittstående organisasjonskonsulent. Han har erfaring fra og gode kontakter i norsk teater, men også fra forvaltning og næringsliv. De øvrige fire representantene representerer medlemsvirksomhetene. Koreograf Øyvind Jørgensen, er styreleder. Hans produksjonsselskap (Øyvind Jørgensen Produksjoner) er medlem i Danse- og Teatersentrum. Også styremedlemmene Guri Glans, Thomas Storm og Terje Tjøme Mossige representerer medlemsvirksomheter (hhv. Teater Joker, Balteatret og Toyboys).

I tillegg til årsmøtet arrangeres det både regionale møter og medlemsmøter; disse er uten beslutningskraft, men kan være viktige som diskusjonsfora.

Danse- og Teatersentrum holder for øvrig kontakten med medlemmene pr. epost. Et viktig felles medium er selvsagt foreningens internettsider. En ny internettsatsing ble igangsatt i 2000. I årsmeldingen for 2002 understrekes nettets betydning for det interne organisasjonsarbeidet på denne måten: ”Nesten all medlemsinformasjon finner nå sted over Internett. Det er i dag bare ett av våre medlemmer som ikke har internettilgang.”

Som jeg allerede har vært inne på, er det ikke like lett som før å avgrense det frie scenekunstheltet som målgruppe for en interesseorganisasjon. Historisk sett har det eksistert en interessemotsetning mellom de stabile gruppedannelsene og de mer kortsiktige prosjektkonstellasjonene. Disse har ulike finansieringsbehov og dermed ikke fullstendig

sammenfallende kulturpolitiske interesser. De stabile gruppene jobber jevnt over mange år og opparbeider seg egne målgrupper blant publikum. Disse aktørene har behov for en viss stabilitet i finansieringen, helst i form av et fast offentlig tilskudd, og de føler seg derfor ikke uten videre hjemme i de rene prosjektstøtteordningene. De har heller ingen spesiell interesse av å få en faglig/kulturpolitisk forhåndsvurdering av kvaliteten på produksjonene (som nødvendigvis må variere over lengre perioder). Prosjektkonstellasjonene driver derimot et mer kortsiktig samarbeid omkring spesielle problemstillinger, og produksjonene er ofte rettet mot mer avgrensede og situasjonsbestemte publikumsgrupper. Der gruppene trenger stabil kulturpolitisk backing, er prosjektkonstellasjonene nettopp avhengig av at det finnes en prosjektstøtteordning som kan gi engangstilskudd. De er også interessert i å samle maksimal oppmerksomhet omkring det aktuelle prosjektet, og er derfor interessert i faglig/kulturpolitisk vurdering av kvaliteten på denne.

Det ser ut til at Danse- og Teatersentrum har lært seg til å leve med denne interessekonflikten, og fører en politikk som tar sikte på å imøtekomme begge gruppene. I dagens statlige bevilgningspraksis er det frie feltet på den ene siden tilgodesett med en prosjektstøtteordning, men på den andre siden gir denne muligheter for flerårig oppfølging av de mer stabile virksomhetene. Danse- og Teatersentrum har imidlertid etterlyst en egen *driftsstøtteordning* som kan imøtekomme behovet for en mer langsiktig oppfølging av grupper med en høy grad av kontinuitet og institusjonalisering.

Når det forøvrig gjelder det interne arbeidet, har jeg allerede vist til at Danse- og Teatersentrum er langt i fra å organisere alle aktørene i det frie feltet, jf. diskusjonen i kapittel 2 ovenfor. En analyse av hva slags aktører Danse- og Teatersentrum særlig tiltrekker seg, og hvilke aktører som ikke er interessert i å være medlemmer i organisasjonen, faller av kapasitetsgrunner utenfor denne undersøkelsen. Jeg mener imidlertid å ha påvist at medlemmene pr. i dag representerer en betydelig spennvidde, både økonomisk, organisatorisk og kunstnerisk.

Arbeidet med å fremme medlemmenes interesser utad

I det utadrettede arbeidet for å fremme medlemmenes interesser skal Danse- og Teatersentrum for det første drive et generelt informasjonsarbeid med sikte på å skape forståelse for den frie scenekunsten i offentligheten. På et mer konkret nivå ivaretar foreningen medlemmenes

interesser overfor bestemte institusjonelle aktører, fremst de offentlige kulturmyndighetene og arbeidstakerorganisasjonene.

I et felt som i overveiende grad er finansiert gjennom offentlige tilskudd, vil det kulturpolitiske arbeidet være avgjørende. I vedtektene står det pussig nok ikke stort om denne oppgaven, men på hjemmesidene presenteres den slik:

Vi arbeider aktivt i forbindelse med utviklingen av den statlige støtteordningen for profesjonell scenekunst, slik den forvaltes og administreres av Norsk kulturråd. Organisasjonen fremmer årlig frie profesjonelle scenekunstners syn for Stortingets fagkomité i forbindelse med behandlingen av statsbudsjettet, for å bedre de finansielle vilkårene for fri scenekunst og å øke den generelle forståelsen for dette.

I den siste årsmeldingen beskrives en hverdag preget av et allsidig kulturpolitisk arbeid som omfatter ”utstrakt kontakt med Storting, politiske miljøer, departement, Norsk kulturråd, presse, media generelt ifm. med diverse meldinger om Den kulturelle skolesekken, Kulturmeldingen og andre viktige spørsmål for feltet, også fbm med budsjett, generelle politiske innspill mm.” Det rapporteres også om ”deltagelse på diverse politiske møter og i utvalg, økt foredragsvirksomhet om det frie feltet”, og det har vært ”nedlagt betydelig arbeid på det kulturpolitiske planet i forhold til Stortingsmeldingene om Den kulturelle skolesekken og Kulturmeldingen”. Det understrekes at samlokaliseringen og den daglige kontakten med Norsk teater- og orkesterforening har ”styrket det politiske arbeidet og muliggjort felles politiske utspill”.⁵⁸

Vektleggingen av arbeidet med å skape allmenn forståelse for det frie scenekunstheltet bunner i erfaringen gjennom mange år av at dette feltet har en lav profil og dårlig synlighet, for ikke å si en dårlig anseelse, ikke bare i politikken, men også i mediene og i offentligheten generelt. Historisk kan den marginaliserte posisjonen sies å være et kombinert resultat av feltets egen motkulturelle strategi fra syttitallet av og de utstøtelsesmekanismer som denne strategien straks ble møtt med fra det offisielle teater-Norge. Gjennom årene har Danse- og Teatersentrum på noe schizofrent vis måttet følge en strategi som går ut på å verne og formidle det som er feltets særpreg, og samtidig arbeide for gjøre feltet stuerent i offentligheten. Det er lett å finne eksempler på at foreningen i det ene øyeblikket beklager seg over outsiderposisjonen, og i det neste framhever den som feltets særpreg. Men nettopp denne

⁵⁸ Danse- og Teatersentrum: Årsrapport 2003 (Oslo: 2004).

doble strategien må oppfattes som et effektivt pedagogisk tiltak for å skape forståelse for feltet og få innpass i den offentlige kulturpolitikken.

De fordommene om det frie feltet som Danse- og Teatersentrum særlig har arbeidet for å korrigere (og som begge er omtalt i forrige kapittel), er følgende:

- synet på det frie feltet som et *amatørfelt*
- synet på det frie feltet som et felt preget av *diskontinuitet*

Begge disse temaene er skreddersydd for kommunikasjonen med bevilgende myndigheter: Myndighetene har i utgangspunktet sine scenekunstopolitiske referanserammer knyttet til institusjonsteatersektoren, som etter sakens natur er preget av et overskudd av både kontinuitet og profesjonalitet. Dersom det kunne påvises at også de frie aktørene var profesjonelle og var engasjert i et arbeid preget av kunstnerisk kontinuitet, var man også nærmere å kunne overbevise myndighetene om tiltakenes støtteverdighet.

Jeg mener likevel at det kan være uheldig å gå for langt i vektleggingen av disse temaene. I forrige kapittel understreket jeg som et positivt *fortrinn* ved det frie feltet at det har hatt kraft til å omdefinere profesjonsforståelsen i scenekunstheltet gjennom å utfordre de rådende strukturene i institusjonsteatrene. Aktørene som dro i gang de første frie gruppene på seksti- og syttitallet, var gjerne uten formell utdanning. Om de hadde en autorisert utdanning, gikk deres kunstneriske orientering raskt i diametralt motsatt retning fra den de var opplært med. For disse pionerene var tilværelsen som ”profesjonell” ikke noe å trakte etter. I stedet realiserte de sin egen alternative profesjonsforståelse i eksplisitt avstandstaken fra scenekunstens institusjoner – institusjonsteatret og teaterutdanningen. I protest mot institusjonsteatrets hierarkiske bedriftsmodell og den litterære teaterformens splittelse mellom skapende og utøvende, baserte gruppeteatret seg på det skapende fellesskapet, hvor hver enkelt var delaktig og ansvarlig i alle faser i utviklingen av forestillingen.

Tretti år seinere er profesjonsbildet i norsk scenekunst langt mer mangfoldig enn da de frie gruppene trakk de første stiene utenfor det offisielle teaterlivet. Det er ikke lenger slik at alle norske scenekunstnere får sin utdanning fra Teaterhøgskolen og deretter suges rett inn i institusjonsteatersystemet. Og det frie feltet fortsetter å utfordre profesjonsforståelsene i feltet, uten å la seg affisere av risikoen for å bli tatt for å være ”amatør”.

Jeg har også hevdet at det frie feltets diskontinuitet må betraktes som et fortrinn, og som et korrektiv til den overveldende kontinuiteten institusjonsfeltet. Jeg har framhevet det frie feltets karakter av å være en rekrutterings- og utviklingszone, hvor nye aktører og ideer mobiliseres i relativt kortsiktige prosjekter. I motsetning til dette har Danse- og Teatersentrum på vegne av sine medlemmer forsøkt å overbevise myndighetene om at det frie feltet er preget av en så sterk kontinuitet at mange av aktørene kunne fortjene en ”fast plass på statsbudsjettet”, noe flere av dem også har oppnådd. Men i motsetning til dette vil jeg hevde at det kan være grunn for interesseorganisasjonen til å legge hovedvekt på behovene i den *frie* sektoren. At noen aktører i denne sektoren godt kunne trenge fem eller åtte år med jevn og forutsigelig (og tilstrekkelig) driftsfinansiering for å uttømme sine kunstneriske potensialer (og kanskje til og med få fornyet kontrakten en periode eller to), er en annen sak, og på dette punktet har Danse- og Teatersentrum lenge ivret for en særskilt tilskuddsordning.

For øvrig er det selvsagt fortjenstfullt at Danse- og Teatersentrum har satt seg fore å utrydde den vanlige misforståelsen at det frie feltet skulle være de diskontinuerlige *karrierenes* felt, et rent frilanserfelt for de uheldige som aldri fikk fast jobb i et av våre institusjonsteatre. Tvert imot forfølger mange av våre fremste scenekunstnere sine karrierer innefor det frie feltet, uten å trakte etter fast ansettelse i en institusjon.

For en interesseorganisasjon som Danse- og Teatersentrum innebærer for øvrig oppgaven med å skape forståelse for fri scenekunst noe langt mer enn den generelle synliggjørende oppgave enhver interesseorganisasjon har i forhold til sine medlemmer. Aktørene i det frie feltet er jo *kunstprodusenter* og henvender seg til offentligheten med krav på oppmerksomhet for sine kunstneriske produksjoner. Arbeidet med å synliggjøre feltet glir dermed over i arbeidet med å *promotere* aktørene i feltet og deres produksjoner, som jeg kommer tilbake til nedenfor.

I arbeidet med å synliggjøre det frie scenekunstfeltet har Danse- og Teatersentrum også stiftet en scenekunstpris, Danse- og Teatersentrums scenekunstpris. I 2004 gikk prisen til Kate Pendry for forestillingen ”Sex in the Warzone”.

Rådgivning og kompetansebygging for medlemmene

Danse- og Teatersentrum tilbyr medlemmene både løpende rådgivning og særlige kompetansebyggingstiltak (kurser og seminarer). Temaene spenner fra det scenekunsthaglige til det organisasjonsfaglige området.

Ikke minst har den rene organisasjonsrådgivningen stor betydning. Innenfor dette området bidrar Danse- og Teatersentrum med råd og hjelp innenfor finansiering, budsjettering, prispolitikk, lønn- og honorar, regnskap og rapportering, markedsføring og mange andre administrative oppgaver. Produksjonsenhetene i det fri feltet er jevnt over for små og fattige til å kunne ansette administratorer eller kjøpe administrative tjenester eksternt, og det skorter sterkt på administrativ kapasitet og kompetanse hos kunstnerne selv.⁵⁹ Denne situasjonen gjør det nærliggende for interesseorganisasjonen å tilby fri rådgivning til medlemmene.

Rådgivning i organisatoriske spørsmål omfatter blant annet informasjon om registrering av virksomheten i Brønnøysund-registrene, samt de plikter og rettigheter som følge av dette. I årsmeldingen for 2003 rapporteres det at hadde mange av medlemmene behov for rådgivning i forbindelse med innføring av en ny stiftelseslov. På økonomiområdet er ikke minst finansieringen en flaskehals. Danse- og Teatersentrum gjør her en viktig rådgivningsjobb i forbindelse med medlemmenes søknader til de offentlige støtteordningene: Foreningen gir direkte assistanse til de enkelte medlemmene, foruten at det arrangeres søknadsskrivingsseminarer – i 2003 man arrangerte et slik seminar under tittelen ”Drømmesøknaden” (i samarbeid med Skuespillerforbundet og Norske Dansekunstnere).⁶⁰ Et annet kompetansebehov hos medlemmene som Danse- og Teatersentrum søker å dekke, er økonomistyring. Årsmeldingene forteller om seminarer om budsjettarbeid (i samarbeid Skuespillerforbundet) og regnskapsførsel. I de senere årene er det innført en felles forpliktende rapporteringsmal for medlemmene, som også omfatter økonomiske forhold. Medlemmene veiledes ellers i forhold til rapporteringskrav knyttet til moms og skatt, og i de siste årene har foreningen særlig hatt en viktig oppgave i å informere om momsreformen, ny

⁵⁹ ”En kan generelt konkludere med at det oppleves svært vanskelig for kunstnere uten støtte til administrativ kompetanse å måtte orientere seg og formulere seg i et hav av søknader, rapportering og formelle kontroll – og rapporteringskrav.” Danse- og Teatersentrum: Årsrapport 2003 (Oslo: 2004).

regnskapslov og ny stiftelseslov. Danse- og Teatersentrum har også igangsatt et arbeid for å etablere kontraktmaler og prissettingsmetoder for bruk ved spilleoppdrag. I den anledning er det avholdt seminarer om ”Prispolitikk og utregningsveiledning” (dette er et arbeid som særlig har vært knyttet til formidlings- og arrangørutviklingsordningen Norsk Scenekunstbruk). Man har også hatt seminar om opphavsrett. Endelig søker Danse- og Teatersentrum å styrke markedsføringskompetansen hos medlemmene ved å tilby egne seminarer; i 2003 arrangerte man således et seminar under tittelen ”PR og markedsføring”.

Alle disse oppgavene sammenfatter foreningen på denne måten i sin siste årsmelding (under den tematiske fellesbetegnelse ”arbeidsgiveransvar”):

Vi ser et tydelig behov for å meisle ut arbeidsgiveransvaret som ligger i de frie produksjonsenhetene, og har i samarbeid med Norsk Skuespillerforbund arrangert to søknads- og budsjettseminarer, samt igangsatt arbeidet med utforming av såkalte kontraktsveiledere. Når det gjelder prisberegning av produksjoner særlig i forhold til større turneer, er det gjort et betydelig arbeid for å få på plass anbefalte kontraktmaler.⁶¹

En viktig støttefunksjon som Danse- og Teatersentrum tilbyr medlemmene, gjelder rapporteringen. På dette området bistår foreningen ikke bare med råd, men også med et fiks ferdig tilrettelagt, nettbasert rapporteringssystem. Alle medlemmene forplikter seg til å utarbeide årsrapporter etter den felles malen. Rapportene inneholder opplysninger om organisasjon, virksomhet og økonomi. Opplysningene registreres direkte i en felles database, som i sin tur er tilgjengelig for allmennheten på foreningens hjemmesider. Fra databasen er det også mulig å få presentert statistiske sammendrag i tabellform. Rapporteringen fra medlemmene er ifølge Danse- og Teatersentrum ”på et nivå som er forventet av offentlige myndigheter” – og offentlige myndigheter er selvsagt en viktig målgruppe for den felles rapporteringsoffensiven. I tillegg bruker Statistisk sentralbyrå data fra Danse- og Teatersentrum i utarbeidelsen av sin statistikk om ”Frie teater- og dansegrupper”. Gjennom egen nettpublisering og Statistisk sentralbyrås statistikk, bidrar rapporteringen til en synliggjøring av aktørene og det frie feltet.

For Danse- og Teatersentrums administrasjon er det gjennom 2003 merket en betydelig økning i antall henvendelser. Denne årsrapporten peker på mye av årsaken til økningen, men vi vil spesielt fremheve utviklingen med Den Kulturelle Skolesekken, UD-midlene og ikke minst arbeidet rundt Kulturmeldingen. Det registreres også et økt antall henvendelser fra hele miljøet, uavhengig av medlemskap. Dette går på

⁶⁰ Det er lett å innse at Danse- og Teatersentrum ser søknadsrådgivningen som et viktig ledd i arbeidet med å fremme medlemmenes interesser, ettersom flertallet av foreningens medlemmer pr. i dag ikke mottar tilskudd fra støtteordningen ”Fri scenekunst”, som er den viktigste kilden for offentlig støtte til det frie feltet.

⁶¹ Danse- og Teatersentrum: *Årsrapport 2003* (Oslo: 2004).

spørsmål knyttet til politikk, støtteordning, produsentspørsmål m.m. Tendensen startet for to år siden, og innebærer en markant økning i år. (2003)

Økt antall henvendelser preget året. Det går generelt på spørsmål om ”alt” fra støtteordninger, kurs, rådgivning, budsjettering m.m. Dette tilsvarer en økning fra i fjor som har klar sammenheng med ny medarbeider og satsing på rådgivning. Mange henvendelser er også registrert fra ikke-medlemmer og nyetablerte/frilansere. Det er kun medlemmer som får en tettere oppfølging ved sitt søknads- og rapporteringsarbeid, andre får en mer generell innføring. (2003)

Noen av kompetansetilbudene ligger innenfor det scenekunsthaglige området snarere enn det administrative. Årsrapporten for 2003 forteller om seminararrangementer om temaer som ”barn og kunst”, ”formidling av forestillinger i utlandet” og ”samarbeid frie grupper og institusjoner”. Seminaret om formidling i utlandet og det tidligere nevnte seminaret om ”PR og markedsføring” tok for øvrig sikte på å styrke *produsentkompetansen* og bygge et fagnettverk av produsenter i det frie scenekunsthagfeltet. I den forbindelse ble det også arrangert to nettverkstreff for produsentene.

Formidling/promotering

Danse- og Teatersentrum har alltid tatt et ansvar for å bidra til synliggjøringen og promoteringen av medlemmene og deres produksjoner. Dette er en naturlig oppgave for enhver interesseorganisasjon som representerer kunstprodusenter, men nettopp innenfor den frie scenekunsten er denne tjenesten særlig viktig. De frie aktørene har etter sakens natur en svakere profil i offentligheten enn statsfinansierte institusjoner og kommersielle virksomheter. Scenekunstinstitusjonene har mye bedre synlighet i kulturlandskapet, først og fremst fordi de som mer eller mindre tradisjonsrike ”nasjonale institusjoner” eller ”regionale institusjoner” har symbolsk tyngde til å holde på offentlighetens og mediernes oppmerksomhet, men også fordi hver og en av dem har en større og dermed mer synlig produksjon, samt ikke minst budsjetter til å markedsføre denne, og derfor en større kontaktflate mot offentligheten og publikum. Dessuten har institusjonene et eget *scenebygg* med en mer eller mindre framskutt plassering i det fysiske kulturlandskapet.

