

Arena, kunst og sted

*Norske kulturarenaer
i møte med kunstens nye krav*

Gry Brandser, Ole Andreas Brekke, Anne Homme og Aslaug Nyrnes



GRY BRANDSER, OLE ANDREAS BREKKE, ANNE HOMME OG ASLAUG NYRNES

Arena, kunst og sted

Norske kulturarenaer i møte med kunstens nye krav



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

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

ISBN: 978-82-7081-175-5

Grafisk produksjon: John Grieg AS, Bergen
Omslagsdesign ved forlaget

Forsidebilde: *Still Life*: Kjell-Erik Ruud / Helena Kive / Peder Istad, 2011
Foto: © Kjartan Abel Nilsen / KORO

Spørsmål om denne boken kan rettes til:
Fagbokforlaget
Kanalveien 51
5068 Bergen
Tlf.: 55 38 88 00 Faks: 55 38 88 01
E-post: fagbokforlaget@fagbokforlaget.no
www.fagbokforlaget.no

Materialet er vernet etter åndsverkloven. Uten uttrykkelig samtykke er eksemplarframstilling bare tillatt når det er hjemlet i lov eller avtale med Kopinor.

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

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

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

Forord

Denne rapporten er basert på et forskningsprosjekt finansiert av Norsk kulturråd. Prosjektet er utført av forskere ved Uni Research Rokkansenteret og Høgskolen i Bergen. Prosjektet består av en dybde- og breddestudie, og det utgis to separate rapporter. I tillegg til denne hovedrapporten utgis det en egen teknisk rapport med alle funnene fra breddestudien. I den tekniske rapporten er hovedvekten lagt på å presentere resultatene fra spørreundersøkelsen, og mange ulike temaer belyses. Hovedrapporten er tematisk organisert rundt triaden arena-kunst-sted, og relevante funn fra breddeundersøkelsen drøftes i lys av rapportens problemstilling. Rapporten er resultat av hele prosjektgruppens arbeid, representert ved Gry Brandser, Ole Brekke, Anne Homme og Aslaug Nyrnes. I tillegg har Kulturrådets referansegruppe vært viktige bidragsytere, både i arbeidet med breddeundersøkelsen og underveis med nyttige innspill

og konstruktive kommentarer. Referansegruppen har bestått av Ellen Aslaksen, Georg Arnestad, Preben von der Lippe og Øyvind Prytz. Vi vil også takke våre informanter ved de fire arenaene, samt ledelsen ved arenaene som har tatt seg tid til omvisninger og møter, og gitt oss tilgang på skriftlig materiale av betydning for prosjektet. Vi vil også rette en takk til forsker Kristin Rubecksen ved Uni Research Rokkansenteret for teknisk assistanse i forbindelse med utformingen av det statistiske materialet i begge rapportene. Takk også til Ingrid Muftuoglu som bidro sterkt i datainnsamlingen i prosjektets første fase, ikke minst i rekrutteringen av informanter, og Oda Marie Brandser og Siri Tenden Myklebust for transkribering av utvalgte intervjuer.

Det har vært mange uforutsette hindringer på veien mot ferdigstillelse. Vi vil takke Kulturrådet for tålmodighet og velvilje i hele arbeidsprosessen.

Bergen, 14.06.2015

Gry Brandser, Ole Andreas Brekke, Anne Homme og Aslaug Nyrnes

Innhold

3	FORORD
9	KAPITTEL 1 INTRODUKSJON
18	KAPITTEL 2 BERGEN KUNSTHALL: FRA LOKAL FORENING TIL INTERNASJONAL KUNSTARENA
35	KAPITTEL 3 KULTURHUSET USF: FRA KUNSTNERKOLLEKTIV TIL KULTURKLYNGE
56	KAPITTEL 4 SANDNES KULTURHUS – KULTUR SOM IDENTITETSBYGGER
68	KAPITTEL 5 <i>OM IKKJE ANNA MÅ DET VERE SETNINGAR DER</i> – ODDA BIBLIOTEK OG DET LITTERÆRE ODDA
78	KAPITTEL 6 ARENA, KUNST OG STED
91	KAPITTEL 7 ARENA, KUNST OG STED – I LYS AV BREDDEUNDERSØKELSEN
105	KAPITTEL 8 AVSLUTNING: UTVIKLINGSTREKK OG FREMTIDSUTSIKTER
113	REFERANSER

Liste over tabeller

40	Tabell 3.1 Leietakere ved verftet
59	Tabell 4.1 Programmering ved Sandnes Kulturhus
60	Tabell 4.2 Arrangørfordeling i prosent 2002–2011
94	Tabell 7.1 Antall innbyggere i kommunen
95	Tabell 7.2 Endring i samarbeidshyppighet med lokale/regionale, nasjonale og internasjonale aktører siste ti år
95	Tabell 7.3 Arenaens kjernepublikum
96	Tabell 7.4 Publikum: Særlig prioriterte aldersgrupper
96	Tabell 7.5 Aktiviteter ved arenaene fordelt etter kommunestørrelse
97	Tabell 7.6 Ønsket programfordeling mellom ulike kunst- og kultursjangere. Allmenne arenaer etter kommunestørrelse
97	Tabell 7.7 Kunstformer representert ved arenaene
101	Tabell 7.8 Betydningen av kunstnerisk kvalitet og kommersielle hensyn i programmeringsarbeidet. Allmenne (AA) og spesialiserte arenaer (SA)
102	Tabell 7.9 Endring i betydningen av kunstnerisk kvalitet og kommersielle hensyn siste fem år. Allmenne (AA) og spesialiserte arenaer (SA)

Liste over figurer

25	Figur 2.1 Bergen Kunsthall. Medlemstall og publikumsutvikling 1990–2012
31	Figur 2.2 Bergen Kunsthall: Driftsresultat og årsresultat 1997–2011
32	Figur 2.3 Bergen Kunsthall: Inntektsutvikling 1997–2010
50	Figur 3.1 USF inntekts- og kostnadsutvikling 2003–2011 (i 1000 NOK)
58	Figur 4.1 Sandnes Kulturhus: Omsetning 2004–2012 (inkl. RAS fra 2007)
59	Figur 4.2 Sandnes Kulturhus: Driftsresultat 2000–2012
60	Figur 4.3 Antall arrangementer 2002–2012 (prøve/riggedager 2007–2012)
61	Figur 4.4 Sandnes Kulturhus: Publikumsutvikling 2000–2012
92	Figur 7.1 Etableringsår fordelt etter arenatype
93	Figur 7.2 Stikkord som karakteriserer arenaen. Prosentfordeling. Allmenne og spesialiserte arenaer
99	Figur 7.3 Utviklingen i inntekter siste 5 år

Introduksjon

Innledning

Denne rapporten bygger på et forskningsprosjekt som undersøker kulturarenaenes utfordringer i møte med stedet og kunstens nye krav. Prosjektet er utført av Uni Research Rokkansenteret og Høgskolen i Bergen på oppdrag fra Norsk kulturråd. Utgangspunktet er at det parallelt med det siste tiårets utvikling av fysisk infrastruktur til kulturformål har skjedd store endringer i måten kunst produseres og formidles på, som utfordrer etablerte forestillinger om hva som kjennetegner en formidlingsarena. Formålet med prosjektet er å få mer kunnskap om relasjonen mellom etablering og drift av ulike typer av produksjons- og formidlingsarenaer (scener, visningssteder, kulturhus) og formidlingsbehovene og ambisjonene som eksisterer i kunstfeltene selv. Gjennom en kvalitativ dybdeundersøkelse av fire utvalgte arenaer, og en kvantitativ breddeundersøkelse blant kulturarenaer i Norge, søker prosjektet å finne svar på noen overordnede spørsmål: Har satsingen på bygg gått på bekostning av å bedre produksjonsvilkårene for kunst? Er kulturhusene og scenene som bygges, egnet som visnings- og konsertarenaer? Hvilken relasjon er det mellom byggeambisjoner og økonomiske realiteter for kulturhusene med hensyn til ressurser, drift, aktivitet og publikumstilstrømming? Og hvordan forvaltes forbindelsene mellom institusjonene og lokale, nasjonale og internasjonale aktører og nettverk?

Kunnskapssituasjonen

Hva vet vi om forholdet mellom produksjons- og formidlingsarenaer og formidlingsbehovene i norsk kunst- og kulturliv? Og hvordan står denne kunnskapen i forhold til det vi forsøker å kartlegge i denne undersøkelsen?

Det finnes så langt få studier av kunst- og kulturarenaer i Norge. Tematikken tas opp i stor-

tingsmeldinger som skisserer overordnede utviklingstrekk i kunst- og kulturpolitikk, og identifiserer behov hos støttmottakere med utgangspunkt i ressurs- og fordelingsanalyser. Den akademiske forskningen tar gjerne utgangspunkt i kulturpolitiske rammebetingelser som myndighetene gjennom ideologiske føringer har stilt kunst- og kulturlivet overfor. Ofte dreier det seg om praksisnære evalueringer av reformer, virkningsorienterte studier av kulturområdets tilskuddsordninger,¹ eller undersøkelser av inntektsforhold og demografiske endringer i kunstnerpopulasjonen (i.e. økningen i antallet kunstnere, kjønns sammensetning) (Mangset 2004; Elstad og Røsvik Pedersen 1996; Heian, Løyland og Mangset 2008). Det foreligger også relevante dybdestudier av endringer i lokalt kulturliv (Agedal mfl. 2009) samt undersøkelser av de siste tiårenes utvikling i den kommunale kultursektoren (Storstad 2010). Relevant i denne sammenheng er også sosiologiske undersøkelser av kunstnerorganisasjonenes politiske innflytelse og kunstprofesjonenes makt som kvalitetsforvaltere og «smaksdommere» i og utenfor kunstfeltene (Solhjell 2001). I de senere årene har det også blitt gjennomført studier av kultursponsing, frilansvirksomhet og kulturelt entreprenørskap, som forteller noe om kunstens samspill med finans- og næringsliv, samt undersøkelser av endringer i kulturkonsum som følge av globale kulturtrender og samfunnsstransformasjoner (i.e. Gran 2014, 2005; Gran og Paoli 2005; Espelien og Gran 2011; Skarpenes 2007). Vi vil etter hvert komme tilbake til funn fra disse undersøkelsene, som er av betydning for vår analyse.

1 Jf. Løken-utvalgets rapport: *Forenklet, samordnet og uavhengig. Om behov for endringer i tilskuddsforvaltningen*, juni 2008.

Med unntak av Arntzens (2004) *Rom for en situasjonistisk kunst – evaluering av Rom for kunstprogrammet med vekt på utvalgte prosjekter*, er det få norske studier som går dypere inn i de kunstfaglige aspektene ved dagens kunstarenaer, dvs. som problematiserer relasjonen mellom stedet, kunstrommet og kunstuttrykkene som produseres og formidles. En viktig bakgrunn for studien er at det siden 1990-tallet har vokst frem en økt pluralitet i kunstfeltene med estetiske praksiser som krysser sjangere og eksperimenterer med hybride former. Et fellestrekk ved de nye kunstpraksisene, som forenklet kan differensieres i relasjonell, situasjonell og «cross-over»-estetikk (Hinum 2001), er utforskningen av estetiske begrensninger som fysiske scener, bygg og arenaer representerer. De nye praksisene manifesterer seg på den ene siden som situasjonsspesifikke hendelser, eller utspiller seg i temporært tilrettelagte rom i og utenfor de etablerte institusjonene. På den annen side forutsetter praksisene i større grad publikums medvirkning for sin realisering, bl.a. ved sin problematisering av bestemte temaer eller sitt spill på referanser til hverdagslivet. Utgangspunktet for denne studien er at de nye kunstpraksisene utfordrer etablerte institusjonelle løsninger og former.

Forskningen på «kulturarenaer» er preget av en problematisk todeling mellom politikk og estetikk, hvor samfunnsvitenskapelige og kunst- og kulturfaglige perspektiver i liten grad ses i sammenheng. I samfunnsvitenskapene problematiseres i liten grad hvilke estetiske begrensninger som ligger i bygningsmessige rammer utover kartlegging av kvaliteten på de tekniske fasilitetene. Det samme gjelder relasjonen mellom arenaen og stedet (byen, lokalsamfunnet, nabolaget, osv.). Kulturarenaer betraktes hovedsakelig som funksjonelle objekter, ikke som sosialt konstruerte og meningsbærende kulturelle artefakter som uttrykker verdier, forteller en historie eller former en stedsidentitet (i.e. Rapoport 1990, 2005). Arntzens (2009) studie sier noe om betingelser for at kunstnergrupper dannes ved siden av etablerte miljøer og institusjoner, og om kravene som nye kunstformer stiller til kunstens rom, men drøfter ikke dynamikken eller samspeillet mellom kunstneriske og sosiale, økonomiske, politiske og organisatoriske betingelser.

Det er kort sagt behov for tverrfaglige dybde- og breddestudier som ikke isolerer kunsten fra øvrige samfunnsområder, men forutsetter kunstens innleiring i komplekse og ofte motstridende politiske og økonomiske prosesser. Det betyr studier som setter politiske og økonomiske rammebetingelser i sammenheng med fysiske og este-

tiske betingelser, altså som undersøker hvordan institusjonelle betingelser av ulike karakter danner «handlingsrom» som legger føringer for den fysiske og estetiske «innrammingen» av kunsten. Et sentralt mål med prosjektet er å belyse kunstens medvirkning i arenautviklingen.

Problemstilling

Hvilke handlingsbetingelser opererer arenaene innenfor, og hvordan påvirker disse kunstens utfoldelsesmuligheter? Prosjektet undersøker kulturarenaenes utfordringer i møte med stedet og kunstens nye krav. Konkret undersøker vi hvordan forholdet arena-kunst-sted former handlingsrom som kunsten virker innenfor. Gjennom optikken arena-kunst-sted forsøker vi konkret å fange inn samspeillet mellom arenaen, de lokale kontekster den oppstår og virker innenfor, og de kunstfelt som arenaen innretter seg mot. Ved å følge arenaens utvikling over tid belyser vi historiske forhold som er av betydning for arenaenes etablering, form og bruk: hvilke idealer og visjoner som lå til grunn for tilblivelsen, drivkrefter og sentrale aktører bak arenaen, samhandlingen mellom politikere og lokale kulturaktører, lokale kunstneriske behov, samt utvikling og endring i lys av endringstendenser i kunstfeltene. Samtidig ønsker vi å ivareta kunstens egendynamikk. Hvordan har kunsten selv bidratt til forandringene og eventuelt utfordret det erfarte handlingsrommet? For å svare på spørsmålet har vi hentet inspirasjon fra Jacques Rancières (2006, 2010) nye tilnærming til kunstens politikk.

Rancière har i flere arbeider rettet kritikk mot oppfatninger av kunsten som en autonom og samfunnskritisk sfære utenfor politikken. Utgangspunktet for hans nye tilnærming til kunstens politikk er begrepet *dissensus* som på fransk både betyr sansbar og uenighet, mening og forflytning. Estetikk reduseres ikke til et teoretisk spørsmål om smak, men viser til en autonom erfaringsform – en inngang til erkjennelse.² Utgangspunktet er tanken om likhet – at alle individer stiller likt og sansningen knyttes an til den individuelle erfaringen. Kunstens transformative potensial ligger i det frie spillet – dissensen – som kunsten skaper i oss. Det er gjennom å bryte opp, forskyve, eller snu om på forventningen som den gitte orden hvi-

2 Rancière tar utgangspunkt i tenkningen til Alexander Baumgarten som betraktes som grunnleggeren av den filosofiske estetikken. Se f.eks. Kjørup 1999 og Bale 2009.

ler på at kunsten er politisk.³ I kunsten oppheves alle forbindelser mellom sansning og forstand som alminnelige erfaringer er bundet i. Det er særlig to ulike måter kunsten er politisk på: som utopi – den skaper avstand til og underliggjør hverdags erfaringene, eller som mikropolitikk – den bryter opp tilvante tenkning og gjør oss sensitive overfor andre måter å ordne verden på. Det er altså gjennom å bidra til en ny inndeling av det materielle og symbolske rommet at kunsten har en politisk eller samfunnsransformerende funksjon (Rancièr 2008).

Sentrale begreper og avgrensninger

En kulturarena kan løst defineres som et fysisk «rom» for produksjon, formidling, opplevelse og fortolkning av kunst som er geografisk lokalisert et sted. Studien tar utgangspunkt i arenabegrepet som inkluderer bygg som tradisjonelt betegnes som «kulturhus». Med regjeringen Stoltenbergs Kulturløft 1 og 2 erstattes begrepet «kulturhus» av «kulturarena». Kulturløftet lanserer også begrepet «flerbruksarena» som en betegnelse på «rom» som inkluderer kulturaktiviteter som scenerom, bibliotek, øvingslokaler, visningssteder, filmfremvisning, osv. I Kulturutredningen 2014 (NOU 2013: 3) benyttes begrepet «kulturarena» noen ganger synonymt med fritidsklubber og kino, barnehager og skoler, festivaler, bibliotek og kirker.⁴ Andre ganger viser begrepet til nasjonale kulturinstitusjoner eller løst organiserte forsamlingssteder «der minoriteter kan fremvise og utvikle sine kulturuttrykk på egne premisser» (ibid., s. 220).

Det er ikke enkelt å definere, ei heller kategorisere, norske kulturarenaer helt entydig. I forskningslitteraturen skilles det ofte mellom tre hovedtyper kunstarenaer og kulturbygg: enfunksjonelle kulturhus som er tilrettelagt for en spesifikk aktivitet, tradisjonelle multifunksjonelle eller allaktivitetshus som rommer en rekke ulike aktiviteter, og kombinerte kulturbygg som kjennetegnes ved at de er bygget for å huse et vidt spekter av kultur-

aktiviteter (Røvær 2010). Vi har valgt å operere med et skille mellom allmenne og spesialiserte arenaer, men skillet er ikke helt entydig – og representerer i seg selv en utviklingstendens som har manifestert seg underveis i studien. Etablering av nye og fysiske endringer av etablerte kulturarenaer henger sammen med endringer i det lokale kulturlivet, men også med lokale og nasjonale kulturpolitiske endringer over tid. De ulike typene kulturarenaer (betegnelser, funksjonsfelt) kan betraktes som materielle uttrykk for ideologiske føringer i ulike faser av den offentlige kulturpolitikken. Et historisk perspektiv på kulturpolitikken forteller noe om ulike forutsetninger for kulturarenaenes tilblivelse og om endringer i deres kulturpolitiske rolle og funksjon over tid. Det kan si noe om hvordan spenninger mellom ulike kulturpolitiske hensyn har kommet til uttrykk, og hvordan ulike kulturbegrep (antropologiske, humanistiske) lever side om side og kan mobiliseres i argumenter og begrunnelser for husenes profil, program og funksjon.⁵ Som bakteppe for vår analyse vil vi kort skissere noen hovedlinjer i norsk kulturpolitikk slik disse fremstilles i sentrale deler av forskningslitteraturen.

«Kulturhus» i den kulturpolitiske konteksten

Det er forsket mye på utviklingstrekk i norsk kulturpolitikk. Forskningen tar utgangspunkt i at kulturpolitikken er et selvstendig politikkområde som påvirker og blir påvirket av endringer i norsk kunst- og kulturliv. Fremveksten og endringene i den offentlige kulturpolitikken i etterkrigstiden fremstilles gjerne som en kronologisk utvikling gjennom perioder eller hovedfaser med særlige kjennetegn.⁶

Den første *distribusjonsfasen* mellom 1945 og 1970 er preget av nasjonal gjenoppbygging og spredning av «rikskultur» til befolkningen. Kulturpolitikken styres i den første fasen fra sentrum og er oppdragelsesmotivert. Utviklingen av en «kulturpolitisk infrastruktur skulle sørge for en mer rettferdig fordeling av kulturgodene».⁷ Tendensen kommer til uttrykk i etableringene av Riksteatret (1948), Riksgalleriet (1953) og Rikskonsertene (1967). Oppdragelsesmotivet lå også til grunn for utbygging av det lokale kulturlivet, men knyttes i dette tilfellet til folke-dannelsesidealet fra motkulturbevegelsene (mål-

3 Rancièr opererer med to begreper om politikk. Han skiller mellom polis – en institusjonell orden av roller, funksjoner og henviste plasser, og politikk som aktivitet eller meningsbryting. Den politiske orden utgjør en fordeling av det sansbare som regulerer vår sansemessige tilgang til verden. Kunstens politiske eller transformativ potensial ligger i omfordelingen av denne orden: «Politikk er en aktivitet som rekonfigurerer de sansbare rammene for utvelgelsen av felles mål» Rancièr (2012a: 91–92).

4 Begrepet «arena» opptrer totalt 276 ganger i Kulturutredningen 2014.

5 Larsen 2012.

6 Billing 1978, Roshaw 1980, Mangset 1992, Vestheim 1995.

7 Dahl og Helseth 2006:204.

rørsla, avholdsbevegelsen, lekmannsbevegelsen). I etterkrigstiden utvides kulturbegrepet fra profesjonell aktivitet til å omfatte folkelig fritidskultur, noe som også inkluderer idrett. Av særlig betydning for husing av kulturen var Lov om tipping som fra 1946 la grunnlaget for en rekke idrettsanlegg rundt i kommunene,⁸ samt opprettelsen av Statens ungdoms- og idrettskontor (STUI) i 1949. STUI utarbeidet en stortingsmelding om støtte til organisert ungdomsarbeid og fritidskultur, hvor et program for offentlig støtte til ungdomsorganisasjoner og samfunnshus skisseres (Mangset 1992). Programmet ble fulgt opp med utbygging av samfunnshus i lokalsamfunnet. Samfunnshusene skulle ha to ulike funksjoner: være tilpasset kravene fra de omreisende riksinstitusjonene, og fungere som arenaer for lokale amatørkulturelle aktiviteter. Finansiering fra tippemidler var årsaken til at mange av etterkrigstidens kulturbygg inneholdt gymsaler utstyrt med scene.⁹ Det er først på 1960-tallet at kultur blir et selvstendig politikkområde, og at begrepet «kulturhus» gjør sin entré som betegnelse på en type kombinerte kulturbygg som samler mange aktiviteter (kino, teater, konsertsal og galleri). Kombinasjonen henspiller på at husene både skulle være arenaer for lokalt kulturliv og formidlingssentraler for sentrumskultur ved å huse rikskonserter, -teater og -galleri. Med etableringen av et eget statsorgan for kultursaker, Norsk kulturfond (senere Norsk kulturråd) i 1965, åpnes muligheten for å søke finansiell støtte til egne kulturbygg.

I *delegeringsfasen*, etter 1970, overføres ansvaret for kulturforvaltningen til lokale og regionale myndigheter, noe som betyr at kulturpolitikken får relevans utover kultursektoren. I denne fasen utvides kulturbegrepet til å innbefatte idrett og ulike former for amatørkultur, og erstatter langt på vei det verdiorienterte kulturbegrepet som tidligere var enerådende. Stortingsmeldingene nr. 8

8 Lovforslaget ble fremmet av Sosialdepartementet, og resulterte i Lov av 21. juni 1946 nr. 2. om tipping i samband med idrettskonkurranser (fotballtipping). Loven åpnet for at det kunne opprettes et tippeselskap, organisert som et aksjeselskap, hvor staten var eier sammen med idrettsorganisasjonene. Norsk Tipping AS ble etablert i 1946, og det første spilleåret var i 1948. Av relevans for caseanalysen er det også verdt å nevne biblioteklovene av 1935 og 1947, som påla alle kommuner og skoler å ha et organisert bibliotek. Den første bibliotekloven kom i 1935, men først med loven av 1947 ble det lovfestet at alle kommuner skulle ha et folkebibliotek.

9 En forutsetning for støtte med tippemidler var at samfunnshusene var tilrettelagt for idrettsaktiviteter.

(1973–74) *Om organisering og finansiering av kulturarbeid* og nr. 52 (1973–74) *Ny kulturpolitikk* omtales som kulturpolitiske vannskiller, hvor en bl.a. beveger seg bort fra tanken om «demokrativering av kulturen» og over mot tanken om «kulturelt demokrati». Kulturpolitikken skulle være sektoroverskridende snarere enn sektorspesifikk, dvs. at kultur skulle trekkes inn i allmenn samfunnspolitikk, og det skulle følgelig ikke være en særegen politikk for kultursektoren.¹⁰ Nedtoningen av rikskulturen og understrekningen av «egenaktivitet» kommer også til uttrykk i en økonomisk og forvaltningsmessig styrking av kulturområdet, bl.a. med innføring av statlige støtteordninger i 1975 til allment kulturarbeid i kommuner og fylkeskommuner. I kjølvannet av satsingen ble det opprettet kommunale og fylkeskommunale kulturstyrer og kulturadministrasjon. Mot slutten av 1970-tallet hadde nesten alle kommuner et kulturstyre, og rundt 60 % en form for kulturadministrasjon (Mangset 2008). I denne fasen starter etableringen av regionale kunst- og kulturinstitusjoner (regionteatre, regionale kunstsentre, museer), og en egen kunstpolitikk ser dagens lys med St.meld. nr. 41 (1975–76) *Kunstnerne og samfunnet*. Den nye kunstnerpolitikken la bl.a. grunnlaget for støtteordningen om garantert minstelønn, og åpnet for det forvaltningsmessige partnerskapet mellom kunstnerorganisasjonene og staten.

I *dereguleringsfasen*, fra 1980- og -90-årene, får kulturpolitikken et sterkere innslag av privatisering, liberalisering og offentlig styring (Mangset 1992; Vestheim 1995). Myndighetene bruker i større grad enn tidligere kultur som redskap for å fremme eksterne velferdspolitiske mål, det være seg regional utvikling, næringsutvikling, bosetting, helse eller integrering. I *Kulturpolitikk for 1980-åra* signaliserte Arbeiderpartiet behov for omprioritering og bedre ressursutnyttelse, noe Willoch-regjeringen i tilleggsmeldingen *Nye oppgaver for kulturpolitikken* fra 1983 supplerte med forslag om markedsorientering og økt satsing på andre finansieringsformer som sponsor- og reklameinntekter (Dahl og Helseth 2006). I forlengelsen av den kulturelle distriktsutbyggingen på 1970- og -80-tallet fulgte en økt satsing på lokale og regionale kulturbygg. Profileringsregioner og steder ble et kulturpolitisk nedslagsfelt, og kunstens og kulturvirksomhetens betydning som instrumenter for

10 St.meld. nr. 52 (1973–74:5): «Departementet understrekar at kulturpolitikk er samfunnsforming. Kulturpolitiske problemstillingar må derfor i sterkare grad trekkjast inn i allmenn samfunnspolitikk.»

regionale og næringspolitiske satsinger ble styrket. Utviklingen av regionale kulturbygg på 1980-tallet har sin rot i denne økonomiske ringvirkningstenkingen. Det ble undersøkt hvordan kulturbygg og -aktiviteter kan bidra til lokal identitet og gi økonomisk avkastning i form av næringsvirksomhet og tilflytning. Utover 1990-tallet kom også effektene av lokalforvaltningsreformene tydeligere til syne i form av større variasjon kommunene imellom med hensyn til ressursbruk og organisering på kultursektoren (Storstad 2010). Innføringen av det nye inntektssystemet for kommuner i 1986 medførte at tidligere øremerkede statlige overføringer til regionale og lokale kulturaktiviteter ble erstattet av rammetilskudd som kommunene selv kunne disponere. Kommuneloven av 1993 ga kommunene større frihet til å organisere sin egen virksomhet. En konsekvens av «fristillingen» var lokale nedskjæringer på bevilgningene til frivillige lag og foreninger, bibliotek og fritidsklubber (Dahl og Helseth 2006:246). Samtidig med den kommunale fristillingen ble forbindelsene mellom de kulturpolitiske aktørene på de ulike forvaltningsnivåene brutt. Med St.meld. 61 (1991–92) *Kultur i tiden* nedtones de lokale og regionale kulturaktivitetene i den statlige kulturpolitikken til fordel for det nasjonale nivået og statsfinansierte kulturinstitusjoner, i tillegg til at «samstyring» mellom stat og marked ble løftet frem. En langtidsvirkning har vært at kommunene i mindre grad produserer og i større grad fungerer som tilretteleggere for et kulturliv som utspiller seg i skjæringsflatene mellom markedet, frivilligheten og offentlig sektor (Aagedal mfl. 2009; Storstad 2010).

Veksten i antall kulturarenaer fra 1990-tallet og fremover, henger sammen med en rekke ulike forhold som denne studien ønsker å finne svar på. Veksten kan antydningvis skyldes effekten av en ny tro på kultur som drivkraft i utviklingen av lokalsamfunnet, ikke minst spredningen av Richard Floridas ideer om den kreative klassen. En annen forklaring er økningen i tallet på kunstutøvere, og deres behov for visningsrom, scener og arenaer utenfor de etablerte institusjonene.

Metode og utvalg

Prosjektet består av en dybdestudie av et utvalg kunst- og kulturarenaer, og en breddestudie som omfatter kunst- og kulturarenaer over hele landet.