De frie produksjonsenhetene er i sammenligning mer usynlige og anonyme i den større kulturoffentligheten, selv om de måtte ha en sterk stilling i mindre subkulturer. De har mindre symbolsk tyngde, ingen framskutte bygninger, ei heller markedsføringsbudsjetter til å bryte gjennom i kulturlivet med sitt budskap. Derfor er interesseorganisasjonens promoteringsinnsats på vegne av sine medlemmer desto viktigere.

I alle år har Danse- og Teatersentrum sørget for en årlig *katalogutgivelse* som presenterer de frie aktørene og deres produksjoner. Denne er nå erstattet av en internettkatalog som tilbyr godt tilrettelagt informasjon om alle medlemsgruppene. Det er de enkelte medlemmenes ansvar å oppdatere informasjonen i katalogen. Mange av dem legger inn pekere til egne hjemmesider. Om internettkatalogen heter det i årsmeldingen for 2002:

Sidene oppdateres jevnlig, det satses betydelig på å presentere medlemmer og forestillinger, og på å bringe annen relevant informasjon om fri scenekunst. Alle våre medlemmer har egne brukernavn og passord, og kan til enhver tid endre informasjonen og legge inn nye opplysninger.

Gjennom katalogen har publikum også tilgang til medlemmenes årsrapporter, med opplysninger om siste års virksomhet og økonomi.

I tillegg til Danse- og Teatersentrums nettkatalog kan hjemmesidene til Norsk Scenekunstbruk gi effektiv promotering for de aktørene som deltar i denne ordningen (hovedsakelig DTS-medlemmer). Scenekunstbruket drives som en virksomhet under Danse- og Teatersentrum, og hjemmesidene framstår som en underseksjon av Danse- og Teatersentrums nettsted. Scenekunstbruket er imidlertid en tjeneste som ikke er reservert for medlemmene i Danse- og Teatersentrum, og derfor hører denne ordningen til foreningens utvidete rolle som nasjonalt *kompetanse- og informasjonssenter*, en rolle jeg kommer tilbake til i neste kapittel.

Formidling/booking

I tillegg til promoteringsarbeidet har Danse- og Teatersentrum også – gjennom Norsk Scenekunstbruk – påtatt seg et ansvar for den mer spesialiserte oppgaven med å distribuere/selge medlemmenes produksjoner til arrangørene, dvs. *booking*. Scenekunstbruket er som sagt et tilbud til hele det frie scenekunstheltet, og inngår derfor i foreningens utvidete rolle som kompetanse- og informasjonssenter, omtalt i neste kapittel. (Det må med en gang understrekes at Scenekunstbruket er noe langt *mer* enn en bookingordning. Med denne ordningen har Danse- og Teatersentrum også tatt sikte på å utvikle etterspørselssiden gjennom aktiv *arrangørutvikling*, mer om det i neste kapittel.)

7 DANSE- OG TEATERSENTRUM SOM KOMPETANSE- OG INFORMASJONSSENTER

Som omtalt framstår Danse- og Teatersentrum ikke bare en interesseorganisasjon for en nærmere avgrenset gruppe av aktører, men også som et nasjonalt kompetanse- og informasjonscenter som yter tjenester for et større spekter av målgrupper i norsk scenekunst.

Oppgavene som inngår i Danse- og Teatersentrums arbeid som kompetanse- og informasjonscenter, er følgende:

- informasjonsarbeid
- utgivelse av nettstedsskriftet *Scenekunst.no*
- formidling/promotering/booking (Norsk Scenekunstbruk)
- arrangør- og arenautvikling (Norsk Scenekunstbruk, Black Box Teater)
- forvaltning av offentlige tilskuddsordninger (Utenriksdepartementets scenekunststøtte)

Informasjonsarbeid

Danse- og Teatersentrum har selv sagt som prioritert oppgave å informere om sine egne medlemmer og bidra til å promotere de produksjonene disse tilbyr offentligheten, jf. omtalen av dette i forrige kapittel. Men foreningens informasjonsvirksomhet går videre enn dette. Blant annet omfatter foreningens informasjonsarbeid alle deltakerne i Norsk Scenekunstbruk, som er en virksomhet under Danse- og Teatersentrum, men som er åpen for alle aktører i det frie feltet. Ut over dette er det naturlig at Danse- og Teatersentrum, som den offisielle representant for det frie scenekunstheltet, påtar seg et generelt ansvar for å informere om dette feltet.

Et enda videre informasjonsansvar har Danse- og Teatersentrum imidlertid påtatt seg sammen med Norsk teater- og orkesterforening. De to foreningene har de siste årene vært samlokalisert og driver et godt samarbeid, ikke minst på informasjonsområdet. Det mest synlige og profilerte beviset på dette samarbeidet er nettstedsskriftet *Scenekunst.no*, som er omtalt i neste avsnitt. Tidsskriftet er imidlertid bare ett element i en felles informasjonsoffensiv. De to foreningene ønsker i felleskap å framstå som et *informasjonscenter for norsk scenekunst*, og

har til dette formålet ansatt journalist og teaterkritiker IdaLou Larsen som informasjonsrådgiver.⁶² De to foreningene deler på utgiftene til informasjonskonsulenten.

Informasjonsarbeidet består i håndtering av løpende forespørsler så vel som aktivt informasjonsarbeid i ulike fora. Den viktigste informasjonskanalen er naturligvis internett. Danse- og Teatersentrums internettsatsing fra 2000, og særlig de to foreningenes *felles* internettsatsing fra 2002, ser ut til å ha gitt norsk scenekunst et nytt forum for informasjon og debatt, ikke minst i form av tidsskriftet *Scenekunst.no*.

Det er prisverdig at de to interesseorganisasjonene, som representerer hvert sitt ”felt” i norsk scenekunst, og sammen dekker hele området av produserende/programmerende virksomheter, påtar seg et generelt informasjonsansvar for norsk scenekunst. Med dette søker de å dekke et behov som altfor lenge har stått udekket i norsk kulturoffentlighet.

I avslutningskapitlet vil man likevel se at jeg tar til orde for at det etableres et nytt, frittstående *nasjonalt informasjonssenter for scenekunst*, etter modell av Musikkinformasjonssenteret. Dette vil befri de to interesseorganisasjonene for noe av det utvidete informasjonsansvaret de har påtatt seg. Likevel vil det naturligvis også i fortsettelsen gjenstå betydelige oppgaver på informasjonsområdet for de to foreningene.

Utgivelse av nettidsskriftet *Scenekunst.no*

Det viktigste elementet i Danse- og Teatersentrums og Norsk teater- og orkesterforenings felles informasjonssatsing er nettidsskriftet *Scenekunst.no*, som omtales slik i siste årsmelding fra Danse- og Teatersentrum:

DTS samarbeider med Norsk teater- og orkesterforening om nyhetssiden www.scenekunst.no med Idalou Larsen som redaktør. Begge foreningene som ansvarlig utgiver. Fra høsten 2003, er det i gjennomsnitt målt 220.000 treff, som må sies å være formidabelt for en såpass nyetablert side. [...] Arbeidet med etablering av redaktørplakat for www.scenekunst.no, ble i gang med et eget seminar om redaktørplakaten i forhold til organisasjoner som utgivere. Søknad om å videreutvikle nyhetssiden med scenekunstkritikk, med vekt på det frie feltet, ble sendt Norsk kulturråd og blir behandlet i løpet av 2004.

Scenekunst.no inneholder en rekke ulike seksjoner. Seksjonen ”Nyheter” bringer nyhetsoppdrag fra norsk scenekunst (og fra orkesterverdenen), og det er også enkelte oppdrag om saker fra utlandet. Seksjonen ”Hva skriver andre?” er en ”klipptjeneste” med pekere til

⁶² Informasjonsrådgiveren er også redaktør for *scenekunst.no*, se nedenfor.

nettpublikasjoner i inn- og utland. En egen seksjon formidler pressemeldinger fra scenekunstheltet (og en annen seksjon pressemeldinger fra orkesterfeltet). I seksjonen ”Kritikker” legges det fram hyppige teateranmeldelser, hvilket er en viktig tjeneste i en tid da andre medier nedprioriterer teaterkritikken. Endelig har vi seksjonene ”Premiereoversikt” og ”Kurs og seminarer”.⁶³ Ansvarlig redaktør for *Scenekunst.no* (og eneste medarbeider) er IdaLou Larsen.

Det ligger utenfor rekkevidden av denne evalueringen å gi en kvalifisert vurdering av om *Scenekunst.no* har vært et vellykket publisistisk tiltak. Alt tyder imidlertid på at informasjonsbehovet på dette området er stort, både blant bransjefolkene og det allmenne publikum. Min egen erfaring med *Scenekunst.no* er at tidsskriftet presenterer et rikholdig tilbud og holder en god faglig kvalitet, og nettstedet står seg godt selv i sammenligning med for eksempel Musikkinformasjonssenterets tilsvarende publikasjon *Ballade.no*, som har betydelig større ressurser.

Som det framgår av sitatet ovenfor, er de ansvarlige utgiverne fullstendig klar over de prinsipielle spørsmålene som knytter seg til publisistisk virksomhet innenfor rammene av organisasjonslivet. Utgiverne har i den anledning avholdt et eget seminar som tok opp Redaktørplakatens anvendelse i forbindelse med *Scenekunst.no*. Det virker betryggende. Det er selvsagt avgjørende for tidsskriftets troverdighet og relevans at publikum kan stole på at Redaktørplakaten gjelder uinnskrenket, desto mer som utgiverne i dette tilfellet er *interesseorganisasjoner*.⁶⁴

Ettersom det er om å gjøre å signalisere til omverdenen at *Scenekunst.no* er et redaksjonelt sett uavhengig organ, kan *domenenavnet* representere et lite problem. *Scenekunst.no* er ikke

⁶³ I tillegg til alt dette har også nyheter fra Norsk Teaterunion sin egen seksjon (”NTU-nytt”). Grunnen til det er trolig at denne organisasjonen ikke har egne hjemmesider, ut over en kort presentasjon som man får lese ved å klikke på pekeren ”Norsk Teaterunion” på forsiden av www.scenekunst.no. Norsk Teaterunion er paraplyorganisasjonen for profesjonell scenekunst i stort og smått: ”Medlemsmassen dekker alle miljøer innenfor norsk scenekunst: offentlig støttede scenekunstinstitusjoner, frie sceniske grupper, undervisningsmiljøer, fagorganisasjoner, teatermuseer, fjernsynsstasjoner og festivaler.” Interessant nok omtaler også Norsk Teaterunion seg som et ”informasjonssenter for profesjonell scenekunst i Norge” (http://www.scenekunst.no/ntu_inf.htm).

⁶⁴ ”En redaktør forutsettes å dele sitt blads grunnsyn og formålsbestemmelser. Men innenfor denne rammen skal redaktøren ha en fri og uavhengig ledelse av redaksjonen og full frihet til å forme avisens meninger, selv om de enkelte spørsmål ikke deles av utgiveren eller styret.” *Redaktørens plikter og rettigheter* (”Redaktørplakaten”), jf. <http://www.nored.no/redplakat.htm>.

bare domenet for publikasjonen. Også Danse- og Teatersentrum har sine hjemmesider på dette domenet (<http://www.scenekunst.no/pub/dts/>), i likhet med Norsk Scenekunstbruk og Norsk Teaterunion. Derimot har Norsk teater- og orkesterforening hjemmesidene på et eget, unikt domene (<http://www.nto.no/>).

Det er selvsagt ingen ting i veien for å knytte ulike virksomheter til det samme domenet, men man skal da være klar over at domenenavnet i vår tid i stigende grad oppfattes som et signal for den som presenterer seg på sidene. Domenenavnet blir et kjennetegn ved ”merkevaren”. I dette tilfellet har man da også latt domenenavnet stå som selve navnet på publikasjonen, *Scenekunst.no*. For å framstå som en selvstendig publikasjon burde *Scenekunst.no* derfor strengt tatt disponert domenet alene, i stedet for å dele det med en av de ansvarlige utgiverne.

Den grafiske utformingen av de respektive hjemmesidene er en mer uheldig sak. Den grafiske profilen er utformet over samme mal for hele domenet. Det betyr at publikasjonen *Scenekunst.no* framstår i samme drakt som interesseorganisasjonen Danse- og Teatersentrum, og publikasjonen oppfattes dermed uten videre som foreningens talerør. Derimot har Norsk teater- og orkesterforening sin egen design, på sitt eget domene.

Til sammenligning kan jeg nevne at *Ballade.no* tross alt disponerer et eget domene, som skiller seg klart fra domenet til den ansvarlige utgiveren, Musikkinformasjonssenteret. Men likevel deler også denne publikasjonen på uheldig vis grafisk design med sin ansvarlige utgiver, slik at det er vanskelig å se hvem står bak hva. (På den andre siden er Musikkinformasjonssenteret tross alt ingen interesseorganisasjon, som Danse- og Teatersentrum, men en selvstendig stiftelse.)⁶⁵

Konklusjonen er at nettididentiteten til Danse- og Teatersentrum og *Scenekunst.no* bør skilles klarere fra hverandre gjennom individualisert design, samt eventuelt også med unike domenenavn.⁶⁶

Som tidligere nevnt foreslår jeg i avslutningskapitlet at det opprettes et nytt, nasjonalt informasjonssenter for scenekunst, etter modell av Musikkinformasjonssenteret. Dersom et slikt senter skulle bli en realitet, ville det være naturlig om *Scenekunst.no* ble videreført som

⁶⁵ Jf. min omtale av dette forholdet i evalueringen av Musikkinformasjonssenteret (Norsk kulturråd 2005).

en virksomhet under dette informasjonssenteret i stedet for å ha de to interesseorganisasjonene som ansvarlige utgivere. I en slik kontekst må tidsskriftet tilføres tilstrekkelige ressurser til å videreutvikle alle sider av sin virksomhet, herunder både nyhetsformidlingen og forestillingsanmeldelsene.

Formidling/promotering/booking

Danse- og Teatersentrums viktigste enkeltsatsing på formidlingssiden er Norsk Scenekunstbruk. Det var Danse- og Teatersentrum som tok initiativ til etableringen av ordningen i 1995. Ordningen gikk som prøveprosjekt i regi av foreningen med prosjekttilskudd fra Norsk kulturråd i perioden 1995–2000. Etter prosjektperioden har ordningen mottatt et statstilskudd over post 78 i teater- og operakapitlet. I 2004 var tilskuddet på 2,6 mill. kroner. Scenekunstbruket drives ennå som en virksomhet under Danse- og Teatersentrum.

Ordningen er basert på et samvirke mellom det frie scenekunstheltet, representert ved Norsk Scenekunstbruk / Danse- og Teatersentrum, og lokale arrangører over hele landet, med fylkeskulturmyndighetene som regionalt kontaktledd. Virksomheten består i at Norsk Scenekunstbruk presenterer en nettbasert katalog av produksjoner innenfor ulike sjangere og uttrykk, som arrangørene kan velge sitt tilbud og foreta bestillinger fra. Det dreier seg hovedsakelig om barne- og ungdomsproduksjoner; i 2003 var 85 prosent av publikum innenfor disse målgruppene. Forestillingene er dessuten for det meste i et lite og fleksibelt format, og kan oppføres i mange ulike lokaliteter.

Ordningen sikter imidlertid ikke bare mot å promotere og distribuere et forestillingstilbud, men også å styrke arrangørkompetansen og interessen for scenekunst. De lokale arrangørene tilbys kompetansetilbud som kurser og seminarer, og det trekkes aktivt med i arbeidet med å utforme og tilrettelegge tilbudet. Slik sett er Norsk Scenekunstbruk like mye et arrangørutviklingstiltak som en formidlingsordning, og omtales som sådan i neste avsnitt. Et viktig moment i modellen er også finansieringsløsningen, som består i at staten dekker inntil 50 pst. av utgiftene, mens arrangøren beholder billettinntektene. Både kompetansebyggingen,

⁶⁶ Pr. februar 2005 opplyser Danse- og Teatersentrum på hjemmesidene at ”ny web-side er under arbeid”.

brukerstyringen og samfinansieringen antas å styrke den lokale forankringen (en lokal forankring Riksteatrets tilbud ofte er blitt beskyldt for å mangle). Det er i dag 15 av våre 18 fylker som deltar i ordningen. I 2004 ble det formidlet 52 produksjoner, som ble spilt til sammen 1944 ganger for et samlet publikum av 190 019.

Scenekunstbruket fungerer også som den nasjonale kontakten i forbindelse med innarbeidelsen av fri scenekunst i tilbudet fra Den kulturelle skolesekken. På dette området gjelder en refusjonsprosent på 1/3.

Som formidlingsordning demonstrerer Scenekunstbruket flere sider av det kulturpolitiske formidlingsbegrepet. ”Formidling” er et mangetydig begrep. Formidlingsbegrepet, slik det brukes i kulturlivet, viser nettopp dels til *promoteringen* av et tilbud, og dels til *distribusjonen* over et antall formidlingsarenaer. Begge disse momentene inngår også i det bedriftsøkonomiske begrepet ”markedsføring”. Men der kulturmarkedsføring legger hovedvekten på de økonomiske målene, har kulturformidlingen hovedvekten på ideelle eller idealistiske mål og verdier, dvs. mål og verdier vi forbinder med opplysningstradisjonen. Gjensidighetsprinsippet i Norsk Scenekunstbruk, med kompetansebyggingen, brukerstyringen og samfinansieringen er et formidlingsprinsipp som nettopp bygger på den idealistiske opplysningstanken.⁶⁷

Gjennom den flerfunksjonelle innrettingen er Scenekunstbruket en snedig ordning. Det er også grunn til å tro at den er effektiv. Ordningen fikk en positiv vurdering av Ellen Aslaksen i hennes evaluering fra 2000.⁶⁸

Et annet arrangørutviklingstiltak i regi av Danse- og Teatersentrum er den nettbaserte tjenesten Rom for Scenekunst, som gjennomføres i samarbeid med Akershus fylkeskommune. Prosjektet har fått støtte fra Kulturrådets utviklingsprogram Rom for kunst. Prosjektet går i korthet ut på å registrere og formidle opplysninger om lokaler som egner seg for visning av scenekunst. Det opereres med to kategorier av scenerom. ”Det lille formatet” omfatter ”skolebygg, ungdomshus, grendehus osv. hvor det vises teater for eksempel i forbindelse med

⁶⁷ Jeg diskuterer det kulturpolitiske formidlingsbegrepet i min evaluering av Kulturrådets gjestespillordning, jf. J. Langdalen: *Verk på vandring. Evaluering av Kulturrådets støtteordning for gjestespill* (Oslo: Norsk kulturråd, 2004), kapittel 4: ”Spørsmålet om formidling”.

Den Kulturelle Skolesekken”. ”Det store formatet” omfatter ”kulturhus med saler for inntil rundt 400 sitteplasser, scene og støttefunksjoner”. Prosjektet omtale slik på hjemmesidene:

Kulturrådet har i en periode satt fokus på Rom for kunst. Her har det blitt diskutert hvilke rombehov kunst og kunstnere har i vår tid. Danse og Teatersentrum har deltatt i dette arbeidet og vil følge opp med denne nett-tjenesten som vi kaller 'Rom for scenekunst'. Vi tror dette det er stort behov for et nettsted der teaterfolk, planleggere, saksbehandlere og andre kan hente informasjon, råd og veiledning. Dersom sidene blir tilstrekkelig benyttet vil vi også åpne en side der en kan stille spørsmål, få veiledning, råd og tips.

Arrangør- og arenautvikling

Norsk Scenekunstbruk er som sagt ikke bare en formidlingsordning, men også en arrangørutviklingsordning. Ordningen er basert på erkjennelsen av at formidling av et forstillingstilbud ikke er en enveis kommunikasjonsprosess: fra kunstprodusenten til publikum. Formidling krever alltid et *motsvar*. Derfor gir man gjennom Scenekunstbruket de lokale arrangørene mulighet til å styrke sin generelle scenekunstkompetanse så vel som sin kompetanse som arrangører av forestillinger. Et eksempel på et slikt arrangement er konferansen Showbox på Black Box Teater i Oslo, som Norsk Scenekunstbruk avholdt for første gang i januar 2005 med støtte fra ABM-utvikling, Den kulturelle skolesekken og Norsk kulturråd. Showbox omfattet forestillinger, prosjektpresentasjoner og foredrag. Forøvrig har det gjennom årene alltid vært avholdt årlige nettverkssamlinger for de lokale arrangørene i Norsk Scenekunstbruk.

Brakerstyringselementet i Scenekunstbruket består dels i at arrangørene kan velge å sette sammen et lokalt tilbud på grunnlag av Scenekunstbruket katalog. Gjennom deltakelsen i de organiserte aktivitetene blir arrangørene dessuten delaktige i *utviklingen av selve katalogen*. De felles samlingene, ikke minst Showbox, skal fungere som møteplasser for kontakt mellom produsenter og arrangører, hvor partene kan innlede samarbeid på grunnlag av gjensidige/felles interesser.

⁶⁸ Ellen K. Aslaksen: *Teater ut til bygd og by? Scenekunstformidling på 90-tallet. To forsøksprosjekter og to tenkemåter* (Oslo: Norsk kulturråd, 2000).

Både kompetansehevingen og brukerstyringen (og samfinansieringen) skal bidra til å gi de lokale arrangørene (og det lokale publikummet) et sterkere eierskapsforhold til forestillingstilbudet.

I forhold til et arrangørutviklingsprogram som Norsk Scenekunstbruk er selvsagt det å etablere en egen scene for fri scenekunst et mer resolutt tiltak. Det var det Danse- og Teatersentrum gjorde i 1985 med etableringen av Black Box Teater på Aker Brygge i Oslo. Med dette anskaffet foreningen selv en arena hvor medlemmene kunne presentere sine produksjoner.⁶⁹

Black Box Teater ble etablert som et tiltak for å bøte på den vanskelige formidlingssituasjonen i det frie feltet. Den opprinnelige tanken var å skape en åpen scene for fri scenekunst, hvor hvem som helst kunne leie seg inn for en beskjeden leiesum og vise sine produksjoner. Utviklingen av Black Box Teater har gått i retning av en sterkere grad av kunstneriske programmering, ved at det totale tilbudet formes av den kunstneriske ledelsen ved teatret. Det er ikke foretatt noen evaluering av teatret, men et hovedinntrykk er at det har spilt en viktig rolle for formidlingen og synliggjøringen av fri scenekunst i Norge. Det er Danse- og Teatersentrum som eier aksjeselskapet Black Box Teater. Daglig leder i Danse- og Teatersentrum er styreleder i Black Box Teater. Eierskapet kommer til uttrykk i foreningens kontinuerlig engasjement for utvikling av teatret. En viktig sak i de senere år er bygningsspørsmålet, som får følgende omtale i siste årsmelding:

Arbeidet med avklaring av langsiktige lokaler for Black Box Teater (BBT) har krevd mye arbeid. Teatret ble stengt etter endt første sesong vårhalvåret 2003, og programmerte forestillinger på Parkteatret, Blå, Savoy Hotel og Det Norske Teatret i perioden uten fast scene. Med 2003 ble arbeidet med å finne nye og tilfredsstillende lokaler for BBT avsluttet, og eierorganisasjonen kan si seg fornøyd med det arbeidet og den prosessen som har brakt teatret til den gamle Nidar–Bergene sjokoladefabrikk på Rodeløkka. BBT er av Oslo kommune gitt en husleiegaranti i 11 år. Orkla startet byggingen av nytt teaterhus med to scener i februar 2003. Åpningsdato ble satt til 26. februar 2004 for teatrets nye lokaler.

Som nevnt i et tidligere kapittel mottar Black Box Teater tilskudd fra både Oslo kommune og staten. Statens bidrag er relativt beskjedent, og staten oppfatter Black Box Teater (så vel som de tilsvarende scener for fri scenekunst i Bergen og Trondheim, hhv. BIT Teatergarasjen og

⁶⁹ Både Scenekunstbruket og Black Box Teater er eksempler på den form for vertikal integrasjon mellom produksjonsledd og omsetningsledd som vi ser i bokbransjen, bare forflyttet til et ikke-kommersielt kulturfelt.

Teaterhuset Avantgarden) som et kommunalt ansvar. I 2003 var statstilskuddet på 0,9 mill. kroner og det kommunale tilskuddet på 5,6 mill. kroner.

Forvaltning av Utenriksdepartementets scenekunststøtte

En ytterligere av Danse- og Teatersentrums arbeidsoppgaver som kan regnes til den utvidete rollen som kompetanse og informasjonssenter, er arbeidet med å administrere Utenriksdepartementets scenekunstmidler. Fra 2003 har Utenriksdepartementet for en prøveperiode på tre år overlatt administrasjonen av sine kulturstøttemidler (støtte til reise og opphold i forbindelse med norske kunstners opptreden i utlandet) til eksterne faglige institusjoner. På scenekunstmrådet er Danse- og Teatersentrum departementets faglige samarbeidspartner.⁷⁰

Til å fordele midlene har Utenriksdepartementet oppnevnt et fagutvalg for hvert kunstmråde. Som leder for utvalget sitter lederen for den angjeldende faginstitusjonen, således også Danse- og Teatersentrums daglige leder.⁷¹ Danse- og Teatersentrums rolle består i å være mottaksinstans for søknadene og forberede sakene for utvalgsbehandling. Foreningen mottar en kompensasjon på kroner 30 000 årlig for arbeidsopdraget.

Denne oppgaven kan betegnes som ”oppdragsforvaltning” eller ”delegert forvaltning”. Danse- og Teatersentrum refererer selv til sin rolle som ”kompetansesenter for UD i scenekunstspørsmål”. Arbeidet med ordningen er ellers omtalt slik i årsmeldingen for 2003:

Nye oppgaver, som forvaltningen av Utenriksdepartementets støtteordning for profesjonell scenekunstnere til utlandet, innebærer et viktig utviklingssteg nettopp fordi administrasjonen av ordningen, skaper en fruktbar nærhet mellom Utenriksdepartementet og scenekunstheltet, på en måte som er nyttig både for kunstnerne og de enkelte utenriksstasjoner, samt at det aktiviserer ytterligere feltets internasjonale nettverksbygging.

Jeg drøfter også forvaltningsoppgaven i avslutningskapitlet og konkluderer der med at offentlige tilskuddsmidler ikke bør forvaltes av interesseorganisasjoner.

⁷⁰ De øvrige organisasjonene er Office For Contemporary Art Norway (OCA) (billedkunst), Musikkinformasjonssenteret (musikk), Norsk Kunsthåndverkere (Kunsthåndverk), Norsk Form (arkitektur og design), Norsk Filminstitutt (film) og Norla (litteratur).

⁷¹ Fagutvalg for scenekunst har følgende medlemmer: Tove Bratten, daglig leder for Danse- og Teatersentrum, utvalgsleder; Kai Johnsen, sceneinstruktør; Silje Engeness, kunstnerisk leder for Teaterhuset Avantgarden; Randi Urdal, daglig leder for Senter for dansekunst; og Marianne Wimmer, rådgiver i Avdeling for presse, kultur og informasjon, Utenriksdepartementet.

8 VURDERINGER OG ANBEFALINGER

Danse- og Teatersentrums rolle som interesseorganisasjon

I kapittel 2–5 i denne rapporten har jeg gjennomgått kriteriene for å avgrense Danse- og Teatersentrums målgruppe, det såkalte frie scenekunstheltet: Dels de formelle kriteriene og dels kriteriene som knytter seg til det frie feltets økonomiske rammebetingelser, organisatoriske løsninger og kunstneriske posisjoner. Det har ikke vært vanskelig å påvise viktige fellestrekk – og felles interesser – blant aktørene i det frie feltet, fellestrekk som kan begrunne den fortsatte berettigelsen av en felles interesseorganisasjon.

Jeg har imidlertid også vist til at det frie feltet ikke er et homogent felt av likeartede aktører, men et felt med store kontraster. I virkeligheten snakker vi jo i prinsipp om nærmest alt som rører seg utenfor de faste institusjonene. I økonomisk henseende er det riktignok et viktig fellestrekk for de frie aktørene at alle er avhengige av *offentlige tilskudd*. Men slett ikke alle får det, og de som får, mottar tilskudd i svært ulik størrelsesorden. For eksempel figurerer i 2004 bare 24 prosent av Danse- og Teatersentrums medlemmer på tildelingslistene for den viktigste finansieringskilden for det frie feltet, statens støtteordning ”Fri scenekunst”, og da med sterkt varierende størrelse på tilskuddet. Kulturrådets støtteordning er imidlertid ikke lenger den eneste kilden til statlige tilskudd, og flere aktører i det frie scenekunstheltet, herunder tre av medlemmene i Danse- og Teatersentrum, har havnet på ”fast plass på statsbudsjettet”, akkurat som scenekunstinstitusjonene.

De frie aktørene mottar, i sammenligning med institusjonene, små tilskuddsbeløp, og med noen få unntak er disse engangs prosjekttilskudd som gir dårlig grunnlag for kontinuitet og utvikling. Støtteordningen ”Fri scenekunst” er beregnet for *produksjon* av nye sceneverk, og visning av forestillingene, som i de fleste tilfellene innebærer en netto merutgift, må finansieres på annet vis, noe som ikke alltid lykkes. Finansieringen tillater heller ikke de frie aktørene å holde seg med egne, faste scenefasiliteter. På den andre siden er de fleste frie aktørene innrettet mot å formidle sitt tilbud på skiftende arenaer, gjennom gjestespill- og turnevirksomhet, noe som imidlertid også oftest er forbundet med netto utgifter. I dette deler de frie aktørene et viktig vilkår.

Om vi skal dømme ut fra rapporteringen fra medlemmene i Danse- og Teatersentrum, ser *markedsinntektene* i gjennomsnitt ut til å utgjøre en større andel av inntektsgrunnlaget i det frie feltet enn hos institusjonene. Men også her er det store variasjoner innad i feltet, fra populære aktører med millionomsetning, til eksperimentelle aktører uten større appell utenfor fagkretsen og med minimale salgsinntekter. Innslaget av *ubetalt arbeid* varierer også trolig sterkere enn før, dette dels som følge av sterkere markedsinntekter i enkelte deler av feltet, dels som følge av at den offentlige finansieringen er konsentrert til færre aktører.

I oversikt er det riktig å si at den økonomiske situasjonen innenfor det frie feltet er mye mer varierende i dag enn for noen år siden.

I motsetning til det frie feltets prosjekttilskudd er institusjonstilskuddene *faste* tilskudd, og de er beregnet slik at de (i kombinasjon med en mer eller mindre forutsigelig egeninntekt på mellom 6 og 33 prosent) dekker faste utgifter til egen scene samt faste utgifter til lønninger. Dette betyr at institusjonene har et godt grunnlag for kontinuitet og utvikling i virksomheten. Det betyr framfor alt at de har mulighet til å opprettholde en god balanse mellom produksjon og visning av forestillinger. Dette stiller institusjonene i en helt annen utgangsposisjon enn de frie aktørene.

Når det gjelder organisasjonsløsningene i det frie feltet, ser de fleste aktørene ut til å være relativt små, lavt institusjonaliserte, sceneløse og fleksible produksjonsenheter, med distribuert formidling og stor aksjonsradius. Virksomhetene er *entreprenørorganisasjoner* i den forstand at de er basert på et fritt kunstnerisk initiativ fra aktører utenfor det institusjonaliserte kulturlivet. Dette betyr at det er de medvirkende selv som har grunnlagt tiltaket, og det er de samme personene som avslutter det. Følgelig har tiltakene en i prinsippet begrenset livssyklus. I oversikt er det derfor riktig å karakterisere det frie feltet som et dynamisk felt, eller en *rekrutterings- og utviklingssone* av stadig skiftende strømninger, stadig nye aktører og prosjekter – og dette, om ikke annet, kan begrunne en fortsatt bruk av betegnelsen ”fri” om dette feltet.

I det frie feltet ser vi likevel eksempler på stabile grupper som drivet et langsiktig arbeid, men denne modellen er ikke lenger regelen i det frie feltet.

Kunstnerisk sett er det frie feltet preget av et større mangfold av sceniske uttrykk enn institusjonsfeltet. De færreste viderefører det tradisjonelle skillet mellom skapende og utøvende teaterarbeid, og det er relativt få som driver med tradisjonelt, litterært teater. Aktørene sprer seg for øvrig over et spekter av teater, musikkteater, dans, performance, figurteater osv. Mange er orientert mot barneteater. Det er imidlertid ikke lenger mulig å hevde at aktørene i det frie feltet har et kunstnerisk/ideologisk fellesskapet i den såkalte gruppeteatertradisjonen, dvs. den tradisjonen som opprinnelig gav opphav til begrepet ”fri” i scenekunstsammenheng. Begrepet ”fri scenekunst” er altså ikke lenger primært basert på den spesifikke betydningen vi kjenner fra gruppeteatertradisjonen, men snarere på det generelle entreprenørpreget.

I sum er det mulig å konstatere at motsetningene mellom de to feltene i scenekunsten hovedsakelig bunner i historiske forhold og ikke lenger er særlig relevans. Dersom man spør hva som i fortsettelsen kan anvendes som fornuftige kriterier for å skille mellom det frie feltet og institusjonsfeltet, er det nødvendig å fokusere på de konkrete *interesser* som i framtida vil binde det frie feltet sammen og stille dem i en annen utgangsposisjon enn aktørene i institusjonsfeltet.

Jeg vil da først si at de frie aktørene i dag skiller seg fra institusjonene gjennom særlig to *organisasjonsmessige* særtrekk. Det ene gjelder initieringsform og livssyklus. I alle samfunnssektorer betegner ”institusjon” noe varig, noe som tilhører samfunnets infrastruktur. Institusjonene er organisasjoner som ikke står og faller med individene som arbeider i dem. Deres levetid er lengre enn arbeidskarrieren til de ansatte, og de vil se folk komme og gå. Slik er det også i scenekunsten, hvor enkelte virksomheter er blitt bygd opp og holdt i hevd gjennom ikke bare kunstnerens eget, men også politikernes engasjement og tilslutning. Uten her å ta stilling til hensiktmessigheten av et fortsatt fokus på institusjoner i norsk scenekunstopolitikk, vil jeg konstatere at våre scenekunstinstitusjoner gjennom stortingsvedtak er pålagt et *langsiktig* samfunnsoppdrag, og er utstyrt med *faste* driftmidler til å utføre dette oppdraget.

De frie scenekunstvirksomhetene er derimot alltid initiert og etablert av de medvirkende kunstnerne selv. De medvirkendes drivkraft er motoren i virksomheten, og uten dem forsvinner organisasjonen. Her står individet og ikke organisasjonen i sentrum. Sagt på en

annen måte: Mens institusjonen er en organisasjon som overlever dem som grunnla den, er den frie produksjonsenheten en organisasjon som etableres og nedlegges av de samme personene. Dersom den frie produksjonsenheten overlever sine grunnleggere, blir den å regne som en institusjon.

I kraft av dette entreprenørpreget har jeg betegnet det frie feltet som en *rekrutterings- og utviklingszone* hvor tilveksten av nye aktører og nye ideer er sterkere enn i institusjonsfeltet, nettopp fordi aktivitetene befinner seg i en ennå-ikke-institusjonalisert tilstand. Det er her ikke avgjørende om samarbeidet går over et par sesonger eller varer i en årrekke. Det avgjørende er at man ikke sikter mot en permanent virksomhet med skiftende bemanning, men ønsker å slutføre prosjektet med de samme folkene som initierte det.

Etter min mening gir entreprenørkriteriet – tidsavgrenset samarbeid versus langsiktig institusjonsbygging – likevel ikke grunnlag for å si at de frie produksjonsenhetene har grunnleggende andre *interesser* enn institusjonene.

Medlemmene i de to foreningene har, for det første, alltid delt et grunnleggende økonomisk vilkår, nemlig at de er avhengig av offentlig støtte og trenger de offentlige myndighetene (både på nasjonalt og lokalt nivå) som medspillere i utviklingen av gode kulturpolitiske ordninger. Jeg har inntrykk av at den tradisjonelle oppfatningen som går ut på at de to skulle være konkurrenter i et politisk spill om penger og goodwill, er på vikende front: I dagens kulturpolitiske situasjon har begge best nytte av å gjøre felles kulturpolitisk sak, noe de i stor utstrekning allerede gjør: Dette kom blant annet til uttrykk i høringsuttalelsene til den offentlige utredningen om scenekunsten fra 2002, hvor både Norsk teater- og orkesterforening og mange av denne foreningens medlemsbedrifter understreket behovet for en sterkere statlig satsing på fri scenekunst.⁷²

For det andre deler de to gruppene det vilkår at de må forholde seg til et publikum og et kulturmarked som er langt mer uoversiktlig og omskiftelig i dag enn for et par tiår siden. Den levende scenekunstens plass i offentligheten er ikke like stabil og selvfølgelig som før. I

⁷² I Norsk teater- og orkesterforenings høringsuttalelse heter det således: ”Det utenom-institusjonelle produksjonsmiljøet har lenge høylydt, og med rette, bedt myndighetene om flere penger. Deres bønner er sjelden blitt hørt. Den beste og enkleste løsning vil i første omgang være å doble de midlene Kulturrådet i dag disponerer til de frie gruppene, dvs. fra 30 millioner til 60 millioner kroner.”

denne situasjonen er også kampen om offentligheten og publikum i enda større grad enn før en *felles* kamp. Det er heller ikke holdepunkter for å si at de to feltene henvender seg til hvert sitt publikum. I begge leire finner vi aktører med bra publikumstekke og store markedsinntekter, men begge omfatter også virksomheter som opererer i smalere nisjer.

Det andre organisatoriske særtrekket ligger i *organiseringen av formidlingen*. Der en institusjon er kjennetegnet ved å sitte i eget hus og baserer formidlingen på en hjemmescene og et hjemmepublikum, er de frie aktørene sceneløse og driver en mer distribuert formidling over flere arenaer i inn- og eventuelt utland. Institusjoner er teatre med eget hus, frie aktører er sceneløse teatre.

I dette ligger det både en gammel interessenmotsetning og et mulig gryende interessefelleskap mellom de to aktørgruppene og deres respektive foreninger. En viktig oppgave for Danse- og Teatersentrum er som sagt å bidra til å skape formidlingsløsninger for sine sceneløse medlemmer: Å skaffe dem en scene og et publikum. En viktig samarbeidspartner eller forhandlingspartner er her nettopp institusjonene, som besitter scenekapasitet til å inkludere eksterne aktører gjennom samproduksjoner eller gjestespill.

Tradisjonelt har samarbeidsklimaet ikke vært bra, og det har eksistert en gjensidig mistillit mellom aktørene i de to feltene. Institusjonsfeltet, som har representert de kulturelle ”establishment”, så tidligere med generell mistro på ”outsiderne” i det frie feltet, som etter deres oppfatning ikke lagde ordentlig scenekunst og heller ikke hadde noen ordentlig utdanning, og egentlig ikke var noe annet enn rene amatører. De frie gruppene så på sin side teaterhusene som borgerlige tradisjonsbundne institusjoner og representanter for en utdatert kunstform – det litterære dramatiske teatret.

Etter hvert har både de kunstneriske motsetningene og forskjellene i profesjonsidentitet begynt å synes mindre uoverstigelige. Sammensetningen av kunstneriske posisjoner og ulike slags kunstnerskap er mer kompleks på begge sider. Likevel så teaterhusene lenge ingen grunn til å fylle sitt program med annet enn rene egenproduksjoner basert på eget ensemble. De frie aktørene følte på sin side ingen brennende lyst til å presentere sine ting fra institusjonsteatrets scene. Til det var kulturforskjellen fremdeles for stor.