Dybdestudien

Dybdestudien bygger på nærstudier av fire utvalgte kunst- og kulturarenaer. Arenaene studeres ved

hjelp av en casemetodikk, noe som betyr at arenaene studeres i ulike kontekster. Vårt utgangspunkt er en lokal kontekst hvor arenaen ses i sammenheng med stedet og kunsten. Gjennom å forene samfunnsvitenskapelige og kulturanalytiske tilnærminger har vi samlet inn data om økonomiske og strukturelle forhold av betydning for arenaens utvikling og drift, samt innhentet et bredt spekter av erfaringer, historiske referanser, selvfortellinger og bruk av visuelle uttrykk o.l. Vi har også vært åpne for at arbeidet underveis med materialet ville føre til oppdagelse av andre veier og mulige sammenhenger som kunne gi et bedre helhetsbilde. De viktigste datakildene er intervjuer og skriftlige kilder. Intervjuene omfatter aktører som har etablert og/eller drifter arenaene, aktører som bruker arenaene, eller som er knyttet til arenaene gjennom ulike typer nettverk. I alt har vi gjennomført 20 informantintervjuer. I tillegg har vi studert foreliggende materiale om stedene og arenaene i form av institusjonshistorier, steds- og lokalhistorier, kommunale handlingsplaner og beslutningsprosesser, arenaens egne publikasjoner: årsberetninger og virksomhetsplaner, evalueringer av ulike tiltak, statistikk, programoversikter, publikumstall, samt nettsider og brosjyrer. I tillegg har vi gjort bruk av arkivmateriale fra lokalpressen, samt innhentet artikler fra rikspresse og kunstmagasiner. Vi har også inspisert de fysiske fasilitetene og vært på omvisning i byggene.

Utvalget av caser

Studien fokuserer på samtidens kulturarenaer. Valg av caser er gjort for å sikre variasjon med hensyn til type, finansiering (foreningsdrevet/privat, kommunalt foretak), kunstsjangere og initiering eller iverksettingshistorie. Utvalget er foretatt i samråd med Kulturrådet, og inkluderer arenaer som er vokst frem nedenfra, enten på initiativ fra frivillige eller utøvende kunstnere, og arenaer som er initiert av politiske beslutningstakere. Det er både nye og eldre arenaer, allmenne og spesialiserte, og arenaer som er lokalisert i by- og landkommuner. Utvalget inkluderer også arenaer som først og fremst er innrettet mot kunstformidling og kuratorisk virksomhet, så vel som arenaer som inkluderer produksjonsvirksomhet. Innholdsmessig er også spennet vidt, men de fleste kunstarter er representert. De fire arenaene vi har valgt ut for å studere forholdet mellom arena, kunst og sted er Bergen Kunsthall, Kulturhuset USF, Sandnes Kulturhus og Odda Bibliotek/Litteraturhus. Samlet gir disse fire casene et bredt tilfang av arenaer og kunstfelt.

Bergen Kunsthall/Landmark er en spisset arena for samtidskunst som eies av Bergen Kunstforening som ble stiftet i 1838. Med sine tre avdelinger, Kunsthallen, NO.5 og Landmark, er Bergen Kunsthall en av Norges fremste arenaer for samtidskunst, med stor variasjon i programmet, fra store separatutstillinger med internasjonale og norske kunstnere til kuraterte gruppeutstillinger og tematiske produksjoner. Kunsthallen regnes som en sentral kunstmøteplass i Bergen sentrum, og rommer mange uttrykk innenfor det visuelle kunstfeltet. Hallen er godt besøkt og hadde 75 000 besøkende i 2010. Kunsthallens fire store fleksible saler utgjør selve kunsthallen. Navnet «Bergen Kunsthall» ble etablert i 2000 under kulturbyåret. Dybdestudien tar i særlig grad for seg transformasjonen fra kunstforening til kunsthall som har foregått fra midten av 1990-tallet. Arenaens særegne historikk og organisatoriske løsning, hovedfokuset på visuell kunst i samspill med andre kunstsjangere, og arenaens plass i skjæringspunktet mellom det lokale, det nasjonale og det internasjonale kunstfeltet gjør Bergen Kunsthall til et interessant studieobjekt.

Kulturhuset USF er et flerbrukshus som utvikles av kunstnere på frivillig basis gjennom 1980-tallet, men som i dag fremstår som et profesjonelt kulturhus med flere scener, kinosal, kunstgalleri og kafé/restaurant. USF er organisert som en stiftelse og er samlokalisert med privateide utleielokaler til profesjonelle kunstnere og kulturaktører. Kulturhuset ligger i en nedlagt sardinfabrikk som først ble tatt i bruk som atelier av enkelte kunstnere på 80-tallet, og som siden gradvis ble utviklet til et kultursenter. USF er interessant av flere grunner. USF er et interessant eksempel på en arena som har vokset frem «nedenfra» av uetablerte kunstnere, i forlengelsen av husokkupasjonene og aktivitetshusbevegelsene på 1970- og -80-tallet, og som etter hvert har blitt en integrert og sentral del av byens kunst- og kulturliv. Arenaen illustrerer også sider ved den postindustrielle byutviklingen med gjenbruk av nedlagte industribygg til kulturformål. Omdefineringen av bygget fra sardinfabrikk til kulturarena har også foregått samtidig med og delvis medvirket til omformingen av hele Nordneshalvøya i Bergen, fra arbeiderklassestrøk til et av byens dyreste boligområder.

Sandnes Kulturhus er et kommunalt foretak med et eget styre. Kulturhuset ble etablert ved årtusenskiftet på initiativ fra lokale kulturaktører og politikere. Det ble åpnet i 2000 etter en mer enn 20 år lang planprosess, preget av omfattende debatt om hvorvidt kommunen skulle investere i et kulturhus, og hvor det eventuelt skulle lokaliseres.

Kulturhuset inneholder to saler, kurs- og konferanselokaler, bibliotek, restaurant og gjestehavn. I tillegg finnes det en foajé på 400 m² som brukes til konserter, selskaper og utstillinger. Kulturhuset har i løpet av de vel 14 årene som har gått, vist seg som en livskraftig og aktiv kulturarena, og har høye besøkstall. Dans har siden oppstarten vært et spesielt satsingsområde for Sandnes Kulturhus. I 2007 initierte kulturhuset et eget prosjekt for å utvikle regional dans og samtidsdans. RAS – Regional Arena for Samtidsdans – har gitt arbeid, visningsmulighet, øvingslokaler, produksjonssamarbeid og mulighet til kompetanseheving for dansekunstnere i Stavangerregionen og ellers i Norge. Med RAS har Sandnes Kulturhus etablert seg som en av få profesjonelle scener for dans utenfor Oslo, med en egen strategi for produksjon av dans, visning av dans, formidling av dans og for publikumsutvikling på dans. Sandnes er en kommune med høy befolkningsvekst, og satsingen på kultur har bidratt til å styrke lokal identitet og stedstilhørighet.

Odda bibliotek/litteraturhus har en innretning som skiller seg radikalt fra de tre øvrige casehistoriene. Odda er et sted på kartet samtidig som det er et retorisk landskap forstått både språklig, litterært, sosialt, økonomisk, politisk og historisk. Studien utforsker hvordan disse retoriske landskapsformasjonene er vokst frem og blitt innfiltrert i hverandre. Utgangspunktet er Odda bibliotek – som både er en danningsarena og et utgangspunkt for ny litterær produksjon. Biblioteket er også en arena for andre kunstarter. Det var tidlig ute med å promotere variert musikkinteresse, og introduserte tidlig det som nå kalles Artotek. Fra 1959 ble det kjøpt inn grafikk som kunne ses i bibliotekets studierom, og også lånes hjem. For å forstå bibliotekets betydning er det viktig å se på de gunstige relasjonene som det utviklet og utvikler mot den lokale kulturpolitikken og andre kulturelle arenaer på stedet, bl.a. kulturhuset Meieriet, kinoen, Lindehuset, Smelteverket med mer. Oddas transformasjon fra et industrielt til et litterært sted underlegges en litteraturteoretisk perspektivering og formidles gjennom et litterært essay.

Muligheter og begrensninger: Hva kan dybdestudien brukes til?

Dybdestudien gir et bredt tilfang av ulike arenaer og ulike kunstfelt. Den inkluderer mange dimensjoner ved norske kulturarenaer, men kan i seg selv ikke gi et samlet eller representativt bilde av arenautviklingen i Norge. Geografisk er alle arenaene lokalisert på Vestlandet, og to av arenaene

er fra samme bykommune. Én aktør, Per Harald Nilsson, har også vært sterkt delaktig i etableringen av to av arenaene. Både den geografiske konsentrasjonen og enkeltaktørers involvering i flere av arenaene kan svekke casenes representativitet i forhold til kulturarenaer generelt. Men arenaene er heller ikke valgt ut for å være representative verken på nasjonalt nivå eller for Vestlandet som region, selv om geografisk lokalisering spiller en rolle i analysen av casene. Det er også trekk ved arenautviklingen generelt som ikke blir fulgt opp gjennom disse casene, enten fordi vi har valgt å fokusere på andre trekk, eller fordi disse ikke har preget arenaene. Hva kan dybdestudien brukes til, og hva bruker vi den til? Casestudiene kan konkretisere generelle påstander og forestillinger om arenautviklingen de seneste årene: Står husene som tomme skall? Fører økte inntjeningskrav til svekket tilgang for lokale utøvere? Går kommersielle hensyn foran kvalitetshensyn? Er scener og saler egnet for kunstformene som er representert? Mer grunnleggende er casene også eksempler på ulike sammenhenger og samspill mellom arena, kunst og sted som viser kompleksiteten og innveving av politikk og estetikk i utviklingen av norske kunst- og kulturarenaer. Gjennom å undersøke arenaer på tre ulike steder er det også mulig å sammenligne og analysere likheter og forskjeller langs de valgte dimensjonene. At to av arenaene også ligger i samme bykommune, gir komparative muligheter, og kan bl.a. si noe om samspill og lokale spenninger, og om hvordan lokalpolitiske prioriteringer kan få ulike utslag på samme sted. Dybdestudien gir også muligheter for refleksjon, og kan brukes til å formulere nye problemstillinger og hypoteser for videre refleksjon og forskning. I dette prosjektet danner caseanalysene delvis grunnlag for breddeundersøkelsen ved at funn fra casestudiene ligger til grunn for de spørsmål som stilles i breddeundersøkelsen.

Breddestudien

Det finnes ingen samlet oversikt over antallet kulturarenaer i Norge. Intensjonen med breddeundersøkelsen har vært å nå ut til så mange arenaer som mulig for å få et godt og bredt datamateriale og et grunnlag for å beskrive tilstanden for kunst- og kulturarenaene i Norge. Utvalget av arenaer til breddeundersøkelsen er gjort med utgangspunkt i Kulturrådets oversikter over arenaer innenfor ulike sjangere. I tillegg har vi inkludert medlemmer i Norsk kulturhusnettverk (NKN). Arenaene som inngår i undersøkelsen, ivaretar dermed spredning med hensyn til funksjon, størrelse, geografi,

vektning av produksjon versus formidling, og genre. Her inngår arenaer for scenekunst, visuelle kunstarenaer, musikkarenaer, litteraturhus, studentsteder og allmenne kulturhus/flerbruksarenaer. I samråd med oppdragsgiver har vi imidlertid avgrenset populasjonen ved å holde utenfor nasjonale institusjoner, som institusjonsteatrene, operaen, konserthus, museer og kunstsamlinger, og arenaer med ren kommersiell drift, som utesteder som driver med konserter, og mindre, kommersielt drevne gallerier. I tillegg har vi utelatt, i den grad det var mulig å skille ut disse, kommunale lokal-kulturarenaer på bydelsnivå og arenaer der vi ikke klarte å identifisere leder/kontaktperson. Totalt ble surveyen sendt ut til 200 arenaer. 119 respondenter besvarte undersøkelsen (helt eller delvis); svarprosenten er 60.

Spørreskjemaet er delvis informert av casestudiene, delvis av *Kulturhusundersøkelsen* (2011–2012) gjennomført av Norsk kulturhusnettverk, samt en spørreskjemaundersøkelse som ble gjennomført i forbindelse med Kulturrådets prosjekt *Lokalt kulturliv i endring fra 2008*.¹¹ Undersøkelsen er gjennomført som en elektronisk survey utformet i programmet SurveyXact og inneholder totalt 49 spørsmål, hvorav flere spørsmålsbatterier og åpne spørsmål. Undersøkelsen inkluderer spørsmål om arenaenes innretning og lokalisering, organisering og finansiering, fysiske fasiliteter og utforming, program og arrangementsprofil, ansatte, publikum og samarbeidsrelasjoner. Selve spørreskjemaet er lagt ved som appendiks til den tekniske rapporten som utgis sammen med denne rapporten.

I forhold til NKNs undersøkelse, som utelukkende omfattet allmenne kulturhus, favner vår undersøkelse bredere, ved at både spesialiserte kunstarenaer og allmenne kulturarenaer inngår i utvalget. 62 av respondentene karakteriserer sin egen arena som allmenn arena eller flerbruksarena, mens 57 svarer på vegne av arenaer som er spesialiserte, det vil si spesielt rettet mot en kunstform, henholdsvis visuell kunst (31), musikk (7) og scenekunst (18).¹² Utvalget av spesialiserte arenaer er antakelig noe skjevt i forhold til populasjonen av spesialiserte arenaer. Arenaer for visuell kunst utgjør vel halvparten av de spesialiserte arenaene, mens scenekunstarenaer utgjør om lag

11 Kulturhusundersøkelsen er utført av Bedriftsutvikling AS på oppdrag fra Norsk kulturhusnettverk (NKN). Spørreskjemaundersøkelsen som ble gjennomført på prosjektet *Lokalt kulturliv 2008*, er presentert i rapporten *Kommunal kultursektor i endring* (Storstad 2010).

12 Se teknisk rapport, tabell 1.2.

en tredjedel. Kun 12 % av de spesialiserte arenaene i utvalget er musikkarenaer. Rent kommersielt drevne arenaer er i samråd med Kulturrådet utelatt, noe som særlig har ført til at musikkarenaer er underrepresentert blant de spesialiserte arenaene i utvalget.¹³ Funnene for spesialiserte arenaer er derfor først og fremst representative for det visuelle kunstfeltet og scenekunst, og i mindre grad for musikk. Kun ett litteraturhus har besvart undersøkelsen, og vi har derfor valgt å utelate litteratur som en egen underkategori av spesialiserte arenaer. På tross av denne skjevheten i utvalget, og selv om vi ikke har sikre tall om populasjonen av arenaer, gir utvalget et godt grunnlag for å kunne vurdere den generelle tilstanden ved norske kulturarenaer. I tillegg gir utvalget grunnlag for å kunne si noe om systematiske forskjeller mellom ulike typer av kulturarenaer, særlig mellom de allmenne – og ofte kommunalt finansierte kulturhusene – og de mer spesialiserte og oftest statlig finansierte kunstarenaene. I en egen teknisk rapport som utgis sammen med denne hovedrapporten, presenteres resultatene fra breddeundersøkelsen samlet. I kapittel 7 drøfter vi sentrale funn fra breddeundersøkelsen i lys av casestudiene og tidligere forskning.

Forholdet mellom dybde- og breddestudien

Det er store forskjeller mellom de utvalgte casene med hensyn til kunstnerisk innretning og tilbivelseshistorie, organisasjons- og styringsstruktur, produksjons- og formidlingsaktivitet, finansiering og samarbeidsrelasjoner. Arenaene er også forskjellige med hensyn til fysisk og faglig utrustning (romfordeling, teknisk utrustning, kunstfaglig kompetanse), profil og programmeringspraksis. Når det gjelder den teoretiske tilnærmingen som ligger til grunn for prosjektet, har de utvalgte casearenaene på ulike måter bidratt til en refortolkning og omforming av det stedet de springer ut fra. Av den grunn utgjør alle casene interessante utgangspunkter for å utvikle mer spissede hypoteser, både knyttet til forholdet mellom arena og stedsutvik-

ling og til forholdet mellom fysisk infrastruktur og de produksjons- og formidlingsbehov som finnes i kunstlivet selv. Disse hypotesene ligger til grunn for breddeundersøkelsen, men breddeundersøkelsen gir også innsikt i andre forhold som ikke dybdeundersøkelsen går mye inn på. Det er fordi breddeundersøkelsen også legger til grunn og bygger videre på tidligere kulturhusundersøkelser.

Organisering av rapporten

Rapporten består av 8 kapitler. Etter dette innledningskapitlet går vi over til *kapitlene 2, 3, 4 og 5* som inneholder casestudiene. Det har vært naturlig å begynne med Bergen Kunsthall i *kapittel 2*. Bergen Kunsthall er den eldste arenaen og en (nasjonal) kunstinstitusjon som har vokst frem i takt med utskillelsen av billedkunsten som et selvstendig kunstfelt. Transformasjonen fra foreningsdrift til Kunsthall er kanskje den mest dramatiske institusjonelle endringen om en tar arenaens forhistorie i betraktning. Deretter tar vi, i *kapittel 3*, for oss Kulturhuset USF som formes kollektivt av kunstnere gjennom 1980-tallet, men som har en turbulent tilbivelseshistorie og en «hybrid» karakter, både med hensyn til kunstformer og eierforhold. I *kapittel 4* møter vi Sandnes Kulturhus, som er et direkte resultat av 00-tallets politiske tro på kultur som drivkraft i steds- og næringsutvikling, men som også preges av lokale kunstneriske behov for rom og utfoldelsesmuligheter. Ettersom de to sistnevnte kan belyse noen sider ved postindustrielle stedstransformasjoner, såkalt gentrifisering (Zukin 1989), kommer disse etter hverandre. Til slutt kommer Odda bibliotek/litteraturhus som formidles gjennom et litterært essay. Det særegne med Odda bibliotek er den tette koblingen mellom stedet og kunsten. Essayet reflekterer over litteraturens betydning for stedets identitet og dets transformasjoner, og hvordan biblioteket – i endring fra opplysningsinstitusjon til samlende kulturarena – får en sentral rolle i fremveksten av litteratur skapt i og om lokalsamfunnet.

I *kapittel 6* oppsummeres og kontrasteres casene (likheter/forskjeller) langs triaden arena-kunst-sted. Vi peker på noen sentrale utviklingsstrekk og betingelser for arenaene, og foretar en mer systematisk sammenligning på områder hvor det er mulig. *Kapittel 7* kommenterer funnene fra breddeundersøkelsen i lys av casestudiene og tidligere forskning. Med utgangspunkt i skillet mellom spesialiserte og allmenne kulturarenaer gir vi her en oversikt over tilstanden ved norske kulturarenaer, og løfter frem noen generelle utviklingsstrekk, sett i lys av triaden arena-kunst-sted.

13 Her var også svarprosenten betydelig lavere enn for visuell kunst og scenekunst, se teknisk rapport tabell 1.4. Det kan muligens skyldes at mange av de rene musikkarenaene er utesteder med konsertprogram og ikke selv karakteriserer seg som kulturarenaer. Formidling og produksjon av musikk blir også i stor grad ivaretatt av allmenne kulturhus og flerbruksarenaer. For en mer omfattende diskusjon av utvalget og utformingen av spørreundersøkelsen, se teknisk rapport.

I avslutningen, *kapittel 8*, oppsummeres hovedfunn, og det trekkes noen konklusjoner om tilstanden ved norske kulturarenaer. Resultatene settes også i en større kulturpolitisk sammenheng, bl.a. gjennom å identifisere noen spenninger, fremheve noen paradoksale utviklingstrekk og stille noen spørsmål for videre forskning. Rapporten er det samlede resultat av hele prosjektgruppens arbeid. Likevel har det vært en viss arbeidsdeling underveis i skriveprosessen. Gry Brandser har hatt et

hovedansvar for utformingen av *kapittel 2* og *3*, Ole Brekke har hatt hovedansvaret for *kapittel 4*, mens Aslaug Nyrnes har ansvaret for essayet som presenteres i *kapittel 5*. Anne Homme har hatt et særlig ansvar for utformingen av den tekniske rapporten som utgis sammen med denne rapporten, og har sammen med Ole Brekke hatt ansvar for utformingen av *kapittel 7*. *Kapitlene 1, 6* og *8* er hovedsakelig forfattet av Gry Brandser, men med bidrag fra de øvrige prosjektmedarbeiderne.

Bergen Kunsthall: fra lokal forening til internasjonal kunstarena

Bergen Kunsthall er en offentlig støttet visningsarena for samtidskunst som ligger langs Lille Lungegårdsvann, i Bergens «kultursentrum» mellom Stenersens samlinger og Rasmus Meyers samlinger. Arenaen springer ut av Bergen Kunstforening, men ble under kulturbyåret i 2000 omdøpt til Bergen Kunsthall. Med sine tre avdelinger – Kunsthallen, NO.5 og Landmark – er Bergen Kunsthall en av Norges fremste arenaer for samtidskunst, med stor variasjon i programmet, fra store separatutstillinger med internasjonale og norske kunstnere til kuraterte gruppeutstillinger og tematiske produksjoner. Kunstarenaen legger vekt på å være en «selvstendig aktør i utviklingen av feltet» gjennom egne produksjoner, og beskriver seg selv som «kompromissløst opptatt av å presentere kunstfaglig sterke utstillinger», og som en «dedikert formidler» med ønske om å nå ut til et bredt publikum.¹⁴ Kunsthallen rommer nye og sjangeroverskridende kunstuttrykk, og er en sosial møteplass for byens kunstnere. Et høydepunkt for byens befolkning er «Festspillutstillingen» som har vært arrangert i lokalene hvert år siden 1953. I 2009 mottok Bergen Kunsthall Kritikerlagets pris for sin virksomhet for og med samtidskunst.

Kunsthallen eies av Bergen Kunstforening som har rundt 670 medlemmer. Kunstforeningen har hatt kontinuerlig utstillingsvirksomhet i lokalene siden de ble innviet i 1935. Men en sentral endring av virksomheten skjedde på 00-tallet med overgangen fra foreningsdrift til kunsthallformatets «åpne, fleksible og formidlende» struktur. Overgangen til «kunsthall» kan beskrives som en strukturell og operativ reform av hele virksomheten. Reformen er inspirert av «New Institutionalism» som er en institusjonell organisering med vekt på

flate organisasjonsstrukturer, kuratorisk kritikalitet og et tverrfaglig, fleksibelt utformet kunstnerisk program tilpasset flerfunksjonelle lokaler.¹⁵ Institusjonen ledes av et styre på 8 medlemmer, men direktøren er autonom i beslutninger om det kunstneriske programmet. Personalet består i dag av rundt 30 personer fordelt på ulike stillingskategorier (direktør, kurator, administrasjonssjef, kuratorassistenter, informasjonsansvarlig, formidlingsleder, teknikere, montører og resepsjonsvakter). Den kunstfaglige kompetansen er høy, og flertallet har kunsthistorie- og/eller kuratorutdannelse fra universitet eller høyskole, samt «praksis» som utøvende kunstnere. I 2005 fikk Bergen Kunsthall første gang bevilget midler over statsbudsjettet. I 2012 var omsetningen på rundt 16 millioner kroner. I overgangen til «Kunsthall» har publikumstallet økt, mens medlemstallet har gått ned. I 2010 hadde Bergen Kunsthall over 75 000 besøkende, noe som er en formidabel økning sammenlignet med 29 513 besøkende i 1990. Samtidig er medlemstallet halvert, fra ca. 1200 i 2000 til rundt 650 i dag. Profesjonaliseringen har endret institusjonens karakter fra en medlemsorganisasjon til en internasjonalt anerkjent visningsarena.

Fysisk struktur: Lokalisering, bygning, planløsning/romfordeling

Bergen Kunsthall er lokalisert i en mintgrønn funkisbygning tegnet av Ole Landmark som også tegnet nabobygningen Rasmus Meyers samlinger. Bygningen ble innviet 26. september 1935 og er plassert mellom Bergen Kunstmuseums (KODE) tre bygg i Rasmus Meyers Allé, på den ene siden Stenersens samlinger med verk fra internasjonal

14 Bergen Kunsthalls nettside, begge sitatene.

15 Möntmann 2013.



Bergen Kunsthall. Foto: Nina Aldin Thune, 2008.

modernisme (Picasso, Klee o.a.), på den andre siden Rasmus Meyers samlinger med Edvard Munch og høydepunkter fra karrierene til J.C. Dahl, Christian Krohg, Harriet Backer, Erik Werenskiold og Gerhard Munthe. Mot baksiden ruver Grieghallens opplyste glassfront og gamle Nygård skole som huser Griegakademiet bak sin eføyklede fasade. Arkitektonisk har bygningen en kubistisk form med pussete veggflater uten vinduer, bortsett fra i en kortvegg mot sør. Øverst mot takgesimsen strekker det seg et bånd av glass rundt hele bygningen, som gir lys inn i utstillingssalene. Deler av fasaden ble endret under den tyske okkupasjonen da lokalene ble brukt til feltpostkontor. Bygningen har vært gjennom «indre» ombygginger for å utnytte lokalene bedre til kunstforeningens eget bruk, eller for utleie. Den opprinnelige bygningen hadde bare én etasje, men fikk to etasjer etter en ombygging i 1969. Store deler av 2. etasje benyttes i dag til kontorer og formidlingslokaler. Bygningen har høy markedsverdi og har vært en sikker inntektskilde i nedgangstider. Salgsverdien på bygningen ble i 2002 taksert til 26,5 millioner kr.

Kunsthallens utstillingsrom er en klassisk «hvit kube» med hvitmalt vegger og geometriske flater. Utstillingsformen ble først tatt i bruk av Museum of Modern Art i 1929 og senere spredt som «nøytral» standard til andre deler av verden (Barker 1999; O'Doherty 2002). Formen ble importert til Norge på 1930-tallet og anvendes i dag av det store flertallet av norske gallerier for samtidskunst (Solhjell 2001). «Kuben» er uløselig knyttet til modernismen i kunst og arkitektur, og

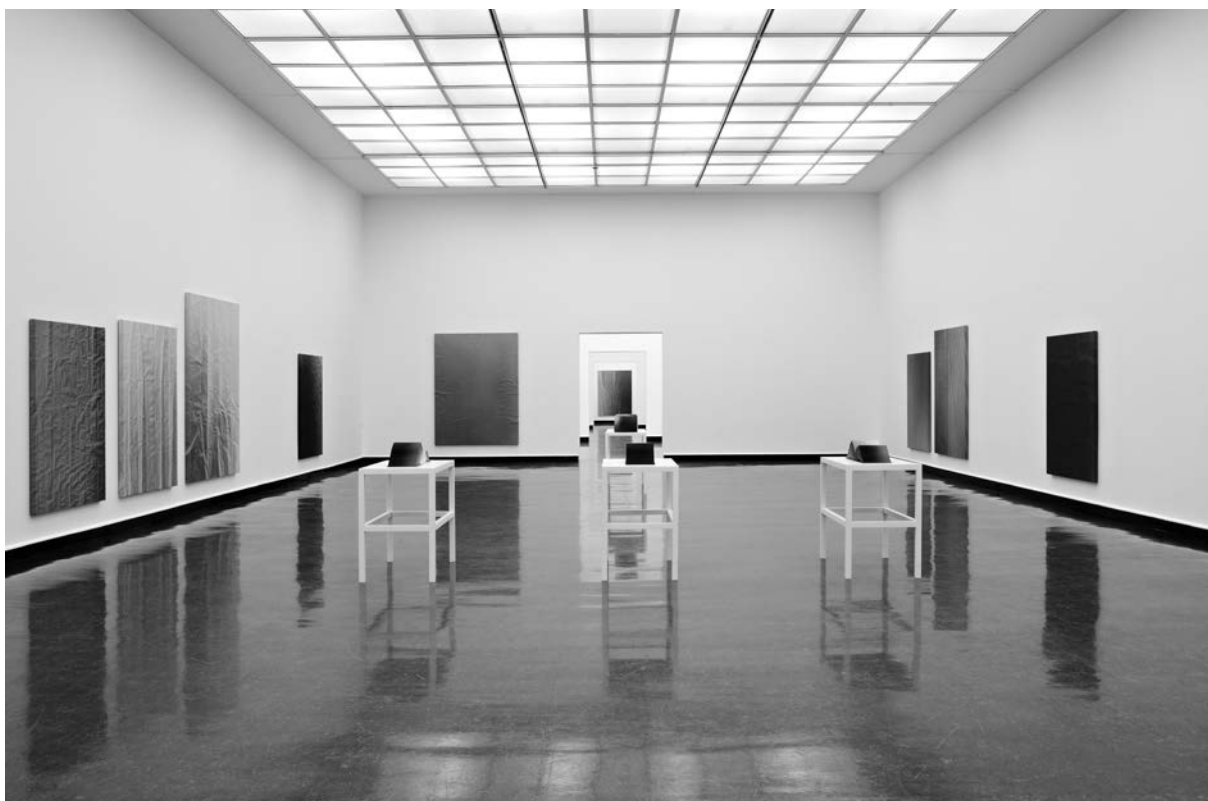
intimt forbundet med forestillinger om kunsten som et stedløst eller «nøytralt» rom isolert fra omverdenen. Bergen Kunsthall er en institusjonsmodell som består av tre avdelinger:

Kunsthallen består av fire store, fleksible saler som ligger i flukt med hverandre, noe som gir bevegelsesrom og mulighet til å beskue «verket» både nært og på fjern avstand. Storsalen er institusjonens midtpunkt. Rommene er identiske med slik de ble tegnet på 1930-tallet. I utstillingsrommet prøver man å balansere mellom nasjonale og internasjonale utstillinger og egne produksjoner.

NO.5 er et selvstendig galleri i Bergen Kunsthall (tidligere Intimgalleriet, fra 2001 NO.5). Som navnet indikerer, er det arenaens femte utstillingsrom, med utstillinger i mindre format, primært separatutstillinger rettet inn mot produksjon av nye verk. NO.5 er også Kunsthallens avdeling for salg og videreformidling av samtidskunst og grafikk. Galleriet tilbyr også konsulentbistand i forbindelse med kunstnerisk utsmykning, samt faglig rådgivning angående innkjøp eller utleie av kunst til bedrifter.

Landmark ble etablert i 2001 som en tredje visningsarena under Bergen Kunsthall, og er et visningsrom for nye medier og kulturelle uttrykk som utvider Kunsthallens visnings- og arrangementsmuligheter.¹⁶ Lokalene er utformet og tilrettelagt for video, elektronisk kunst, konserter, film, teater, performance og forelesninger. Kunsthallen

¹⁶ Lokalet ble først prøvd ut som elektronisk kunstkafe under Kulturbåret i 2000.



Tauba Auerbach, fra utstillingen *Tetrachromat*, Bergen Kunsthall, 2011. Med tillatelse fra kunstneren, Paula Cooper Gallery, New York og STANDARD (OSLO), Oslo. Foto: Vegard Kleven.

driver også kafé/bar og klubb i lokalene. I tillegg til egne produksjoner samarbeider Bergen Kunsthall med lokale, nasjonale og internasjonale aktører om produksjoner på Landmark. Lokalet var under ombygging i 2012, og gjenåpnet 2. februar 2013.

Tilblivelseshistorie: Sentrale aktører og formende idealer

Etableringen av Bergen Kunsthall er resultat av en reformprosess som foregår fra slutten av 1990-tallet og involverer mange ulike aktører. I jubileumsboken *Bergen Kunsthall – i perspektiv 2001–2013* skriver Solveig Øvstebø, tidligere direktør, at Kunsthallen slik vi kjenner den, ikke ville vært den samme om «ikke framsynte sjeler i det bergenske borgerskapet hadde samla kapital og politisk vilje til å skaffe sjølve krontomta ved Lille Lungegårds-vann til eige for Bergen Kunstforening».¹⁷ Det er i første rekke innsatsen til maleren J.C. Dahl som trekkes frem som sentral drivkraft i kunstinstitusjonens tilblivelseshistorie, men som Øvstebø antyder, skjer ikke utviklingen av et bergensk kunst- og

kulturliv uavhengig av handelsborgerskapet, ikke minst borgerliggjøringen av «bildet». Det var etter at borgerskapet tok over adelens «praksis» med å samle og utstille bilder i herskaphusenes korridorer, de såkalte galleriene, at billedsamlinger ble et tegn på status i borgerhjemmet.¹⁸ I det følgende vil vi følge noen historiske mulighetsbetingelser for Bergen Kunsthall gjennom den betydningen «bildende kunst» fikk for stedet – byen – med etableringen av Bergen Kunstforening på 1800-tallet.

Bildende kunst i Bergen

Utviklingen av det bergenske kunst- og kulturliv må ses i sammenheng med nasjonsbyggingen på 1800-tallet, og fremveksten av en offentlig kulturpolitikk med statlig finansiering av en rekke enfunksjonelle bygg for spesifikke kulturformål, bl.a. de store institusjonsteatrene. Parallelt med etableringen av profesjonelle kunst- og kulturinstitusjoner vokser også amatørkulturen i omfang.

¹⁷ Øvstebø 2013:23.

¹⁸ Foranledningen var oppfinnelsen av grafisk teknikk som etter hvert gjorde kopier av malerier tilgjengelige for alminnelige borgere.

Foreninger med kunstneriske og kulturelle formål springer ut av det sivile samfunn og skapes «gjennom borgerånd, fortrinnsvis ved innsamlinger og foreningsinnsats, men også ved gaver fra bedrestilte landsmenn med patriotisk sinnelag» (Dahl og Helseth 2006:34). Men hvorfor fikk «bildende kunst», som langt fra var noen foretrukket kunst- art hos byens borgere på 1800-tallet, en så sentral posisjon i Bergen? Forklaringen ligger ikke bare i «borgerånd» og «patriotisk sinnelag», men også i sterke kulturimpulser fra utlandet.

Musikk hadde lenge stått sentralt i Bergen, og Musikkelskapet Harmonien hadde hatt jevn- lige konserter siden 1765. Året etter ble det også reist et teater – Det Dramatiske Selskab – med 600 plasser, men tanken om å vise billedkunst for et publikum var ukjent for Bergens bedrestilte bor- gerskap, så vel som for nasjonen for øvrig. Tidlig på 1800-tallet hadde Norge verken kunstakademi, -galleri, -museum, -kritikere eller -filosof. Og selv om landet var velsignet med bilder og skulp- turer som saktens kunne vurderes som kunst, har vi ennå ingen kunstnere i moderne forstand, ei heller et eget kunstpublikum. Det nærmeste byens borgere tidlig på 1800-tallet kom en kunstsamling, var W.F.K. Christies «kuriositetskabinett» bestå- ende av naturhistoriske snurrepiperier som sirlig sto utstilt i Bergen Museum i årene etter 1825.¹⁹ Å se noe som kunst krevde en annen slags optikk enn den som museumspublikummet var utstyrt med. Det krevde et nytt blikk – *det estetiske blikket* (Danbolt 2004). Det er først når oppmerksomhe- ten flyttes bort fra hva bildet uttrykker, til hvordan det er laget at «kunstinstitusjoner», slik vi kjenner dem, vokser frem. Vestlandsmaleren som omtales som pioneren bak etableringen av Bergen Kunst- forening, J.C. Dahl, befinner seg også nettopp i den «stilistiske» overgangen mellom opplysningsti- dens dokumenterende landskapsmalere og nasjo- nalromantikkens idealiserende landskapsmalere.²⁰ For det er først når bildet blir «sett» som uttrykk for følelser, sjel eller folkekarakter at billedkunsten får en sentral plass i nasjonsbyggingen, eller i dette tilfellet: det bergenske borgerskapets bestrebelser på å utvikle en særegen identitet – som forskjellig fra hovedstadens.

Dahl var laugsutdannet malerhåndverker, men «gå-på-innstillingen» verdsettes av lokale krefter i Bergen som sender ham med stipend til Kunst- akademiet i København. I et akademi dominert av

antikkinspirert klassisisme finner han seg dårlig til rette, og drar videre til den tyske romantikkens sen- trum, Dresden, hvor hans «fantasilandskap» vekker oppsikt for sin «slåande naturtruskap» (Danbolt 2004:164). Inspirert av Herders kulturfilosofi og med autoritet som professor i landskapsmaleri ved Dresden-akademiet tar Dahl i 1838 initiativ til etablering av Bergen Kunstforening etter «for- bilde» av tyske kunstforeninger som allerede var etablert i Karlsruhe i 1818 og Dresden i 1828.²¹ Mer enn å være drevet av «borgerånd» må Dahls «patriotisme» ses i sammenheng med en ny måte å se på «maleriet» som et (form)språklig uttrykk for stedets – Bergens (eller en vestlandsk) – identitet.

Funkisbygget

Dahl ønsket at foreningen skulle arbeide for en billedsamling. W.F.K. Christie hadde allerede i 1825 grunnlagt Bergen Museum som landets før- ste «kunstsamling», men Dahl, som var inspirert av tyske dannelsesideer, ville at foreningen i sine ved- tekter skulle slå fast at formålet var «å vekke sans og kjærlighet for den bildende kunst og arbeide til fremme av innenlands kunst».²² Det tar lang tid før noe permanent visningsrom kommer på plass, og «bildene» lever en omflakkende tilværelse fra restauranter til katedralskolesaler helt frem til 1897 da «utstillingen» flytter inn i toppetasjen på «Permanentent»²³ hvor visningene blir værende i 40 år. Maleren Moritz Kaland som senere blir foren- ingens formann, jobbet «i kulissene» med å frem- skaffe midler til et byggefond som etableres i 1917, og lokale kunstnere stiller bilder til disposisjon for utlodning. I 1934 har fondet vokst til en aksep- tabel byggesum på 180 000 kroner, og planene om eget hus lar seg realisere. Arkitekt Landmark, som muligens ser for seg et «flerbrukshus», fore- slo en tomt ved teateret som ville gjøre det mulig å kombinere utstillingssal med kino og konsert- lokale. Forslaget vant ikke frem. Til gjengjeld gir kommunen slipp på tomten ved siden av hans eget «verk» Rasmus Meyers samlinger. Landmark har på det tidspunktet lagt bak seg den rokokkoinspi- rerte «Bergen-stilen» og blitt funksjonalist. Bygget er derfor blitt stående som et tidlig uttrykk for fun- kisstilen i Bergen, som er nært beslektet med bl.a. Per Griegs velkjente Sundt-bygg oppført noen år

21 Initiativet fra Dahl kom i 1837, men 9. mai 1838 regnes som Kunstforeningens stiftelsesdag.

22 Vedtektene, Bergen Kunstforening. Jf. Kloster 1938:23–24; Storaas 1988:11.

23 Vestlandske Kunstindustrimuseum.

19 Ågotnes 2012.

20 Jf. Slagstad (2008) om forholdet mellom det opplysnings- rasjonelle og romantiske i kunsten.

senere. «Låven», som funkisbygningen ble kalt på folkemunne, vokser på sett og vis symbiotisk frem med den moderne kunsten, som også Kunstforeningen er blitt stående som en ledende eksponent for langs hele uttrykkspekteret.

Fra medlemsorganisasjon til profesjonell kunstinstitusjon

J.C. Dahl gjorde en pionerinnsetning i etableringen, men som Øvstebø antyder, har mange framsynte sjeler i det bergenske borgerskapet samlet kapital og politisk vilje for å sikre foreningens overlevelse.

Kunstforeningen

I fasen mellom 1916 og 1947 regjerer maleren og foreningens formann Moritz Kaland (1869–1947) med «glødende iver» over selve byggeprosessen. Etter krigen overtar Hans Jacob Meyer, og iverksetter i 1949 planer om en 2. etasje for å gi plass til «Studieatelieret», som regnes som forløperen for Bergen Kunstakademi. Meyer var billedhogger og skipsmegler, og så økonomisk gevinst i utleie av foreningens lokaler, bl.a. til kommunen som hadde prekært behov for kontorlokaler i gjenreisningstiden. (Storaas 1988). Det blir også etablert kunstnerkafé i nordøstre fløy som etter ombyggingen manglet lys og ikke egnet seg til utstillinger. «Paletten» blir et populært møtested for byens kunstnere, og eksisterte til langt ut på 1970-tallet. Lokalene blir senere leid ut til restauranten Villa Amorini, før studentdisco og nattklubb overtar på 1990-tallet og «den mangeårige leieavtalen ble sagt opp med øyeblikkelig virkning fra 1.1.2000». ²⁴ Etter ombyggingen i 1969 blir flere arealer frigjort til foreningens formål, bl.a. et «intimgalleri» som økte utstillingskapasiteten og «førte til en livligere omsetning». ²⁵ Intimgalleriet er forløperen til NO.5. I årene mellom 1959 og 1980 er samtidsmaleren Per Remfeldt intendant og sekretær for den årlige Vestlandsutstillingen som kom i gang fra 1951. Remfeldt var på det tidspunktet et ubeskrevet blad, men styret, som Storaas betegnende nevner, «merket seg nok med særlig tilfredshet at Remfeldt, i tillegg til solid fagutdannelse, hadde bak seg et års økonomistudium på Norges Handelshøyskole». ²⁶ Ansettelsen av Remfeldt er nokså karakteristisk for Kunstforeningens valg av

kunstneriske ledere: «Styret trengte en person som ikke bare var kunstkyndig. Den kunstkyndige leder skulle også administrere, han måtte kunne regnskapsførsel og holde orden på papirer.» ²⁷

Kunsthallen

Reorganiseringen som fører frem til Kunsthallen, ble innledet mot slutten av 1990-tallet. Bygningen er på det tidspunktet i dårlig forfatning og trenger vedlikehold. Salene må oppgraderes til internasjonal standard (spesielt lysesanlegget), og økonomien svikter med driftsmessige underskudd, noe som delvis skyldes manglende offentlig støtte og dårlig provisjonssalg. Situasjonen virker inn på det kunstneriske programmet, selv om Festspillutstillingen trekker publikum og «eksporteres» til andre institusjoner, hovedsakelig i Norge, men noen også til utlandet. Marianne Heskes utstilling i 1993 eksporteres til Tyskland, og Kristian Blystads utstilling i 1994 vises senere på Henie Onstad. Utstillingen med Kjell Erik Killi Olsen i 1995 setter besøksrekord med 7500, og går videre til Stavanger og Oslo. Håvard Vikhagen i 1996 blir eksportert til Astrup Fearnley, og Ragnhild Monsen i 1997 formidles videre til kunstnere i Norge og Skottland (i regi av UD). De ferdigkuraterte riksutstillingene utgjør en vesentlig del av programmet som «holder liv» i foreningen. ²⁸ Styret har ujevn møtevirksomhet, og det kunstneriske programmet preges av en sviktende økonomi som stort sett går til daglig drift. Aashild Grana blir ansatt som intendant i 1997 og er primus motor for endringene som skjer fra siste del av 90-tallet. I foreningens medlemsblad gir hun klar beskjed om at

huset skal være et visningssted for kunst, men også et hus der kunst settes under debatt, der meninger utveksles og brynes. Huset bør bli en møteplass – også utenfor selve utstillingssalene. ²⁹

I denne perioden «legges viktige føringer for overgangen til Kunsthall», ³⁰ bl.a. gjennom en redefinering av driften. Foreningen setter bl.a. i gang arbeidet med å ruste opp Intimgalleriet, som er foreningens salgsgalleri (bl.a. et prøveprosjekt med

24 Årsberetningen 1999.

25 Storaas 1988:29.

26 Ibid., s. 37. Landmark har riktignok signalisert et slektskap mellom sine to bygninger ved å gi dem samme gesimshøyde og samme bygningsvolum.

27 Storaas 1988:37.

28 Eksempelvis 1995: *Referanser*, 1996: *UKS Biennalen*, 1997: *Crew Cut*, 1999: videoprojektet: «Gikk du glipp av nittitallet?»

29 «Ny Intendant i Bergen Kunstforening». *KUNST* – Bergen Kunstforening, januar 1997, s. 2.

30 Ifølge kuratorene Åse Løvgren og Stein Inge Århus.

3 halve stillinger mellom 1998–99), og kommunen yter støtte til rehabilitering av eiendommen. Hele perioden er preget av stram økonomistyring for å holde hjulene i gang. I forbindelse med gjenåpningen i 1998, som også markerer galleriets 10-årsjubileum, kom det store oppslag i medlemsbladet, bl.a. en reportasje om salgsutstillingene og «reklame» for galleriet som foreningens inntektskilde.

Skal det være jubileum på jobben eller trenger dine kontorlokaler en oppfriskning? Eller ønsker du deg rett og slett noe vakkert i hjemmet? Intimgalleriet i Bergen Kunstforening har et unikt utvalg av billedkunst og kunsthåndverk i alle prisklasser – og for enhver smak.³¹

Overgangen til kunsthall skjer gradvis etter at Bo Krister Wallström overtar stillingen som intendant etter Grana i 2000.³² Wallström, som kom fra Oslo Kunsthall, tar initiativ til omleggingen, men overgangen til kunsthallformatet skjer ved at nye folk ansettes etter som behovene melder seg. I samme periode ansettes Solveig Øvstebø som kunstnerisk leder av det økonomisk viktige Intimgalleriet og får med seg en administrasjonsansvarlig. Etter rehabiliteringen skifter Intimgalleriet i januar 2001 navn til NO.5, noe som også markerer en endring av galleriets kunstneriske profil. Galleriet skulle fokusere på salgsutstillinger og være et «aktivt og vitaliserende bidrag»³³ til den øvrige utstillingsprofilen. Styret vedtar at betegnelsen «Bergen Kunsthall» skal benyttes «for å bedre beskrive vår internasjonale virksomhet».³⁴ Det offisielle navnet på kunstforeningen blir dermed «Bergen Kunsthall – Bergen Kunstforening». Etter endt åremål fratrer Wallström stillingen i 2003,³⁵ og Øvstebø, som

har fungert som intendantens stedfortreder en periode, konstitueres i stillingen som fungerende leder. Fra juli 2003 innstilles Øvstebø av styret til stillingen som ny intendant. Flere års arbeid med å snu en anstrengt økonomi begynner å bære frukter i form av økt salg og mer driftsstøtte bl.a. fra Bergen kommune. Fra 2005 kommer Bergen Kunsthall også inn på statsbudsjettet med en bevilgning på 300 000, noe som øker betydelig de neste årene. Bakgrunnen er den rødgrønne regjeringens lansering i 2004 av «Kulturloftet», med lovnader om at 1 % av statsbudsjettet skal brukes til kulturformål innen 2014.³⁶ I stortingsmelding nr. 23 (2011–2012) *Visuell kunst* forpliktet også den rødgrønne regjeringen seg bl.a. til en ambisiøs satsing på billedkunst og kunsthåndverk bl.a. gjennom å utvikle visningsarenaene.

Organisasjonsstruktur og styringssystem

Gjennom hele tiåret er det økonomisk vekst og stor publikumstilstrømming. 2002 beskrives som et svært arbeidskrevende år for personalet på grunn av ferdigstillelse av byggearbeider, omorganisering og nye arbeidsoppgaver. Det igangsettes modernisering av administrasjonen, bl.a. ved installering av nytt datanettverk, maskinpark, og webside, samt formalisering av arbeidsoppgaver og etablering av ny stillingsstruktur. Mer publikum og betydelig økt interesse blant kunstnere skaper behov for flere ansatte. Og med størrelse følger et behov for klarere styrings- og arbeidsfordeling mellom ansatte.

Selv om aktivitetsomfanget skaper behov for flere ansatte, tillater ikke økonomien mange faste stillinger i den første tiden. Konglomeratet av stillingskategorier som vokser frem på 00-tallet (i.e. leder, koordinator, økonomileder, økonomisekretær, forretningsfører, formidlingsansvarlig, produksjonsansvarlig, kurator, resepsjonister, montører, aspirant osv.), erstattes fra 2008 av en mer stringent «styringsmodell» med direktør på toppen og flere faste stillinger (11 fast ansatte i 2011) med definerte arbeidsoppgaver. Den kunstneriske produksjonen (direktør, kurator/kuratorassistenter) skilles tydeligere fra administrative driftsoppgaver (koordinatorer/økonomi) og oppgaver knyttet til

31 Magasinet *KUNST*. Bergen Kunstforening. Februar 1998, s. 2.

32 Wallström er billedhugger og utdannet ved Bergen Kunstakademi. Han hadde vært del av det eksperimentelle kunstnerkollektivet «Baktruppen» som opererte i Bergen mellom 1986 og 2011. Han var på det tidspunktet daglig leder av Oslo Kunsthall. Grana gikk over i en rådgiverstilling i en satsing igangsatt av Utenriksdepartementet og Kulturdepartementet om formidling av kunst mellom Norge og utlandet. Bakgrunnen var Rudeng-rapporten om norsk interkulturell politikk.

33 Årsberetningen 2001.

34 Årsberetningen 2002. Vedtak om navneendring fattes allerede i 2000.

35 Etter eget utsagn gikk Wallström «etter langvarig konflikt med styret» (*Billedkunst* 11.5.2007. Jf. også *Bergens Tidende* 25.5.2003).

36 Kulturloftet var et «samlingspunkt» i den rødgrønne politikken. Det ble lansert i mars 2004 som et svar på regjeringen Bondeviks kulturmelding (St.meld. nr. 48 (2002–2003): Kulturpolitikk fram mot 2014). I Soria Moria-erklæringen het det at «Regjeringen vil realisere Kulturloftet gjennom en opptrapping av kultursatsingen til en prosent av statsbudsjettet innen 2014».

publikumskontakt (formidlings- og informasjonsoppgaver). Montører og resepsjonister er fremdeles timebasert. Det skjer kort sagt en gjennomgående profesjonalisering av virksomheten.

Publikum og medlemmer

Overgangen fra medlemsforening til kunsthall har ikke medført vesentlige endringer i den fysiske strukturen – om en ser bort fra tekniske tilpasninger. Både eksteriør og rom- og planløsningen er som før. Kunsthallens fire saler profileres som «hvit kube», og i lokalene som tidligere huset «kunstnerkafé» (*Paletten*), og senere restaurant (*Villa Amorini*), er det igjen kafédrift, selv om «rommet» har endret navn (*Landmark*) og i dag fungerer som et uavhengig visningssted spesialtilpasset nye medier. Salsgalleriet NO. 5 som har spilt en strategisk nøkkelrolle i den økonomiske veksten, redefineres til et separat visningssted som fungerer parallelt med de øvrige utstillingsrommene. I tillegg tar NO. 5 seg av provisjon fra salg og tilbyr faglig bistand til utsmykninger bl.a. til bedrifter. Alle tre avdelingene er uavhengige, men fungerer også som fleksible «moduler» som kan mobiliseres og justeres etter behov, noe som gir kunstnerisk handlingsrom. Hensikten er at institusjonen skal fungere som et interaktivt og fleksibelt produksjonslokale på alle nivå.

Overgangen til ny institusjonsmodell må karakteriseres som vellykket med hensyn til publikumsinteresse og økonomi, men hva med kunstforeningens «kjernepublikum»: medlemmene? I perioden frem til 00-tallet er aktiviteten «åpen for alle», men foreningen ivaretar også medlemmenes særlige behov. Langt på vei styres virksomheten etter det allmennyttige formålet om «å vekke sans og kjærlighet for den bildende kunst» som er nedfelt i foreningens formålsparagraf. Hensynet til allmennyttien var bl.a. en viktig begrunnelse for at foreningen på 1800-tallet tok seg av byens tegneskole, noe som fremdeles er en «offentlig forpliktelse» som Kunsthallen påtar seg gjennom å huse avgangsutstillingen på Kunstakademiet hvert år. I motsetning til andre foreninger i Bergen som var lukket, var Kunstforeningen åpen for alle. At det primært var byens borgerskap som benyttet seg av tilbudet, henger sammen med medlemsavgiften som var en terskel for mange. Så lenge foreningen var «driftsmodell», var aktiviteten tydeligere knyttet til medlemmene i form av kontingent, medlemsblad, gratis inngang på utstillingene samt medlemslotteri og kunstauksjoner. Medlemmene tilgodeses ennå med visse fordeler, som gratis inngang og omvisninger, det

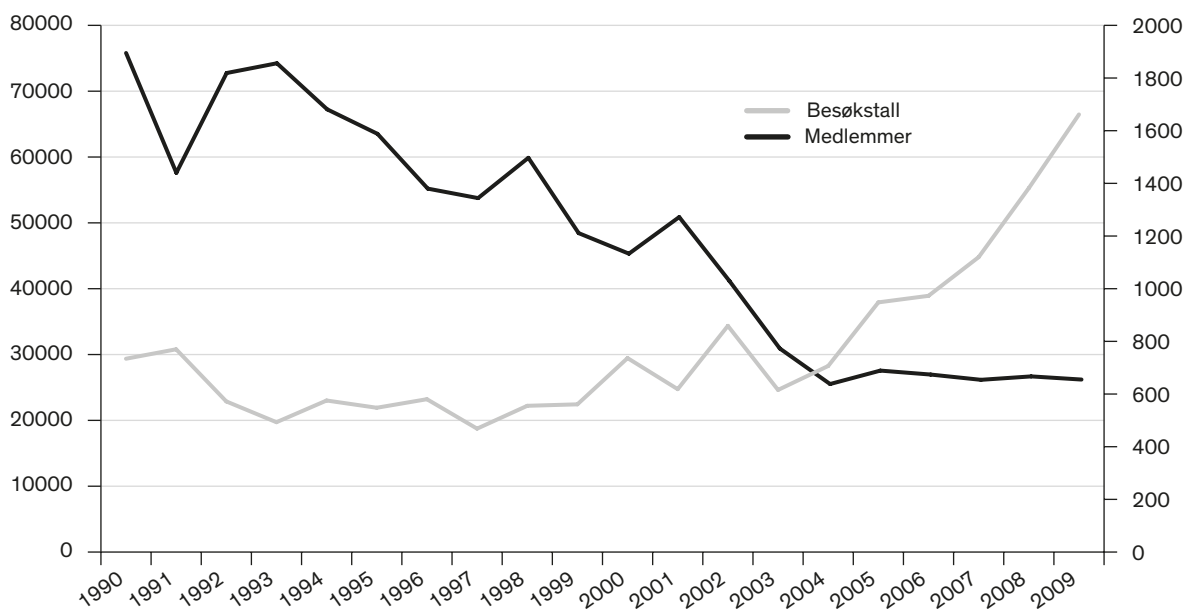
avholdes ennå kunstauksjon og medlemslotteri,³⁷ men medlemsbladet som kom ut med ujevne mellomrom hele 1990-tallet, er i dag opphørt. I takt med publikumsøkningen går imidlertid medlemstallet nedover i hele perioden. Nedgangen er størst mellom 2002 og 2004 da medlemsmassen halveres. Etter 2004 er medlemstallet nokså stabilt, mens publikumstallet er mer enn fordoblet fra 2004 til 2009.

Ulike tiltak settes i verk på 00-tallet for å rekruttere medlemmer. I 2003 innføres lavere medlemskapskontingent for studenter, og det legges opp til et «fyldig, halvårlig medlemsprogram, informasjon per nettside, e-post, og spesialomvisning».³⁸ Åpningstider endres (2001) til kl. 12.00–17.00 alle dager, med unntak av mandag som er stengt. Andre tiltak bidrar til økt publikumsinteresse. Eksempelvis endres ukedag og klokkeslett for utstillingsåpningene (2009), som legges til «cocktailtime» fredager kl. 20.00, noe som umiddelbart gir økt publikumsoppslutning. Den stigende publikumsinteressen kan tyde på at terskelen for deltakelse oppfattes som lavere, dvs. mindre høytidelig (dvs. mer som inngangspenger), og at institusjonen dermed tiltrekker seg andre publikumsgrupper enn tidligere. Med det kan også skyldes selve hallformatet. Med et stort og mangfoldig tilbud (flere typer utstillinger, tverrfaglig kunst, foredrag og musikkarrangementer) har programmet vakt interesse hos publikumssegmenter som ikke tradisjonelt oppsøker kunstinstitusjoner, deriblant unge.

Landmark er særlig viktig i forbindelse med rekrutteringen av unge. I motsetning til Amorini som var et «vanlig» utested framkøbet Kunstforeningens øvrige virksomhet, er Landmark en integrert del av Kunsthallen. Strategien om å gjøre institusjonen mer inkluderende for forskjellige typer publikum og kulturprodusenter har langt på vei vært vellykket. Det nye og «åpne» formatet muliggjør synergisk bevegelse mellom «visningsstedene», noe som kanskje kan forklare at publikum er mer heterogent enn tidligere, men også at «kjernepublikummet» trekker seg tilbake. Svikten i interessen for medlemskap tyder med andre ord på at «Kunsthallen» fremstår som et bredere og allment kulturtilbud, og ikke lenger som en (eksklusiv) medlemsforening for kunstinteresserte. Dårlig oppslutning på generalforsamlingen er imidlertid et demokratisk problem som har konsekvenser for styringsstrukturen, bl.a. i form av et «eneveldig»

³⁷ Årsberetningen 2003.

³⁸ Årsberetningen 2003.



Figur 2.1 Bergen Kunsthall. Medlemstall og publikumsutvikling 1990–2012.

styre. Eksempelvis stilte bare 10 av foreningens 773 medlemmer opp på foreningens generalforsamling i 2003.

Kunsthallen: fra passivt visningssted til aktiv kunstprodusent

Tradisjon og innovasjon

Som allerede antydnet vokser «funkisbygget» symbiotisk frem med den moderne kunsten, og Bergen Kunstforening har siden starten vært en sentral eksponent for samtidskunsten. Overgangen til kunsthall omtales som «en epoke i foreningens lange historie»³⁹ snarere enn som et dramatisk brudd. Reorganiseringen av «rommene» har muliggjort større og mer varierte kunstproduksjoner, som også er blitt møtt med stor internasjonal interesse. Ambisjonen om å være en «aktiv, produserende kunsthall», ikke et «passivt visningssted», viser seg også i økt publikumsinteresse lokalt. Selv om tilbudet til byens befolkning er større og mer variert enn tidligere, preges også «det kompromissløst kunstfaglige» programmet av sterk internasjonal orientering – som er rettet mot fagfeltet. Å bidra i «samtidskunstdiskursen» og «delta i samtalen»⁴⁰ handler i stor grad om å bli lagt merke til på en internasjonal arena, noe også formidlingsaktiviteten med foredrag, semi-

narer og bøker med internasjonal distribusjon er ment å bidra til. Biennalekonferansen i 2009 var viktig i den forbindelse, både for å profilere institusjonen og «delta» i det internasjonale nettverket. Det ble også gitt ut en egen antologi – *The Biennial Reader* på 512 sider – med bidrag fra «de ledende forskere, kuratorer og biennale-tenkerne i dag».⁴¹ Den internasjonale orienteringen mot «samtidsdiskursen» kom særlig til uttrykk i triennalen Bergen Assembly i 2013, som i lokalpressen fikk mye negativ omtale. Kritikken gikk særlig på manglende publikumsoppslutning og på fraværet av lokale kunstnere.⁴²

Triennalen Bergen Assembly ble tidlig beskrevet som et ambisiøst prosjekt, men hva var så problemet? Under tittelen «Monday Begins on Saturday» tematiserte kuratorduoen Ekaterina Degot og Daniel Riff ideen om kunstnerforskning. Inspirasjonen var hentet fra en russisk science fiction-roman fra 1964, og utstillingslokalene var for anledningen omskapt til en samling fiktive forskningsinstitutter (bl.a. institutt for forsvinnende fremtid, institutt for politiske hallusinasjoner, institutt for lyrisk sosiologi, osv.). Over 50 kunstnere og kunstgrupper var fordelt på 11 utstillings-

41 Filipovic et al. 2010.

42 Datagrunnlaget er 53 artikler i *Bergens Tidende* (50) og *Bergensavisen* (3) i perioden mellom 9.10.2012 og 24.12.2013, samt 3 artikler fra *Aftenposten* og 2 artikler fra *Klassekampen* i samme perioden.