Formidlingsframstøtene fra Danse- og Teatersentrum gikk således først i retning av etablering

av en egen scene for fri scenekunst, Black Box Teater i Oslo (1985), og senere i retning av utvikling av et nettverk av lokale småarrangører gjennom Norsk Scenekunstbruk (1995).

Det er imidlertid et ubestridelig faktum, og en viktig premiss i scenekunstopolitikken, at de 16 nasjonale og regionale scenekunstinstitusjonene som er spredd rundt i hele landet, disponerer store og tildels meget avanserte scenebygg, og disse byggene utgjør grunnstammen i landets sceniske infrastruktur. Utnyttelsen av denne ressursen er av stor kulturpolitiske interesse. Derfor er det gledelig å konstatere at det i løpet av de siste årene har skjedd en utvikling mot en mer variert programmering ved enkelte store scener. Aktører utenfra, herunder aktører fra det frie feltet, trekkes i større grad inn i samproduksjoner eller inviteres til å presentere sin egne produksjoner som gjestespill på institusjonenes scener. Det er å håpe at dette er en utvikling som vil vedvare og øke.

Dersom institusjonene viderefører utviklingen mot en åpnere og mer sammensatt programmering, vil det etter mitt syn ha gunstige virkninger for begge parter, og i dette kan man gjerne se et gryende interessefellesskap mellom de to aktørgruppene og deres foreninger. Gjennom samproduksjoner og gjestespill får institusjonene mulighet til å inkludere et større register av kunstneriske aktører og uttrykk i sitt program, og disponerer dermed et rikere sett av virkemidler i arbeidet med å bygge en relasjon til publikum og offentligheten. De frie aktørene får en etterlengtet styrking av visningen gjennom ressurssterke samarbeidsparter med gode scenefasiliteter, de får en sterkere synlighet i kulturlandskapet, bedre markedsføringsapparat og de får møte et lokalt publikum.

Et punkt hvor de to gruppene synes å skille lag, er i deres forhold til arbeidstakerne. Institusjonene er både økonomisk og organisatorisk innrettet slik at det er mulig for dem å ansette eller engasjere folk på tariffmessige lønninger og honorarer. De frie produksjonsenheterne befinner seg på ulike stadier i en ennå-ikke-institusjonalisert glidebevegelse, hvor de ferskeste initiativene etter sakens natur ennå ikke har greid å bygge opp en inntektsbringende relasjon til publikum og myndigheter som kunne gitt tilstrekkelig økonomi til å yte tariffmessig lønn og honorar til de medvirkende.

Det er imidlertid ikke lenger slik at alle medlemmene i Norsk teater- og orkesterforening er forpliktet til å følge det felles avtaleverket. Det differensieres her mellom ulike slags aktører. Begge de to interesseorganisasjonene er, som arbeidsgiverforeninger, opptatt av å bidra til å

sikre ordnede forhold mellom arbeidsgivere og arbeidstakere på sine respektive felter, selv om de økonomiske forholdene i de to feltene tilsier en ulik framgangsmåte. Et viktig moment her er at utvekslingen av personer og produksjoner mellom de to feltene ser ut til å øke i den grad at det fra kunstneres side i stadig større grad vil være snakk om ett kunstnerisk felt og ett arbeidsmarked.

Jeg vil ikke på bakgrunn av diskusjonen i dette kapitlet trekke noen bastant konklusjon med hensyn til om de to aktørgruppene fremdeles er tjent med å tilhøre hver sin interesseorganisasjon eller om de heller burde samlet seg i en felles. Hensikten med kapitlet har vært å trekke fram de *reelle* forskjellene, og de eventuelle *reelle* interessemotsetningene, og bidra til å lede oppmerksomheten bort fra forskjeller og interessemotsetninger som i større grad tilhører fortida.

Det som etter mitt syn er helt klart, er at de to gruppene står overfor mange felles utfordringer i dagens kulturbilde som kommer til å kreve en felles innsats, for ikke å si en felles front. Det gjelder i arbeidet overfor myndighetene og i publikumsarbeidet, så vel som i arbeidet med å skape ryddige relasjoner mellom arbeidsgivere og arbeidstakere. Dette er de to foreningene fullstendig klar over, og de driver da også etter det jeg forstår et fruktbart samarbeid. Således heter det for eksempel i Danse- og Teatersentrums siste årsmelding:

Samlokaliseringen med Norsk teater- og orkesterforening (NTO) er et ledd i en langsiktig strategi om å få styrket produksjonsmiljøene i norsk scenekunst. I et kontorlandskap har man nå samlet hele det produserende og skapende scenekunstheltet i Norge. Selv om man arbeider med forskjellig fokus (fri scenekunst og institusjonene) og har forskjellig kompetanseflater, har man kunnet møtes i et behov innen f. eks informasjon og kommunikasjon.

Til syvende og sist er det kanskje et spørsmål om ”merkevarebygging” hvorvidt man er tjent med å beholde de to tradisjonsrike foreningene som komplementære men samarbeidende aktører, eller samle dem til en ny og slagkraftig, nasjonal scenekunstorganisasjon under felles logo. For min del vil jeg ikke nøle med å anbefale det siste alternativet som den mest bærekraftige for framtida.

Dersom man vil forfølge tanken om en ny, felles interesseorganisasjon for produserende/programmerende scenekunstvirksomheter i Norge, er det imidlertid nødvendig å ta i betraktning at Norsk teater- og orkesterforening i dag ikke bare organiserer scenekunstvirksomheter, men også en rekke aktører på musikkområdet. Man kan i lys av dette

reise spørsmålet om den nye interesseorganisasjonen kunne framstå som et samlet front for både norsk scenekunst og norsk musikk.

Danse- og Teatersentrums rollemangfold

Et særlig forhold som har gjort det nærliggende å legge vekt på beskrivelsen av Danse- og Teatersentrums målsetninger og målgrupper i denne rapporten, er foreningens tiltakende *rollemangfold*. I takt med at foreningen påtar seg nye roller og funksjoner, henvender den seg til et stadig videre spekter av aktører, langt ut over den egentlige målgruppen.

Danse- og Teatersentrum står i dag som offisiell representant for det frie scenekunstheltet i Norge, og det er ingen konkurrerende interesseorganisasjoner som henvender seg til den samme målgruppen.⁷³ Som interesseorganisasjon for dette viktige feltet er Danse- og Teatersentrum blant annet høringsinstans i offentlig plan- og utredningsarbeid og en medspiller for den offentlige kulturforvaltningen og politikerne.

Som vi så i kapittel 2, er det slett ikke alle aktørene i det frie scenekunstheltet som er organisert i Danse- og Teatersentrum. For eksempel ser vi at foreningens medlemmer utgjør mindre enn en femtedel av mottakerne av tilskudd fra Kulturrådets støtteordning for fri scenekunst de siste to årene. Det kan være mange grunner til å spørre hvorfor så mange aktører i det frie scenekunstheltet velger å ikke organisere seg. Men i prinsippet legger ikke det faktum at så mange lar være, noen begrensninger på hva foreningen kan foreta seg på vegne av feltet.

Både i kapittel 2 og i kapittel 6 har jeg vært inne på at en stor andel av Danse- og Teatersentrums virksomhet synes å være konsentrert om det *interne* arbeidet, og særlig i arbeidet med å utvikle og drifte ulike tjenester for medlemmene. Det dreier seg om interne tjenester innenfor områdene rådgivning, kompetanseutvikling, formidling/promotering, booking/distribusjon samt arrangør- og arenautvikling. Det kan se ut til at disse tjenestene sluker like mye oppmerksomhet og kapasitet som den eksterne innsatsen, dvs. arbeidet med å fremme medlemmenes interesser overfor de bevilgende myndigheter og

⁷³ Jeg ser da bort fra fagforeningene til de ulike *yrkesgruppene* i scenekunsten, som Norsk Skuespillerforbund, Norske Dansekunstnere, Norske Dramatikeres Forbund osv.

arbeidstakerorganisasjonene. Dette er i og for seg verken uvanlig eller betenkelig – tvert imot tjener foreningen i høy grad medlemmenes interesse gjennom å tilby tjenester som ikke er tilgjengelige for dem på annet hold.

Enkelte av tjenestene er imidlertid verken i prinsipp eller praksis begrenset til foreningens medlemmer. Det dreier seg særlig om sceneinstitusjonen Black Box Teater i Oslo og den nasjonale formidlingstjenesten Norsk Scenekunstbruk, samt arbeidet med å administrere Utenriksdepartementets scenekunstmidler.

Black Box Teater er skilt ut som eget aksjeselskap (heleid av Danse- og Teatersentrum) og mottar et offentlig tilskudd på 6,5 mill. kroner i 2004. Norsk Scenekunstbruk drives derimot som et eget ”programområde” under Danse- og Teatersentrums sekretariat, ved hjelp av en bevilgning over statsbudsjettet på 2,6 mill. kroner i 2004. Når det gjelder UD-ordningen, er Danse- og Teatersentrum saksforberedende instans, og beslutningene fattes av et UD-oppnevnt utvalg av fagfolk hvor daglig leder for Danse- og Teatersentrum til enhver tid er utvalgsleder.

Jeg konstaterer at den utvidelsen av mandatet som synes å følge av Danse- og Teatersentrums nye roller, ikke er reflektert inn i foreningens vedtekter. Ut fra formuleringene i den siste årsmeldingen ser utvidelsen av mandatet imidlertid ut til å være resultatet av en bevisst satsing fra foreningens side. Under overskriften ”visjon” står det følgende i årsrapporten:

Danse- og Teatersentrum ønsker å samle hele det profesjonelle scenekunstmiljøet under sitt virke som et formidlings-, kompetanse- og informasjonssenter, samt være en pådriver for å bedre den frie scenekunstens profesjonelle vilkår og legge til rette for dens kunstneriske utvikling. Det legges særlig vekt på de frie produksjonsenhetenes arbeidsgiverside. Denne visjonen fremstår som stadig aktuell og foreslås videreført for neste periode.⁷⁴

Samme sted heter det om Danse- og Teatersentrums ”hovedmål”:

⁷⁴ Til sammenligning hadde årsrapporten for 2002 følgende formulering: ”Danse- og Teatersentrum ønsker være et samlende formidlings-, kompetanse- og informasjonssenter for hele det *frie* profesjonelle scenekunstmiljøet. DTS vil også arbeide aktivt for å bedre den frie scenekunstens profesjonelle vilkår og legge til rette for dens kunstneriske utvikling med særlig vekt på de frie produksjonsenhetenes arbeidsgiveransvar. Denne visjonen fremstår som stadig aktuell og foreslås videreført for neste periode.” (uth. her).

Danse- og Teatersentrum skal tilby et profesjonelt drevet organisasjons, Kompetanse- og informasjonssenter forankret i fri profesjonell scenekunst og være et levende møtepunkt som speiler kunstnerisk og organisatorisk mangfold.⁷⁵

Formuleringene viser en forskyvning i Danse- og Teatersentrums forståelse av sitt oppdrag, fra rollen som en interesseorganisasjon for fri scenekunst til rollen som et ”formidlings-, kompetanse- og informasjonssenter” som er ”forankret i fri profesjonell scenekunst”. I lys av dette er det også interessant å registrere at også myndighetene oppfatter Danse- og Teatersentrum som et kompetanse- og informasjonssenter. Statstilskuddet gjelder denne rollen, og regnes ikke som et organisasjonstilskudd. I målformuleringene som er oppstilt i statens tildelingsbrev heter det således at målene for Danse- og Teatersentrum er:

- å fremme teater og dans som kunstnerisk uttrykksmiddel
- å stimulere til økt interesse for dans og teater med spesiell vekt på barn og unge

Det er hevet over tvil at Danse- og Teatersentrum har noe særlige forutsetninger for å påta seg en rolle som nasjonalt utviklings-, kompetanse- og informasjonssenter for norsk scenekunst. Gjennom en snart trettiårig historie er det samlet rike erfaringer og kompetanse i organisasjonen, særlig på feltene formidling og arenautvikling. Flere av de kulturpolitiske løsningene som gjennom årene har vist sin berettigelse, er initiert og utviklet av eller i samarbeid med Danse- og Teatersentrum.

Det er også lett å se at arbeidet med ordninger som Scenekunstbruket og UD-ordningen står i et gunstig utvekslingsforhold til Danse- og Teatersentrums øvrige aktiviteter, og at det oppstår klare kompetansesynergier i samdriften av ulike aktiviteter i en og samme organisasjon. De erfaringene man gjør seg på det ene området, kommer til nytte på det andre. De nettverk man bygger i forbindelse med en virksomhet, kan utnyttes i en annen. I årsmeldingen kommer dette til uttrykk på denne måten:

Sammen med Norsk Scenekunstbruk nasjonalt og forvaltningen av UD-ordningen internasjonalt, har nå organisasjonen fått et dynamisk og bredt funksjonsfelt og ikke minst mulighet til å bygge et samspill mellom de ulike nettverkene på en måte som vi tror er fruktbart for de enkelte kompanier, deres forestillinger og publikum.

⁷⁵ Til sammenligning hadde årsrapporten for 2002 følgende formulering: ”Danse- og Teatersentrum skal tilby et profesjonelt drevet organisasjonsapparat, være et kompetanse- og informasjonssenter forankret i fri profesjonell scenekunst, og et levende møtepunkt som speiler kunstnerisk og organisatorisk mangfold.”

Det er to grunner til at jeg, til tross for disse synergiene, vil anbefale Danse- og Teatersentrum å redusere rollemangfoldet og legge fra seg enkelte oppgaver. For det første er det prinsipielle betenkeligheter med å overlate nasjonale fellesoppgaver innenfor utvikling, kompetanse og informasjon til en interesseorganisasjon, som tross alt representerer bare *en del* av feltet. For det andre er det samlede behovet for tjenester på området informasjon og kompetanse på scenekunstmrådet pr. i dag mer enn stort nok til å anbefale opprettelsen av et *uavhengig, nasjonalt informasjonscenter*, hvilket jeg gjør i neste avsnitt.

En formidlingstjeneste som Norsk Scenekunstbruk er det i Norge bare Danse- og Teatersentrum som har hatt kompetanse og engasjement til å arbeide fram, og i denne rapporten må det være en hovedkonklusjon at Danse- og Teatersentrum spiller en viktig rolle som pådriver i utviklingen av nye løsninger i scenekunstopolitikken. Likevel er det viktig å påpeke at oppgaven med å administrere en nasjonal formidlingstjeneste for hele det frie feltet, bidrar til å øke rollemangfoldet i Danse- og Teatersentrum. En offentlig finansiert formidlingsordning bør ikke forvaltes av en interesseorganisasjon som representerer bare en del av de aktørene som formidlingsordningen retter seg mot.

Jeg vil derfor anbefale at Norsk Scenekunstbruk på sikt skilles ut som egen stiftelse med eget styre med representasjon fra de aktuelle interesseorganisasjoner så vel som fra arrangørsiden og fra aktuelle samarbeidspartnere i formidlingsarbeidet.

Jeg har karakterisert Danse- og Teatersentrums administrering av Utenriksdepartementets støttemidler som ”oppdragsforvaltning” eller ”delegert forvaltning”. Også på dette punkt er det lett å se at nettopp Danse- og Teatersentrum har den nødvendige kompetansen til å håndtere oppgaven. Men støtteordningen gjelder ikke bare foreningens medlemmer eller aktørene i det frie feltet, men alle norske scenekunstvirksomheter som ønsker å drive formidling i utlandet, herunder også aktørene i institusjonsfeltet. Rollen som forvaltningsinstans for delegerte, statlige forvaltningsoppgaver, føyer et ytterligere element til Danse- og Teatersentrums rollemangfold. Det er mange eksempler på at offentlige myndigheter delegerer ansvaret for visse forvaltningsoppgaver til organisasjoner utenfor statsforvaltningen, men det dreier seg sjelden om interesseorganisasjoner.

Jeg har ingen grunn til å tro at Danse- og Teatersentrum ikke har skjøttet den delegerte oppgaven på en utmerket måte, men av de samme prinsipielle grunner jeg anførte i

forbindelse med Norsk Scenekunstbruk, kan jeg heller ikke anbefale denne forvaltningsløsningen som en varig ordning.

Dette er derimot en oppgave man gjerne kan legge til et uavhengig informasjons- eller kompetansesenter, slik Utenriksdepartementet har gjort på de øvrige kunstområdene, hvor organisasjoner som Musikkinformasjonssenteret, Norsk Form og Norsk Filminstitutt er overlatt ansvaret for forvaltningen av kulturpengene.⁷⁶

Spørsmålet om etableringen av et nytt, nasjonalt informasjonscenter på scenekunstmrådet

Jeg har i kapittel 7 gjort rede for den innsatsen som Danse- og Teatersentrum, i samarbeid med Norsk teater- og orkesterforening, nedlegger på informasjonsområdet. De to foreningene søker med sin felles satsing å imøtekomme behovet for en nasjonal informasjonstjeneste.

Det er i dag stor enighet om at informasjon og synliggjøring er en hovedutfordring i norsk scenekunst. Arbeidet med å synliggjøre sektorens kunstneriske profiler og prestasjoner er etter manges syn avgjørende for om den levende scenekunsten skal holde posisjonen som et referansepunkt i felleskulturen. Ikke minst er det et stort behov for å skape bedre informasjonsutveksling med internasjonal scenekunst.

De to foreningen har forstått dette og gjort felles sak i en satsing som omfatter håndtering av løpende forespørsler, aktivt informasjons- og kompetansearbeid i form av seminarer og kurser, samt ikke minst den felles internettsatsingen og etableringen av *Scenekunst.no*. På det internasjonale området gjør Danse- og Teatersentrum en verdifull innsats i forbindelse med administreringen av Utenriksdepartementets støttemidler på scenekunstmrådet.

Men selv om de to foreningene har tatt et prisverdig initiativ og gjør en verdifull innsats på informasjonsområdet, mener jeg at ansvaret for denne presserende nasjonale oppgaven ikke på sikt kan ligge på de to interesseorganisasjonene. Informasjonsarbeidet på scenekunstmrådet vil i framtida kreve en tyngre satsing, som det ikke vil være naturlig å gi de to foreningene alene ansvaret for. I stedet vil jeg ta til orde for at det etableres et *frittstående nasjonalt*

informasjonssenter for scenekunst, etter modell av Musikkinformasjonssenteret. I likhet med Musikkinformasjonssenteret bør scenekunstinformasjonssenteret organiseres som en stiftelse og drive et fritt informasjonsarbeid, uavhengig av offentlige myndigheter og feltets interesseorganisasjoner. Feltets organisasjoner bør imidlertid være representert i styret for senteret.

Et nyopprettet informasjonssenter må ta opp i seg det eksisterende Senter for Dansekunst, som arbeider med informasjon på danseområdet på grunnlag av et tilskudd på 2 mill. kroner over post 75 Dans i statsbudsjettets scenekunstkapittel.

Det er naturlig at nettstedet *Scenekunst.no* videreføres som en virksomhet under scenekunstinformasjonssenteret, men med en selvstendig, fristilt redaktør som innretter den publisistiske virksomheten i overensstemmelse med Redaktørplakaten.

En kompetanseoppgave som uten videre bør overlates til et nytt, frittstående scenekunstinformasjonssenter, er forvaltningen av Utenriksdepartementets tilskuddsmidler. Utenriksdepartementet har valgt denne løsningen på musikkområdet og overlatt administreringen av tilskuddsmidlene til Musikkinformasjonssenteret.⁷⁷

Forvaltningen av offentlige tilskuddsmidler er etter mitt syn ikke en oppgave som hører hjemme i en interesseorganisasjon, særlig ikke når organisasjonen representerer interessene til enkelte av de aktørene tilskuddsordningen gjelder, men ikke alle. Delegering av ansvaret for forvaltningen av offentlige tilskuddsmidler til organisasjoner utenfor den offentlige forvaltningen forutsetter etter mitt syn at det ikke kan stilles spørsmålstegn ved habiliteten til den eksterne organisasjonen, og følgelig at den ikke representerer aktører som har interesser i tilskuddsordningen.