39 Øvstebø 2013.

40 Intervju med Steinar Sekkingstad (kurator).

steder spredd over hele byen. Mens Aftenposten (9.9.2013) beskriver Bergen Assembly som «årets kulturbegebenhet», omtaler bergenspressen «festivalen» som en publikumsflopp (BT 25.9.2013) – og senere som en fadese (BT 15.11.2013). I avis-spaltene klages det over at utstillingen som skulle «sette Bergen på kartet», ikke «har noe som binder den spesifikt til Bergen», og at bare én lokal kunstner var representert. Også kunstnere sutret over at festivalen ikke var en «snakkis i feltet», at den var «unødvendig smal» og manglet «de spektakulære kunstnernavnene». Gjengangeren var likevel det lave besøkstallet, som kontrasteres til kommunens enorme investering. Prestisjetapet var desidert størst for kommunen. Av det totale budsjettet på 20 millioner hadde Bergen kommune bidratt med 16.⁴³ Den ubehagelige sannhet kom etter hvert for dagen: at triennalen bare hadde solgt 1203 billetter, noe som tilsvarte 10 395 kroner i offentlig støtte pr. solgte billett. Journalistene var raskt ute med å omtale triennalen som «byutvikling ute av kurs» (BT 14.10.2013), mens de fornøyde arrangørene forsvarte seg med at «flere publikummere ikke er et mål», og at 16 000 besøkende tross alt hadde vært innom dørene.

Ambisjonen om å være innovativ og «vise de aktuelle internasjonale tendensene»⁴⁴ er – som antydnet – ikke noe brudd med tradisjonen, men derimot en videreføring av Kunstforeningens «radikale og progressive» program. Allerede tidlig på 1900-tallet viser foreningen Picasso. De var også tidlig ute med en utstilling av Braque, og «selv mesteren kunne aldri glemme at Bergen billedgalleri som den første offentlige samling kjøpte to bilder av han i 1921».⁴⁵ I 1948 vises 100 arbeider av van Gogh til glede for rundt 15 000 besøkende. Og på 1950-tallet da striden om «abstrakte tendenser» herjet i hovedstaden, var ikke angsten for «det forestillingsløse» større enn at foreningen stilte ut 60 arbeider av Henry Moore i 1953. Også protestgruppen av «abstrakte kunstnere» som stilte ut

under merket «Terningen»,⁴⁶ inviteres til presentasjon i 1957. Den lokale avantgarden, ikke minst «Gruppe 66», fikk også utstillingsplass og «laget et veritabelt jordskjelv i Bergen med sentrum i Kunstforeningen» senvinteren 1966.⁴⁷ Men det var først med visningen av den politisk sprengladde og medieutskjelte utstillingen «Konkret Analyse» i 1970 at 300 «kunstinteresserte og kampglade»⁴⁸ medlemmer stilte opp på generalforsamlingen med krav om styrets avgang. Tross oppstandelsen var utstillingen en sånn publikumsmagnet at foreningen måtte «utvide åpningstidene fra 12.00 til 22.00 hele perioden».⁴⁹ Den rom- og sjangeroverskridende kunsten som utstillingen «Konkret Analyse» representerte, var kanskje en forsmak på kunstpraksisene som etter hvert skulle gjøre seg mer gjeldende i Kunsthallen, selv om 1970-tallets «sjangerbrudd» har en tydeligere politisk brodd mot kunstsynet hos byens konservative borgerskap som den «hvite kubene» symboliserte.⁵⁰ Det er først på 1980-tallet at Kunstforeningen vender blikket innover mot det lokale og nasjonale, selv om viljen til fornyelse også i dette tiåret kommer til uttrykk i flere gruppeutstillinger med nordiske kunstnere, en stor tekstilkunstutstilling (Synnøve Anker Aurdal, 1986) og ikke minst profileringer av unge kunstnere, deriblant valget av 34 år gamle Johanne Marie Hansen-Krone til festspillutstillinger i 1984.

Den frie kunstscenen i galleriets lukkede rom

Hensikten med den nye institusjonsmodellen var å komme i bedre dialog med samtidens kunstsituasjon og i større grad fremstå som en selvstendig kunstprodusent – også på den internasjonale arenaen. Reorganiseringen kan betraktes som en respons på hybridiseringen av kunsten som

43 Støtten kom hovedsakelig fra det offentlige, bl.a. Kulturdepartementet, Norsk kulturråd, Hordaland fylkeskommune (3 millioner), og særlig Bergen kommune som bidro med 16 millioner. Bakgrunnen var at Bergen Assembly var et av Bergen kommunes satsingsprosjekter for å nå målet om å bli Nordens mest spennende og nyskapende kulturby innen 2017. Henning Warloe fra Høyre sto sentralt, og hevder selv at det var hans idé – allerede lansert i 2007 da han var byråd for kultur, næring og finans.

44 Sekkingstad (kurator), begge sitater.

45 Storaas 1988:40.

46 «Terningen» protesterte mot Høstutstillingen i 1956. Gruppen besto av Snorre Andersen, Finn Christensen, Gunnar Gundersen, Tore Haaland, Halvard Ljosne, Carl Nesjar, Anne Margrethe Norum og Inger Sitter.

47 Storaas 1988:50.

48 Ibid., s. 54.

49 Ibid., s. 55.

50 Igjen hadde styre og intendant, ifølge Lise Landmark von Krogh, «brutt med foreningens formålsparagraf – ‘å fremme forståelse for og kjærlighet til kunst i vår by’. Foreningens formann forsvarte seg med at ‘det var i samsvar med foreningens formålsparagraf å vise utstillinger som belyser karakteristiske trekk i dagens kunst, selv om man ikke i alle deler er enige i måten utstillingene gjennomføres på’» (ibid., s. 54, 58).

på 1990-tallet kommer til uttrykk i en alternativ kunstscene og endringer i kuratorrollen. Allerede i maiutgaven fra 1995 varslers medlemsbladet om endringer på gang i det bergenske kunstmiljøet, med nyetableringer av frie gallerier på initiativ fra unge kunstnere. Det som omtales som «Otto Plonk generasjonen»,⁵¹ viser til etableringen av kunstnerdrevne gallerier utenfor byens etablerte kunstinstitusjoner. Galleriene beskrives som «vitale og nyskappende» initiativer fra «impulshungrige nyutdannede kunstnere i Bergen» som «ikke kopierer den eldre generasjonen», men «stiller kritiske spørsmål som rokker ved fundamentet den etablerte generasjonen baserer sin virksomhet på».⁵² I likhet med de frie hovedstadsgalleriene som hadde «ført til aktivitet og debatt også i det etablerte miljøet», hevdet initiativtakerne bak galleri Otto Plonk frimodig at den unge kunstnergenerasjonen i Bergen «skaper engstelse og forvirring blant eldre kunstnere» med «sin evne til å se sin egen rolle som kunstner utenfra» og «gjøre narr av kunstnerrollen».⁵³ Performance-kunsten debatteres også heftig i regi av Kunstforeningen i 1998,⁵⁴ og Grana skaper store overskrifter i riksmidia med sin kontroversielle uttalelse om at Kunstforeningen «både har rett og plikt til å fortelle hvilke sider av kunstnerens arbeid vi er opptatt av å videreformidle».⁵⁵ Uttalelsen utløste heftig debatt om maktforholdet mellom intendanten og kunstneren, og ble tolket som «et varsel om at den nye kuratoren ønsket å utvide sine fullmakter».⁵⁶ Den nye kuratoren skulle ikke bare tilrettelegge for kunstopplevelsen eller «imitere» kunstneren, men selv være en aktiv kunstprodusent.

«Hallen» som utstillingsformat springer langt på vei ut av disse endringene, ikke minst de kunstnerdrevne galleriene med «flat struktur». Kunsthallen gjenspeiler funksjonene til den nye kuratoren ved å være en aktiv produsent av nye tendenser i kunstfeltet, mens Landmark er et «sted» i nær dialog med «den frie kunstscenen» hvor det avholdes faste arrangementer hver måned i samarbeid med lokalt kunstliv, bl.a. Bergen Jazzforum, Borealis, EKKO fest (Elektronika), Flaggfabrikken (senter for fotografi og billedkunst), Pilota (elektronisk musikk og samtidslyd), Stagediving (teatralsk klubbkonsept) o.a. Landmark samarbeider også aktivt med en rekke enkeltstående aktører og arrangementer som bruker lokalet som sin scene, f.eks. BIFF – dokumentarfilm, FN-sambandets Tusenårskafé, Kunsthøgskolen i Bergen og tidskriftet Syn og Segn. Aktiviteten på Landmark har økt betydelig i løpet av de siste fem årene. Eksempelvis hadde Landmark 130 arrangementer i 2005, mens antallet allerede i 2006 øker til 203. Antallet arrangementer har holdt seg nokså stabilt rundt 250,⁵⁷ og kontakten pleies i særlig grad med det lokale musikk- og teatermiljøet. Musikk har hele tiden stått sentralt, og Kunsthallen har selv produsert konsertserien «Utmark» for «å ivareta musikkfeltet som en integrert del av institusjonen på et mer stabilt grunnlag».⁵⁸ Bakgrunnen for den egenkuraterede konsertserien var, ifølge kuratoren, at Landmark «får ekstremt mange henvendelser fra band som vil spille her». I 2012 lanseres også serien «Nedfall» hvor det fokuseres på video og filmkunst.

Kunsthallen som formidlingsinstitusjon for samtidskunst

Har kunsthallen bidratt til å styrke og synliggjøre samtidskunsten i regionen? For å svare på spørsmålet kan det være hensiktsmessig å skille mellom «spesialisert formidling» og en type «kunstinteressert offentlighet»⁵⁹ som Kunsthallen legger opp til gjennom seminarer, debatt og kunstfaglige publikasjoner.

Omvisninger. Fagkyndige omvisninger og temakvelder i tilknytning til utstillingene har vært et vesentlig element i Kunstforeningens formidlingsvirksomhet helt siden starten. Intendant i Kunstforeningen mellom 1959 og 1980, Per Remfeldt, startet sine omvisninger allerede i 1938, og

51 Jone Kvie og Per Gunnar Tverbakk: «Otto Plonk generasjonen». *Kunstforeningen* mai 1995, s. 6. Galleri Otto Plonk ble etablert i 1995 og var i drift frem til 1998.

52 Ibid., s. 6.

53 Ibid., s. 6.

54 Eksempelvis performance og foredrag av den italienske performance-kunstneren, Franko B i oktober 1997. Kommunen gir også støtte til «Kviskring og stille» ved Kurt Johannessen, som samme år «engasjerte eldre og skolebarn som aktører». Det kan også nevnes at Hilde Sandvik (kulturjournalist i Bergens Tidende) på bestilling fra Grana skriver en artikkel i medlemsbladet om bakgrunnen for at landskapsmaleren Ørnulf Opdahl og performance-kunstneren Franko B var invitert til utstillingssalene. Artikkelen «Mellom Ørnulf Opdahl og Franko B» sto på trykk i medlemsbladet i februar 1999, s. 14.

55 «Intendant vil styre kunsten», *Aftenposten* 13.6.1997.

56 «Maktkamp i kunsten», *Bergens Tidende* 23.7.1997.

57 Antall arrangementer i Landmark: 2008: 246, 2009: 259, 2011: 240.

58 Årsberetningen 2011.

59 Verwoert 2013.

andre, som Lise Landmark von Krogh, Ole Rønning Johannessen og Jan Askeland, opptrådte hyppig gjennom hele 1970- og -80-tallet. Gunnar Danbolt har vært en sentral aktør i «moderne tid» både som langvarig styremedlem og som kunstformidler ved institusjonen, fra 1986 i dialog med bl.a. Thomas Breivik. Danbolt ble for øvrig erklært som æresmedlem i 2003 for sin lange og trofaste tjeneste. Ønsket om å ha «et godt, bredt og konstruktivt engasjement fra medlemmene» ligger fast i overgangen til kunsthallformatet, men også andre formidlingsaktiviteter har kommet i gang. Omvisninger tilpasset småbarnsfamilier er et tiltak. I 2009 innføres også et «publikumsvennlig» tilbud om utstillinger på fredagskvelden, med gratis inngang og omvisning annenhver uke, noe som raskt førte til en økt interesse for kunst blant byens befolkning.

De fagkyndige omvisningene var tidligere mer tilrettelagt for kretsen av medlemmer og spesielt interesserte. I dag har «Kunstsalongene» endret noe karakter og er bredere orientert mot et større publikum og mot nisjer av «kulturkonsumenter». Et intervju på 1980-tallet illustrerer noe av tidens tenkning, hvor intendant Svein Christiansen bl.a. poengterer at Kunstforeningens oppgave er «å sette ting i relieff, hjelpe folk til å forstå deres egen samtid, historie og kulturelle grunnlag». ⁶⁰ Formidlerens oppgave er «å velge, systematisere og markedsføre», dvs. fungere som fortolkende mellomledd mellom kunsten og publikum. Ambisjonen om at Kunstforeningen skulle «definere seg som en spydspiss, et viktig formidlingsorgan for de viktigste informasjoner i tiden», ser Christiansen i sammenheng med at «kunst vinner frem i nye miljøer» og at «byens kunstliv har fått bredde og mangfold». ⁶¹ Oppdraget som «folkeopplyser» var på sett og vis i tråd med Kunstforeningens «allmennyttige» rolle som kringkastingsarena for riksutstillingene og verk på turné.

Selv om fagkyndige omvisninger fremdeles er viktig, er formidlingsvirksomheten på 00-tallet mindre innrettet for tilrettelegging og temakveler med tilknytning til utstillingene, og mer basert på interaktiv kommunikasjon i form av engasjerende seminarer og debattserier som underbygger og utfyller den kunstneriske produksjonen. Nye kunstformer som i stor grad forutsetter publikums aktive deltakelse eller medvirkning for sin realisering, setter altså preg på formidlings-

formene, og har skapt større rom for innleide «frilanskuratorer». ⁶² I tillegg har Kunsthallen vært opptatt av å skape offentlig debatt om samtidskunsten, og å bidra med tydelige «statements» i tiden, noe prosjektet «den femte veggen» fra 2003–2004 illustrerer.

Formidlingsaktivitet rettet mot barn og unge

Overgangen til «kunsthallformatet» er forbundet med en større, bredere og mer profesjonell satsing på formidling, særlig fra 2005. I tillegg til ordinære omvisninger til medlemmer og publikum blir det fra 2005 utarbeidet egne formidlingsprosjekter til skoleklasser og søndagsformidling til barnefamilier. Det innføres også en ordning med gratis formidling fredag og en søndag i løpet av hver utstilling. Kunstformidling for barn og unge har stått sentralt over mange år, ikke minst mot skolegrupper som fra 2005 utgjør over halvparten av formidlingsvirksomheten. Formidlingen av kunst til skoleklasser tar målrettet utgangspunkt i læreplanen og tilpasser prosjekter til ulike klassetrinn, noe som delvis skyldes kulturpolitiske satsinger. Fra 2005 blir Kunsthallen begunstiget med midler fra *Den kulturelle skolesekken*, og gir i formidlingsprofilen klart uttrykk for ambisjoner om å gi «elevene muligheter til å nærme seg samtidskunsten på en måte som senker terskelen for forståelse av kunstverkene». ⁶³ Som respons på hybridiseringen av kunsten har også formidlingsformen på omvisningene både en teoretisk og praktisk del hvor «det jobbes med ulike kunstuttrykk (installasjonskunst, iscenesatt foto, rollespill, performance, collage, modellering, tegning og ulike former for tekstproduksjon). Det totale antall grupper som Kunsthallen betjener, har økt:

I 2005 deltok 112 grupper på omvisning, og det totale besøkstall var 2947 personer, i 2006 er antallet 3398 deltakere fordelt på 179 grupper (118 skolegrupper), i 2008 er antallet 347 grupper (245 skolegrupper) med totalt 5132 deltakere, i 2009 er antallet 287 grupper (123 skolegrupper) og 5438 deltakere, og i 2011 er det 322 grupper (155 skolegrupper) og totalt 5901 deltakere. ⁶⁴

Stimulere en «kunstinteressert offentlighet»

Kunstens samfunnsoppdrag antydes av intendant Svein Christiansen som i intervjuet fra 1980-tallet

60 Intervju med intendant Svein Christiansen, gjengitt i Storaas 1988:136.

61 Ibid., s. 140.

62 Solhjell og Øyen 2012:129.

63 Årsberetningene 2005 (s. 3), 2006 (s. 4).

64 Årsberetningene 2005, 2006, 2008, 2009, 2011.



Bergen Kunsthall. *Den femte vegg*. Foto: Nina Aldin Thune, Bergen, 2003.

sier at kunstens oppgave er å være en «brobygger mellom øst og vest», og kunstformidling «et sensibelt instrument for å fange opp viktige signaler om vår samtid». ⁶⁵ Kunstforeningens oppgave som «oppdrager» har med «Kunsthallen» blitt erstattet av visjoner om å skape en «kunstinteressert offentlighet», med utstillingen som et sosialt rom som publikum kan være aktivt deltakende i. Spørsmålet dreier seg i større grad om hvordan kunsten kan være et «redskap» for den enkelte betrakters «utøvelse av borgerskap og samfunnsdeltakelse» i form av samtale, analyse og fortolkning. Eller som Verwoert (2013) i bidraget til jubileumsboken hevder: Kunsthallen er et offentlig rom – et åsted for utøvelse av borgerskap, og kuratorens oppgave er «å presentere publikum for den utfordring det er å lære om ny kunst». ⁶⁶ Utsagnet står i skarp kontrast til Christiansens:

Kunst kan ikke være begripelig fullt ut. Gjøres den helt forståelig, er den ikke lenger kunst. Kunsten skal formidle en dimensjon, noe uutsigelig, noe som ikke kan meddeles på annet vis enn ved billedlig fremstilling. ⁶⁷

Foredrag, seminarer, nettbasert formidling: Kunstformidling har antatt nye former som følge av overgangen til en «åpnere» institusjonsmodell. En viktig målsetting med å videreutvikle Landmark fra å være visningsrom til å bli produsent av eget innhold var «avdelingens» «bi-rolle» som formidler. I 2008 resulterte satsingen på egenprodusert innhold i konsertserien *Utmark* og i foredragsserien *Plattform*. Som formidlingstiltak tilbyr *Plattform* foredrag, debatter og kunstnerpresentasjoner. Arrangementene er ment som et supplement til Kunsthallens utstillingsvirksomhet, men fungerer også som avhengige tiltak. Kunsthallens mål om «å gjenspeile tendenser på den internasjonale sam-

65 Storaas 1988.

66 Verwoert 2013.

67 Storaas 1988:137.

tidskunstscenen og samtidig delta på den samme scenen med egne produksjoner» er således også fokus for *Plattform*, men da «med vekt på teori og faglig diskurs». ⁶⁸ I 2008 ble det gjennomført 9 ulike tiltak med innlegg av profesjonelle kunstnere, kunstfaglige eksperter eller deltakere fra andre akademiske fagfelt. I 2011 ble det holdt 8 innlegg av lignende type. Som et ledd i strategien om å fremstå som en «åpen og selvstendig institusjon» innenfor samtidskunsten og i offentligheten blir også foredragsserien «streamet» live og gjort tilgjengelig i HD-kvalitet på kunsthallens nettsider og kanalen Vimeo. I 2011 ble også en kunstutstilling ⁶⁹ samt hele konsertserien *Utmark* gjort tilgjengelig gjennom Internett. Responsen var stor med i alt 3629 registrerte avspillinger og 45 500 brukere på videosidene hos Vimeo. Institusjonen henter også tall fra *Webalizer*, og gjør også bruk av analyseverktøyet *Google Statistics* for å kartlegge trafikken på sine egne nettsider. I 2009 var eksempelvis besøket på 150 000, i 2010 på 217 000. ⁷⁰ I 2011 ble Kunsthallens websider også utvidet med egen nettbutikk som gjør publikasjoner, grafikk og street-art tilgjengelig for salg.

Formidling eller markedsføring?

Hensynet til «allmennytten» har stått sentralt hos Kunstforeningen helt fra starten. Ambisjonen om «å vekke sans og kjærlighet for den bildende kunst» hos byens borgere var som nevnt nedfelt i formålsparagrafen. Med sitt «diskursive» tilsnitt utvides Kunsthallens formidlingsvirksomhet mot en større offentlighet hvor publikum involveres og fortolkninger settes i spill. Fagkyndige omvisninger utgjør fremdeles en stor del av formidlingsaktiviteten, men formen har endret karakter og er blitt tilpasset generelle samfunnsforandringer og nye kunstformer. Av sosiologisk forklaringsrelevans er et høyere utdanningsnivå i befolkningen, spesifikke kulturpolitiske satsinger, en økende studentmasse i Bergen, samt «demokratisering» gjennom spredningen av digitale medier. Likevel er det ikke vanskelig å skimte en sterkere intellektualisering av kunsten fra Granas tid som intendant, både i form av det 3-årige formidlingsprosjektet «Den utfordrende samtidskunsten» (fra høsten 1997), og temakvelder under tittelen «Gjør kunsten fremskritt?» samme år. Utviklingen i kunsten, ikke

minst konseptualismen, har i større grad åpnet for betrakterens kognitive medvirkning og skapt rom for mer utforskende og fortolkende måter å lese kunsten på enn estetiske lesningers betoninger av følelser. Slik sett er hallformatet kanskje uttrykk for at kunsten i større grad er integrert og interagerer med samfunnet og dermed får en annen verdi og betydning enn tidligere, som et verktøy for refleksjon – en egen inngang til erkjennelse.

En kan likevel argumentere med at økt konkurranse om publikum har gjort det vanskeligere å skille mellom «formidling» og markedsføring. I en virtuell og «individualisert» virkelighet blir informasjon og programprofilering viktige redskaper i merkevarebyggingen og omdømmeforvaltningen. Apparatet omkring utstillingene er dessuten blitt større bl.a. som følge av de nye hybride kunstformene, ikke minst stedsspesifikke uttrykksformer og installasjoner i og utenfor selve gallerirommet. Kunsten er også mer konseptuell og intellektualisert, og gjør større krav på «pekere», dvs. aktualiserende forklaringer eller bakgrunnsinformasjon i form av foredrag, kataloger og kunstbøker. Likevel er det Kunsthallens uttalte ambisjon om å være et «laboratorium av ideer» og mer en «produksjons-sentral enn et rent visningssted» ⁷¹ som kanskje kan forklare at formidlingsaktiviteten er blitt mer målrettet, profesjonell og internasjonalt orientert. I ambisjonen ligger det også et ønske om å bevege seg ut av utstillingsrommet og utvikle samarbeid med andre grupper. I tillegg til økt konkurranse om det kunstinteresserte publikum må Kunsthallens ambisjon om å være en «åpen og frittstående» arena ses i sammenheng med et større mangfold av konkurrerende aktiviteter.

Økonomi

Som antydnet var det gjennom 1990-tallet stram økonomistyring. En finansiering og driftsmodell basert på inntekter fra medlemskontingenter, billettsalg, husleie og kunstprovisjon gjør institusjonen sårbar fordi økonomien varierer fra år til år. Noen år med underskudd og mye «timebasert ekstrahjelp» begrenser muligheten til kunstnerisk utfoldelse. Allerede i 1992 er det en klar holdning at «for å øke kvaliteten på våre utstillingsprosjekter, så må vi ha en økonomisk plattform». ⁷² Det er også store utgifter til renovering, ombygging og teknisk modernisering av eiendommen. Den offentlige støtten, spesielt fra Hordaland fylkeskommune

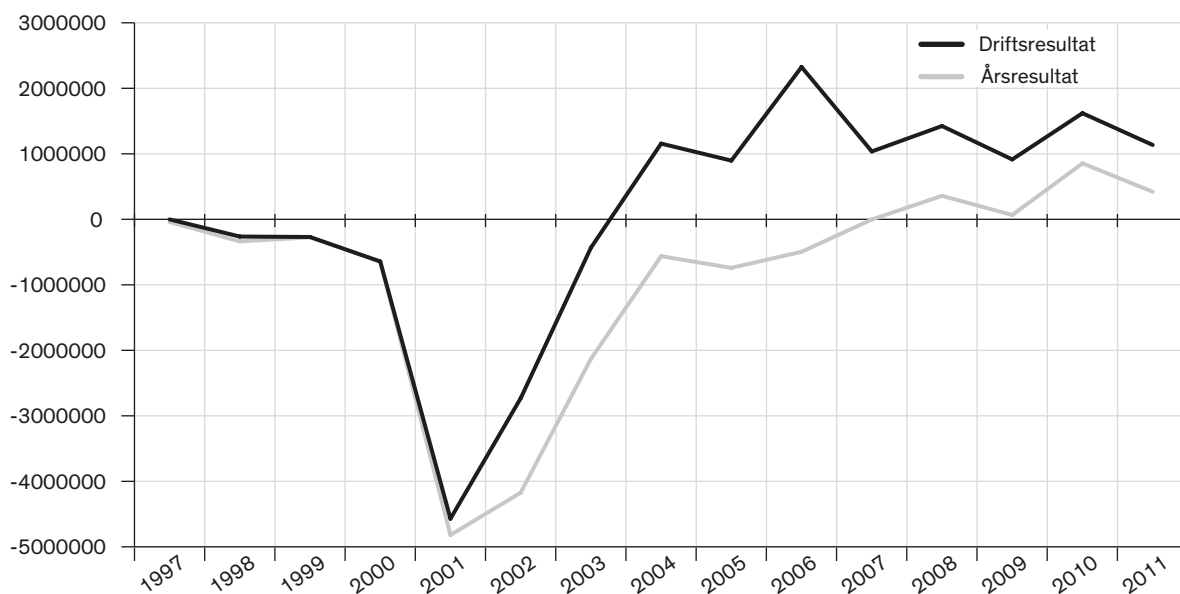
68 Ifølge Løvgren og Århus, intervju.

69 Utstillingen til Cerith Wyn Evans i 2011 ble formidlet via tre videoer.

70 Årsberetningen 2011, s. 13.

71 Årsberetningen 2005.

72 Årsberetningen 1992.



Figur 2.2 Bergen Kunsthall: Driftsresultat og årsresultat 1997–2011.

(Kilde: Årsberetninger, Bergen Kunstforening/Kunsthall)

og Bergen kommune, er lav gjennom 1990-tallet (ca. 10 % av driftsinntektene), til tross for iherdig lobbyvirksomhet mot kommunale aktører. Delvis på grunn av svak offentlig støtte og sviktende provisjonssalg får det lille Intimgalleriet (som er ferdig oppusset i 1997 og åpnes 1998), senere NO. 5, en strategisk viktig posisjon i omleggingen av driften. At foreningen, med Aashild Grana i spissen, bestemte seg for å ruste opp galleriet, var først og fremst økonomisk motivert. Men det er samtidig en bevegelse i kunstfeltet som gir den unge, nyan-satte kuratoren i NO. 5, Solveig Øvstebø, en sentral produksjonsrolle i utviklingen av salgsgalleriet, som etter hvert også vokser seg til et selvstendig «rom» i den store hallen. Allerede i 2000 kommer kommunen på banen med midler som «gjør det mulig både å gjennomføre utstillingsprogrammet og rehabilitere huset». ⁷³ Det satses på salg og nedlegges arbeid i «å få økt offentlig støtte og sponsor-midler til driften», ⁷⁴ men det er ikke før etter 2005 – året da Bergen Kunsthall fikk fast post på statsbudsjettet – at virksomheten svinges til nye høyder.

Det systematiske arbeidet med å sikre offentlig støtte resulterer også i bevilgning fra Bergen kommune på 1,5 million i 2005, samt ekstratilskudd i forbindelse med festspillutstillingen «The Welfare

Show». ⁷⁵ Kulturrådet spanderer også flere hundre tusen til «hybride produksjoner» (en del over 3 år) og til etablering av Landmark som scene for grenseoverskridende kunst. I all fryd og gammen øker også kunstsalg fra NO. 5 betydelig både fra lager (kommisjonslageret) og fra galleriets utstillinger. Det økonomiske oppsvinget resulterte i normalisert drift og bidro til at Kunstforeningen kunne ta over driften av Landmark. Og som det rapporteres i årsmeldingen i 2006:

Med overtakelsen av Landmark har vi oppnådd stor fleksibilitet når det gjelder utvikling og presentasjon av ulike typer prosjekter, noe som setter oss i stand til å manøvrere på en kunstarena i stadig endring.

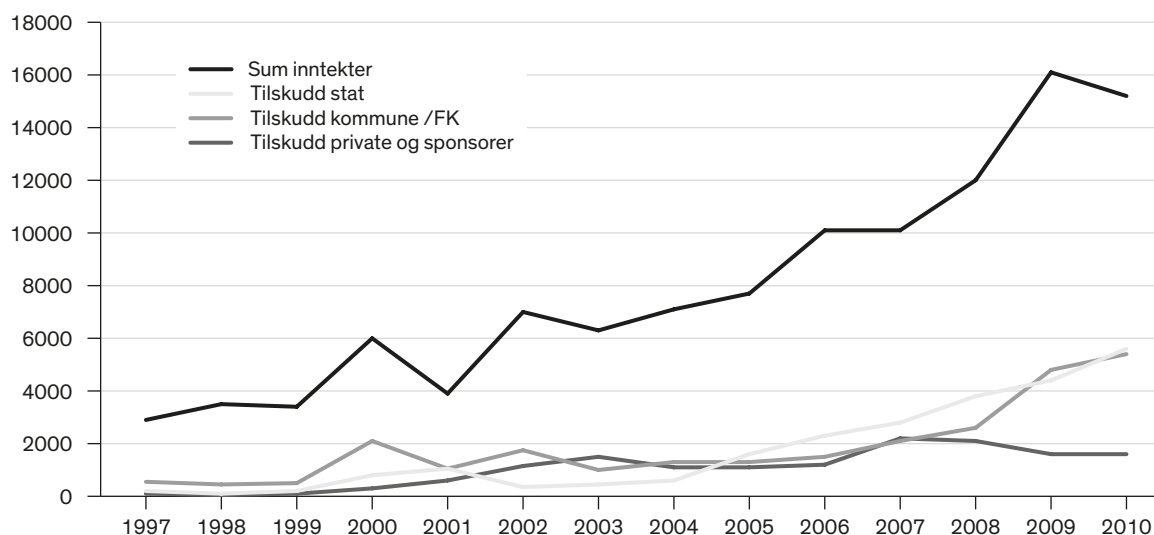
Økonomistyringen har de siste årene bestått i «å sikre det gode økonomiske fundamentet som Kunsthallen har opparbeidet seg». I takt med en økning i offentlig tilskudd, spesielt fra staten under Kulturloftet, ⁷⁶ har det også vært en liten økning i sponsorinntekter, men mindre enn forventet, noe som forklares med den internasjonale finanskrisen.

⁷³ Årsberetningen 2000.

⁷⁴ Årsberetningen 2004.

⁷⁵ Festspillutstillingen 2005, «The Welfare Show» med kunstnerduoen Michael Elmgreen og Ingvar Dragset, var årets storsatsing, og utstillingen fikk betydelig oppmerksomhet både internasjonalt og nasjonalt.

⁷⁶ Jf. Arnestad (2013): «Offentlige kulturutgifter på Vestlandet under Kulturloftet 2005–2012», s. 24.



Figur 2.3 Bergen Kunsthall: Inntektsutvikling 1997–2010.

Kilde: Bergen årsmeldinger 1997–2010⁷⁷

Faste sponsorer som Sparebanken Vest og Visjon Vest holder stand med flere hundre tusen hver. I tillegg er det økt støtte fra Kulturdepartementet og fra Bergen kommune i 2009 og utover, men også bortfall av midler fra Norsk kulturråd på grunn av kulturpolitiske endringer. Av stor betydning var Kulturby Bergen 2000 og kommunens visjoner om at «Bergen skal være blant Nordens fremste arenaer for nyskaping, modighet, åpenhet og kreativitet», som ble vedtatt i et kulturstrategisk plandokument fra 2002.⁷⁸ Kulturambisjonene har resultert i flere konkrete og mer ambisiøse fagplaner, bl.a. handlingsplanen Kunstbyen Bergen 2008–2017 som ble utarbeidet i tett samarbeid med byens kunst- og kulturliv.⁷⁹ Oversikten over

inntekter og tilskudd i figur 2.3 illustrerer grunnlaget for den økonomiske bedringen utover 00-tallet.

Konklusjon

Overgangen fra Bergen Kunstforening til Bergen Kunsthall har vært en suksess både med hensyn til økonomi og publikumstilstrømning. Kunsthallen er i dag en internasjonalt anerkjent arena for samtidskunst, med kommunal støtte og egen post på statsbudsjettet. Utviklingen fra å være en lokal kunstforening til å bli en profesjonelt drevet Kunsthall skjer gradvis gjennom 1990-tallet gjennom inntektssikring og profesjonalisering av den kunstfaglige og administrative driften samt formidlingsaktiviteten. Forvandlingen mot kunsthall er et resultat av både interne og eksterne forhold. En vesentlig pådriver er 1990-tallets endringer i det profesjonelle kunstlivet med oppblomstring av kunstnerdrevne gallerier som «Otto Plonk generasjonen» i denne sammenhengen representerer. Galleriene skapte debatt og la press på de etablerte kunstinstusjonene. Med tydelig brodd mot byens kunstinteresserte borgerskap erklærte de unge galleristene – i Kunstforeningens eget medlemsblad – at «det beskyttende ‘alvor’ som har omgitt kunsten og som har forhindret en diskusjon omkring kunstens berettigelse og funksjon står for fall».⁸⁰

77 Merknader: Fordelingen av inntekter er ikke spesifisert i årsmeldingen fra 2011 (årsregnskap mangler). Kr 750 000 fra kulturby Bergen 2000 er inkludert i tilskudd fra kommune/FK i 2000.

78 «Kulturbyen Bergen» var et strategisk plandokument for fortsatt styrking av kunst- og kulturpolitikken i Bergen 2003–2013. Planen ble vedtatt i 2002. Dette overordnede strategidokumentet la grunnlaget for andre spesifikke handlingsplaner for de ulike sektorene, som Kunstplanen, «Rockeplanen», Biblioteksplanen, Museumsplan og plan for det frivillige arbeidet. De fleste av disse rulleres i 2006/2007.

79 Fra 2005 ble det bl.a. etablert arbeidsgrupper innen fagfeltene visuell kunst, scenekunst, musikk, elektronisk musikk, litteratur, film og media. Disse har bl.a. evaluert forrige kunstplan og kommet med forslag til nye tiltak og fremtidig ressursbruk.

80 Magasinet *Kunstforening*, mai 1995.

Otto Plonk generasjonen

Galleri Otto Plonk fikk bred omtale i lokalpressen, og ble også lagt merke til i hovedstaden. Kunsthallen som lenge har hatt tradisjon for å fange opp nye tendenser i samtidskunsten, var også tidlig ute med å integrere sjangerbruddene i sitt program. Solveig Øvstebø, som Aashild Grana hentet inn som kunstnerisk leder for Intimgalleriet, var på det tidspunktet nyutdannet kunsthistoriker med hovedoppgaven «Galleri Otto Plonk og den nye kunstscena i Noreg».⁸¹ Da «Otto Plonk» i 1997 var truet av konkurs, satte Grana i kompaniskap med lederen for Bergen Internasjonale Teater, Svein Åge Birkeland, i gang en støttende kronerulling med følgende begrunnelse.

*[Galleriet] har laget et nytt rom for en del av kunsten, stiller spørsmål om hva kunst er, formidler på en ny måte og er flinke til å møte et annet og større publikum enn det tradisjonelle.*⁸²

Bo Krister Wallström, som overtok ledelsen etter Grana, var på sett og vis en del av «Otto Plonk generasjonen». Wallström kom fra det eksperimentelle kunstnerkollektivet «Baktruppen» som opererte i Bergen mellom 1986 og 2011. Navnet «Baktruppen» var en ironisering av avantgarden – fortroppen – som de pretenderte å være en motsats til – en slags *re-garde* med lek og resirkulering av aspekter av den klassiske avantgarden på nye måter. Kollektivet var kjent for sin tverrfaglige profil med teater og danseforestillinger, kunsthappenings, video- og lydkunst, stedsspesifikke kunst og politisk motiverte aksjoner på repertoaret.⁸³

Kuratomakt

I denne perioden skjer det også endringer i kuratorrollen som er av betydning for overgangen til kunsthall. Gjennom tiåret får kuratoren en sterkere definisjonsmakt og opptrer i større grad som et selvstendig fagsubjekt i kunstprosessen – på linje med kunstneren (Solhjell 2001; Løvgren 2008). Tradisjonen som Bergen Kunstforening har hatt for markante intendantar, videreføres på sett og vis etter at den mer tidsmessige kuratoren overtar på 1990-tallet. Til forskjell fra foreningens intendant som var en «opplyst» og autoritativ formidler, får hallens kurator hovedansvaret for den kunstneriske produksjonen. En mer frittstående kurator inne-

bar også en større makt – og myndighetsforskyvning fra styret til den kunstfaglige ekspertisen, noe som kommer tydelig til uttrykk i et profesjonelt faglig program og et klarere organisatorisk skille mellom kunstfaglige og administrative funksjoner. Endringene i kuratorrollen skjer allerede i Granas regjeringstid (jf. mediedebatten i 1997), men gjør seg særlig gjeldende under Wallströms og Øvstebøs ledelse. Trenden i retning av «kuratomakt» knyttes gjerne til den uformelle eller frie kunstscenen som vokser frem i denne perioden, den økte rekrutteringen til kunstutdanningene, samt en tiltakende akademisering av kunsten (kunst som «prosjekter», «paratekstuell» produksjon osv.).⁸⁴

Økonomisk vekst

Bergen kunstforening har hatt mange markante intendantar som gjennom foreningens lange historie har satt sitt preg på det kunstneriske programmet – og på byen. Om det er mulig å peke på noen kvaliteter som styret har verdsatt hos sine ledere, så er økonomisk sans i kombinasjon med praktisk kunstkyndighet kanskje de mest fremtredende. Vi har antydning at den økonomiske fremgangen starter «innenfra» med Granas initiativ til moderniseringen av Intimgalleriet i 1997 til et profesjonelt galleri for salg og viderefremming av billedkunst, deretter gjennom kløktig «parlamentering» om offentlig støtte til innlemming av kafédriften i den kunstneriske aktiviteten i det som etter hvert blir Landmark. Det er grunn til å fremheve Intimgalleriets rolle i driftsomleggingene. Intimgalleriet, som i 2001 omdøpes til NO. 5, har vært en viktig kilde til økonomisk vekst for foreningen siden moderniseringen i 1998, men det var også et «rom» som ga de lokale «kunstnerne nødvendige inntekter».⁸⁵ Bakgrunnen var den anstrengte økonomiske situasjonen for unge kunstnere i Bergen på den tiden.⁸⁶ Foranledningen for kronerulling

84 Solhjell 2001; Røssaak 2005; Arntzen 2004.

85 «Intimgalleriet 10 år. En viktig del av Bergen kunstforening», *Medlemsbladet*, februar 1998, s. 2.

86 I 1994 hadde byens kunstnere lagt frem «kunstnerens vei-plan» som inviterte kommunen til dialog om bedring av kunstnerens arbeids- og levekår. «Veiplanen» var en protest mot Bergen kommunes kulturmelding fra 1993 som var rettet mot de store institusjonene (samt mot arbeid med barn og ungdom), og ikke satte av midler til profesjonell kunstnerisk virksomhet. I kjølvannet av planen ble det opprettet kontakt mellom kunstmiljøene og politikerne, og forhandlinger igangsatt. Planen lå til grunn for bystyrevedtaket i 1997 om «Kunstplanen 1995–2005».

81 Øvstebø 2001.

82 «La Otto leve». *Bergens Tidende* 15.9.1997.

83 Arntzen 2009.

Grana initierte i 1997, var avviklingen av de statlige «Kaja-midlene» som hadde holdt liv i «Otto Plonk» og andre frie gallerier gjennom 90-tallet. Den anstrengte kunstnerøkonomien, mangelen på verksteder, samt «fracflyttingen» av byens nyutdannede kunstnere ansporet Bergen kommune til å vedta en storstilt handlingsplan «for bruk i Bergen kommunes langsiktige planlegging på kulturfeltet». «Kunstplanen» som ble vedtatt i 1997, ga en oversikt over 54 aktuelle tiltak og hadde en kostnadsramme på totalt 36,41 millioner.⁸⁷ Øverst på listen av 19 prioriterte primærtiltak sto: kunstnerstipend, åpne prosjektmidler/tverrestetiske prosjekter, midler til kunstnerisk utsmykking og egnede arenaer. Hovedmålet ble også tydelig formulert: «Fram mot 2005 skal Bergen bli en mer kunstnervennlig by.»

Handlingsrom og innramming av kunsten

Det kan være liten tvil om at endringer i kunstfeltet med sjangerblandinger og hybride uttrykksformer har vært en pådriver og «medskaper» i endringsprosessene ved Kunsthallen, spesielt med inkorporering av Landmark som eget visningsrom. Har kunsten også transformert den symbolske rammen som rommene fysisk utgjør? Med etableringen av Landmark i 2001 inkorporeres på sett og vis de nye kunstpraksisene i «hallen», uten at kunstforeningens «hvite kube» (fire sammenhengende saler) fysisk endres. Reformen og innlemming av Landmark kan ses som en videreføring av det modernistiske «nyskappingsimperativet» som ligger til grunn for foreningens profil, men også en reaksjon mot en tilstivning av kunstforeningen i bestemte rom- og sjangerkonvensjoner. Kunsthallens «flate og fleksible struktur» har langt på vei medført en symbolsk

oppløsning av foreningens hierarkiske romorganisering – og derigjennom også utfordret forestillingen om kunstens autonomi. Den flate strukturen sier noe om «hallens» åpning mot et bredere publikum og flere kunstuttrykk, men forteller også noe om hallens romslighet – både i estetisk og fysisk forstand. I det ligger det også en bevegelse ut av rommet, et forsøk på å bryte kunstens isolasjon fra omverdenen, og inngå konstruktive samarbeid med andre.

De siste årenes utvikling (bl.a. med Bergen Assembly) tyder på en sterkere internasjonal orientering – med mulige konsekvenser for lokal tilgjengelighet. Nedgangen i medlemstallet kan være et signal om at kjernepublikummet ikke lenger identifiserer seg med de kunstneriske eller profilmessige endringene som overgangen til «hall» har medført – til tross for Kunsthallens internasjonale suksess og massive offentlige støtte. Allikevel er den totale økning i publikumsinteressen en klar indikasjon på at terskelen for deltakelse er blitt lavere, og at «hallen» oppleves som mer inkluderende enn «foreningen» var det. Navneendringen til «kunsthall» er en appropriasjon av gallerikonseptet «Kunsthalle» som er kjent fra tysktalende land og en betegnelse på gallerier uten permanente samlinger som drives profesjonelt på ikke-kommersiell basis. Utstillingspraksisen er vanlig i Norge, og langt på vei en respons på 1990-tallets eksperimentering med rom hos en generasjon kunstnere som ønsket å bringe kunsten nærmere livet. Navneendringen signaliserer en avstand til fortiden som forening og en tilnærming til samtiden som nettopp preges av større mangfold, mer bevegelse mellom identiteter og sterkere skepsis til autoriserte sannheter.

87 Handlingsplan for Kunst og Kunstnere i Kulturbyen Bergen. *Kunstplanen* 1995–2005.

Kulturhuset USF: Fra kunstnerkollektiv til kulturklynge

Kunst- og kulturarenaen USF ligger i en nedlagt fabrikkbygning på Nordnes i Bergen. Arenaen drives av Stiftelsen Kulturhuset USF som ble etablert i 1993, men bygningsmassen eies av selskapet Norwegian Preserving Company A/S, som tidligere drev industrivirksomhet i lokalene. Driften av kulturanlegget har siden oppstarten vært delt mellom Stiftelsen Kulturhuset USF, som driver publikumsarealer, scener, serveringsvirksomhet og øvingsrom for dans og musikk, og NPC A/S som leier ut kunstatelierer og kontorer. Det er om lag 60 kunstatelierer, 80 kontorer, 3 scener, visningsrom for kunst og kultur, samt kinosal og kafé i bygningen. Stiftelsen bruker metaforen «kulturklynge» om aktiviteten, noe som viser til at alle ledd i den kunstneriske verdikjeden er representert på huset. Under samme tak finner vi produksjonslokaler, formidlingsarenaer, kontorer, pedagoger, elever og studenter, samt «kreative næringer» i form av designbyråer og private selskaper innen film, teater, musikk og dans. Bygningen er i dag arbeidssted for over 200 mennesker og møteplass for det faglige miljø på huset bestående av kunstnere, kulturorganisasjoner og mediebedrifter.

Stiftelsen Kulturhuset USFs øverste organ er representantskapet som er sammensatt av representanter fra brukergrupper, det offentlige (Bergen kommune, Hordaland fylkeskommune), næringslivet og velforeningene i området. Representantskapet velger stiftelsens styre som består av 7 medlemmer og 2 varamedlemmer. USF har i de siste tiårene hatt en liten administrasjon på rundt 4–5 årsverk, men staben ble utvidet fra 2013 med ytterligere personell for avvikling av arrangementer. Stiftelsen er ikke næringsdrivende, og har som formål «å tilrettelegge for drift av et flerbruksbygg for kunst og kultur», og «stimulere til kontakt på tvers av tradisjonelle kunstneriske skillelinjer og til nye og integrerte uttrykksformer».⁸⁸ Stiftelsens

scener og publikumslokaler har vært i kontinuerlig drift siden åpningen i 1993. Kulturarenaen har en bred og mangfoldig programprofil, med tyngdepunkt innenfor kunst, musikk og film. Konserttilbudet spenner fra jazz til rock, elektronika og samtidsmusikk, korsang og egne konserter for barn. Scenetilbudet spenner fra barneteaterfestivaler via profesjonelle og semiprofesjonelle grupper til internasjonal scenekunst. Utstillinger med samtidskunst vises i galleri Visningsrommet som har vært i drift siden midten av 1980-tallet. Filmprogrammet i Cinemateket omfatter klassikere og kunstfilm samt nye filmproduksjoner som faller utenfor kommersiell distribusjon. Konsertsalen som går under navnet Røkeriet, var i perioden januar 2012 til mars 2013 gjenstand for en større ombygging med bred offentlig støtte. Hensikten med ombyggingen, som kom til å omfatte store deler av kulturhusets publikumsarealer, var «å gi Bergen en framtidsrettet nasjonal og internasjonal konsertarena for de rytmiske musikkformene».⁸⁹ Prosjektet omtales som «en kulturpolitisk milepæl» som vil gi artister og arbeidstakere i det rytmiske musikkfeltet like gode rammevilkår som andre i musikkfeltet.⁹⁰ USF beskriver seg selv som «et kulturhus i ordets bredeste og dypeste forstand. Et sted for folk, og for folks behov for åndelig påfyll».⁹¹ Besøkstallet har vært ca. 230 000 de siste 5–6 årene, med unntak av ombyggingsåret 2012.⁹²

89 Prosjekt «Arena USF», nettsiden.

90 Dagbladet 18.8.2011: «Blir en kulturpolitisk milepæl», uttalelse fra kulturhussjef og prosjektleder Jon Tvilde.

91 USF, Nettsiden.

92 Besøkstallene er anslag. Det er umulig å vite eksakt fordi de ulike arrangørene har ulik praksis med publikumsregistrering.

88 Paragraf 1 i USFs vedtekter av 22. juni 1999.



Kulturhuset USF Verftet. Foto: USF, 2006.

Fysisk struktur: Lokalisering, bygning, planløsning

Kulturhuset USF er sentralt plassert på Nordnes i bydelen Bergenhus. Nordnes er et bolig- og næringsområde som strekker seg fra sentrum utover halvøyen mellom Vågen og Puddefjorden. Ute på pynten ligger Akvariet, som er mye besøkt av turister, på høyden mot sentrum troner Klosteret med ruinene etter Munkeliv kloster fra middelalderen. Kulturhuset ligger i et gammelt industriområde på den sørvestlige delen av halvøyen. Området var tidligere dominert av ulike typer industrivirksomhet – trelasthandlere, båtbyggeri, tekstilindustri, sardinfabrikk – men har gjennom de siste 20–25 årene forandret seg mye. I dag omtales strøket som byens kulturbelte på grunn av alle kultur- og mediebedriftene som har etablert seg i området, deriblant TV 2 som startet sine sendinger i 1992. Parallelt med at Nordnes har endret seg som næringsområde, har det også endret status som boligområde. I dag er bydelen et populært boligområde med tette klynger av pit-

toreske trehus som ligger klemt mellom sjøboder, industribygg og trange smau. Mange av Norges mest kjente kunstnere er enten født eller har vært bosatt i bydelen. Ludvig Holberg kom til verden i Strandgaten, det samme gjorde Edvard Grieg og Ole Bull. Senere ble området befolket av Geirr Tveitt og Harald Sæverud, men også forfatterne Amalie Skram og Gunnar Staalesen, som begge har gjenskapt bydelsatmosfære i sine romaner, var i mange år strøkets beboere. Sistnevnte karakteriserer Nordnes som et «røft arbeiderklassestrøk», men området har altså forandret seg mye siden Staalesen og byens velkjente skipsreder, Hilmar Reksten, vokste opp her «under enkle kår». At industrivirksomhet erstattes med kultur- og mediebedrifter, gjør verftsområdet til et godt eksempel på sosio-kulturelle forandringer som skjer i overgangen til et postindustrielt informasjonssamfunn, med gjenbruk av nedlagte fabrikklokaler til kulturformål og renovering av nedslitte bydeler tilpasset mer velstående befolkningsgrupper, såkalt gentrifisering (Zukin 1989). I dag er sørvestsiden av Nordnes

et av byens dyreste og mest trendy boligområder, med leilighetskomplekset på Georgernes Verft vis-à-vis USF som det kanskje mest markante uttrykket for denne utviklingen.

Kulturhuset USF er lokalisert i en fabrikkbygning som ligger mot sjøkanten i det 200 år gamle industristrøket. Omleggingen til kulturhusdrift har medført omfattende renovering av bygningsmassen, og de store produksjonshallene er blitt oppdelt i visningssteder, kontorer og produksjonsrom. Bygget bærer likevel med seg spor av fortiden i massiv materialbruk og bygningens karakteristiske teglsteinsfasade. Den gamle fabrikkpipen er også bevart, og inngangspartiet, som er et moderne tilbygg av glass, er utstyrt med teglstein som matcher fabrikkens gamle. Vegger og gulv er bygget i solide materialer som betong og treverk, og anleggets bærende konstruksjoner (dragere) går gjennom de fleste av rommene. De store fabrikkvindueene er også beholdt, noe som skaper gode lysforhold i hele bygningen. Hallene er oppdelt i romslige atelierer/verksteder som egner seg godt som arbeidslokaler, ikke minst på grunn av rommenes takhøyde og lysforhold. I noen av atelierene ligger også spor av sardinproduksjonen i form av transportskiner i gulvet. Røffheten og soliditet i bygningskonstruksjonen gir gode arbeidsbetingelser og er særlig velegnet for kunstneriske uttrykk og arbeidsmetoder som medfører søl og støy, men rommenes idylliske beliggenhet vestvendt mot fjorden er også gunstig for de mer «lydløse» arbeidsformene. Stiftelsen bruker historiske referanser til byggets fortid i markedsføringen, bl.a. i sin logo (USF) og navn på scener og kafé (Sardinien, Røkeriet, Kippers). Autentiske bilder av sardinproduksjonen benyttes også i dekor, brosjyrer og på stiftelsens nettsider. En brosjyre som ble utgitt i 1989, inneholdt den betegnende overskriften «Fabrikken produserer – kunst».

Anlegget har et samlet areal på 12 000 m², der stiftelsen USF utgjør ca. 5000 m². Den arealmessig største delen av bygget består av produksjonslokaler og kontorer, men stiftelsen disponerer publikumsarealene og formidlingslokalene som er tilpasset ulike kunstformer og har varierende publikumskapasitet.

Kulturhuset USF: Publikumsarrangementer – aktivitet og programinnhold

Alle formidlingsarenaene – konsertsaler, galleri og kino – drives av USF og er basert på utleie, bortsett fra Cinemateket, som driver med egenkuratert produksjon. Alle lokalene leies ut både til åpne (konserter, teateroppsetninger o.l.) og luk-

kede (kursvirksomhet, undervisning og produksjon) arrangementer. Byggets fysiske forutsetninger, antallet og størrelsen på scener og saler har også muliggjort store helhusarrangementer (bl.a. Nattjazz, under Fests spillene, og Bergen Metal Fest – Hole in the Sky). «Festivaliseringen», som bl.a. Agedal mfl. (2009) peker på som et særtrekk ved endringen i det lokale kulturlivet, kommer klart til uttrykk i USFs høye antall festivalarrangementer det siste tiåret.⁹³ Det brede aktivitetstilbudet for barn og unge – i konsertsalene og på teaterscenen – er også et særtrekk ved kulturhusets program. Stiftelsen leier også ut undervisnings- og øvingslokaler til barn og unge, og Bergen dansesenter har kulturskoleundervisning i sine lokaler. I løpet av den siste tiårsperioden er det blitt foretatt ombygginger, tekniske oppgraderinger og utbedringer av lokalene for å opprettholde et tidsmessig tilbud og skape større fleksibilitet for tverrfaglige kunstuttrykk. En god del av arrangementene er også gratis for publikum.

Musikk- og konsertsaler: USF har to musikkscener: *Røkeriet*, som er en konsertsal med plass til 1250 stående publikummere, og *Sardinien*, som er en klubbscene med plass til 500 fordelt på stående og sittende. Programinnholdet på musikkscenene er åpent for unge og eksperimenterende så vel som for profesjonelle, artister og kunstnere. Her er det et variert tilbud av konserter med lokale og internasjonale pop- og rockeartister. I tillegg bidrar lokale arrangører som Bergen Jazzforum og Nattjazzzen med høy kvalitet og stor bredde for byens jazzinteresserte publikum. Lokalene er fleksible og stilles også til disposisjon for andre arrangementer, deriblant festivaler. Bergen internasjonale filmfestival (BIFF) har benyttet seg av lokalene, det samme har Bergen Metal Fest, Verdensmusikkfestivalen og Ekkofestivalen. Lokalene brukes også til «lukkede», sosiale arrangementer, og semi-

93 Det har vært arrangert en rekke festivaler, bl.a. Metalfestivalen «Hole in the sky», Ekkofestivalen (elektronisk musikk), Tangofestivalen «Tangobacalao», Bergen Reggae-festival, Phonofestivalen (i regi av Studentradioen i Bergen), Emergenza-festivalen (for usignerte band), Spillfestivalen, Bergen Animasjonsfestival, Mini-midi-maxi teaterfestivalen (internasjonal teaterfestival for barn), Borealis-festivalen, samt Duplexfestival som er et «helhusarrangement». Det er også blitt arrangert Verdensmusikkfestival, og AVGARDE (konsertserien for ny musikk) har avholdt alle sine konserter i Sardinien. I tillegg den årlige festivalen for Brassband – Brasswind – og Bergen animasjonsmønstring (BAM) som viser animasjonsfilm for barn og voksne.

narer i regi av ulike private eller offentlige aktører (i.e. Bergen kommune, Bergen Næringsråd, Norske Billedkunstneres forening, osv.).

Scenerom: Studio USF er et blackbox scene-rom primært for scenekunst, med plass til 80 sittende og opptil 300 stående publikummere. Studio USF tilbyr et variert program innenfor teater, og benyttes til øving og åpne forestillinger. I hele tiårsperioden har scenen hatt svært godt belegg. Lokalene ble ombygget i 2006 for å tilpasses ulike typer sceneuttrykk, og er blitt mer tilgjengelig for brukere med tverrfaglige kunstuttrykk. Lokalene benyttes jevnlig av et stort mangfold av brukere, deriblant dansegrupper, kor og teaterkompanier samt studentgrupper innen teater. Lokalene leies også ut til teaterfestivaler bl.a. i regi av BIT Teatergarasjen, til Vestlandske Teatersenter, og benyttes til studentrevyene.⁹⁴ Et særtrekk ved scenen er programtilbudet for barn og unge. Bergen Dansesenter har bl.a. øvingslokaler med elever fordelt på ulike alderstrinn, i tillegg til øving og workshop for profesjonelle dansere og utleie til eksterne brukere. Bergen kulturskoles teaterfestival har også benyttet lokalene.

Cinematket er en kinosal med 92 seter. Kinoen drives av Stiftelsen Cinematket på ikke-kommersiell basis. Programmet har fokus på filmhistorie og alternativ film som faller utenfor kommersiell distribusjon, ofte tematisk kuraterte filmer, som vises flere dager i uken hele året.⁹⁵ I tillegg har Cinematket månedlige gratisvisninger av dokumentarer og kortfilm. I 2007 grunnla og administrerte Cinematket ungdomsfilmklubben HUFF (Hordaland Ung Filmforening). Kinosalen tilbyr også filmvisninger som ikke inngår i Cinematkets ordinære program, bl.a. visninger av «Bollywood-film». Lokalene benyttes også til foredrag, universitetsforelesninger, konferanser o.l. Salen leies også ut til lukkede visninger, og er bl.a. Vestlandets eneste pre-visningssted for filmbransjen.

Visningsrommet er et galleri for samtidskunst, og har en spesiell posisjon blant kulturhusets tilbud. Galleriet kom i uformell drift på 1980-tallet som et visningssted for kunstmiljøene på huset, men fikk en mer permanent status med etablerin-

gen av Stiftelsen USF i 1993. I 2004 ble galleriet ombygd til et fleksibelt rom med god infrastruktur på belysning, visuell teknikk og lyd. I den forbindelse ble det også komplettert med spesialdesignede møbler og egen uteplass som utvidet bruksområdet. I tillegg til separat- og gruppeutstillinger benyttes lokalet også til andre tilstelninger, særlig litteraturarrangementer.⁹⁶ Etter ombyggingen i 2004 er lokalet utstyrt til bruk for så vel performance, møter, opplesninger og musikk som til tradisjonelle kunstutstillinger. Over 180 utstillinger har vært avviklet i lokalene. Galleriet har åpent både dag- og kveldstid, og fri adgang.