Derimot kan et nasjonalt, uavhengig informasjonssenter, organisert som selvstendig stiftelse, gjerne administrere offentlig tilskuddsmidler uten å bli mistenkt for å representere bestemte interesser. Det er likevel nødvendig at informasjonssenteret skiller klart mellom sitt eget

⁷⁶ Det eneste unntaket er kunsthåndverksområdet, som administreres av interesseorganisasjonen Norske Kunsthåndverkere.

⁷⁷ Denne løsningen har jeg drøftet i min evaluering av Musikkinformasjonssenteret (Kulturrådet 2005).

kulturpolitiske oppdrag på de ene side og de utenrikspolitiske målene som nødvendigvis knytter seg til Utenriksdepartementets tilskuddsordning på den andre siden.⁷⁸

Informasjonssenteret vil forutsetningsvis ha den mest relevante kompetansen til å administrere oppgaven, ikke minst siden senteret i utgangspunktet vil måtte rette en stor del av sin generelle virksomhet mot forholdet mellom norsk og internasjonal scenekunst. Endelig vil informasjonssenteret kunne integrere arbeidet med tilskuddsordningen i sitt generelle informasjons- og kompetansearbeid, noe som vil skape en kompetansesynergi.

Jeg har tidligere i dette kapitlet drøftet den historiske bakgrunnen for at Danse- og Teatersentrum i dag sitter med ulike oppgaver og roller på scenekunstmrådet, også slike som det ikke strengt tatt faller naturlig å legge til en interesseorganisasjon. Bakgrunnen er enkel: Det er bare Danse- og Teatersentrum som har hatt kompetanse og engasjement til å ta opp utfordringen, og det har foreningen etter alt å dømme gjort med gode resultater på alle områder. De ansatte i Danse- og Teatersentrum står i kraft av sin personlige kompetanse og erfaring i en særstilling.

I tillegg til å sitte inne med spesialkompetanse på ulike områder, har Danse- og Teatersentrum åpenbart utviklet en *selvforståelse* som nasjonalt kompetanse- og informasjonssenter, og har dermed en plattform hvor det er mulig å aksle et utvidet ansvar. Danse- og Teatersentrum har i kraft av dette taklet rollemangfoldet uten så vidt meg bekjent å havne i noen som helst rollekonflikter. At spørsmålet om habilitet i praksis hittil har latt seg håndtere, er imidlertid ikke et godt nok argument til å holde felles, nasjonale oppgaver under forvaltning av Danse- og Teatersentrum dersom det finnes alternative, uavhengige aktører med like god kompetanse.

Forutsetningen for å skille ut oppgaver fra den organisasjonen som sitter med spisskompetansen på det aktuelle området, som har samlet verdifull erfaringer i arbeidet med oppgavene, og som kan vise til gode resultater, er naturligvis at det finnes et alternativt kompetansemiljø som kan utføre oppgavene minst like bra, eller at det er mulig å bygge opp et slikt kompetansemiljø fra grunnen. Man kan spørre om det riktig å anbefale at viktige oppgaver overføres fra dette fagmiljøet til et nytt organ, bare for å drive gjennom et prinsipp. Til det vil jeg si at norsk scenekunst står i en situasjon hvor det uansett er nødvendig å

⁷⁸ Også dette punktet drøfter jeg i min evaluering av Musikkinformasjonssenteret (Kulturrådet 2005).

etablere et uavhengig kompetansemiljø i form av et scenekunstinformasjonscenter. Forutsetningene for å lykkes med å samle tilstrekkelig relevant kompetanse til et slikt senter, er i dag gode. I løpet av de siste ti–femten årene er det skjedd en stor tilvekst av informasjons- og formidlingskompetanse i norsk kulturliv generelt og i scenekunsten spesielt. Men også de veletablerte fagprofilene vil se et nyopprettet informasjonscenter som en attraktiv arbeidsplass. Et nyopprettet senter vil uansett måtte samarbeide tett med de eksisterende fagmiljøene, herunder interesseorganisasjonene, og trekke på de ressurser som disse representerer.

I min vurdering av det framtidige forholdet mellom Danse- og Teatersentrum og Norsk teater- og orkesterforening la jeg vekt på det klare interessefellesskapet mellom de to feltene. Jeg tok til orde for en nærmere assosiasjon mellom foreningene, og for at de på sikt danner felles front i en ny, samlet organisasjon for norsk profesjonell scenekunst. I forlengelse av dette luftet jeg også tanken om at en slik organisasjon kunne framstå som en samlende organisasjon ikke bare for scenekunst men også for musikk, dette desto mer nærliggende som Norsk teater- og orkesterforening allerede i dag organiserer virksomheter innenfor begge feltene. Et lignende interessefellesskap eksisterer etter mitt syn på informasjonsområdet. Jeg vil derfor avslutningsvis gå inn for at myndighetene og feltets aktører sørger for å få utredet mulighetene for å samle informasjonsarbeidet på området musikk og scene (det området som på engelsk omtales som ”the performing arts”) i ett nasjonalt senter.

Anbefalinger i oppsummering

1. Historisk skiller Danse- og Teatersentrums målgruppe – den fri scenekunsten – seg fra den institusjonaliserte scenekunsten både i kunstnerisk/kulturpolitisk, økonomisk og organisatorisk henseende. Imidlertid er skillene i dag mindre tydelige og ikke lenger avgjørende i den kulturpolitiske interessekampen. Utfordringene er i stor grad felles for de to feltene. Danse- og Teatersentrum har allerede innledet et samarbeid med institusjonsfeltets interesseorganisasjon, Norsk teater- og orkesterforening, med sikte på å skape en felles plattform for det kulturpolitiske arbeidet, og de to foreningene er i dag samlokalisert. Denne rapporten anbefaler Danse- og Teatersentrum å videreføre og utdype samarbeidet med Norsk teater- og orkesterforening. Rapporten peker videre på den gevinsten de to interesseorganisasjonene kan oppnå ved å forene krefter i en ny og mer

slagkraftig, felles interesseorganisasjon for produserende/programmerende scenekunstvirksomheter i Norge.

2. I forbindelse med tanken om etablering av en ny, felles interesseorganisasjon for produserende/programmerende scenekunstvirksomheter i Norge, peker rapporten også på det faktum at Norsk teater- og orkesterforening i dag organiserer en rekke aktører på musikkområdet. Rapporten reiser derfor spørsmålet om en ny organisasjon i framtida kan framstå som et samlet front for norsk musikk og scenekunst.
3. Som interesseorganisasjon har Danse- og Teatersentrum gjennom snart tretti år samlet erfaringer og kompetanse innenfor et vidt felt av problemstillinger som angår den frie scenekunsten, særlig innenfor områdene offentlig finansiering av fri scenekunst, promotering og distribusjon av fri scenekunst samt arrangør- og arenautvikling. Dette har gjort Danse- og Teatersentrum til et ”kompetanse- og informasjonssenter” som fyller en viktig funksjon i norsk scenekunst, men som dermed også er blitt sittende med oppgaver som går langt ut over det som naturlig ligger til en interesseorganisasjon. Rapporten peker på behovet for å gjennomgå oppgavene kritisk i lys av en ny samlet kompetansesituasjon på scenekunstmrådet.
4. Blant annet peker rapporten på behovet for å skille formidlings- og arrangørutviklingsordningen Norsk Scenekunstbruk klarere ut fra Danse- og Teatersentrum. Norsk Scenekunstbruk retter seg ikke bare mot foreningens medlemmer, men i prinsippet mot alle produserende aktører i scenekunstfeltet. Norsk Scenekunstbruk bør derfor på sikt organiseres som en selvstendig stiftelse med bredt sammensatt styre.
5. Likeledes bør forvaltningen av Utenriksdepartementets kulturstøttemidler på scenekunstmrådet ikke ligge i Danse- og Teatersentrum. Heller ikke denne ordningen er begrenset til Danse- og Teatersentrums medlemmer men retter seg mot alle produserende aktører, også scenekunstinstitusjonene. Forvaltningen av ordningen bør overlates til et nyopprettet, uavhengig informasjonssenter for norsk scenekunst (se nedenfor).
6. Det bør etableres et frittstående nasjonalt informasjonssenter for scenekunst i Norge. Oppgavene for et slikt senter er mange og presserende. Ikke minst kan senteret ta ansvar for noen oppgaver som i dag utføres av interesseorganisasjonene på området. Først og fremst kan et nyopprettet senter ta opp i seg og videreføre den informasjonsoffensiven som Danse- og Teatersentrum og Norsk teater- og orkesterforening de siste årene har

utviklet i fellesskap. En tyngre satsing på informasjonsområdet kan ikke på sikt ligge hos feltets interesseorganisasjoner men bør ivaretas av et frittstående senter, organisert som stiftelse. Senteret kan utvikle en integrert informasjons- og kompetansestrategi rettet mot både den nasjonale og den internasjonale kulturoffentligheten. Tidsskriftet *Scenekunst.no*, som i dag er et ledd i de to interesseorganisasjonenes felles informasjonsstrategi, bør videreføres som en virksomhet under det nyopprettede senteret, på samme måte som *Ballade.no* i dag er en virksomhet under Musikkinformasjonssenteret. Likeledes bør forvaltningen av Utenriksdepartementets scenekunstmidler overlates til det nye senteret, på samme måte som Musikkinformasjonssenteret i dag er overlatt ansvaret for UD's musikkmidler.

7. I forlengelse av tanken om et nyopprettet informasjonssenter for norsk scenekunst etter modell av Musikkinformasjonssenteret, introduserer rapporten også tanken om et felles nasjonalt informasjonssenter for norsk musikk og scenekunst i framtida.

LITTERATUR OG KILDER

Litteratur

- Arnestad, Georg; Gladsø, Svein; Langdalen Jørgen: *Thalias utpost eller lokalsamfunnets speil. Norsk regionalteaterpolitikk 1970-93* (Sogndal: Vestlandsforskning, 1995)
- Arntzen, Knut Ove: *Rom for en situasjonistisk kunst. Evaluering av Rom for kunstprogrammet med vekt på noen utvalgte prosjekter* (Oslo: Norsk kulturråd, 2004)
- Aslaksen, Ellen K.: *Teater ut til bygd og by? Scenekunstformidling på 90-tallet. To forsøksprosjekter og to tenkemåter* (Oslo: Norsk kulturråd, 2000)
- Bergsgard, Nils Asle; Røyseng, Sigrid: *Ny støtteordning – gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst* (Oslo: Norsk kulturråd, 2001)
- Buresund, Inger; Gran, Anne-Britt (red.): *Frie grupper og Black box teater 1970-1995. Historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver på frie danse- og teatergrupper i Norge 1970-1995. Dokumentasjon. Black box teater 1985-1995* (Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1996)
- Langdalen, Jørgen: *Friteater på fast grunn. Evaluering av Grenland Friteater og Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival* (Oslo: Norsk kulturråd, 2005)
- Langdalen, Jørgen: *Musikkliv og musikkpolitikk. En utredning om musikkensemblene i Norge* (Oslo: Norsk kulturråd, 2002)
- Langdalen, Jørgen: *Verk på vandring. Evaluering av Kulturrådets støtteordning for gjestespill* (Oslo: Norsk kulturråd, 2004)

Kilder

- Danse- og Teatersentrum: Egen evaluering av Danse- og Teatersentrum (Oslo: 2004)
- Danse- og Teatersentrum: Vedtekter for Danse- og Teatersentrum, 11. mars 1978, sist revidert 8. mai 2004 (http://www.scenekunst.no/pub/dts/2002_12_12_11.7.51.shtml)
- Danse- og Teatersentrum: Årsrapport 2002 (Oslo: 2003)
- Danse- og Teatersentrum: Årsrapport 2003 (Oslo: 2004)
- Danse- og Teatersentrum: Årsregnskap 2003 for Danse og Teatersentrum (Oslo: 2004)
- NOU 2002:8. Etter alle kunstens regler – en utredning om norsk scenekunst (Oslo: Statens forvaltningstjenestene. Informasjonsforvaltningen, 2002).

- Statistisk sentralbyrå: Kulturstatistikk 2003 (Oslo/Kongsvinger: 2004)
- Teatercentrum: Teatercentrums stadgar. Stadgarna antagna första gången på årsmöte 9 - 10 mars 1998 och andra gången på extra årsmöte 5 oktober 1998
(<http://www.teatercentrum.se/>)

VEDLEGG

Vedlegg 1: Danse- og Teatersentrums økonomi

Danse- og Teatersentrum har en sammensatt økonomi. Virksomheten mottar tilskudd fra flere ulike poster på statsbudsjettet. I tillegg kommer andre, mindre statstilskudd samt fylkeskommunale tilskudd. Endelig har foreningen en viss inntekt i form medlemskontingent og seminaravgifter.

I bunnen av finansieringen ligger et statstilskudd fra post 74 i statsbudsjettets kap. 320 Allmenne kulturformål. Tilskuddet var i 2003 på 1,8 mill. kroner. Utviklingen av dette tilskuddet de siste fem årene framgår av tabellen nedenfor.

2000	1 002 000
2001	1 600 000
2002	1 740 000
2003	1 792 000
2004	1 836 000

I tillegg mottar Danse- og Teatersentrum et separat tilskudd til Norsk Scenekunstbruk, som er en virksomhet under foreningen. Dette tilskuddet kommer fra post 78 Ymse faste tiltak i kap. 324 Teater- og operaformål i statsbudsjettet, og var i 2003 på 2,2 mill. kroner. Likeledes mottar Danse- og Teatersentrum et særlig statstilskudd til arbeidet med Den kulturelle skolesekken. Dette tilskuddet kommer fra post 81 Kulturell skolesekk i kap. 320 Allmenne kulturformål. Sammensetningen av ulike statstilskudd framgår av den periodiserte framstillingen for 2003 som er gjengitt nedenfor:

Tabell 3. *Danse- og Teatersentrum. Årsregnskap for 2003. Statsstøtte (Kultur- og kirke departementet). Periodisert. Kilde: Danse- og Teatersentrum: Årsregnskap 2003 for Danse og Teatersentrum (Oslo: 2004), Note 9 Statsstøtte kulturdepartementet.*

Norsk scenekunstbruk	2 484 750	
+ periodisert 2002	498 000	
- periodisert 31.12.2003	765 995	2 216 755
Danse og teatersentrum	1 791 000	
+ periodisert 2002	0	
- periodisert 31.12.2003	457 979	1 333 021
Den kulturelle skolesekken	0	
+ periodisert 2002	146 277	
- periodisert 2003	88 026	58 251
Statsstøtte Kulturdepartementet 2003		3 608 027

I årsregnskapet for 2003, gjengitt i Tabell 4 nedenfor, samt i spesifiseringen av ”Andre tilskudd” i Tabell 5, får vi nærmere innblikk i sammensetningen av driftsinntektene.

Tabell 4. *Danse- og Teatersentrum. Årsregnskap for 2003. Driftsinntekter og driftskostnader. Kilde: Danse- og Teatersentrum: Årsregnskap 2003 for Danse og Teatersentrum (Oslo: 2004).*

	2003	2002
DRIFTSINNTEKTER		
Statsstøtte Kulturdepartementet	3 608 027	4 241 180
Medlemskontingent	99 000	94 500
Bevilgning Norsk Kulturråd	41 575	0
Kommunale /fylkeskommunale tilskudd	468 650	468 650
Andre tilskudd	510 203	214 214
Sum driftsinntekter	4 727 455	5 018 544
DRIFTSKOSTNADER		
Lønnskostnad	1 570 620	1 248 064
Arbeidsgiveravgift	192 259	165 142
Andre personalkostnader	161 445	167 411
Leie av lokaler	264 456	229 688
Driftsmidler, leie og service	149 910	15 198
Honorarer	86 779	142 147
Kontorrekvisita	33 566	42 627
Telefon	53 329	40 194
Internett	179 295	184 036
Porto	7 382	10 000
Reisekostnader	173 010	185 283
Katalog, trykking og distribusjon	0	58 752
Forsikringer	12 867	7 966
Avskrivning på varige driftsmidler	43 580	52 579
Møter og kurs	1 364	0
Arrangørstøtte	1 361 115	1 737 727
Medlemsservice	20 627	22 984
Prosjekter NTU/DTS	0	10 699
Tap på fordringer	19 100	1 272
Annen driftskostnad	396 124	843 155
Sum driftskostnader	4 764 498	5 120 197
DRIFTSRESULTAT	(37 043)	(101 653)

Tabell 5. *Danse- og Teatersentrum. Årsregnskap for 2003. Andre tilskudd. Kilde: Danse- og Teatersentrum: Årsregnskap 2003 for Danse og Teatersentrum (Oslo: 2004), Note 4 Andre tilskudd.*

	2003	2002
Overført fra støttefond	0	60 120
Seminaravgifter	24 300	50 560
Tilskudd prosjekter	405 903	103 534
Ad-hoc UD	30 000	0
NAVO 10 år	50 000	
Tilskudd fra UD til Ad-Hoc	600 000	
- anvendt til AD Hoc 2003	595 329	
- periodisert tilskudd 2003 fra UD	4 671	0
	510 203	214 214

Vedlegg 2: Vedtekter for Danse- og Teatersentrum⁷⁹

VEDTEKTER

Danse- og Teatersentrum

Revidert 8. mai 2004

§ 1

Danse- og Teatersentrum (DTS) er en partipolitisk uavhengig interesseorganisasjon og et kompetanse- og informasjonssenter for fri, profesjonell scenekunst i Norge, herunder ulike profesjonelle aktører definert som sceniske grupper, produsenter og prosjektkonstellasjoner.

§ 2

Danse- og Teatersentrums formål er å:

⁷⁹ Kilde: http://www.scenekunst.no/pub/dts/files/vedtekter_dts.pdf

- arbeide for fri profesjonell scenekunsts interesser
- være en sentral samarbeidspartner med aktører i norsk scenekunsthver, samt norsk offentlighet
- synliggjøre, informere og formidle fri profesjonell scenekunst
- virke som serviceorgan for de ulike profesjonelle aktørene, med vekt på profesjonelle kunstneriske vilkår og gruppenes arbeidsgiveransvar der dette er hensiktsmessig.
- arbeide for at medlemsgruppene utvikler seg profesjonelt og effektivt som arbeidsgivere
- på medlemsgruppens vegne forhandle og slutte avtaler med arbeidstaker- og interesseorganisasjoner
- fremme ytringsfrihet og motarbeide sensur

§ 3

Det er to medlemskategorier i Danse og Teatersentrum;

- Fullt medlemskap og
- Assosiert medlemskap

For Kategori I, Fullt medlemskap, må søkeren ha vært i profesjonell virksomhet i minst to år, og produsert minst to offentlige sceneverk. Det kreves videre at søkeren har relevant yrkesutdanning/erfaring tilsvarende 3 år.

For Kategori II, Assosiert medlemskap, må søkeren ha vært i profesjonell virksomhet i minst et år, og produsert minst et offentlig sceneverk. Det kreves videre at søkeren har relevant yrkesutdanning/erfaring tilsvarende 3 år.

Begge kategorier betaler full kontingent, har samme rettigheter, dog har ikke Assosierte medlemmer forslagsrett/ stemmerett, men kun talerett på årsmøtet. Begge kategorier har samme plikter. I begge tilfeller må det foreligge organisasjonsnummer for virksomheten som søkes innmeldt.

§ 4

- a) Medlemskap i DTS vil bli vurdert av styret på grunnlag av søknad, rapport over virksomheten og planer for fremtiden. Medlemskapet aktiveres gjennom betalt kontingent.
- b) Som dokumentasjon over søkerens profesjonelle virksomhet kreves:

1. Siste årsregnskap og attestert regnskap
2. Redegjørelse for arbeidssituasjon og organisasjonsform ved vedtekter e.l.
3. En oversikt over produksjoner.
4. Opplysninger om søkers/søkernes arbeidssituasjon de siste 4 år

§ 5 Medlemmenes rettigheter

Medlemmene har rett til løpende informasjon, og til å være representert i større publikasjoner (kataloger, foldere, magasiner m.m.) Medlemmene har visse fortrinn når det gjelder visning av forestillinger på BBT i Oslo.