Kippers bar og kafé ligger i hjertet av anlegget og er både «utested» for publikum, kantine for anleggets kulturarbeidere, og nærkafé for områdets beboere. Kafeen har panoramautsikt over fjorden, og uteserveringen langs kaikanten er et populært møtested for byens befolkning i sommerhalvåret.⁹⁷

Stiftelsen har siden 1999 driftet tre gjestekunstnerordninger som går under fellesnavnet AiR Bergen (Artist in Residence).⁹⁸ Hensikten med ordningen er «å bidra til økt internasjonal nettverksbygging og profilering gjennom å gi bergenskunstnere arbeidsopphold utenlands og gi bergenske institusjoner og grupperinger mulighet til å ta imot gjestekunstnere fra utlandet».⁹⁹ Ved utløpet av 2012 har i alt 155 utenlandske kunstnere hatt arbeidsopphold på USF.¹⁰⁰ Visuell kunst

94 En lang rekke aktører benytter lokalene, bl.a. Bergen Salsklubb, teaterkompanier som f.eks. Det Møgels, Non Company, teater Manu samt BIT Teatergarasjen med sin Meteorfestival. Lokalene benyttes også av Vestlandske Teatersenter og studentteatrene Psykologirevyen og Studentteateret Immaturus.

95 Antall filmarrangementer i 2011 var 325 pluss utleie til andre: totalt 434.

96 Bl.a. Forfatteraksjonen, Bokbadet, Skrivekunstakademiets jubileumskveld og litteraturfestivalen Audiatur.

97 Kafeen ble tidligere drevet av stiftelsen selv, men kafédriften er fra 2011 overtatt av Terminus Catering AS.

98 Gjestekunstnerne som deltar i AiR Bergen, disponerer bolig og eget studio på USF i 2–3 måneder. Utvelgelsen er basert på søknad, og interessen er økende. I 2012 mottok stiftelsen 225 søknader, mot 20–45 årene før. Kandidatvurderingen og utvelgelsen foretas av AiR-administrasjonen sammen med en fagperson i Bergens kunstmiljø, men spesialiserte fagmiljøer bistår om nødvendig. Et hovedkriterium er at søkeren må være profesjonell kunstner. Andre kriterier er relevansen for kunstmiljøene i Bergen og kunstnerens interesse for samarbeid med det lokale kunstmiljøet. Studenter og forfattere kommer ikke i betraktning. AiR Bergen var i 1999 et ledd i Bergen kommunes «mål om at byen skal bli ledende innen samtidskunst i Norden».

99 AiR: Artist in Residence, Fagutvikling av gjestekunstnerordningen – en casestudie (2010:6). Sitatet er fra Bergen kommunes kunstplan «Kunstbyen Bergen 2008–2017».

100 Hovedsakelig kunstnere fra Europa (101) og Amerika (41), men også noen fra Afrika (7) og Asia (17). Se «AiR: Artist in Residence Bergen» 2010.

er dominerende med 105 av de totalt 155 gjestekunstnerne. AiR Bergen er finansiert av Bergen kommune og inngår i kommunens planprogram for kunstfeltet.¹⁰¹ I 2007 ble ordningene AiR Bergen-Berlin og AiR Bergen-New York startet.¹⁰²

I 2007 tok USF initiativ til ressursen *Bergen designinkubator* som er et toårig tilbud til fem kandidater ved Kunsthøgskolen (i design) om arbeidsplass i lokalene. Hensikten med inkubatoren var «å styrke nyutdannede studenters mulighet til å etablere en næring og komme i kontakt med næringslivet i kommunen».¹⁰³ Kandidatene har arbeidsplass i «tårnet» i den gamle sardinfabrikken, hvor også noen av byens designbyråer har kontorer, noe som forventes å gi «tilgang til store mengder kreativt stimuli».¹⁰⁴ Designinkubatoren er utviklet og finansiert gjennom et samarbeid mellom Bergen kommune, Bergen Kunsthøgskole og USF. USF har også initiert utstillinger og formidlingsprosjekter i design, og har siden 2013 vist Kunsthøgskolens masterutstilling i design.

Verftet: produksjonslokaler, øvingslokaler og kontorer

I tillegg til USF, som driver den utadrettede virksomheten, kommer NPCs utleie av produksjonslokaler, øvingslokaler og kontorer for ulike kulturvirksomheter (enkeltpersoner, kulturorgani-

sasjoner og -foreninger¹⁰⁵) som er knyttet til huset gjennom direkte leieavtaler med familien Sætre. Kommunen investerte i de første atelierene som ble bygget. Det er derfor kontraktfestet at noen arealer skal brukes til atelierer. Stiftelsen leier sine arealer av huseier på 40 års leiekontrakt, og hver av de rundt 100 leietakerne i huset har også direkte avtaler med Sætre-familien. Kunstnerne som omfattes av denne avtalen, kaller seg Ateliergruppen. Som oversikten viser (se nedenfor), er det et bredt spekter av kulturvirksomheter som har etablert seg på Verftet. «Innflyttingen» skjer i ulike faser av Kulturhusets tilblivelse, og sier noe om byggets bruksendring i takt med samfunnsendringer – gjerne i samspill med kulturpolitiske strategier, planer og satsingsområder. Blant de nye innflytterne de siste tiårene er virksomheter innenfor kulturnæringer som film, video, web samt arkitekt- og designbyråer. Den eldste og desidert største gruppen er kunsthåndverkere/billedkunstnere, og det er flest kvinner. Oversikten viser at antallet leietakere innenfor musikk øker, mens antallet billedkunstnere/kunsthåndverkere avtar noe.¹⁰⁶ Utviklingen kan skyldes postindustrielle endringer med en generell tilvekst av bedrifter innenfor kulturnæringen, og/eller kommunens satsinger på virksomheter som kan bidra til lokal næringsutvikling. Det kan også være en konsekvens av stiftelsens tiltakende spesialisering mot musikkfeltet, som også trekker med seg interesseorganisasjoner, aktører og arrangører og dermed gjør området mindre attraktivt for kunstnere. Kapasitet er også en forklaringsfaktor. De fleste tilpassede atelierene er per i dag utleid til kunstnere. Dette vil vi komme inn på i neste del.

Tilblivelseshistorie: fra kunstnerkollektiv til kulturklynge

Kulturhuset USF har gjennomgått store endringer i de vel 30 år som er gått siden en gruppe kunsthåndverkere flyttet inn i fabrikklokalene tidlig på

101 USF administrerer også andre prosjekter, bl.a. søknader og alt praktisk rundt Bergen kommunes kunstnerleilighet i Berlin (AiR Bergen-Berlin), en internettportal som informerer om gjesteforskerordningene (AiR West Norway), opphold for lokale kunstnere i New York (AiR Bergen-New York), et samarbeidsprosjekt mellom USF, Stavanger kommune, Bergen kommune om kunstneropphold på fyrene langs vestlandskysten (AiR Fyr), og Sommerskolen (bl.a. kurs i improvisasjon, komposisjon og elektronikk for unge samtidskunstnere).

102 Alle AiR-ordningene inngår nå i Bergen kommunes kunstplan «Kunstbyen Bergen 2008–2017». Ordningenes muligheter for nettverksbygging og internasjonal profilering må ses i sammenheng med hovedmålene i kommunens strategiske handlingsplan for internasjonal kunst – og kulturpolitikk 2011–2015. Denne planen skulle underbygge hovedvisjonen i Kunstplanen om at «den europeiske kunstbyen Bergen skal være blant Nordens fremste arealer for nyskaping, modighet, åpenhet og kreativitet».

103 Fra nettsiden, Designinkubatoren. Det tilbys arbeidsplass i lokalene, til en redusert leie som dekker husleie, strøm, bredbånd, møbler og innredning.

104 Ibid.

105 Noen av leietakerne som har kontorer på Verftet: BIFF (Bergen internasjonale filmfestival), Bergen Jazzforum, AKKS Bergen, Bergen Salsaklubb, Borealisfestivalen, BRAK, Kjell Kalleklev Management, Vestnorsk Filmsenter, Nattjazz, Vestnorsk Jazzsenter og Skrivekunstakademiet i Hordaland.

106 Oversikten i årsmeldingen er ikke presis. Huseier har aldri helt nøyaktig oversikt over hvem som bruker atelierer og kontorer til enhver tid. Det kan være flere personer tilknyttet en leiekontrakt. Ikke alle har latt seg registrere slik at de har kommet med på listen.

TABELL 3.1 LEIETAKERE VED VERFTET.

AKTØRER INNENFOR	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Film, video og web	34	24	22	20			13	11	16
Musikk	17	15	16	16			23	24	22
Designere og arkitekter	21	15	15	18			17	14	11
Litteratur	11	9	6	7			9	8	10
Kunstnere, kunsthåndverkere og gjesteatelierer	73	73	73	71			67	65	63
Dans og scenekunst	4	4	4	4					4
Internett og multimedia	5	4	4	3					
Annet	14	11	9	7			19	14	9

Kilde: USF Årsmeldinger 2004–2012 (tall ikke oppgitt for 2008–2009)

1980-tallet. Endringene kan beskrives som en langsom og gradvis forvandling fra 1980-tallets kunstnerkollektiv, via etableringen av Stiftelsen på 1990-tallet, og frem til dagens mer profesjonelle «kulturklynge». De ulike forvandlingene er resultat av en rekke tilfeldige hendelser og situasjonsbestemte forhold som både har åpnet muligheter og lagt premisser for arenaen. De fysiske strukturene er også blitt endret i takt med behov, ambisjoner og visjoner for huset, innenfor de muligheter og begrensninger som skiftende politiske rammevilkår har lagt for driften. I det følgende vil vi peke på noen historiske mulighetsbetingelser for Kulturarenaen USF gjennom den betydning kunsten fikk for stedet – industriområdet og byutviklingen – etter kunstnerens inntog i fabrikkbygningen på 1980-tallet. Oppmerksomheten rettes mot kunstneriske ambisjoner og sentrale aktører involvert i forvandlingene før og etter stiftelsesetableringen, samspillet og spenningene mellom private og offentlige aktører i driften av anlegget, og relasjonen mellom arenaens aktiviteter og lokale og nasjonale kulturpolitiske endringer. For å sette de ulike forvandlingene – og bruksendringene – i perspektiv starter og slutter vi med åpningen av konsertscenen Røkeriet i 2013.

I mars 2013, etter ett års ombygging, ble USF Røkeriet åpnet som Bergens største konsertsal for rytmisk musikk med plass til 1250 publikummere. Salen er utformet for å sikre maksimal lydmes- sig tilrettelegging, og betegnes som en av Nord-Europas beste scener for rytmisk musikk. Selve uttrykket «rytmisk musikk» oppstår i kulturpolitikken, men får på 00-tallet bredere appell som en fellesbetegnelse på alle sjangere av rytmedrevet musikk som ikke er klassisk, dvs. pop, rock, jazz, folkemusikk, verdensmusikk, blues og viser. Den opprinnelige planen om å forbedre Røkeriet som

konsertlokale hadde utviklet seg til et ambisiøst ombyggingsprosjekt av hele USF til en «multi-arena» støttet av både stat og kommune. Kostnadene beløp seg til 110 millioner kroner. Men hvorfor ble rytmisk musikk kunstarten som fremfor noen utmerket seg i Kulturhuset USF? De første innflytterne var kunsthåndverkere, og det var på ingen måte gitt at musikk skulle bli den utvalgte kunstarten i «kulturklyngen» som steg opp av fabrikkruinene da United Sardine Factory ble forvandlet til kulturarena.

Fabrikkproduksjon

Fabrikkbygget som huser Kulturhuset USF, ligger i området som korrekt benevnes som Georgernes Verft. Navnet skriver seg fra treskipsverftet som ble etablert der allerede i 1784 av Georg Vedel og Georg Brunchorst. I 1840 var verftet et av landets største med over 300 ansatte. Verftet var i drift frem til slutten av århundret – før tekstilindustri i 1905 overtok og anleggsarealet utvides med flere bygninger. Det neste store satsingsområdet var hermetikk, noe som henger sammen med den eventyrlige sardinproduksjonen som Norge etter hvert skulle bli kjent for. I 1910 etableres A/S United Sardine Factories (USF), som ble den nest største bedriften i Bergen med 357 ansatte. I forbindelse med hermetikkproduksjonen ble anlegget ombygget og arealet utvidet til 15 000 m², og USF ble en av Europas største og ledende sardinfabrikker. Da USF gikk konkurs i 1955, ble anlegget overtatt av Norwegian Preserving Company, hvor John Sætre var medeier og styreformann. Sardinproduksjonen fortsatte likevel i de slitne industrilokalene frem til 1973, da fabrikkene gikk over til emballasje- og pakkeproduksjon.



Factories A/S, U.S.F, 1978. Foto: Øyvind H. Berger. United Sardine / Bergen byarkiv.

Kunstproduksjon

Forvandlingen fra sardinfabrikk til kulturarena fremstår som resultat av en rekke tilfeldige hendelser som drives fremover av sammenfallende interesser og behov. Etter at emballasjeproduksjonen opphørte tidlig på 1980-tallet, lå mulighetene åpne for å benytte lokalene til annen virksomhet. Oljen var en nærliggende mulighet, men industrieier Sætre klarte ikke å mobilisere andre interessenter i området, så planene ble skrinlagt.¹⁰⁷ I 1981 var keramikerstudenten Per Harald Nilsson på jakt etter verksted i arbeidet med diplomoppgaven for

¹⁰⁷ I et intervju med Bergens Tidende hevder Sætre at han hadde planer om et stort oljeanlegg i området. Jf. «Kulturfabrikk på tross», *Bergens Tidende* 9.9.2003.

Kunst- og håndverksskolen. Nilsson, som arbeidet med porselen, hadde behov for et verksted med muligheter for åpen ild og varme, og søkte mot de nedlagte industriområdene i utkanten av sentrum. I «slumområdet» mot sjøkanten av Nordnes fant han fasilitetene han lette etter. Byggeier Sætre, som så seg tjent med å ha folk i bygningen på kveldstid for å unngå hærverk, lot Nilsson få leie et gammelt sveiseverksted og fyrrom «som var rimelig egnet for mine formål».¹⁰⁸ Rykter om gode og billige verkstedfasiliteter spredte seg imidlertid raskt blant byens kunstnere, og «flere som kom til meg om jeg kunne ordne det så vi fikk plass til litt flere ... og [...] dette begynte å vokse av seg

¹⁰⁸ Vindedal 2001.

selv nedenfra».¹⁰⁹ I løpet av kort tid hadde en hel kunstnerkoloni etablert seg i fabrikkbygningene, og bygget om deler av fabrikklokalene til rundt 30 kunstatelierer med finansiell støtte fra Sætre.¹¹⁰

Utviklingsforløpet gjennom 1980-tallet fremstår i ettertid som et resultat av en rekke tilfeldigheter, men hva lå bak kunstnerens engasjement? Kunstnerens interesse for den nedlagte fabrikkbygningen var langt på vei en konsekvens av en prekær mangel på produksjonslokaler og visningssteder i Bergen på 1980-tallet.¹¹¹ Men også andre faktorer medvirket. Det var stor bevegelse i kunstfeltene, med uformell nettverksbygging og etablering av kunstnerkollektiver og frie gallerier utenfor de etablerte institusjonene. Det var heller ikke tilfeldig at kunstnere søkte seg mot det nedlagte industriområdet. Tvert imot var gjenbruken av fabrikkbygningen forlengelsen av en internasjonal tendens som manifesterte seg i mange kunstmiljøer mot slutten av 1970-tallet til okkupasjon og bruksendring av nedlagte industribygg til kunstsentre.¹¹² Mange av disse, deriblant Kulturhuset USF, ble senere tilknyttet nettverket *Trans Europe Halles*, som siden 1983 har arbeidet for kunstnerisk uavhengighet og erfaringsutveksling mellom kunstnerdrevne gallerier og kultursentre. Under iveren etter «rom» lå det – med andre ord – et kunstnerisk uttrykksbehov som ikke lot seg tilfredsstille av de «lukkede» institusjonene, enten fordi uttrykkene krysset etablerte sjangergrenser, eller ikke ble ansett som kunst, men som håndverk, husflid eller praktiske gjenstander. En hovedintensjon med kulturhuset var også «å formidle eksperimentelle, nye uttrykksformer og å utvikle kontakten med tilsvarende samtidsorienterte kunstmiljøer i Europa».¹¹³ Denne

intensjonen kom særlig til uttrykk i etableringen av «visnings- og eksperimentrommet» (senere galleri Visningsrommet) som skulle være en visningsarena for kunstnere og kunstuttrykk som ikke fikk plass i de etablerte institusjonene, deriblant kunsthåndverkere som på den tiden strevde med å få anerkjennelse som «ekte kunstnere».¹¹⁴ Allerede i 1987 åpnet Verftet byens første gjestegalleri, som var øremerket kunststipendiater fra andre nordiske land,¹¹⁵ og med støtte fra Kulturrådet arrangerte 44 av stedets kunstnere i 1989 fellesutstillingen «Made in USF» for å vise allsidigheten og mangfoldet i sardinfabrikken, fra fagområder som skulptur, maleri og grafikk til foto, video og keramikk.¹¹⁶ Fra 1985 ble Verftet også tilholdssted for «Skrivekunstakademiet», som på sitt vis trosset kunstnermyter om «medfødt talent» ved å opprette et eget forfatterstudium i 1986. Ideen om et kulturhus vokser med andre ord gradvis frem fra kunstneriske behov og ambisjoner som husets kunstnere og kulturaktører delte.

Kulturhuset USF

Forvandlingen fra «kunstnerkollektiv» til kulturhusdrift var delvis en følge av Bergen kommunes passive involvering i «kulturhusprosjektet». Etter okkupasjoner av kommunens saneringsmodne bygninger i området på 1980-tallet ble det reist

109 Vindendal 2001; Nilsson, intervju 2014. Nilsson satt på det tidspunktet som studentrepresentant i styret ved Kunst- og håndverksskolen, og foreslo Verftet som den ekspanderende skolens nye tilholdssted. Forslaget ble vurdert seriøst, men til slutt nedstemt etter nøye kostnadsvurderinger.

110 Nilsson, intervju 2014. En mindre sum ble bevilget fra Bergen kommune på betingelse av at det ble tinglyst en avtale om at et bestemt areal skulle brukes til kunstnerformål. Kunstnerne som omfattes av denne avtalen, kaller seg Ateliergruppen, og leier sine atelierer direkte av hus-eier. Ateliergruppen er frittstående og ikke knyttet til den senere Stiftelsen på annen måte enn at de får to plasser i Stiftelsens representantskap og deltar i kunstnerisk råd for Visningsrommet.

111 Elstad og Pedersen 1996.

112 Arntzen 2004.

113 «Byen. Knutsen og Jørgensen inntar Verftet», *Bergens Tidende* 26. juni 1992.

114 I forbindelse med Kulturmeldingen i 1974 (St.meld. nr. 52 (1973–74): Ny politikk) ble organisasjonen «Norske Kunsthåndverkere» stiftet. Interesseorganisasjonen samlet brukskunstnere som drev verksteder og selv sto for produksjonen. På den måten fikk de del i samme statlige støtteordninger som billedkunstnere fikk. Etter hvert gikk man bort fra begrepet «brukskunst», og produktene behøvde ikke lenger være brukelige. Organisasjonen hadde sitt opphav i Foreningen Brukskunst som ble stiftet i 1918 som del av den internasjonale Art and Crafts-bevegelsen. Norske brukskunstnere var sammen med industridesignere og arkitekter tidligere medlemmer Landsforbundet Norsk Brukskunst som var en landsomfattende bevegelse.

115 Ordningen var et spleiselag mellom Hordaland fylke, United Sardines Factories LTD, og Nordisk ministerråd (stipendordningen ble finansiert av Nordisk Konstcentrum i Helsingfors). Foruten gjesteatelieret på 90 m² innebar ordningen gratis leilighet i tre måneder, et økonomisk tilskudd de siste to månedene, og et reisestipend fra Hordaland fylkeskommune. Den finske kunstneren Hannu Väisänen var første gjest.

116 Utstillingen fikk 80 000 kroner i støtte fra Kulturrådet. Det ble også utgitt en utstillingskatalog: «Made in the USF». Utstillingen ble omtalt i *Dagens Næringsliv* (23.11.1989).



Fra Egil Røeds utstilling, Malerier. USF Verftet, 2005. Foto: Thorir Vidar.

et «folkekrav» om et tilholdssted for bydelsungdommen. Demonstrasjoner og direkte aksjoner blant opprørke ungdomsgjenger la ytterligere press på daværende kommunaldirektør for fritid og kultur om å innfri kravet om «et selvstyrt ungdomssenter».¹¹⁷ Etter vurderinger av alternativer ble kommunens kultursekretær Hanne Müller sendt på befaringsreise til det omsvermede verftet. Interessen for aktiviteten var økende etter at en gruppe frivillige i 1984 arrangerte en kulturmønstring i verftslokalene som trakk over 4000 gjester.¹¹⁸ Kommunen, som var på jakt etter et alternativt tilholdssted for ungdomsokkupantene, ønsket å omgjøre det gamle røkeriet, som var det største åpne rommet, til et allaktivitetshus for ungdom. På det tidspunktet hadde kollektivet, som opprinnelig bare omfattet kunstmiljøene med atelierer, blitt en sammenslutning av ulike interessegrupper, kalt Kulturhusprosjektet. Bergen Filmklubb ønsket å ominnrede fabrikkens gamle fyrrom til cinematek,

og Bergen Jazzforum så muligheter for kommunal støtte til fast bopel etter å ha levd en nomadisk tilværelse over en lang periode. Sammenslutningen så allaktivitetshuset som en gyllen mulighet til å skaffe kommunal kapital til utbygging av scener og publikumslokaler i USF-huset og opprettet Stiftelsen Kulturhuset USF i 1990.

Men alt gikk ikke etter planen. Bergen kommune var på det tidspunktet skeptisk til vidløftige kulturhusplaner, og ønsket kun å gjøre arealene i og rundt Røkeriet til allaktivitetshus, noe som i sin tur førte til en todeling av «husholdet» og økonomiske problemer for Kulturhusprosjektet. Allaktivitetshuset ble imidlertid ingen kommunal suksess, og ble i lokalpressen bl.a. anklaget for å være «dyrt, avtalemessig hinsides og bruksmessig mislykket».¹¹⁹ Opprettelsen av stiftelsen ga imidlertid større muligheter for å søke offentlig støtte, ikke bare fra kommunen og fylkeskommunen, men også fra departementet. I en lang periode drev

117 Kristiansen 1990.

118 Omtalt i *Værdens Gang* 17.2.1984, s. 46.

119 «Kulturfabrikanten», *Bergens Tidende* 20.2.93. Uttalelsen kom i forbindelse med åpningen i 1993.

Nilsson sammen med stiftelsens styreformann, Johan Haarberg, «lobbyvirksomhet» på Stortinget, og klarte omsider å få tilsagn om 8 millioner til ytterligere ombygging til scener og produksjonslokaler, under forutsetning av at kommunen og fylkeskommunen tok sin del av kaken. Det tok imidlertid tre år og mye «spetakkel» med kommunen før den lokale biten av finansieringen kom på plass. Stillstand i bygg og anlegg gjorde at statlige bevilgninger til sysselsettingstiltak (Kaja-midler) kunne kanaliseres over i vedlikehold av offentlige bygninger. Men fordi bygget var privateid, var ikke stiftelsen kvalifisert til offentlige midler. Kloke hoder klarte likevel å forhandle frem en 50-års leieavtale med fabrikk-eier Sætre som «blidgjorde» kommunen, og byggeprosessen kunne settes i gang.¹²⁰ Stiftelsen USF Kulturhuset og pionerene i Ateliergruppen er nå adskilte enheter. Stiftelsesformen ble først og fremst valgt fordi den gjorde det mulig å vinne frem med kravet om støtte til ombyggingen.

Alt var ennå ikke helt på stell. Atelierene var allerede på plass. Og parallelt med parlamenteringen med kommunen ble kontorer ferdigstilt til alle kulturorganisasjonene som ønsket «rom» på USF. Langt på vei bidro sammenføring av de to aktivitetene til at «det ble en tilhørighet og et visst fellesskap mellom kulturorganisasjonene og kunstnere på stedet» som også preger samværet i dag.¹²¹ Da huset sto ferdig 5. februar 1993, kunne kulturminister Åse Kleveland offisielt åpne Bergens nye kulturhus som besto av kinosal (Cinemateket), konsertlokale (Sardinien), utstillingslokale (Visningsrommet) samt Kafé Kippers. Situasjonen med Røkeriet og Allaktivitetshuset var ennå uavklart. Under forutsetning av en årlig bevilgning øremerket drift av arealet tilbød stiftelsen seg å overta det (da) nedlagte Allaktivitetshuset med lovnad om at ungdomsaktivitet fikk plass blant stiftelsens tilbud. Initiativtaker og pådriver Per Harald Nilsson ble den første daglige leder for Kulturhuset USF. Bevilgningen var en nødvendig, men ikke tilstrekkelig betingelse for videre drift. Arealet var nedslitt, og Nattjazzen bidro med betydelig frivillig innsats for å tilrettelegge lokalet for å kunne avvikle sin festival. Da det store konsertmarkedet i Bergen ikke var etablert, tok stiftelsen selv initiativ og etablerte arrangørorganisasjonen EkkoRock, basert på sivilarbeidere, frivillig innsats

og medvirkning fra stiftelsens ene arrangementsmedarbeider. Dette ble den første store musikk-satsingen ved siden av Nattjazzen og Jazzklubbens aktivitet i huset.¹²²

Men turbulensen med kommunen vedvarte. Området var i utgangspunktet regulert til industriformål, men ble i 1994 omregulert til boligformål etter Bergen boligbyggelags oppkjøp av landområdet ved siden av verftsbygningen. Stiftelsens planer om arealutvidelse kom raskt i konflikt med kommunale planer om et boligkompleks i området – den såkalte BOB-kampen.¹²³ I 1997 er konkurransen faretruende nær, og staben reduseres til kun en konstituert leder og en assistent. På toppen av alt gikk restauranten (Kafé Kippers) konkurs i 1998, og stiftelsen mistet sin viktigste inntektskilde. Huset er på det tidspunktet nærmest tømt for aktivitet på scenene, selv om jazzklubben fortsetter sitt ukentlige tilbud, og Nattjazzfestivalen avholdes. Bortfall av Kaja-midler og overtakelse av under-skudd fra en tidligere rockearrangør gjorde ikke situasjonen bedre,¹²⁴ og et «være eller ikke være» presset seg frem. Mens rådmannen under påtrykk av heftige avisskriverier «innstilte på at kommunen bare burde la stiftelsen gå konkurs», var det «samstemmig politisk enighet om at nei, dette var noe som var blitt så verdifullt for byen at dette ville man ha».¹²⁵ Nilsson, som var gått «lei av Bergens

122 I 1996 og 1997 er EkkoRock Bergens heteste konsertarrangør med store internasjonale artister, og stedet etableres som byens viktigste musikkscene ved siden av rockestedet Garage i sentrum. Bergen kommune bevilger prosjektstøtte, og Samla Norsk Rock, senere Norgesnett, i Oslo bevilger teknisk utstyr i form av PA og lysanlegg. Satsingen går over ende etter en rekke konserter med dårlig billettsalg.

123 Bergen og Omegn Boligbyggelag (BOB) kjøpte i 1994 landområdet ved siden av USF av Den Norske Bank. Byggingen tok til i 1999, og innflyttingen startet høsten 2000. Motstanderne var opptatt av å begrense utbyggingen som man mente var for omfattende og gjorde at kulturhuset mistet muligheten de tidligere hadde hatt til å benytte området utenfor huset til utekonserter og friområde. Det var også bekymring for at de nye naboene som var middelaldrende og «kapitalsterke», ville ha mindre toleranse for støy fra konserter og uteservering. Men meningene var delte. Noen så også positivt på utviklingen, ikke minst for omsetningen i kafeen, men også i form av potensielle kunder blant naboene av kulturinteresserte «godt voksne» som man antok ville se på kulturhuset som en nærmiljøressurs.

124 Se «Nedgang truer USF», *Bergens Tidende* 3.10.1998.

125 Nilsson, intervju 2014.

120 Bergen kommune investerte 4 millioner i Allaktivitetshuset.

121 Nilsson i Vindedal 2001:17, samt intervju med kunstnere på huset.

‘hule kulturpolitikk’),¹²⁶ trakk seg i kjølvannet av prosessen for å gå over i stillingen som kulturhusdirektør i Sandnes. Etter «omslaget» kom et rentefritt kommunalt lån og gjeldssanering fra Sætre på plass, og stiftelsen kunne fortsette driften.¹²⁷ For å starte en ny utvikling var det behov for bedre styring av virksomheten. Kari Kleppe overtar som kulturhussjef i 1998 og setter i gang arbeidet med å rydde opp i de komplekse strukturene mellom stiftelsen, pionerer, samarbeidspartnere og huseier.