§ 6 Medlemmenes forpliktelser

- a) Medlemmene forplikter seg til å sende årsmelding til DTS-kontoret innen 15. februar hvert år. De som ikke har levert årsmelding, mister stemmerett på årsmøtet.
- b) Medlemmene forplikter seg til å sende løpende informasjon om spilleplaner, turneer m.m. til administrasjonen, eller når administrasjonen ber om dette.
- c) Et medlem har plikt til å informere styret dersom medlemmets situasjon endrer seg, og betingelsene for medlemskapet ikke oppfylles.
- d) Medlemmet må være representert på årsmøte og ekstraordinært årsmøte.

§ 7 Kontingent

Kontingenten fastsettes av styret, og betales samlet. Betalt kontingent er en forutsetning for stemmerett på årsmøtet.

§ 8 Årsmøtet

- a) Årsmøtet er DTS' høyeste beslutende organ. Årsmøtet holdes hvert år innen 31. mai.
- b) Årsmøtet består av medlemmene som står tilsluttet DTS.
- c) Alle har talerett. Hvert medlem/gruppe har en 1 - en - stemme ved avstemming.
- d) Medlemmene skal innkalles minst 6 uker før møtet og skal motta dagsorden og sakspapirer minst 3 uker før møtet.

- e) Forslag til saker på dagsorden må være administrasjonen i hende senest 4 uker før møtet. Årsmøtet setter dagsorden, og kan bare realitetsbehandle de saker som står oppført med forslag til vedtak. Saker til eventuelt, er ikke vedtaksdyktige. De meldes til styret i pausen på årsmøtet.
- f) Medlemmer som ikke kan møte, kan gi et annet medlem/styret fullmakt til å avgi stemme for seg. Fullmakten skal gis skriftlig og være formulert presist i tråd med oppsatt dagsorden, sak for sak. Et medlem kan maksimum ha to fullmakter.
- g) Årsmøtet er beslutningsdyktig ved simpelt flertall, dersom vedtektene ikke sier noe annet, ved de fremmøttes stemmetall.
- h) Årsmøtet velger ordstyrer og to referenter og vedtar dagsorden.
- i) Årsmøtet skal behandle:
 - Årsmeldinger fra forrige kalenderår; dvs rapporter fra styret, administrasjonen, distriktene, sistnevnte muntlig.
 - Revidert regnskap.
 - Budsjett tas til etterretning.
 - Forslag til vedtektsendringer.
 - Revidert handlingsplan.
 - Saker som er skriftlig innsendt til administrasjonen innen fastsatt frist.
 - Valgkomiteens innstilling (ved valg mottas benkeforslag).
 - To referenter velges på møtet.
- j) På årsmøtet gjelder alminnelig flertallsvedtak, bortsett fra i følgende saker hvor det må være 3/4 flertall:
 - Oppløsning av organisasjonen.
 - Eksklusjonssaker.
 - Vedtektsendringer.
- k) Dersom minst et medlem ønsker det, skal det være skriftlig avstemming.
- l) Virksomheten i DTS følger kalenderåret.

§ 9 Ekstraordinært årsmøte

- a) Ekstraordinært årsmøte innkalles dersom styret eller 1/3 av medlemmene ønsker det.

- b) Ekstraordinært årsmøte skal innkalles minst 14 dager før møtet.
- c) Det ekstraordinære årsmøtet skal bare fatte vedtak i den saken som er grunn for innkallingen.

§ 10 Medlemsmøter og fagutvalg

- a) Medlemsmøte/fagutvalgsmøte kan være forum for medlemmenes kontinuerlige samarbeid, utveksling av informasjon m.m.
- b) Medlemsmøte/fagutvalgsmøte kan skje distriktsvis dersom det er interesse for og økonomi til dette.
- c) Medlemsmøte/fagutvalgsmøte kan ikke fatte vedtak.

§ 11 Styret

- a) Styret velges på årsmøtet og skal bestå av 5 medlemmer. Styret velger selv sin leder, og alle styremedlemmer bør være medlemmer i DTS. Det kan gjøres unntak, dersom dette er hensiktsmessig, dog kun for to medlemmer, slik at DTS medlemmene har flertall i styresammensetningen. Styremedlemmene velges for to år av gangen, slik at det ene året velges to, det annet tre nye medlemmer.
- b) Styret skal se til at driften av DTS er i samsvar med årsmøtets beslutninger, slik de blant annet fremkommer i organisasjonens handlingsplan og revisjonen av denne. Styret utøver arbeidsgiveransvar for daglig leder.
- c) Styret kommer sammen med daglig leder etter behov, dog minimum fem ganger i året.
- d) Styret skal gi skriftlig rapport til årsmøtet og medlemsmøtet.
- e) Styret er beslutningsdyktig dersom 3 representanter er til stede.
- f) Et av de avtroppende styremedlemmene skal sitte i valgkomiteen.
- g) Styret i DTS er generalforsamling for organisasjonens teater, Black Box A/S.
- h) Styret vedtar budsjettet som legges frem for årsmøtet til etterretning

§ 12 Arbeidsutvalgene

DANSE- OG TEATERSENTRUM kan nedsette arbeidsutvalg til å jobbe med konkrete saker som angår organisasjonens virkefelt. Arbeidsutvalgene skal bestå av minimum tre personer. Årsmøtet og /eller styret velger medlemmer til arbeidsutvalgene og hvilke mandat utvalgene skal ha. Flertallet i hver gruppe skal bestå av medlemmer innen DTS. Arbeidsgruppene kan nedsettes for kortere eller lengre tidsrom, dog maksimalt for to år av gangen. Arbeidsgruppene skal jevnlig informere styret og administrasjonen om sin virksomhet.

§ 13 Valgkomiteen

- a) Valgkomiteen skal velges på årsmøte og skal bestå av to medlemmer, hvorav et avtroppende styremedlem.
- b) Valgkomiteen skal finne kandidater til styret og valgkomité.
- c) Forslag til kandidater må sendes valgkomiteen senest 8 uker før årsmøte.
- d) Valgkomiteens forslag sendes administrasjonen en måned før årsmøtet.

§ 14 Danse- og Teatersentrums administrasjon

- a) Daglig leder ansettes av styret, som utarbeider kontrakt og stillingsinstruks. Andre ansatte tilsettes av daglig leder, som utarbeider kontrakt og stillingsinstruks. Daglig leder har ansvaret for administrasjonens drift, inkludert utarbeidelse av organisasjonens planverktøy. Årsmøtet skal årlig revidere organisasjonens planverktøy.
- b) Daglig leder har møteplikt og rapporteringsplikt på styremøter, medlemsmøter og årsmøtet.

§ 15 Eksklusjon

Medlemmer som ikke lenger kvalifiserer til medlemskap i DTS kan ekskluderes. Dette kan kun vedtas på årsmøter eller ekstraordinært årsmøte.

§ 16 Oppløsning av Danse- og Teatersentrum

Oppløsning av DTS skjer gjennom vedtak på to årsmøter, hvorav det ene må være ordinært.

Vedtatt på årsmøte i TEATERSENTRUM 11. mars 1978.

(Sist revidert på årsmøtet 8. mai 2004)

Vedlegg 3: Handlingsplan 2004–2007 for Danse- og Teatersentrum

Visjon

Danse- og Teatersentrum (DTS) ønsker å fremstå som et samlet profesjonelt miljø gjennom interessefellesskap, nettverksbygging, formidling og informasjon. Rådgivning og kompetansesenter for det frie scenekunstheltets aktører og beslutningstakere, media, m.m. i inn- og utland. DTS skal være en pådriver for å bedre den fri scenekunstens profesjonelle vilkår og mulighetene for kunstnerisk utvikling. DTS skal være en sentral samarbeidspartner for aktørene i norsk scenekunsthelt og norsk offentlighet.

Overordnet mål

Danse- og Teatersentrum skal tilby et profesjonelt drevet organisasjons-, kompetanse- og informasjonssenter forankret i fri profesjonell scenekunst og være et levende møtepunkt som speiler kunstnerisk og organisatorisk mangfold. DTS skal arbeide for å fremme dans og teater som kunstnerisk uttrykksmiddel, samt arbeide for å finne nye publikumsgrupper med særlig vekt på barn og unge. Danse- og Teatersentrum skal fremme ytringsfrihet og motarbeide sensur. Organisasjonen arbeider etter delmål innenfor følgende områder:

Medlemservice/organisasjon	Informasjonsarbeid	Scenekunst fag/politikk	Norsk Scenekunstudbruk (NSKB)	Administrasjon
<p>Mål:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Utvikle et service-, informasjons- og produsentfjenesteapparat som er tilpasset moderne IT-standard. - Være et serviceorgan for de ulike profesjonelle aktører innen fri scenekunst med vekt på arbeidsgiveransvar og profesjonelle kunstneriske vilkår. - Utøve eterskapet for Black Box Teater i tråd med aksjeoven og teatrets formål. - Stimulere/slotte medlemmene i å initiere og gjennomføre kunstnerisk utviklingsarbeid. - Lydeliggjøre skapertreften og dens vilkår. 	<p>Mål:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Synliggjøre fri scenekunsthelt som både skapende og utøvende kunstnere. - Synliggjøre fri scenekunst i media og kulturpolitiske fora, nasjonalt, regionalt og lokalt, samt på nordisk og europeisk nivå der dette er hensiktsmessig. - Lage en samlet informasjonsplattform for scenekunst i Norge 	<p>Mål:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Bedre de profesjonelle vilkår for fri scenekunst - Arbeide for at DTS fremstår som en innflytelsesrik samarbeidspartner, horings- og rådgivningsinstans i kulturpolitiske spørsmål for beslutende og innlitterende myndigheter nasjonalt og inter nasjonalt - Arbeide for politisk forståelse av de ulike typene behov knyttet til fagte, produsende grupper og midlertidige produksjons-samarbeid. - Arbeide for en etter- og videreutdanning - Fremme scenekunst for barn og unge. 	<p>Mål:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Øke tilbudet av fri scenekunst i samarbeid med de involverte kommuner og fylkeskommuner - Styrke Scenekunstudbruks rolle i tråd med Stortingets vedtak om Den Kulturelle Skolesekken - Øke scenekunstillbudet for barn og ungdom - Øke kompetansen om fri prof. scenekunst. - Øke brukertilgjengeligheten både for arrangører og scenekunstnere - Videreutvikle en visningsarena - Stimulere til økt tilgang på produksjoner - Bedre turnévilkårene for scenekunstnerne 	<p>Mål:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Fremstå som et attraktivt arbeidsssted som gir motiverte og engasjerte medarbeidere. - Styrke administrasjonen i tråd med forventningene fra offentligheten, medlemmene og brukerne ift. Den Kulturelle Skolesekken og andre oppgaver
<p>Tiltak:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Bidra ved søknader, anker m.m. - Videreutvikle et produsentfjenesteapparat - Medlemsmøter/seminarer etter behov - Dele ut DTS-pris - Individuell oppfølging av medlemmene etter behov og kapasitet 	<p>Tiltak:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Høy mediaprofil - Internett med medlemsinformasjon - Kontinuerlig oppdatering - Deltagelse i ulike internasjonale arenaer - Utforming av statistisk materiale som angår fri scenekunst. - Ansvarlig utgiver av www.scenekunst.no i samarbeid med Norsk Teater- og Okseforforening etter redaktørplakat 	<p>Tiltak:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Løpende kontakt med beviligende myndigheter - Fond for Utøvende Kunstnere og TOMO. - Påvirkning i ulike instanser mht. slottetordninger - Gjennom horingsuttalelser og konkret politisk arbeid, arbeide for et betydelig økonomisk løft for fri scenekunst. - Medvirke i UD's råd og utvalg for scenekunstsaker og kultursamarbeid med utland. 	<p>Tiltak:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Vektlagge utviklingen av NSKB som en ledende formidlingsmodell i samarbeid med beviligende myndigheter og fylker - Øke tilgjengeligheten av spillesteder. - Samarbeid med Markedet for Scenekunst i Sande/fjord mht. visningsarena - Utvikle databaserte oversikter over forestillinger, spillesteder m.m. - Samarbeidspartner og kunstleverandør i utviklingen av Den Kulturelle Skolesekken - Være aktive i turnéprosessen mellom kunstner og arrangør. - Tirreleagge forestillinger for turné 	<p>Tiltak:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Utøve god personalpolitikk gjennom delte mål, gode rutiner, klare arbeidsoppgaver og konkrete utviklingsmuligheter - Avholde medarbeidersamtaler - Gi de ansatte mulighet til faglig kompetanseheving gjennom kurs, konferanser og studieopphold.

Vedlegg 4: Vedtekter for Norsk teater- og orkesterforening⁸⁰

VEDTEKTER

(Sist revidert på årsmøte i NTO 12. juni 2001.)

§ 1: Formål

NTO er en arbeidsgiver- og interesseforening for profesjonell musikk og scenekunst.

NTO skal:

- bistå medlemmene ved forhandlinger med arbeidstaker- og interesseorganisasjoner.
- etter medlemmenes ønske på deres vegne forhandle og slutte avtaler med arbeidstaker- og interesseorganisasjoner, samt med andre vare- og tjenesteleverandører
- arbeide for at medlemsorganisasjonene utvikler seg profesjonelt og effektivt som arbeidsgivere.
- arbeide for at kunstneriske hensyn er grunnlaget for de beslutninger som blir fattet av tilskuddsmyndigheter, og i forhandlinger med arbeidstaker- og interesseorganisasjoner.
- vektlegge sektorens betydning overfor stat, fylke og kommune, og overfor allmennheten.
- søke innflytelse som en toneangivende og troverdig part i spørsmål som angår sektoren.
- ha som mål at profesjonell kunst skal være tilgjengelig for flest mulig.
- bidra aktivt til å bygge og vedlikeholde nasjonale, nordiske og internasjonale nettverk på musikk- og scenekunstområdet.

§ 2: Medlemskap

Profesjonelle teatre og orkestre kan være medlemmer av foreningen. Medlemskap skal godkjennes av styret.

§ 3: Årsmøtet

Årsmøtet er foreningens høyeste organ.

Årsmøtet innkalles ordinært en gang årlig innen 1. juli.

⁸⁰ Kilde: http://nto.orgdot.com/pub/nto/2004_9_23_13.3.51.shtml?cat=omnto

Årsmøtet ledes av en ordstyrer valgt av årsmøtet ved møtets begynnelse.

Årsmøtet velger to av de stemmeberettigede årsmøtedeltagerne til å underskrive protokollen.

Medlemmene har mellom 1 -en- og -4- fire stemmer på årsmøtet beregnet i forhold til størrelsen på årskontingenten det enkelte medlem betaler til foreningen.

Medlemmene kan møte på årsmøtet med det antall representanter som medlemmets stemmetall representerer. En representant kan gjennom skriftlig fullmakt stille med flere stemmer fra egen virksomhet.

Årsmøtet vedtar antall stemmer for hvert medlem for perioden fram til og med neste ordinære årsmøte.

§ 4: Årsmøtets oppgaver

Årsmøtet behandler foreningens kontingentramme, regnskap for foreningens virksomhet og styrets beretning, samt andre saker som styret og valgkomiteen legger frem for årsmøtet i samsvar med vedtektens § 10, eller for et ekstraordinært årsmøte.

§ 5: Styre

Styret velges av årsmøtet for ett år ad gangen. Styret består av 9 – ni – medlemmer og 4 faste numerisk valgte varamedlemmer. 2 -to- av styremedlemmene må representere orkestrene, og 7 -sju- velges blant foreningens øvrige medlemmer. Minst 1 – en – av varamedlemmene skal representere orkestrene.

Styrets leder og nestleder velges særskilt. Styret bør sammensettes slik at det på en hensiktsmessig måte best mulig kan representere medlemmenes fellesinteresser og de enkelte medlemmenes egenart.

§ 6: Styrets virksomhet

Styret vedtar budsjettet og leder foreningens virksomhet og bærer ansvar for at denne drives og utvikles best mulig.

Styret trer sammen når lederen bestemmer det, eller et flertall i styret krever det.

Styret er vedtaksdyktig når minst 6 – seks – medlemmer er til stede. Vedtak fattes med alminnelig flertall. Ved stemmelikhet avgjør lederens stemme voteringsresultatet.

Styret velger 2 – to – styremedlemmer som sammen med leder og nestleder utgjør styrets arbeidsutvalg. Styret oppnevner foreningens forhandlingsutvalg.

Til møte i styret eller arbeidsutvalg kan styrets leder innkalle en representant for et medlem som antas særlig interessert i en sak som er oppført på dagsorden.

Styret kan utferdige instruks for foreningens direktør.

§ 7: Administrasjon

Foreningens administrasjon holder til i Oslo. Foreningens direktør tilsettes av styret. Direktøren er styrets sekretær og er ansvarlig for forvaltningen av foreningen.

§ 8: Medlemskontingent

NTO bærer selv sine utgifter. Årsmøtet fastsetter den årlige kontingentramme. Styret fastsetter innenfor vedtatt ramme det enkelte medlems kontingent. Ved fordeling av kontingenten tas det utgangspunkt i forholdet mellom medlemmenes offentlige tilskudd.

§ 9: Avstemming på årsmøtet

Vedtak på årsmøtet gjøres ved alminnelig flertall. Vedtak om endringer i foreningens vedtekter og oppløsning av foreningen krever 2/3 flertall. Vedtak om oppløsning av foreningen må gjøres i 2 - to - påfølgende ordinære årsmøter.