Kulturklynge: Service – og kulturvirksomhet

Forvandlingene på 00-tallet mot «kulturklynge» skjer delvis på de kunstneriske premissene som ble lagt gjennom 1980- og -90-tallet, men de politiske premissene er endret. Kommunen var ikke lenger tilfreds med å være en passiv tilskuer, men aktet å bli en aktiv kulturentreprenør og pådriver for næringsutvikling. Hva hadde skjedd? Krisestemningen blant byens kunstnere på 1980-tallet hadde skapt større bevissthet blant byens beslutningstakere om kunstens betydning for byutviklingen. Allerede i 1994 la kunstmiljøene frem «kunstnernes veiplan» som inviterte kommunen til dialog om bedring av kunstnernes arbeids- og levekår, men det drøyde frem til 1997 før kommunen iverksatte konkrete tiltak.¹²⁸ Det særegne med utviklingen på Verftet var at stedets kunstnere gikk i dialog med industrieieren om byggets fremtidige anvendelse. Samarbeidet var delvis en konsekvens av kommunens manglende interesse for «kultur-

husprosjektet», men også et uttrykk for velviljen hos en samfunnsbevisst industrileder som ikke så kunstproduksjon som vesensforskjellig fra sardinproduksjon, men snarere som en bruksendring og et nytt kapittel i fabrikkens historie.¹²⁹ Etter alt å dømme innså byggeieren at behovet for *billige* lokaler hang sammen med kunstnernes lave inntektsnivå, og var villig til å yte etter behov.¹³⁰ Flere av kunstnerne fremhever byggeier Sætres enestående «raushet». I et intervju med Sætre i 2003 peker han på kontorveggene hvor det henger «flere kunstneres verk som gjennom årene har gjort opp for leien».

Jeg har ikke hatt behov for å være grådig. Det har svart seg for meg å være raus. Vi har 100 ulike leieforhold her. Noen ganger kommer leien sent, andre ganger, når kunstnere får stipend og slikt, hender det at de betaler et år på forskudd. Jeg har tapt mer penger på firmaer enn på kunstnere.¹³¹

Som antydnet var kommunens syn på byens kulturliv i dramatisk endring. Det rentefrie lånet som kommunen reddet stiftelsen ut av krisen med i 1998, var langt på vei en virkning av bystyrevedtaket i 1997 om «Kunstplanen 1995–2005». Fra bystyret kom det sågar vage forsikringer om at «kulturhuset så absolutt har livets rett. Med sin størrelse, og de mange aktivitetene som er samlet, er det helt unikt».¹³² Men hvilken «livets rett»? Hva var unikt? Mange av byens profilerte kulturpersoner var i krisetiden ute i media med støtteerklæringer, eller overlevelsesideer, deriblant daværende universitetsrektor Jan Fridthjof Bernt som svermerisk beskriver kulturhuset som en «oase i byens kulturelle asfaltørken», men tørt tilføyer at «huset» først og fremst er for ungdom. Erkebergenser John Grieg vil som sedvanlig ha mer teater, mens Kunstforeningens radikale intendan Aashild Grana frimodig foreslår «en kontinuerlig scene der det alltid foregikk noe: teater, dans, konserter, eller

126 «Går i protest», *Bergens Tidende* 30.3.1998. Han viser særlig til «kampen mot BOB-utbyggingen» som han mener har «infisert verftet-miljøet».

127 I 2003 var det rentefrie lånet fra kommunen på 1,5 millioner.

128 Kunstnernes Veiplan var en reaksjon mot Bergens kommunes kulturmelding i 1993 som var rettet mot de store institusjonene samt mot arbeid med barn og ungdom. Det var ikke satt av midler til profesjonell kunstnerisk virksomhet, og alle søknader om kulturmidler ble behandlet på linje med andre sosiale tiltak. Det ble tatt initiativ til en alternativ kunstmelding – veiplanen – hvor byens kunstnere gikk tverrfaglig sammen og beskrev sine behov og sine prioritinger. Den ble lansert høsten 1994 med et krav om 17 millioner årlig i økte bevilgninger fra fylke og kommune. *Bergens Tidende* viet et helt helgebilag til veiplanen (*Tid og Sted*, uke 29: 29. sept.–6. okt. 1994). I etterkant ble det opprettet kontakt og igangsatt forhandlinger mellom kunstnerne og byens politikere. Planen lå til grunn for bystyrevedtaket i 1997 om «Kunstplanen 1995–2005».

129 Intervju med Sætre foretatt i 2001.

130 Etter aksjoner på 1970-tallet, bl.a. «Kunstneraksjonen 1974», ble det innført garantert minsteinntekt, arbeidsstipender, en rekke andre stipendier samt forhandlingsrett mellom kunstnerorganisasjonene og staten.

131 «Kulturfabrikk på tross», *Bergens Tidende* 9.9.2003.

132 «Nedleggelse truer USF», *Bergens Tidende* 3.10.98. Uttalelse av Martin Smith-Sivertsen (H).

performance», og ville selv – om hun var sjef – «satset på en samlet markedsføring av huset». ¹³³

Den økonomiske krisen var kort sagt ledsaget av en identitetskrise. I den krisen var Bergen kommune mer enn villig til å bistå med ideer og forslag. Kommunens strategiplaner om en kunstvennlig by skulle altså få avgjørende betydning for Verftets videre skjebne, ikke minst planer om kunstnerisk infrastruktur som jo, på sett og vis, kunstnerne selv hadde etterlyst i sin egen «veiplan». Men før steder kan kobles sammen, må de rustes opp. ¹³⁴ Etter at Nilsson forlot USF i 1998, gjorde Kulturhusets nye sjef, Kari Patricia Kleppe, de første ombyggingene for å profesjonalisere Visningsrommet rent fysisk. ¹³⁵ Hensikten med ombyggingen – som var i tråd med galleriets breddeprofil fra 1980-tallet – var å oppgradere galleriet til et fleksibelt rom tilpasset tverrfaglige prosjekter. Vedtektene endres, men uten å lempe på de kunstneriske ambisjonene om «å stimulere til kontakt på tvers av kunstneriske skillelinjer og til nye og integrerte uttrykksformer» (vedtektene). Mangelen på stabile driftsinntekter, samt høye kostnader til vedlikehold, gjorde det likevel vanskelig å realisere stiftelsens ideelle formål om å tilby fleksible lokaler tilpasset «et vidt spekter av kunstneriske uttrykk innen kunstformer som billedkunst, dans, film, kunsthåndverk, musikk og teater». ¹³⁶ I 1999 vedtok bystyret «Kulturhusplan for Bergen kommune», som skulle være retningsgivende for utbygging av infrastruktur på kunst- og kulturområdet. Et av målene var kultursentre i hver bydel, noe som la premisser – og skapte nye muligheter – for USF, som på mange måter var blitt sentrumsbydelens kulturhus. Med

den kommunale handlingsplanen i ryggen tar stiftelsen i 1999 initiativ til en gjestekunstnerordning (AiR) med støtte fra Bergen kommune. Ordningen ble tidlig omtalt som et sentralt tiltak i kommunens planprogram på kulturfeltet. Nettverksbygging og internasjonal profilering sto også sentralt i rulleringen av kunstplanen Kunstbyen Bergen 2008–2017 som hadde som hovedvisjon at «den europeiske kulturbyen Bergen skal være blant Nordens fremste arenaer for nyskaping, modighet, åpenhet og kreativitet». ¹³⁷ Grunnlaget ble lagt i kommunens strategiske plandokument for fortsatt styrking av kunst- og kulturpolitikken som ble vedtatt i 2002. I denne planen var det fokus på infrastruktur for kunst- og kulturskaping, utøvelse og formidling, men enda viktigere: en «vektlegging av kunst- og kulturbygg/arenaer i en byutviklingsammenheng, i en næringssammenheng og i sterkere grad i en identitets- og opplevelsessammenheng for både turister og Bergens befolkning». ¹³⁸ Richard Floridas teorier om den kreative klassen debatteres på seminarer i regi av kommunen og fylkeskommunen, og representanter fra kultur og næringsliv inviteres til dialogmøter. Av betydning for USFs videre skjebne var kommuneplanens vekt på at byen skulle ha «særegne og profilerte kunst- og kulturakser for å skape gode forhold for kunst og kulturprodusenter, øke publikums tilgjengelighet til kunst- og kulturopplevelser og skape attraktive uteareal og byrom». ¹³⁹ Hvilke konkrete implikasjoner hadde planen for USF?

Mens det var bedring på gang i de sentrumsnære kulturarenaene på 00-tallet, rapporterer stiftelsen om stor aktivitet, men små budsjetter. Styret

133 «Kulturhuset er uvurderlig for byen», *Bergens Tidende* 28.10.1998, alle sitater.

134 Stiftelsen har fulgt nøye med på ateliersituasjonen i Bergen. I 1999 ble atelierhuset i C. Sundts gate etablert, men behovet for ytterligere areal til atelierer var prekært. Det kan nevnes at et en av Stiftelsens målformuleringer for 2004 lyder slik: Forstudie for utvikling av nye arealer til kunst- og kulturformidling – og produksjon.

135 Kari Kleppe kom fra stilingen som leder ved Hordaland Kunstsenter. Ariel Haga Johnsen var konstituert i stillingen fra juni 1998. Visningsrommet ble ombygget og ferdigstilt gjennom 2004. Ombyggingen ble realisert med støtte fra Bergen kommune, Norsk kulturråd, Bergen riksmålsforening og Hordaland Fylkeskommune / Kirke- og kulturdepartementet. Det var vanlig drift i 2005.

136 Paragraf 1, vedtektene av 22. juni 1999. Ombygginger og oppgradering av publikumslokalene på 00-tallet har særlig bestått i å skape fleksible «rom» som kunne tilfredsstille nye behov i kunstfeltene.

137 Ordningen er i dag betydelig utvidet og betraktes som sentral i den «nettverksbygging og internasjonale profilering» som kunstplanen Kunstbyen Bergen 2008–2017 beskriver som «en suksessfaktor og et sentralt moment i kunstnerisk arbeid innenfor alle fagfelt». Hovedvisjonen om at «Kulturbyen Bergen skal være blant Nordens fremste arenaer for nyskaping, modighet, åpenhet og kreativitet» ble vedtatt av Bergen bystyre i 2002. Strategisk plandokument for fortsatt styrking av kunst- og kulturpolitikken i Bergen (2003–2013) var et vesentlig dokument i rullering av Kunstplanen.

138 Fra «Kulturarenaplanen 2006–2009» som var en del av det overordnede «Strategisk plandokument for fortsatt styrking av kunst- og kulturpolitikken i Bergen 2003–2013».

139 Kulturarenaplan for Bergen 2006–2016, s. 7. Begrepet «akse» ble definert som å være geografiske gater, linjer eller områder i Bergen sentrum eller bydeler som gir samspilleeffekter mellom ulike typer opplevelsestilbud og kulturtilbud både for publikum, kulturaktører og næringslivet.

arbeider «kontinuerlig for å oppnå en god og trygg økonomi» gjennom driften.¹⁴⁰ Stiftelsen overlever ved hjelp av det rentefrie lånet fra kommunen, men «det er akutt behov for å bygge opp stiftelsens likviditet».¹⁴¹ Stiftelsen får 1 million i regionale kulturhusmidler fra Hordaland fylkeskommune i 2005, men utover det viser årsrapporten for 2006 til at «den offentlige støtten har stått på stedet hvil siden 2004».¹⁴² Resultatet er underskudd i 2006 – som kommunen riktignok dekker (gjennom reduksjon av egenkapitalen), men større endringer er på gang. Aashild Grana overtar som kulturhussjef i juni 2006, med store visjoner og nedarvede byggeplaner.¹⁴³ På det tidspunktet ønsket stiftelsen å fremstå som en arena for kulturopplevelse og en tydelig aktør innen kulturutvikling, og hadde i 2004 erstattet det gamle navnet Verftet med USF som patenteres som beskyttet logo og varemerke. Granas uttalte ønske var at «USF verftet kan bli en viktig pådriver i byutviklingen, og bidra til at denne delen av byen forvandler seg fra bakgård til opplevelsesarena». For å realisere målet skulle USF

*tilby de beste konsertscenene i Bergen, med det beste utstyret og den beste service. Vi skal tilby gode produksjonsarenaer for billedkunst, dans og teater. Når det gjelder billedkunst skal vi også finne den nisjen i Bergen som ingen fyller i dag.*¹⁴⁴

Med kunstfaglig bakgrunn i billedkunst og sans for økonomi tar Grana initiativ til å se på driften av Visningsrommet og oppgradere det i forhold til

140 Årsberetningen 2004. Kulturhussjef Kari Kleppe blir medlem av styringsgruppen for rullering av kommunens strategiske næringsplan i 2005.

141 Årsberetningen 2005.

142 Årsberetningen 2006.

143 Stiftelsen undersøkte i 2004 mulighetene for å utvide arealet mot den nærmeste nabotomten, og lanserte etter hvert et utviklingsprosjekt med arbeidstittel USF Domino. Aashild Grana er utdannet kunsthistoriker fra Universitetet i Bergen. Fra 1985 til 1987 arbeidet hun som kulturkonsulent i Ulvik kommune. Mellom 1987 og 1994 var hun fagkonsulent for billedkunst i Bergen kommunes kulturavdeling, og i årene 1995/1996 var hun gallerileder i Haugesund. Hun var intendant i Kunstforeningen mellom 1997 og 2000, og gikk deretter over i en rådgiverstilling i Utenriksdepartementets kulturavdeling. I 2010 ble hun dekan ved Kunsthøgskolen i Bergen, og er i dag rektor ved Nordland kunst- og filmfagskole i Kabelvåg.

144 «Røkeriet og Sardinien skal bli». Intervju med Grana i *Bergens Tidende* 28.12.2006.

andre institusjoner som opererer i Bergen. Granas ambisjon om å gjøre Visningsrommet til mer enn et «skall som kunstnere fikk operere innenfor»,¹⁴⁵ må ses i sammenheng med USFs anstrengte økonomi, men det var også uttrykk for bevegelse i (det visuelle) kunstfeltet fra passive visninger til kuratert produksjon. Det søkes bl.a. om prosjektstøtte, og en fagansvarlig ansettes i 40 % stilling fra 2007. Hensikten med en mer profesjonell drift var å skape bedre «muligheter for å drive salg og formidling».¹⁴⁶ Motivet var å bedre kunstnerøkonomien, men også å bidra til et «godt utviklet kunstmarked [...] i Bergen, på Vestlandet og i det nettverket dette kunstnermiljø forholder seg til».¹⁴⁷

Hva besto «oppgraderingen» av? Et lite tilbakeblikk kan i denne sammenhengen være nødvendig. Visningsrommet er, som allerede beskrevet, USFs gallerirom for uttrykk innen samtidskunsten. Det ble formelt åpnet i 1993, etter at stiftelsen overtok finansieringsansvar og daglig drift, men har vært i kontinuerlig virksomhet siden 1980-tallet, da på dugnad. I starten var Visningsrommet et uformelt tilbud til kunstnere på huset, men ulike driftsmodeller har vært prøvd ut. På 1990-tallet gjorde Kari Kleppe de første ombyggingene av rommet rent fysisk. Ombyggingen var en respons på omveltningene i kunsten bl.a. ved at konseptkunsten fikk større oppmerksomhet. I tillegg utfordret flere kunstnerinitierte visningssteder de tradisjonelle formidlingsmåtene. Bergen Samtidskunstmuseum ble åpnet i et falleferdig hus på Nøstet, og gategalleriet By the Way oppstår i noen vinduer i et av byens mest trafikkerte gatekryss. Det mye omtalte galleri Otto Plonk ble også en toneangivende aktør i Bergen fra midten av 1990-tallet med sin produksjon av sosiale happenings. Mens Bergen Kunstforening er med på disse endringene, og endrer navn og formidlingspraksis i 2000, så tar Visningsrommet i liten grad disse endringene opp i seg. Så sent som i 2006 oppsummerer BTs kunstkritiker Øystein Hauge at:

*Påfallende mange utstillinger i disse rommene har i den siste tiden underbygd den game modernistiske ideen om det individuelle uttrykket (slitsomt ofte tilhørende Verftets egne kunstnere) og altfor sjelden tatt skrittet ut i en bredere kritisk kontekst.*¹⁴⁸

145 Intervju med tidligere kurator.

146 «Røkeriet og Sardinien skal bli». Intervju med Grana i *Bergens Tidende* 28.12.2006.

147 Ibid.

148 *Bergens Tidende* 16.6.2006.

Granas ambisjoner i 2006 om «å se på driften» innebar mindre søknadsbasert programmering og mer kuratert produksjon. I tillegg kom også en profesjonalisering av vilkårene for kunstnerne som stilte ut der. Kunstnere skulle slippe å belastes med reiseutgifter eller husleie hos en institusjon som brukte deres faglige kompetanse for å bygge opp eget renommé. Men det drøydte før konkrete endringer ble iverksatt. Helt frem til 2008 var Visningsrommet basert på søknader om visningsplass, altså utleie. Selv om søknader ble vurdert av Visningsrommets kunstneriske råd, så var arrangementsansvar, finansiering, forsikring og vakthold utstillerens eget ansvar. Profesjonaliseringen innebar en sterkere kunstfaglig forankring av organiseringen og ledelsen. Ansvaret for den kunstneriske produksjonen skulle ivaretas av fagpersoner, ressurser skulle stilles til rådighet for større produksjon, og fagansvarlig fikk som hovedoppgave å sikre det faglige innholdet med hensyn til programmering, kuratorisk arbeid og dialog med kunstnerne. Prøveprosjektet, som skulle gjøre Visningsrommet til en sentral arena for produksjon og formidling av samtidskunst i Bergen, hadde støtte i stiftelsens styre og eksternt i byens øvrige kunstmiljøer. Det ble opprettet dialog med Kulturrådet og Bergen kommune, men det var ikke før i 2009 at det kom bevilgninger for å drive profesjonelt med ansatt kurator. Kommunen går inn for treårig støtte, mens Kulturrådet innstiller på årlig støtte.¹⁴⁹ Internasjonaliseringstanken står sterkt innad i kommunen i denne perioden. En viktig bakgrunn for kommunens deltakelse i prøveprosjektet var «muligheten for å vise profesjonelle kunstnere også utenfor huset, og kanskje mer spesifikt også utenfor Norge».¹⁵⁰ Gjestekunstnerordningene i Berlin og i New York mottar kommunal støtte i henholdsvis 2007 og 2008. I tillegg opprettes det en webportal for de ulike gjestekunstnerordningene på Vestlandet for å bedre informasjonen til utenlandske kunstnere som ønsket opphold her.¹⁵¹

I prosjektperioden hadde Visningsrommet over kr 500 000 i offentlig støtte, men fremtiden er i dag usikker. Kulturrådet og kommunen har stoppet sine bidrag, og den offentlige støtten er redusert til 50 000 kr. De økonomiske rammebetingelsene har gjort det umulig å videreføre stillingen som fagansvarlig og betale galleriverter. Om en ser over en lengre periode, har den største

utfordringen for Visningsrommet vært økonomi. Driften har vært avhengig av tilskudd fra USFs øvrige drift, noe som har skapt svingninger i økonomien, men også reddet Visningsrommet fra nedleggelse. USFs søknader om økt støtte har så langt ikke nådd frem.

Tross Granas profesjonaliseringsplaner forble det uklart hvilken «nisje» billedkunsten på Verftet skulle ha. Grana arvet også USFs visjoner om arealutvidelse på 12 000 m², bl.a. med en 8000 m² fleksibel storhall med plass til mellom 1000 og 3000 publikummere, produksjonslokaler for scenekunst og utstillingsrom.¹⁵² Visjonen var langt på vei i tråd med kommunens planer om å gjøre hele området rundt Verftet til en kunst- og kulturnæringsakse, men ikke helt.

Et av Granas hovedmål var å bygge ut den visuelle delen, i tillegg til den musikk- og rytmiske delen. Men også her ble visjoner møtt med revisjoner fra kommunalt hold. En større utbygging av det visuelle kunstfeltet ved USF lå etter alt å dømme langt utenfor kommunens planer for området. Opprustningen av kunstforeningen og de tilleggende museer og gallerier langs Lille Lungegårdsvann var allerede igangsatt. Når det gjaldt verftsområdet, var kommunens visjon og langsiktige målsetting heller en velutviklet næringsklynge med kunst og kultur som råstoff og kreativitetsmagnet. Målet var kort sagt at «flere innen kulturbasert næring velger Bergen som base for sin virksomhet».¹⁵³ Den dristige, men kostnadskrevede planen møtte også motstand fra tomteeierne, og ombygging av konsertsalen Røkeriet stiger opp av asken som en prioriteringsverdig fugl føniks. Grana får jobbtilbud fra Kunsthøgskolen og slutter i stillingen sommeren 2008. I 2007 utvikler USF Bergen designinkubator i samarbeid med Bergen kommune og Kunsthøgskolen for «å styrke nyutdannede studenters mulighet til å etablere en næring og komme i kontakt med nærings-

149 BK gikk inn med 150 000 pr. år, NKR med 350 000 pr. år. Støtten fra NKR ble senere redusert.

150 Intervju med tidligere kurator.

151 www.airwestnorway.com

152 Arkitektbyrået 3RW laget en mulighetsanalyse på bestilling fra Stiftelsen. I tillegg ble det laget en presentasjonsfilm av filmselskapet på Verftet som vekket begeistring i kultur- og næringsfora. Stiftelsen argumenterte med at arealutvidelse burde bli et nasjonalt anliggende og utpekes som et satsingsområde for kompetanseutvikling innen nyetablering, rekruttering og utvikling av kunst- og kulturnæring. Stiftelsen hadde allerede i 2004 undersøkt muligheter for en arealutvidelse og etablert utviklingsprosjektet «USF Domino». Etter tidkrevende dialog med tomteeierne ble det oppnådd enighet om forutsetningen for byggetrinn 1 og 2.

153 Designinkubatoren, nettsiden.

livet i kommunen». ¹⁵⁴ Jon Tvilde, som overtar roret etter Grana, arver arbeidet med å utvikle nabotomten. Med erfaring fra byggeprosjekter fra sin tidligere stilling som helse- og sosialsjef innser Tvilde raskt at grunnflaten er for liten til å omfatte både publikumsareal og de nødvendige sceneareal. Konsertfasilitetene er dessuten nedslitte, og konsertarrangører klager over dårlige arbeidsvilkår for musikerne. USF tar initiativ til dialog med arrangørmiljøene, og en bredt sammensatt ressursgruppe med representanter fra byens musikkmiljø stiller seg bak ombyggingsplanene.

Multiarena – med spesialisering mot musikk?

Gjennom 2012 pågår ombyggingen av scenen USF Røkeriet. 6. mars 2013 ble Bergens nye og skredersyde konsertsal for elektrisk forsterket musikk åpnet. Utgangspunktet var et ønske om å forbedre Røkeriet som konsertlokale, men planen hadde utviklet seg til et ambisiøst ombyggingsprosjekt av hele USF til en «multiarena». Også i denne forvandlingen spilte kommunen en sentral rolle, men nå enda tydeligere som by- og næringsutvikler, en rolle som var fremmed for Bergen kommune på 1980-tallet. Regjeringens kulturløft og særstilling på «rytmisk musikk» i 2007 (St.meld. nr. 21 (2007–2008) Samspill) var også av stor betydning for den strategiske spissingen mot musikk. Ved siden av å sikre gode vilkår for utøvere og bidra til et mangfold av tilbud var målet med «samspill»-meldingen å bryte ned statusforskjeller mellom musikkjangere, dvs. legge til rette for at rytmisk musikk «likestilles med andre musikkuttrykk hva gjelder anerkjennelse og betydning». ¹⁵⁵ For stiftelsens vedkommende ga meldingen en mulighet for å videreutvikle «musikkbiten» på virksomhetens antikonforme idégrunnlag, ikke minst etablere en egen nisje i byens musikkliv som lenge har vært dominert av klassisk musikk.

Målet med ombyggingsprosjektet «Arena USF» var gjennomgripende endringer av kulturhuset med nye fellesarealer, større publikumskapasitet og bedre intern logistikk. ¹⁵⁶ Det ble argumentert

med at prosjektet var «en nødvendig videreutvikling av kulturhuset som ble etablert i 1993», og at ombyggingen ville «styrke rammevilkårene rundt formidling for publikum, arrangører og artister». Prosjektgruppen gjorde det tindrende klart at prosjektet ikke ville «kompromisse på løsninger, men få realisert en multiarena for musikk og scenekunst med morgendagens standard». Planen om utvidelse til en «multiarena» ble anslått som kostnadskreven, og betingelsen for kommunal støtte var at ombyggingen gavnet Bergen som kulturby. Overfor politikerne viste stiftelsen til at omfattende inngrep var nødvendig for at det rytmiske musikkmiljøet i Bergen og regionen skulle få den hovedscenen som den manglet – og fortjente. Og ettersom regionen manglet en hovedscene for rytmisk musikk, var det tross alt «billigere» å oppgradere et allerede etablert lokale for å betjene en voksende musikknisje. En ressursgruppe med representanter fra Bergens musikkmiljø var involvert i beslutningsprosessen, ¹⁵⁷ noe som ga prosjektet faglig forankring og politisk legitimitet. Med tanke på kostnadene måtte også andre «stedsargumenter» mobiliseres. Det ble bl.a. argumentert med «et stort behov for flere og bedre fasiliteter for artister og publikum», og at lokalene var i en slik forfatning at store ressurser uansett ville gått med til vedlikehold og renovering av gamle installasjoner. Utover det trekkplasteret en stor scene for rytmisk musikk ville være for byen, antydes andre synergieffekter for stedet. Det ble løftet frem at «det nye Røkeriet» ville gi kunst- og scenehuset et attraktivt midtpunkt med mange nye bruksområder. Likeledes forutså stiftelsen økonomisk gevinst i moderniserte fellesarealer som ville «gi plass for publikum til å møtes før og etter arrangementer», med andre ord sikre at publikum ble værende på huset – og ikke trakk innover mot sentrum igjen etter endt konsert. ¹⁵⁸

I mars 2013 etter ett års ombygging ble USF Røkeriet åpnet. Sammen med ombyggingen fikk hele publikumsarealet på USF en ansiktsløftning

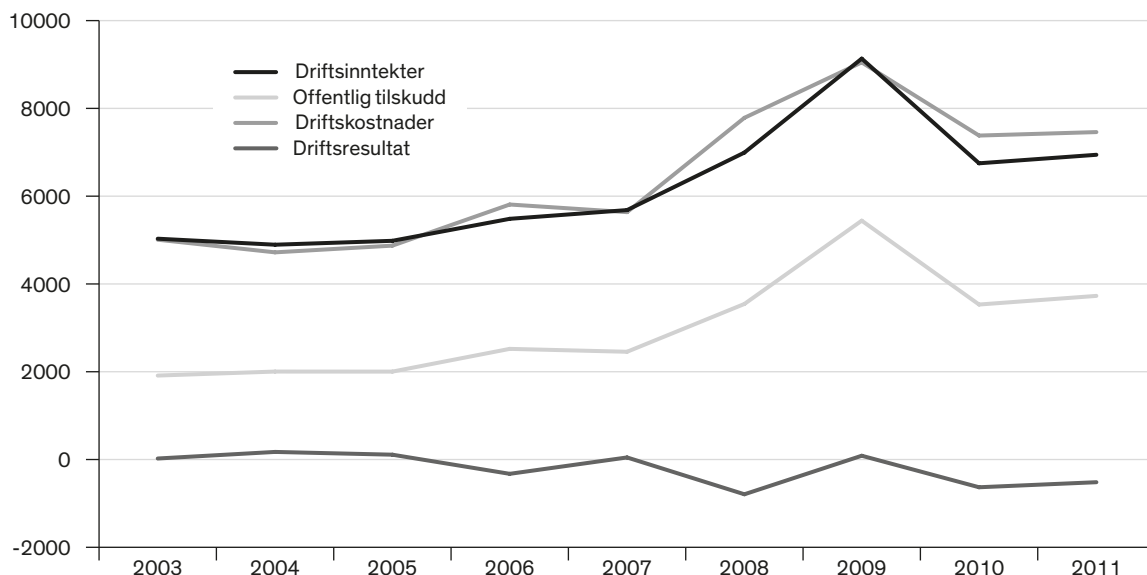
¹⁵⁴ Fra nettsiden, Designinkubatoren.

¹⁵⁵ Den viktigste kulturpolitiske begrunnelsen var at alle musikkjangrene innenfor kategorien «rytmisk musikk» (pop, rock, jazz, folkemusikk, verdensmusikk, blues, viser o.l.) hadde et bredt publikum og var av stor betydning for folks kulturopplevelse.

¹⁵⁶ Ombyggingen omfatter 3000 m² av arealet USF disponerer.

¹⁵⁷ Ressursgruppen besto av: AKKS (organisasjon som rekrutterer, motiverer og synliggjør ungdom i musikkbransjen), Bergen Rockeaktører (BRAK), Nattjazz, Bergen Jazzforum, Vestnorsk Jazzsenter, Bergen Live og USF.

¹⁵⁸ En revidert kalkyle fra 2013 var på 97,5 millioner. Kulturdepartementet ga tilsagn om husleietilskudd over statsbudsjettet, med formål å betjene et lån på 30,8 millioner. Bergen kommune bevilget 24 millioner kroner, Hordaland fylke la til 13 millioner, stiftelsen hadde en egenkapital på 9,7 millioner, og mottok 4 millioner fra andre. Totalt lå det på 110 millioner.