§ 10: Årsmøte

Årsmøtet

1) behandler foreningens:

- a) årsmelding
- b) årsregnskap
- c) vedtekter

- d) neste års kontingentramme
 - e) andre saker som fremlegges av styret
- 2) vedtar antall stemmer for hvert medlem for perioden fram til og med neste ordinære årsmøte.
- 3) velger for perioden fra årsmøte til årsmøte:
- a) 9 – ni – medlemmer og 4 – fire – faste numerisk valgte varamedlemmer til styret
 - b) styrets leder og nestleder
 - c) valgkomité på 3 – tre – medlemmer med vedtak om hvem som sammenkaller komiteen
 - d) revisor

TABELLER

Medlemmer i Danse- og Teatersentrum

*Tabell 6. Danse- og Teatersentrum. Medlemmer
pr. 1.12.2004. Kilde:
<http://www.scenekunst.no/pub/dts/>*

1. an aufbauproject
2. Balteatret
3. Barske Glæder Produksjoner
4. Bergen Byspill
5. Bergen Familieteater
6. Chimera
7. Cirka Teater
8. Cranner
9. Dans & Toner
10. Danseteater Dee
11. De Damene
12. De Utvalgte
13. display
14. Dukkenikkerene
15. Dybwikdans
16. Dårkisten Teater
17. Ellen johannesen/ Karmaconsult
18. Fabellatores
19. Fabula
20. Ferske Scener
21. Gorgon produksjoner
22. Grenland Friteater
23. Grusomhetens Teater
24. Gruvekompaniet
25. Hollow Creature
26. House of Stories
27. Jo Strømgren Kompani
28. karen foss quiet works
29. Karlsvogna Teater
30. Karstein Solli Produksjoner

31. Klomadu teater
32. Krement X
33. Kultur Kompaniet
34. Laffen
35. Lattergalen Teater
36. Levende Dukker
37. Lisbeth Rønnings Sceneopplevelser
38. Mobile Home
39. Motion ArtPro
40. Månefjes Produksjoner
41. Nie (New International Theatre Encounter)
42. Odd Johan Fritzøe
43. Opera Omnia
44. Oslo Familieteater
45. Pain Solution
46. Panta Rei Danseteater
47. Petrusjka Teater
48. Samovarteatret
49. Sampo Teater
50. Scenekompaniet
51. Skuespillerkompaniet
52. Spillebrikkene
53. Stella Polaris
54. Stellaris DansTeater
55. Teater Dybbuk-Oslo
56. Teater Fusentast
57. Teater Grimsborken
58. Teater Joker
59. Teater NOR
60. Teater Parken
61. Tema Teater
62. Temte Productions
63. tg.performance.ritual
64. The English Speaking Theatre- Oslo
65. Toyboys
66. Transiteateret-Bergen
67. Turnekompaniet

- 68. Ulv Sceneproduksjoner
- 69. Verdensteatret
- 70. Verk Produksjoner
- 71. Øyvind Jørgensen Produksjoner

Medlemmer i Norsk- Teater- og orkesterforening

Tabell 7. Norsk teater- og orkesterforening. Medlemmer pr. 1.12.2004. Kilde: <http://www.nto.no/members.shtml>

1. Agder Teater
2. Beáivvás Sámi Teáhter
3. Bit 20 ensemble
4. BIT Teatergarasjen
5. Black Box Teater
6. Brageteatret
7. Carte Blanche Danseteater
8. Den Nationale Scene
9. Den Norske Opera
10. Det Norske Blåseensemble
11. Det Norske Kammerorkester
12. Det Norske Teatret
13. Haugesund Teater
14. Hedmark Teater
15. Hordaland Teater
16. Hålogaland Teater
17. Kristiansand Symfoniorkester
18. Nationaltheatret
19. Nord-Trøndelag Teater
20. Nordland Teater
21. Oslo Nye Teater
22. Oslo-Filharmonien
23. Riksteatret
24. Rogaland Teater
25. Sogn og Fjordane Teater
26. Stavanger Symfoniorkester
27. Stiftelsen Harmonien
28. Teater Ibsen
29. Teater Manu - DNT
30. Teatret Vårt
31. Tromsø Symfoniorkester
32. Trondheim Symfoniorkester

33. Trøndelag Teater

Danse- og Teatersentrums medlemmer – driftsinntekter 2003

Tabell 8. Danse- og Teatersentrums medlemmer. Driftsinntekter 2003 (kroner)⁸¹

Gruppe	Offentlige tilskudd	Egeninntekter	Andel egeninntekter	Samlede driftsinntekter	Budsjetterte inntekter
an aufbauproject	220		0	220	
Balteatret	300 000	275 000	48	575 000	
Barske Glæder Produksjoner	134 000	310 745	70	444 745	400 000
Bergen Byspill	238 800	581 006	71	819 806	811 000
Bergen Familieteater	186 506	926 154	83	1 112 660	1 176 500
Cirka Teater	1 201 000	668 000	36	1 869 000	
Cranner					
Dans & Toner	460 500	445 597	49	906 097	
De Damene		450 000	100	450 000	
De Utvalgte	320 000	60 000	16	380 000	380 000
display	111	6 185	98	6 296	
Dukkenikkerene					
Dybwikdans	535 000	165 790	24	700 790	
Ellen Johannesen / Karmaconsult	713 000	39 742	5	752 742	
Fabellatores		375 000	100	375 000	
Fabula	80		0	80	
Gorgon produksjoner	391 000	250 139	39	641 139	
Grenland Friteater	3 810 546	2 765 536	42	6 576 082	6 330 307
Grusomhetens Teater	590 000	21 550	4	611 550	
Gruvekompaniet	150 000	391 000	72	541 000	
Hollow Creature					
Jo Strømgren Kompani	1 881 000	739 500	28	2 620 500	
karen foss quiet works	384 500	11 775	3	396 275	
Karlsvogna Teater	130 000	29 000	18	159 000	
Karstein Solli Produksjoner	227 000	30 000	12	257 000	
Klomadu teater					
Krement X	33 600		0	33 600	
Kultur Kompaniet					

⁸¹ Kilde: http://www.scenekunst.no/servlet/dtsstatres?p_repno=11&p_year=2003&p_cheat=1105648469196 (13.1.05)

Laffen					
Lattergalen Teater					
Levende Dukker	20 000	416 374	95	436 374	
Lisbeth Rønnings Sceneopplevelser					
Mobile Home	1 211 875	18 530	2	1 230 405	
Motion ArtPro					
Månefjes Produksjoner		314 000	100	314 000	
Odd Johan Fritzøe	506 000	400 000	44	906 000	
Opera Omnia	250 000	122 000	33	372 000	
Oslo Familieteater		521 950	100	521 950	400 000
Pain Solution					
Panta Rei Danseteater		228 870	100	228 870	200 000
Petrusjka Teater	736 700	239 900	25	976 600	
Samovarteatret	640 000		0	640 000	
Sampo Teater					
Skuespillerkompaniet					
Spillebrikkene	55 000		0	55 000	
Stella Polaris	405 000	1 991 998	83	2 396 998	
Stellaris DansTeater	2 010 000		0	2 010 000	
Teater Dybbuk-Oslo					
Teater Fusentast	72 500	336 135	82	408 635	
Teater Grimsborken	8 000	548 500	98	556 500	
Teater Joker	200 000	520 000	72	720 000	
Teater NOR	1 495 000	470 000	24	1 965 000	3 000 000
Teater Parken					
Tema Teater	94 000	181 212	66	275 212	300 000
Temte Productions	970 000		0	970 000	
tg.performance.ritual	5 000	1 000	17	6 000	
The English Speaking Theatre					
Toyboys					
Transiteateret-Bergen	485 350	98 559	17	583 909	
Turnekompaniet	50 000	905 160	94	955 160	1 000 000
Verdensteatret					
Verk Produksjoner	501 200	44 250	8	545 450	545 450
Øyvind Jørgensen Produksjoner	300 000	59 224	16	359 224	360 000
Sum:	21 702 488	15 959 381		37 661 869	14 903 257

Tallene baserer seg på 63 innsendte årsrapporter fra Danse- og Teatersentrums i alt 67 medlemsgrupper.

Kulturrådets støtteordning ”Fri scenekunst” – tildelinger 2003

Tabell 9. Norsk kulturråds støtteordning ”Fri scenekunst”. Tildelinger i 2003 (kroner). Tildelinger til medlemmer i Danse- og Teatersentrum i fete typer. Kilde: Norsk kulturråd: Årsmelding 2003.⁸²

Above the Circle v/James Moore	<i>The Dream of the Sacred Fish</i>	100 000
Avdal, Heine Røsdal	<i>closer</i>	75 000
Baktruppen	<i>Produksjoner</i>	1 400 000
Bal Teatret produksjonsbasert	<i>Tre søstre</i>	735 000
Bergersen, Vivild	<i>Glimmer</i>	200 000
Bing og Bang Produksjoner	<i>Tomrom</i>	250 000
Bølstad, Katrine	<i>Choosing Alice</i>	270 000
Cirka Teater	<i>Kurt og de løse fuglene</i>	378 500
De Utvalgte	<i>Humanipulation</i>	300 000
Display	<i>Ozon</i>	70 000
Djupvik, Barbro	<i>Med kongen på lasset</i>	70 000
Dybwikdans	<i>Passage</i>	300 000
Ekhougen, Marte Johanne	<i>Glamour to kill</i>	350 000
Fabula Rasa	<i>Den Hemmelige Hagen</i>	300 000
Fehr, Marius von der	<i>Entropy</i>	350 000
Fiskum, Ella Christina	<i>The Net of Pas The Duex</i>	250 000
Force Majeure	<i>Livetap</i>	250 000
Fritzøe, Odd Johan	<i>Remix rødhet</i>	400 000
Førde Internasjonale Folkemusikkfestival	<i>De so' rulla ette' golvet</i>	45 000
Goksøyr Martens Salong	<i>Askepott (To the end of love)</i>	200 000
Grenland Friteater	<i>Peer Gynt</i>	900 000
Grusomhetens teater	<i>Dukkehuset</i>	450 000
Haugen, Anne Katrine	<i>Søstre 2003</i>	300 000
Hollow Creature	<i>Historien om O</i>	300 000
House of Stories	<i>Livsmaskinen</i>	590 000
Hvamen, Snorre	<i>Window shopping</i>	85 000
Høeg, Kirsten	<i>Veien</i>	56 500
Impure Company	<i>Hopefully someone will carry out great vengeance</i>	300 000
Inclusive Dance Company	<i>Sauna under my skin</i>	150 000

⁸² I årsmeldingen presenterer Kulturrådet tilskuddene fra de to støtteordningene i samme tabell uten å markere hva som er hva. Tilskuddene fra støtteordningen ”Scenekunst og ny teknologi” beløp seg imidlertid bare til 925 000 kroner.

Ingun Bjørnsgaard Prosjekt	Danseproduksjoner	1 500 000
Jo Strømgren Kompani	Danseproduksjoner	1 400 000
Kahn, Catherine	<i>Ruled by cuteness</i>	200 000
Karen Foss quiet works	stille, rød	270 000
Karstein Solli Produksjoner	Politics of objects og Politics of travesti	250 000
Krement X, stiftelsen	Fight club – Den fremmede	300 000
Kreutzer kompani	Danseproduksjoner	1 450 000
Lie, Trond	<i>Via Dolorosa</i>	150 000
L.U.N.	<i>Interior of a rural home</i>	200 000
Mobile Home	Bio-graf/Mapping	800 000
Molitrix Productiona	<i>Wiped Out – Monox 3</i>	60 000
Nartmanstiftelsen	<i>Classic Heaven</i>	300 000
Nesse, Caroline Wahlstrøm og Kjos, Marius	<i>To skritt i samme retning</i>	350 000
Nomade Produksjoner	<i>Skråninga</i>	150 000
NorDans Produksjoner	<i>Silent glisse</i>	500 000
Opera Vest	Vidareutvikling av nasjonal kompetanse	300 000
Opera Vest	<i>Doors white</i>	300 000
Opera Vest	nyutvikling	500 000
Oslo Moderne Teater	<i>Roe Head</i>	600 000
Performanceteatergruppa Sons of Liberty	<i>Duell</i>	120 000
Petrusjka Teater	Figur i fokus	700 000
Prosjekt Impro	<i>Scene 2003</i>	80 000
Renolen, Kristina	<i>Alexina B</i>	90 000
Sagliocco Ensemble	<i>Wilde for barn</i>	400 000
Samarbeid ny dans og ny musikk	<i>Siri og Snelle Show</i>	400 000
Samovarteateret	Historier fra en glemt koloni	300 000
Scenekompaniet	<i>Maji, Vann</i>	100 000
Slaatto, Martin	<i>Sløyfa</i>	300 000
Small Man teater	<i>Å leve mens du gjør det</i>	150 000
Stella Polaris	Teaterproduksjoner	300 000
Stellaris DansTeater	Utsatte strøk	450 000
Teater Nor	Tangenter	600 000
Teaterfabrikken	<i>Asyl</i>	190 000
Tidens Teater	<i>Hamlet</i>	500 000
Totalteatret	Hålkavárre	400 000
Transiteatret	Stilleben	400 000
Uendelig Teater	<i>Bare idioter tror på kjærligheten</i>	350 000

Ulv Sceneproduksjon	<i>Acedia, forprosjekt</i>	60 000
Vallenes, Laura Christina Brøvig	<i>Tornerose</i>	100 000
Verdensteatret	<i>Utvikling og bruk av ny teknologi</i>	150 000
Verk Produksjoner	<i>Andas liv er ikke bare dans på roser</i>	450 000
Virus Production Team	<i>Alice</i>	150 000
Wangen, Claire de	<i>Popcorn palace</i>	150 000
Wee-Scavetta/Kipperberg	<i>Live, Zero, Knuter</i>	600 000
Zero visibility	<i>Danseproduksjoner</i>	1 100 000
Øyvind Jørgensen Produksjoner	<i>Peer Gynt</i>	600 000
SUM		28 195 000

Kulturrådets støtteordning ”Fri scenekunst” – tilskuddsmottakere 2004

Tabell 10. Norsk kulturråds støtteordning ”Fri scenekunst”.
Tilskuddsmottakere 1. og 2. tildelingsrunde 2004.
Medlemmer i Danse- og Teatersentrum i fete typer. Kilder:
<http://www.kulturrad.no/> og
<http://www.scenekunst.no/pub/dts/>.⁸³

<i>kunstner/gruppe</i>	<i>kunstform, fylke</i>
1. ACT-INITIATIVET	performance, Oslo
2. ANNE K HAUGEN OG REIDAR SJØSET	dans, Troms
3. ANNE STRAY	teater, Oslo
4. BAKTRUPPEN	performance, Hordaland
5. BOA SCENEKUNST	teater, Møre og Romsdal
6. CIRKA TEATER	figurteater, Oslo
7. CLAIRE DE WANGEN	performance, Oslo
8. DAG STILBERG	dans, Oslo
9. DWORAKOVA PROD. UNIT	teater, Hordaland
10. EA DANSEKUNST	dans, Oslo
11. EGAL TEATER	teater, Telemark
12. EKHOUGEN & BJØRNDALEN PROD.	performance, Oslo
13. ELISABETH L. HELLAND	teater, Møre og Romsdal
14. ELLEN JOHANNESSEN	dans, Oslo
15. ESPEN DEKKO	figurteater, Oslo
16. EURO PRIDE	dans, Oslo
17. FANNY HOLMIN	performance, Hordaland
18. FERSKE SCENER	teater, Troms
19. FORCE MAJEURE	performance, Oslo
20. FORTINBRAS TEATER	musikkteater, utland
21. GEORGIANA KEABLE	fortellerteater, Oslo
22. GOKSØYR OG MARTENS	performance, Oslo
23. GRUSOMHETENS TEATER	teater, Oslo
24. HAUGEN PRODUKSJONER	dans, Troms
25. HELGA SAMSET	fortellerteater, Oslo
26. HÆRMÆNDENE	musikkteater, Troms
27. IMPURE COMPANY	dans, Oslo
28. INCLUSIVE DANCE COMPANY	dans, Sør-Trøndelag

⁸³ Enkelte av tildelingene gjelder tilsagnsbevilgninger for 2005.

29. INGER-REIDUN OLSEN	dans, Oslo
30. INGUN BJØRNSGAARD PROSJEKT	dans, Oslo
31. IRIS THERES KORSNES	performance, Oslo
32. JO STRØMGREN KOMPANI	dans, Hordaland
33. KAREN FOSS	dans, Hordaland
34. KARSTEIN SOLLI	performance, Oslo
35. KATRINE BØLSTAD	dans, Oslo
36. KATRINE STRØM	performance, Nordland
37. KATTA I SEKKEN	figurteater, Vestfold
38. KENNETH FLAK	dans, Vest-Agder
39. KLOVHOLT OG KHAN	teater, Sør-Trøndelag
40. KOMPANI B. VALIENTE	dans, Oslo
41. KREUTZER KOMPANI	dans, Hordaland
42. KRISTIN HESTAD	performance, Oslo
43. KRISTINA GJEMS	dans, Oslo
44. LEO PRESTON	performance, Hordaland
45. LISA C B LIE	performance, Sør-Trøndelag
46. MARIEKE JOOSTEN DANSE	dans, Sogn og Fjordane
47. METROFON	musikkteater, Akershus
48. METTE EDVARDBSEN	dans, Oslo
49. MIA HAUGLAND HABIB	dans, Oslo/Rogaland
50. MOBILE HOME	performance, Oslo
51. MOTHERBOARD	teater, Oslo
52. NEWPRODUKSJONER	teater, Sør-Trøndelag
53. NINA HARTE	dans, Oslo
54. NING	musikkteater, Oslo
55. NOMADE PRODUKSJONER	teater, Oslo
56. OSLO SINFIONETTA	musikkteater, Oslo
57. PANTA REI DANSETEATER	dans, Oslo
58. PASSAGE NORD PROJECT	performance, Oslo
59. PER ROAR	dans, Oslo
60. PETTER ALEXANDER GOLDSTINE	performance, Oslo
61. PROPELLEN	teater, Sør-Trøndelag
62. QUEENDOM	performance, Oslo
63. SAMOVARTEATRET	teater, Finnmark
64. SONS OF LIBERTY	performance, Sør-Trøndelag
65. STELLA POLARIS	performance, Vestfold

66. SØLVI EDVARSEN	dans, Oslo
67. TEATER NOR	teater, Nordland
68. TEATER TØS	teater, Oslo
69. TEATER VISUELL	figurteater, Sør-Trøndelag
70. TEATERNOVA	teater, Hordaland
71. TOVE KAROLIUSSEN	teater, Oslo
72. TRANSITEATRET	teater, Hordaland
73. TYNSET	performance, Oslo
74. ULV SCENEPRODUKTION	nysirkus, Oslo
75. ULVEFELLEN TEATER	figurteater, Telemark
76. VERDENSTEATRET	performance, Oslo
77. VERK PRODUKSJONER	performance, Oslo
78. WEE/SCAVETTA	dans, Oslo
79. ZERO VISIBILITY CORP	dans, Oslo
80. ØSTFOLD FYLKESKOMMUNE	musikkteater, Halden
81. ØYSTEIN BLIX	musikkteater, Troms
82. ØYVIND JØRGENSEN PROD.	dans, Oslo

Kulturrådets støtteordning "Fri scenekunst" – tildelinger 2004

Tabell 11. Norsk kulturråds støtteordning "Fri scenekunst". 1. og 2. tildeling 2004. Tilskudd/tilsagn 2004/2005 (kroner). Medlemmer i Danse- og Teatersentrum i fete typer. Kilde: <http://www.kulturrad.no/>

FRI SCENEKUNST, 1. TILDELING 2004

<i>kunstner/gruppe</i>	<i>kunstform, fylke</i>	2004	2005
ACT-INITIATIVET	performance, Oslo	300 000	
ANNE STRAY	teater, Oslo	400 000	
ELISABETH L. HELLAND	teater, Møre og Romsdal	95 000	
ELLEN JOHANNESSEN	dans, Oslo	375 000	
ESPEN DEKKO	figurteater, Oslo	300 000	
FANNY HOLMIN	performance, Hordaland	150 000	
FERSKE SCENER	teater, Troms	550 000	550 000
GOKSØYR OG MARTENS	performance, Oslo	500 000	
GRUSOMHETENS TEATER	teater, Oslo	800 000	800 000
INCLUSIVE DANCE COMPANY	dans, Sør-Trøndelag	350 000	
KARSTEIN SOLLI	performance, Oslo	350 000	
KOMPANI B. VALIENTE	dans, Oslo	600 000	
KRISTIN HESTAD	performance, Oslo	270 000	
KRISTINA GJEMS	dans, Oslo	250 000	
LEO PRESTON	performance, Hordaland	30 000	
MARIEKE JOOSTEN DANSE	dans, Sogn og Fjordane	300 000	
MIA HAUGLAND HABIB	dans, Oslo/Rogaland	300 000	
PASSAGE NORD PROJECT	performance, Oslo	350 000	300 000
PER ROAR	dans, Oslo	500 000	500 000
PROPELLEN	teater, Sør-Trøndelag	100 000	
SAMOVARTEATRET	teater, Finnmark	250 000	250 000
SONS OF LIBERTY	performance, Sør-Trøndelag	50 000	
SØLVI EDVARDSEN	dans, Oslo	700 000	
TEATERNOVA	teater, Hordaland	300 000	
TEATER VISUELL	figurteater, Sør-Trøndelag	250 000	
TOVE KAROLIUSSEN	teater, Oslo	50 000	
TRANSITEATRET	teater, Hordaland	500 000	
ULVEFELLEN TEATER	figurteater, Telemark	250 000	
VERK PRODUKSJONER	performance, Oslo	687 000	

Tilsagn for 2004 og 2005 som kulturrådet har bevilget tidligere:

<i>kunstner/gruppe</i>	<i>kunstform/fylke</i>	2004	2005
BAKTRUPPEN	performance, Hordaland		1 500 000
CIRKA TEATER	figurteater, Oslo		900 000
INGUN BJØRNSGAARD PROSJEKT	dans, Oslo	1 500 000	1 500 000
IMPURE COMPANY	dans, Oslo	600 000	
JO STRØMGREN KOMPANI	dans, Hordaland	1 400 000	
MOBILE HOME	performance, Oslo	800 000	
NEWPRODUKSJONER	teater, Sør-Trøndelag		400 000
NOMADE PRODUKSJONER	teater, Oslo	300 000	

ØYVIND JØRGENSEN PROD.	dans, Oslo	700 000	
TEATER NOR	teater, Nordland		700 000
VERDENSTEATRET	performance, Oslo	1 200 000	
WEE/SCAVETTA	dans, Oslo	700 000	

FRI SCENEKUNST, 2. TILDELING 2004

<i>gruppe</i>	<i>fylke, kunstform</i>	<i>tildelt 2004/2005</i>	<i>tilsagn 2006</i>
ANNE K HAUGEN OG REIDAR SJØSET	Dans, Troms	180 000	
BOA SCENEKUNST	Teater, Møre og Romsdal	90 000	
CLAIRE DE WANGEN	Performance, Oslo	400 000	
DAG STILBERG	Dans, Oslo	50 000	
DWORAKOVA PROD. UNIT	Teater, Hordaland	180 000	
EA DANSEKUNST	Dans, Oslo	350 000	
EGAL TEATER	Teater, Telemark	270 000	
EKHOUGEN & BJØRNDALEN PROD.	Performance, Oslo	300 000	
EURO PRIDE	Dans, Oslo	170 000	
FORCE MAJEURE	Performance, Oslo	145 000	
FORTINBRAS TEATER	Musikkteater, utland	120 000	
GEORGIANA KEABLE	Fortellerteater, Oslo	85 000	
HÆRMÆNDENE*	Musikkteater, Troms	230 000	
HAUGEN PRODUKSJONER	Dans, Troms	320 000	
HELGA SAMSET	Fortellerteater, Oslo	55 000	
INGER-REIDUN OLSEN	Dans, Oslo	500 000	
IRIS THERES KORSNES	Performance, Oslo	180 000	
JO STRØMGREN KOMPANI	Dans, Hordaland	1 000 000	1 200 000
KAREN FOSS	Dans, Hordaland	450 000	
KATRINE BØLSTAD	Dans, Oslo	800 000	
KATRINE STRØM	Performance, Nordland	350 000	
KATTA I SEKKEN	Figurteater, Vestfold	460 000	
KENNETH FLAK	Dans, Vest-Agder	430 000	
KLOVHOLT OG KHAN	Teater, Sør-Trøndelag	200 000	
KOMPANI B. VALIENTE	Dans, Oslo	230 000	
KREUTZER KOMPANI	Dans, Hordaland	1 100 000	1 200 000
LISA C B LIE	Performance, Sør-Trøndelag	120 000	
METROFON*	Musikkteater, Akershus	240 000	
METTE EDVARSEN	Dans, Oslo	230 000	
MOTHERBOARD	Teater, Oslo	300 000	
NINA HARTE	Dans, Oslo	250 000	
NING	Musikkteater, Oslo	80 000	
OSLO SINFIONETTA *	Musikkteater, Oslo	90 000	
ØSTFOLD FYLKESKOMMUNE *	Musikkteater, Halden		
ØYSTEIN BLIX	Musikkteater, Troms	100 000	
PANTA REI DANSETEATER	Dans, Oslo	100 000	
PETTER ALEXANDER GOLDSTINE	Performance, Oslo	170 000	
QUEENDOM	Performance, Oslo	450 000	
STELLA POLARIS	Performance, Vestfold	450 000	
TEATER TØS	Teater, Oslo	80 000	
TYNSET	Performance, Oslo	270 000	
ULV SCENEPRODUKTION	Nysirkus, Oslo	450 000	
VERDENSTEATRET	Teater, Oslo	1 700 000	1 900 000

ZERO VISIBILITY CORP	Dans, Oslo	500 000
Tilsagn som er gitt tidligere for 2005:		
<i>gruppe</i>	<i>kunstform, fylke</i>	<i>tilsagn 2005</i>
BAKTRUPPEN	Performance, Hordaland	1 500 000
CIRKA TEATER	Figurteater, Oslo	900 000
FERSKE SCENER	Teater, Troms	550 000
GRUSOMHETENS TEATER	Teater, Oslo	800 000
PASSAGE NORD PROJECT	Performance, Oslo	300 000
PER ROAR	Dans, Oslo	500 000
SAMOVARTEATRET	Teater, Finnmark	250 000
ZERO VISIBILITY	Dans, Oslo	800 000

Tiltak på statsbudsjettets kap. 324 Teater- og operaformål

Tabell 12. Tiltak med tilskudd fra post 70 Nasjonale institusjoner, kap. 324 Teater- og operaformål 2004 (Driftstilskudd i 1000 kroner). Kilde: St.prp. nr. 1 (2004-2005) for budsjetterminen 2005 (Kultur- og kirke departementet), s. 80.

	<i>2004</i>
Den Nationale Scene	75 083
Den Norske Opera	226 277
Det Norske Teatret	105 337
Nationaltheatret	117 456
Sum	524 153

Tabell 13. Tiltak med tilskudd fra post 71 Region-/landsdelsinstitusjoner, kap. 324 Teater- og operaformål 2004 (Driftstilskudd i 1000 kroner). Kilde: St.prp. nr. 1 (2004-2005) for budsjetterminen 2005 (Kultur- og kirkedepartementet), s. 81.

	2004
Agder Teater	11 558
Carte Blanche	13 977
Haugesund Teater	4 524
Hedmark Teater	7 654
Hordaland Teater	5 966
Hålogaland Teater	18 554
Nordland Teater	13 092
Rogaland Teater	33 566
Sogn og Fjordane Teater	10 823
Teater Ibsen	13 968
Teatret Vårt	12 305
Trøndelag Teater	43 789
Sum	189 776

Tabell 14. Tiltak med tilskudd fra post 73 Region- og distriktsopera, kap. 324 Teater- og operaformål 2004 (Driftstilskudd i 1000 kroner). Kilde: St.prp. nr. 1 (2004-2005) for budsjetterminen 2005 (Kultur- og kirkedepartementet), s. 81.

	2004
Musikkteater i Bodø	554
Musikkteatret i Trondheim	2 546
Opera Nord	737
Opera Nordfjord	754
Opera Sør	737
Opera Vest	1 826
Operaen i Kristiansund	7 414
Ringsakeroperaen	956
Steinvikholm Musikkteater	955
Vest Norges Opera	1 503
Sum	17 982

Tabell 15. Tiltak med tilskudd fra post 75 Dans, kap. 324 Teater- og operaformål 2004 (Driftstilskudd i 1000 kroner). Kilde: St.prp. nr. 1 (2004-2005) for budsjetterminen 2005 (Kultur- og kirke departementet), s. 82.

	2004
Scene for Dans / Dansens Hus	3 000
Senter for Dansekunst	1 922
Oslo Danse Ensemble	1 073
Gratis Daglig Trening	901

Tabell 16. Tiltak med tilskudd fra post 78 Ymse faste tiltak, kap. 324 Teater- og operaformål 2004 (Driftstilskudd i 1000 kroner). Kilde: St.prp. nr. 1 (2004-2005) for budsjetterminen 2005 (Kultur- og kirke departementet), s. 155f.

	2004
Akershus teater	917
BIT Teatergarasjen / Bergen Internasjonale Teater	944
Black Box Teater	901
Brageteatret	2 561
Circa Teater	517
Døvetolking av teaterforestillinger	300
Nettverk for scenekunst	1 468
Nordland teater, husleie 2)	
Norsk Teaterråd (tidl. Norsk Amatørteateråd)	7 094
Norsk Dramatikkfestival	425
Norsk forening for figurteater/Unima Norge	358
Norsk Scenekunstbruk/Danse- og teatersentrum	2 568
Teaterhuset Avant Garden	621
Det Norske Tegnspråketeater	7 190
Vestlandske Teatersenter	961

2) Det foreslås et tilskudd i 2005 på 0,96 mill. kroner.

Tiltak på post 74 Tilskudd til tiltak under Norsk kulturråd

Tabell 17. *Scenekunsttiltak med tilskudd fra post 74 Tilskudd til tiltak under Norsk kulturråd, kap. 320 Allmenne kulturformål i 2004 (Driftstilskudd i 1000 kroner). Kilde: St.prp. nr. 1 (2004-2005) for budsjetterminen 2005 (Kultur- og kirke departementet), s. 153.*

	2004
ASSITEJ/Norsk Barne- og Ungdomsteaterforum	354
ASSITEJs barne- og ungdomsfestival	81
Buskerud Teater	675
Danse- og teatersentrum	1 836
Det Åpne Teater	3 502
Figurteatret i Nordland	4 298
Grenland Friteater	1 128
Landsforbundet Teatrets Venner	279
Marked for scenekunst, Sandefjord	164
Nordic Black Theatre, inkl. utviklingsprosjekt for ungdom	3 685
Nord-Trøndelag Teater	2 158
Norsk Revyfaglig Senter	1 443
Per Gynt Stemnet	1 227
Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival	326
Scenehuset i Oslo, husleie	400
Stellaris Danseteater	508
Østfold Teaterverksted	753

Forestillingstilbudet i Norsk Scenekunstbruk

Tabell 18. Norsk Scenekunstbruk. Tilbudet av forestillinger pr. 31.12.2004. Medlemmer i Danse- og Teatersentrum i fete typer. Kilde: <http://www.scenekunst.no/nskb/>

1. !bang	En pike går i land
2. Alter Ego	Finagel Felespiller
3. Anne Flugstad	Gull og Grønne Skoger
4. Balteatret	Reisen til Ugri-La-Brek
5. Barske Glæder Produksjoner	Prinsessen av Lilleland
6. BBR Produksjoner	Minner
7. Bibbi Winberg	Bussen
8. Cirka Teater	Tenk det!
9. Dans & Toner	A Circle within a Spiral
10. Dans & Toner	Dans for deg
11. De Damene	Hentet fra det blå
12. De Utvalgte	Bang-Bang Club
13. Dukkenikkerene	Baron von Himmelvlogens luftige reise
14. Fabellatores	Arr
15. Fabellatores	Kjempen Mossa
16. Fabula	Tonen va alt ho behøvde
17. Fel scen	Oruk – en Grönländsk saga
18. Fortellerfabrikken	Natthistorier østenfra
19. Gorgon produksjoner	Bing og Bang -SvaneSang
20. Gorgon produksjoner	Gerd og hennes franske kusine
21. Gorgon produksjoner	Mat/ Menn/ Mus
22. Gorgon produksjoner	nabo-nabo
23. Grusomhetens Teater	'Dukkehuset' med Dukkehuset Teater
24. Gruvekompaniet	Element
25. Gruvekompaniet	Fuglene
26. Haugen produksjoner	Søstre
27. Kate Pendry	Dead Diana
28. Kate Pendry	Sex in the war zone
29. Katma	Sukkersirkus
30. Klomadu teater	Sampo Lappelill
31. Kokila	Kokila - mellom barken og veden
32. Kulturproduksjoner	Stella

33. Levende Dukker	Baobab og Bushbaby
34. Månefjes Produksjoner	Brødrene Konk og de mystiske koffertene
35. Nie (New International Theatre Encounter)	Nesten glemt fortid
36. Odd Johan Fritzøe	Innbyggerne - et byggesett
37. Odd Johan Fritzøe	Stjerne.*
38. Opera Omnia	Poy!
39. Ousland/Lund	Dråpene
40. Panta Rei Danseteater	Kronbladhistorier
41. Petrusjka Teater	Typer og Ting
42. Spillebrikkene	Herr Tikk-Takk tar Tiden
43. Spillebrikkene	Pokertrynet
44. Stella Polaris	Vakre Vasilissa
45. Teater Fusentast	MIRAD – en gutt fra Bosnia
46. Teater Fusentast	Sand mellom tærne
47. Teater Grimsborken	Bjørnson unplugged
48. Teater Grimsborken	Kainos sang
49. Teater Joker	Brødre
50. Teater Joker	Hadet på badet
51. Teater Joker	Hando Kjendo
52. Teater Joker	Madame de D
53. Teater NOR	Cirkus Granados
54. Teater NOR	En ensom sneip
55. Teater Visuell	Gubben Felix og Hunden
56. Temte Productions	Det er Herman denne gang
57. Transiteateret-Bergen	Trio for to skuespillere og spansk gitar
58. Transiteateret-Bergen	Walk Cat, Walk!
59. Turnekompaniet	Fyrtøyet
60. Turnekompaniet	Tordenskjold
61. Unge Husers Dukketeater	Veslefrikk med fela
62. Uttryckslobbet	Fem rum (utan kök)
63. Verk Produksjoner	Andevariasjonene
64. Verk Produksjoner	Haven var helt hvit
65. VoksneBarn	Mad
66. Zeal Theatre	The Stones

Statistikk 2003 for Norsk Scenekunstbruk

<http://www.scenekunst.no/pub/skb/>

Tabell 19. Norsk Scenekunstbruk. Statistikk 2004. Medlemmer i Danse- og Teatersentrum med fete typer.
Kilde: http://www.scenekunst.no/pub/skb/skb_stat.shtml

Gruppe	Produksjon	Visninger	Publikum	Gj.snitt
1. Turnekompaniet	Tordenskjold	127	10633	83
2. Panta Rei Danseteater	Kronbladhistorier	118	13007	110
3. Alter Ego	Finagel Felespiller	102	8225	80
4. Teater Grimsborken	Kainos sang	102	9333	91
5. Teater Grimsborken	Bjørnson unplugged	88	11299	128
6. Birgitte Bjørnstad Sæbø	Bare smågutter, men	84	5545	66
7. Sagliocco Ensemble	Nattens hemmeligheter	84	8024	95
8. Teater Joker	Hando Kjendo	77	10291	133
9. Månefjes Produksjoner	Brødrene Konk og de mystiske koffertene	75	6383	85
10. Nie (New International Theatre Encounter)	Mi lange reise heim	69	3557	51
11. VoksneBarn	Hold me	62	4600	74
12. Levende Dukker	Sko	57	5311	93
13. Teater Osiris	Hjortefot og Kristiansen	50	6782	135
14. Teater NOR	En ensom sneip	48	5840	121
15. Balteatret	Reisen til Ugri-La-Brek	46	5900	128
16. Odd Johan Fritzøe	Innbyggerne - et byggesett	42	3207	76
17. Teater Joker	Madame de D	39	4595	117
18. Anna Leyman/Figurteatret i Nordland	Oruk	38	2758	72
19. Fabellatores	Arr	38	4045	106
20. Cirka Teater	Tenk det!	37	4302	116
21. Spillebrikkene	Herr Tikk-Takk tar Tiden	36	2753	76
22. Stella Polaris	Vakre Vasilissa	36	2298	63
23. Odd Johan Fritzøe	Stjerne.*	30	1820	60
24. Kate Pendry	Sex in the war zone	27	1707	63
25. Teater Joker	Brødre	27	3200	118
26. Bibbi Winberg	Bussen	26	1370	52
27. Musidra Teater	Røverdronningen	25	2025	81
28. Teater Joker	Hadet på badet	25	1013	40
29. Dans & Toner	Dans for deg	24	3230	134
30. Katma	Sukkersirkus	23	411	17
31. Torgunn Produksjoner	Madame de D	23	3450	150
32. Ad hoc Team	Stryk	21	3233	153

33. Teater NOR	Cirkus Granados	21	4450	211
34. Temte Productions	Det er Herman denne gang	21	1853	88
35. Haugen produksjoner	Søstre	20		
36. Anne Flugstad	Gull og Grønne Skoger	19	743	39
37. De Damene	Krøll med Alfa	19	2086	109
38. Gorgon produksjoner	Gerd og hennes franske kusine	19	2400	126
39. Gruvekompaniet	Fuglene	18	5457	303
40. Levende Dukker	Baobab og Bushbaby	17	399	23
41. Fel scen	Oruk - en Grönländsk saga	13	699	53
42. De Damene	Hentet fra det blå	12	1729	144
43. Transiteateret-Bergen	Trio for to skuespillere og spansk gitar	9	1000	111
44. Uttryckslabbet	Fem rum (utan kök)	9	598	66
45. Petrusjka Teater	Typer og Ting	8	352	44
46. Katrine Bølstad	Alice	7	900	128
47. De Utvalgte	Bang-Bang Club	6	600	100
48. Gorgon produksjoner	nabo-nabo	5	371	74
49. Gruvekompaniet	Element	3	863	287
50. Barske Glæder Produksjoner	Emilie og Den Umulige Mammaen	2	200	100
51. Klomadu teater	Sampo Lappelill	2	248	124
52. Trond Lie	Via Dolorosa	2	221	110
Sum:	52 produksjoner	1938	185316	

Tabell 20. Norsk teater- og orkesterforenings medlemmer. Driftsinntekter 2003 (kroner). Foreløpige tall. Kommunalt tilskudd til Agder Teater inkluderer midler til drift av kulturhus for kommunen. Kilde: Statistisk sentralbyrå: Kulturstatistikk 2003 (Oslo/Kongsvinger: 2004), side 52.

	I alt	Eigeninntekt				Driftstilskott					
		I alt	Inntekter frå billett- og program- sal	Andre inntekter	Av dette sponsor- midlar	I alt	Tilskott frå staten	Tilskott frå fylkes- kom- mune	Tilskott frå kom- mune	Andre tilskott	Offent- lege til- skott i prosent av drifts- inntekter
I alt	1 172 765	231 204	166 435	64 769	12 104	941 559	760 347	49 190	108 711	23 311	80,3
Agder Teater	22 782	4 412	1 578	2 834	-	18 370	10 795	2 313	25 162	100	80,6
Beaivvás Sámi Teahter	12 616	741	741	-	-	11 875	-	-	800	11 075	94,1
Black Box Teater	9 094	560	78	481	-	8 534	2 340	-	5 970	224	93,8
Brageteatret	8 131	1 289	998	291	-	6 842	2 478	2 563	1 000	801	84,1
Carte Blanche A/S	21 854	2 051	1 023	1 028	-	19 803	13 523	2 898	3 338	44	90,6
Den Nationale Scene	91 692	19 052	17 982	1 070	1 070	72 640	72 640	-	-	-	79,2
Den Norske Opera	252 379	40 204	24 476	15 728	9 034	212 175	206 563	-	-	5612	84,1
Det Norske Teatret	123 021	20 201	15 166	5 035	1 300	102 820	101 909	-	-	911	83,6
Haugesund Teater	8 384	1 910	1 670	240	-	6 474	4 377	626	1 251	220	77,2
Hedmark Teater	13 062	1 823	931	892	-	11 238	7 405	3 264	569	-	86,0
Hordaland Teater	9 972	1 726	1 271	455	-	8 246	5 772	2 474	-	-	82,7
Hålogaland Teater	28 616	3 028	2 196	833	-	25 588	17 728	5 697	1 899	264	89,4
Nationaltheatret	164 725	47 806	39 231	8 575	-	116 918	113 568	-	-	3350	71,0
Nordland Teater	19 281	1 387	917	470	-	17 894	12 526	5 368	-	-	92,8
Nord -Trøndelag Teater											
Oslo Nye Teater	93 880	30 561	29 776	785	100	63 319	-	-	63 319	-	67,4
Riksteatret	96 985	18 396	-	18 396	-	78 589	78 589	-	-	-	81,0
Rogaland Teater	62 193	15 381	12 616	2 765	500	46 812	32 089	5 585	9 138	-	75,3
Sogn og Fjordane Teater	15 658	755	489	266	-	14 903	10 260	3 298	1 100	245	95,2
Teater Ibsen	22 070	1 546	1 221	325	-	20 524	13 514	3 474	3 536	-	93,0
Teatret Vårt	20 888	3 535	2 762	773	-	17 353	11 905	2 552	2 551	345	83,1
Trøndelag Teater	75 482	14 840	11 313	3 527	100	60 642	42 366	9 078	9 078	120	80,3