Figur 3.1 USF inntekts- og kostnadsutvikling 2003–2011 (i 1000 NOK).

med offentlig bifall. Arena USF mottok solid støtte fra Bergen kommune (29 millioner), Hordaland fylkeskommune og Kulturdepartementet, bl.a. et statstilskudd på 30 millioner i form av årlige bidrag til betjening av lån.¹⁵⁹ I etterkant beskrives ombyggingen som å ha styrket rammevilkårene rundt formidling for publikum, arrangører og artister. Det pekes på at «Arena USF» var et viktig institusjonelt redskap for utvikling av eksisterende aktiviteter og for at nye kunstuttrykk på sikt kan gro frem. Den nye scenen har så langt vært en publikumssuksess. Spørsmålet er om ombyggingen har medført en sterkere spesialisering mot musikkfeltet. Profileringen av «rytmisk musikk» har utvilsomt styrket USFs posisjon i forhold til byens dominerende «klassiske» musikkscene og miljø (Grieghallen, Griegakademiet). I et intervju med Dagbladet (18.08.2011) sier kulturhussjef Jon Tvilde at stiftelsen «i mange, mange år har kjempet for aksept for at rytmisk musikk skulle likestilles med klassisk musikk». Poenget var å skape like gode rammebetingelser for rytmisk musikk som for klassisk. En stor og moderne scene med 1250 plasser gir utvilsomt nye inntektsmuligheter bl.a. for utleie til arrangører med «store stjerner» på repertoaret, vel vitende om at Grieghallen med sine 1509 sitteplasser lenge har holdt dørene åpne for pop- og rockeartister. Med det ombygde Røkeriet skjer det tilsynelatende en spissing i retning av musikkfeltet. Men hvorvidt spesialiseringen vil medføre at andre

kunstfelt ved multiarenaen skyves ut i periferien, eller har positive effekter ved at konsertpublikummet også oppsøker andre deler av arenaen, er for tidlig å si.

Økonomi

USF har hatt en anstrengt økonomi siden oppstarten i 1993. Etter flere år med driftsunderskudd på 1990-tallet bedret situasjonen seg noe i 1998 da kommunen gikk inn med et rentefritt lån til huset. Men også utover 00-tallet har driftsresultatet vært varierende, med flere år med driftsunderskudd, jf. figur 2.1.

Om lag 70 % av driftsinntektene kommer fra egne inntekter, mens 30 % kommer fra offentlige tilskudd. Den ustabile økonomien viser seg særlig tydelig i 2008 med et driftsunderskudd på nesten 800 000, og igjen i 2010 med et underskudd på over 600 000. Dårlig grunnfinansiering og fluktuierende egeninntekter kan forklare de røde tallene. På toppen av det hele besluttet Kulturrådet i 2010 å redusere tilskuddet til Visningsrommet, og kafégjestene sviktet. Mange år med magre driftsresultat har også gjort det nødvendig å nedprioritere vedlikehold og reparasjoner på bygninger og utstyr. Likevel har USF selv tatt initiativ til inntektsbringende samarbeidsprosjekter og nedlagt mye arbeid i å skape en stabil og forutsigbar økonomi. Til tross for økonomisk støtte var ombygging av Røkeriet et risikoprojekt. I byggeperioden måtte USF klare seg uten leieinntekter, og har vært avhengig av støtte til utviklingsprosjektene fra kommunen og

¹⁵⁹ Årsberetningen 2011.

fylket (bl.a. AiR-prosjektene). Ombyggingen var allikevel et av flere dristige initiativ USF har tatt for å bedre de økonomiske rammebetingelsene og sikre en mer stabil drift. Driftsresultatene fra 2014 tyder så langt på at ombyggingen har vært en suksess.

Kulturhuset USF – gamle spenninger og nye utfordringer

USF Verftet har, som beskrevet, gjennomgått en serie forvandlinger siden oppstarten, fra 1980-tallets kunstnerkollektiv, via etableringen av kulturhuset USF på 1990-tallet, frem mot dagens mer profesjonelle «kulturklynge». Visjonene om «å tilrettelegge for drift av et flerbruksbygg for kunst og kultur» og «stimulere til kontakt på tvers av tradisjonelle kunstneriske skillelinjer og til nye og integrerte uttrykksformer»¹⁶⁰ har i noen grad vært med underveis. Det har vært mange planer for å styrke USF som selvstendig kunstprodusent, men disse har enten ikke latt seg økonomisk realisere eller har kommet i konflikt med kommunens planer. Utviklingen på verftet sier noe om endringer i kommunens bruk av kultur, men også noe om USFs overlevelsessevne og solide styring gjennom storm og stille. I den første perioden trengte kommunen verftet for å løse ungdomsproblemet, deretter for å profilere kulturbyen, og i siste fase, for å være en magnet i en klynge av service- og mediebedrifter. Som en skjebnens ironi var det kanskje kommunen som la kimen til dagens musiksatsing. Det var kommunen som på 1980-tallet insisterte på å gjøre det gamle røkeriet i Sardinfabrikken til et ungdomssenter fordi det tilfredsstilte kravet om et stort rom som var egnet for en scene. Det innebar gratis opprustning av et lokale som lenge etter stiftelsesetablering – og med solid offentlig støtte – skulle bli en av Nord-Europas beste scener for rytmisk musikk. I det følgende vil vi peke på noen særtrekk ved USFs utvikling mot multiarena. Vi har tatt for oss noen samspill og spenninger mellom kunstneriske ambisjoner og politiske mål, mellom private og offentlige aktører i den todelte driften, og mellom lokale og nasjonale kulturpolitiske endringer.

Kunstneriske ambisjoner

Tilblivelseshistorien viser en klar forbindelse mellom arenaetableringen og kunstneriske behov og ambisjoner. Initiativet tas av en kunstner med

behov for verksted, og «prosjektet» drives på dugnad mot det som i 1993 blir stiftelsesetablering og profesjonell drift.¹⁶¹ Noe av bakgrunnen var ateliersituasjonen i Bergen, som på 1980-tallet var prekær. Mellom 1979 og 1993–94 var det en formidabel vekst på 30–40 % i antall kunstnere i byen, noe som heller ikke gjorde kunstnerøkonomien bedre.¹⁶² Men det lå også klare kunstneriske ambisjoner bak omdannelsen av fabrikken til et levende brukshus, med «rom» for kunstnere som ikke slapp til andre steder. Hovedintensjonen med Kulturhuset var «å formidle eksperimentelle, nye uttrykksformer og å utvikle kontakten med tilsvarende samtidsorienterte kulturmiljøer i Europa».¹⁶³ Allerede i 1987 åpnet Verftet byens første gjestegalleri øremerket kunststipendiater fra andre nordiske land. Sammen med Visningsrommet som var viet billedkunst og kunsthåndverk, var gjesteordningen et forsøk på «å samle et bredt publikumstilbud på Verftet».¹⁶⁴ I 1985 ble Verftet tilholdssted for «Skrivekunstakademiet», og i 1993 finner Stiftelsen Cinemateket plass i huset med visninger fra sitt repertoar av eldre og eksperimentelle – smale – filmer som «motsats» til den kommersielle Bergen Kino i sentrum. Også dagens programprofil må ses i sammenheng med USFs forhistorie som tilfluktssted for byens «forviste» kunstnere. AiR-ordningen er langt på vei i tråd med USFs opprinnelige formål om «å stimulere til kontakt på tvers av kunstneriske skillelinjer».¹⁶⁵ Mangfoldet som har særmerket aktiviteten, har vært til begeistring for mange, men også til bekymring for noen, ikke minst de etablerte kunstnerne på huset. Sissel Blystad, billedkunstner og veteran på huset, ga allerede i et avisintervju fra 2003 uttrykk for sin frustrasjon over «å ha mistet oversikten» fordi «det er kommet så mye nytt her i det

161 Etter aksjoner på 1970-tallet, bl.a. «Kunstneraksjonen 1974», ble det innført garantert minsteinntekt, arbeidsstipender, en rekke andre stipender samt forhandlingsrett mellom kunstnerorganisasjonene og staten.

162 Elstad og Pedersen (1996). Mangelen på atelierer samt den økonomiske situasjonen for byens kunstnere dannet bakgrunn for kravene i «Kunstnerens veiplan» fra 1994. Den prekære situasjonen preger også artiklene i helgebilaget som BT publiserte samme år, med overskrifter som «Kunsten er å sulte», «Tåspissatleter må tigge», og «Tøffe kår i regnbyen».

163 «Byen. Knutsen og Jørgensen inntar Verftet», *Bergens Tidende* 26.6.1992.

164 «Bergen har fått nytt gjestegalleri», *Bergens Tidende* 22.5.1987.

165 Ibid.

160 Paragraf 1 i vedtektene av 22. juni 1999.

siste, mye film og sånt».¹⁶⁶ Det er likevel først i de senere årene at musikk har utkrystallisert seg som et prioritert område i den «sydende kulturfabrikken». Det kommer vi tilbake til.

Todelt drift: Samspill og spenning mellom private og offentlige aktører

Stiftelsen og kunstnerne på huset (Ateliergruppen) har siden starten levd i fredelig sameksistens. Den første ombyggingen av industrianlegg til kulturhus ble gjennomført av kunstnere på frivillig basis, med offentlige aktører som passive tilskuere. Etter husokkupasjoner i området kom kommunale myndigheter med og bidro med etableringen av Allaktivitetshuset til den gradvise omformingen av bygningmassen fra industrianlegg til kulturhus. Men visjonen for huset, og den videre omformingen av fabrikkkanlegget til kulturhus, var det byens kunst- og kulturmiljø selv som stod for, i nært samarbeid med bygningenes private eier. Møtet mellom en filantropisk industrieier med tomme lokaler og en ung kunstnerentreprenør var en tilfeldighet, men en tilfeldighet som også var i takt med tiden. Det var ikke bare i Bergen at gamle industrilokaler på 1980-tallet ble tatt i bruk til kulturformål. Et tilsvarende gjenbruk av industrielle ruiner til kulturformål fant også sted i andre europeiske byer, bl.a. Manchester og Amsterdam, på den tiden. Det er likevel grunnlag for å hevde at kunsten og kunstnerne ble en pådriver i den økonomiske forvandlingen av Nordnes-halvøyens vestside fra et forfallent industriområde til et moderne nærings- og boligområde. At utviklingen drives frem av kunstnere med behov for billige produksjonslokaler, må ses i sammenheng med kunstneres dårlige levekår og inntekter. I intervjuer fremheves byggeier Sætres enestående velvilje og «raushet» som utleier. Det finnes imidlertid ingen garanti for at «rausheten» vil fortsette i fremtiden, til tross for garantert langtidsleiekontrakt på 50 år. Som oversikten ovenfor viser, har stiftelsen hele perioden hatt en anstrengt berg-og-dalbane-økonomi. Noe skyldes høye kostnader til vedlikehold av nedslitte fabrikkfasiliteter, men også manglende offentlig støtte og ustabile inntekter. Idealismen som kan spores i vedtektene om at «stiftelsen ikke har erverv som formål», kan også være en del av forklaringen. Verftet har vært avhengig av kommunal støtte, leieinntekter fra restaurantdriften samt egne driftsinntekter. Denne avhengigheten skulle også gjøre stiftelsen mer sårbar for kommunens næringsplaner.

¹⁶⁶ «Kulturfabrikk på tross», *Bergens Tidende* 9.9.2003.

Har todeling av driften hatt betydning for samarbeidet internt? Byggets fysiske utforming – størrelsen og romfordelingen – har lagt forholdene til rette for et faglig og sosialt fellesskap som kunst- og kulturaktørene mener preger miljøet. Selv om det ikke er noe formalisert samarbeid mellom kulturaktivitetene på huset, er det relativt vanlig at virksomhetene innen samme eller ulike fagfelt utvikler samarbeidsprosjekter. En forklaring er at det faglige miljøet er bredt og mangfoldig med alle kunstfelt (dans, scenekunst, musikk, visuell kunst, litteratur, film) representert i form av enten utøvere, administrativt ansatte, pedagoger eller studenter. Internt på huset er det også en produktiv blanding av profesjonelle og amatører, tradisjonell «foreningsvirksomhet» og kuratert kunstproduksjon, kreative næringer (i.e. designbyråer), sceniske publikumsarrangementer og festivaler. Med Designinkubatoren ble dørene åpnet også for studenter, og med AiR-Bergen for internasjonale kunstnere, organisasjoner og nettverk. I tillegg er en stor del av virksomheten tilrettelagt for barn og unge, spesielt aktiviteter knyttet til kulturskolen og Bergen Dansesenter.¹⁶⁷ Til tross for yrende aktivitet i «klyngen» omtales virksomheten som «flerfaglig, heller enn tverrfaglig».¹⁶⁸ Dette kan ha sammenheng med todelingen av driften, og at USF ikke programmerer, men tilrettelegger for utleie av lokaler til kommersielle aktører. Antallet administrativt ansatte i Stiftelsen USF har heller ikke økt vesentlig de siste 10 årene, men vært stabilt på mellom 4 og 5 årsverk, noe som har sammenheng med den anstrengte økonomien. Hva så med ikke-kommersielle enheter i stiftelsen? Hvordan påvirker driftsmodellen med utleie som inntektskilde galleri Visningsrommet som ikke tar inngangspenger og har begrensede inntektsmuligheter? Tidligere kurator ved Visningsrommet antyder at midler til faglig virksomhet ble «spist opp» av stiftelsens trange driftsbudsjetter, men også at USF var en «trygg havn» i stormfulle tider. Over halvparten av Visningsrommets utgifter både i 2010 og 2011 ble dekket av USF. Og etter at tilskuddene fra Kulturrådet og kommunen falt bort i 2013, har det ikke vært en nedgang i utstillingsaktivitet, men snarere en opp-

¹⁶⁷ Det kan eksempelvis nevnes at Bergen Ungdomsstorband (BUS) som ble etablert av Bergen kulturskole i 2005, holdt jazzkonsert sammen med profesjonelle musikere på Verftet høsten 2013. Konserten var arrangert av Bergen Jazzforum.

¹⁶⁸ Fra intervju med representanter fra det øvrige kulturmiljøet i Bergen.

gang. Driftsmodellen tillater allikevel i liten grad langsiktig planlegging, og faren er at kunstproduksjoner – som i gjennomsnitt ligger på rundt kr 100 000 pr. prosjekt – ses som risikofylte for hele virksomheten.

Bergen kommune har paradoksalt nok vært den største driftsmessige utfordringen for Kulturarenaen USF siden starten. I den tidlige fasen viste kommunen liten interesse for kultur som virkemiddel i renovering av «slumområdet», og «fritidstilbud» sto i høysetet i beslutningsprosessen rundt ungdomssenteret. Det var dessuten strenge restriksjoner mot «å gjøre offentlige investeringer i privat eiendom». ¹⁶⁹ Interessen for kulturaktiviteten forandret kommunens syn på det forfalne områdets utviklingspotensial, noe som skapte interessekonflikter. Stiftelsens planer om en utescene kom i konflikt med kommunens planer om å bygge et leilighetskompleks med panoramautsikt. ¹⁷⁰ Likevel var det innledet forhandlinger mellom kommunen og byens kunstnere. Etter at «veiplanen» ble lansert i 1994, kom kommunens første «Handlingsplan for kunst og kunstnere i Kulturbyen Bergen 1995–2005». I 1999 vedtar bystyret «Kulturhusplan for Bergen kommune» med fokus på utbygging av infrastruktur på kunst- og kulturområdet. Gjennom AiR-prosjektene inngikk stiftelsen et partnerskap med kommunen om internasjonalisering av den lokale kunsten og profilering av Bergen som kunstby. Ordningen var langt på vei i tråd med stiftelsens opprinnelige kunstneriske formål, men «avtaler» skaper bindinger – som varer også etter at kommuner endrer strategier og signaliserer større ambisjoner.

Musikkspesialisering – samspill mellom lokale og nasjonale kulturpolitiske mål

Utover 00-tallet preges den kommunale kulturpolitikken av en sterkere kobling mellom sted, kultur og næring. De nye ringvirkningssideene innebar en tro på kulturens utviklingspotensial, ikke minst for næringsvirksomhet. I 2002 vedtok bystyret «Ny kulturstrategi 2003–2013», som introduserte «kunst- og kulturaksene» og konkrete tiltak som skulle «sikre forståelse for og integrering av politikkområdet kultur i all byovergripende

planlegging og i utvikling av visjonsprogrammer for Bergen kommune». ¹⁷¹ I 2005 vedtas Bergen kommunes «Strategisk handlingsplan for internasjonal kunst- og kulturpolitikk 2006–2009», som skulle gjøre «den europeiske kulturbyen Bergen til en av Nordens fremste arenaer for nyskaping, modighet, åpenhet og kreativitet». Siste skudd på stammen er «Kulturarenaplan for Bergen 2006–2016», som har et «utvidet fokus og behandler kunst- og kulturskaping og formidlingsarenaer i tilknytning til miljø, byutvikling, utvikling av næringsliv, opplevelsesbyen og reiseliv». ¹⁷² Her legges også store planer for utvidelse av kulturhuset USFs areal mot den øvrige aktivitet i kulturbeltet i et stort område, som nå omtales som «Nordnes vestaksen». ¹⁷³ Det kommunale engasjementet har gjort seg tydelig gjeldende på Verftet ved at designbyråer samt informasjons-, service- og teknologinæringer har flyttet inn i kontorlokale. Faren er at forhandlingsposisjonen til de «dårlig bemidlede» kunstnerne vil svekkes i forhold til de ekspanderende mediebedriftene, kort sagt at «kunstnerkollektivet» langsomt forvandles til «næringsklynge». Langtidskontraktene som har sikret husets kunstnere stabile arbeidsvilkår, er oppe til reforhandling.

Som antydnet har musikk utkrystallisert seg som et prioritert område, men hva kan forklare de senere års tiltakende musikkspesialisering? Den nye satsingen skyldes delvis lokalpolitiske prioriteringer, men også satsingen på rytmisk musikk som ble lansert med Kulturløftet. ¹⁷⁴ Selve uttrykket «rytmisk musikk» oppstår i kulturpolitikken og benyttes hyppig i sammenheng med utdanningsinstitusjonene, men får på 00-tallet bredere appell. Den nye samlebetegnelsen «rytmisk musikk» har gjort det mulig for USF å videreutvikle den musikkfaglige kompetansen som allerede var på stedet. Den nasjonale kulturpolitiske satsingen har slik sett gjort det mulig for Kulturhuset å etablere en nisje i byens øvrige musikktilbud, noe som også delvis har vært i kommunens plan og interesse. Likevel var kanskje nisjeorienteringen nødvendig og en bevisst overlevelsesstrategi? Sats-

169 Nilsson, intervju 2014.

170 «Går nesten i protest», *Bergens Tidende* 30.3.1998. Nilsson beskriver de negative virkningene av boligkomplekset for USFs egenart. Den såkalte BOB-kampen var en av hovedgrunnene til at Per Harald Nilsson «meldte overgang» til Sandnes Kulturhus i 2000.

171 Strategisk plandokument for fortsatt styrking av kunst og kulturpolitikken i Bergen 2003–2013.

172 Kulturarenaplan for Bergen 2006–2016. Bergen kommune. Byrådsavdeling for finans, kultur og næring. Seksjon for kunst og kultur, s. 6.

173 Ibid., s. 29–30. Utbyggingsprosjektene i to trinn (Domino I og II). Kostnadene er stipulert til kr 170 millioner.

174 Jf. St.meld. nr. 21 (2007–2008) Samspill, som tar for seg rytmisk musikk.

ingen på «rytmisk musikk» har vært særlig gunstig for USFs økonomi bl.a. ved å utløse statlige midler til ombyggingen og øke publikumsinteressen. Men med ombyggingen av Røkeriet peker utviklingen i retning av at musikkområdet blir den dominerende kunstformen, noe som også avspeiler seg i kulturaktører som er representert på huset.¹⁷⁵ Utviklingen viser i korte trekk at den opprinnelige «kjerneaktiviteten» (kunsthåndverk/billedkunst) både i atelierer og i Visningsrommet «flytter ut» i takt med at musikkspesialiseringen og mer kommersielle kulturaktører og næringsrettede kulturvirksomheter (multimedia, design, osv.) flytter inn. Men her kan det også ligge en rekke andre forklaringer bak. Utviklingen kan ganske enkelt også skyldes at alternative miljøer oppleves som mer interessante for den yngre generasjonen kunstnere.

Konklusjon

Kulturarenaen USF er i dag et av landets største og mest mangfoldige kulturhus med 5 scener for musikk, kunst, film og teater. På huset finner vi også produksjonslokaler for mer enn 80 kunstnere, samt kontorlokaler for en rekke kulturorganisasjoner og -bedrifter. Huset er i dag arbeidssted for ca. 200 mennesker, og omtaler seg med en viss berettigelse som «kulturklynge». Etter åpningen av Røkeriet i fjor fikk byen en av landets beste konsertsaler for rytmisk musikk, med plass til 1250 publikummere. Gjennom en bevisst satsing på rytmisk musikk, særlig jazz gjennom Nattjazzen, har stiftelsen – med kommunal drahjelp – klart å etablere sin egen en nisje i det bergenske musikkmiljøet – et miljø som lenge har vært dominert av klassisk musikk. Det nye Røkeriet, som åpnet i 2013, har blitt et viktig supplement til byens øvrige konsertscener, og er en scene som kapasitets- og utstyrmessig er på høyde med – og også kan konkurrere med – «storstuen» Grieghallen med sine 1509 sitteplasser. Spørsmålet er om Kulturhuset USF klarer å opprettholde sin kunstneriske profil som «alternativ» til andre «finkulturelle» kulturarenaer i byen. Mange år med parlamentering med kommunen og «brannsløkking» for å sikre overlevelse har gått på bekostning av langsiktige planer og kunstnerisk programmering

– som stiftelsen per i dag ikke driver med. Kulturhuset USF lever fremdeles opp til de mange navn huset har fått gjennom tiden, bl.a. «Sardin kulturhus», «Kulturpalass», «Kulturfabrikk», «Kulturklynge», men musikkområdet er som allerede antydnet i ferd med å dominere, noe som delvis skyldes kommunale nærings- og stedutviklingsplaner. Spørsmålet er om «kulturklyngen» går mot en spesialisering av formidlingsaktiviteten i retning av musikk. Det kan bety at billedkunstnere får trangere kår. Utviklingen av Visningsrommet kan være en indikator på det. Vi har fremstilt arenaens tilblivelseshistorie som en serie forvandlinger og resultat av en rekke tilfeldige hendelser og situasjonsbestemte forhold. Hensikten har vært å få frem dynamikken mellom kunsten og politikken, og spore om og hvordan kunstneriske ambisjoner som legges i en tidlig fase (f.eks. allsidighet, ønske om å være «alternativ»), har vært retningsgivende for utviklingen.

Allsidigheten og mangfoldet har fra starten vært et særmerke med kulturhuset, men aktivitetsvolumet har økt betydelig og ligger i snitt på 900 arrangementer og over 120 000 besøkende hvert år. Aktiviteten har også blitt mer «finmaske» som følge av hybridisering og differensiering av uttrykksformene i tverrfaglige prosjekter som utvikles i nettverk og temporært sammensatte «kompanier». Størrelse byr automatisk på styringsutfordringer for en stiftelse som ikke har tilstrekkelig stabile og forutsigbare inntekter til å øke den administrative kapasiteten. Som nevnt ovenfor ble stiftelsesmodellen valgt fordi den gjorde det mulig å søke offentlige midler til realiseringen av kulturhusprosjektet. Stiftelsesformen er vanlig i organisasjoner på kulturfeltet. Den gir gode muligheter for «armlengdes» avstand mellom politikken (kommune, departement osv.) og aktørene, men gir samtidig få muligheter til direkte innsyn. En god forvaltning eller styring av kapitalen fordrer gode rutiner for styring og kontroll slik at «bidragsyterne» skal ha trygghet for at formålene innfris.

Med liten kapasitet til egen programmering kan en lett bli offer for mektige aktører som ønsker å styre virksomheten i retning av egne formål. Mens de tidlige forvandlingene av arenaen ble formet av kunstmiljøene på egne premisser, har utviklingen mot kunst- og næringsklynge i løpet av det siste tiåret skjedd som følge av kommunens tiltakende interesse for kultur som instrument i byutviklingen – og omdømmeforvaltningen. Men utviklingen har også skapt nye muligheter for stiftelsen, som selv har tatt mange initiativ og igangsatt dristige prosjekter. En arena som er avhengig av utleieinn-

¹⁷⁵ Vi tenker her på aktører knyttet til musikkmiljøet. Musikken har ikke fått større areal, men frekvensen har økt betydelig i rommene som er brukt til musikk. Det opplyses bl.a. at for 2013 og 2014 er tallet for scenekunstarrangement høyere enn noensinne.

tektekter, kan finne det nødvendig å prioritere noen oppgaver for å sikre inntekter, fremfor å stimulere «allsidighet» og eksperimentering, selv om mangfold totalt sett ennå preger virksomheten. Samtidig kan også spesialisering øke det totale inntektsnivået og skape et økonomisk slingringsmonn som

oppretholder og sikrer andre enheter overlevelse og bedre vilkår. Ombyggingsprosjektet i 2012–13 er et eksempel på en satsing som forventes å være inntektsbringende, men som muligens også driver stiftelsen og «flerbruksarenaen» i retning av en spesialisering og større grad av «enfunksjonalitet».

Sandnes Kulturhus

– kultur som identitetsbygger

Introduksjon

Sandnes Kulturhus ble åpnet nyttårsaften 1999, ved inngangen til årtusensskillet. Åpningen av huset har i ettertid også blitt karakterisert som et tidskille for Sandnes som kulturby (Strategisk kulturplan 2005:16). På 00-tallet har Sandnes kommet ut av skyggen av Stavanger og markert seg som en sentral kulturby i regionen, ikke minst hva gjelder dans og musikkteater, som begge er sentrale deler av kulturhusets virksomhet. I kjølvannet av Sandnes Kulturhus har også flere nye kulturinstitusjoner kommet til på Sandnes, som Vitenfabrikken¹⁷⁶ (2008) og KinoKino (2009). Vågen videregående skole, som spesialiserer seg innenfor dans, musikk og drama, kom til i 2008. Sandnes ble også kåret til årets kulturkommune i Norge i 2011, av Norsk kulturforum.

Sandnes Kulturhus ligger i sentrum, på Vågen like ved kaikanten. Tomten er en eldre industri- tomt, som fra 1906 huset Sandnes Kamgarnspinneri. Selv om bygningsmassen er ny, er likevel forbindelsen til fortiden søkt opprettholdt ved at den opprinnelige fabrikkpipen er beholdt, og materialvalget i frontfasaden gjenspeiler teglsteinfasaden i den opprinnelige bygningen.

Kulturhuset er innrettet mot formidling av scenekunst. Huset består av to saler, en stor sal på 650 seter med full scene, 20 meter scenetårn og orkestergrav tilpasset større oppsetninger, og en mindre sal med plass til 200 publikummere. I tillegg kommer en foajé på 400 m² som brukes til konserter, selskaper og utstillinger. Huset har også kurs- og konferansefasiliteter, restaurant og egen gjestehavn. Kulturhuset er samlokalisert med

Sandnes bibliotek, og foajeen er felles ankomstområde for begge institusjonene.

I tillegg til den ordinære kulturhusdriften har Sandnes Kulturhus også en egen enhet for dans, Regional Arena for Samtidsdans, RAS. RAS ble opprettet av Kulturhuset i 2007, som et 2,5-årig prøveprosjekt i forbindelse med at Stavanger og Sandnes var Europeisk kulturhovedstad i 2008. Intensjonen med prosjektet var å utvikle visning og produksjon av samtidsdans i regionen. RAS er etter prøveperioden blitt en permanent enhet, samfinansiert av fylkeskommunen, Sandnes kommune og Kulturrådet.¹⁷⁷

Kulturhuset ble i 2013 slått sammen med KinoKino – regionalt senter for kunst og film – og skiftet navn til Sandnes kunst- og kulturhus. KinoKino er lokalisert i gamle Sandnes rådhus-teater, en funkisbygning fra 1941 som tidligere har vært rådhus, kino og bibliotek. Bygget består av tre saler for kino og konserter, i tillegg til utstillingssal og kafé. KinoKino er et regionalt senter for kunst og film, og har som ambisjon å være «en ledende screeningarena og møteplass for nyskapende kunstformidling» (<http://kinokino.no/kunst>). Per i dag består Sandnes Kulturhus av tre enheter: Kulturhuset, RAS og KinoKino. Da denne nyorganiseringen først kom til i 2013, er det kulturhusdelen, inkludert RAS, som vil være i fokus for kapitlet.

Kulturhuset har fra åpningen vært opptatt av å generere aktivitet lokalt og samtidig være et attraktivt sted for nasjonale og internasjonale aktører. Det gjenspeiles også i husets hovedmålsettinger, slik disse er formulert av bystyret. I tillegg til å bidra til å «utvikle Sandnes som reisemål» skal

¹⁷⁶ Vitenfabrikken er et regionalt vitensenter som skal stimulere interessen for naturvitenskap hos barn og unge. Vitenfabrikken driftes av Jærmuseet.

¹⁷⁷ RAS er fra 2011 inne på støtteordningen «Regionale kompetansesentra for dans».



Sandnes Kulturhus. Foto: Ida K. Vollum, vestfoto.no.

huset drives «som et brukshus for det lokale kulturliv og dermed tilby en kulturell og sosial møteplass for et bredt publikum». Videre skal huset «tilby innbyggerne et mangfold av profesjonelle kulturytringer på nasjonalt og internasjonalt nivå, med særlig vekt på musikkteater» (Sandnes Kulturhus KF årsmelding 2002).

Denne doble funksjonen har også gitt seg utslag i en rekke samarbeidsprosjekt, der bl.a. Den Norske Opera & Ballett har gjennomført flere oppsetninger i samarbeid med lokale amatørslag. Tilsvarende har også flere danseoppsetninger og workshops knyttet sammen nasjonale og internasjonale miljø med lokale krefter. Denne koplingen mellom nivåer, som et brukshus for lokale krefter, men også som en regional formidlingsarena i konkurranse med Stavanger, har også preget kulturhusets utvikling over tid.

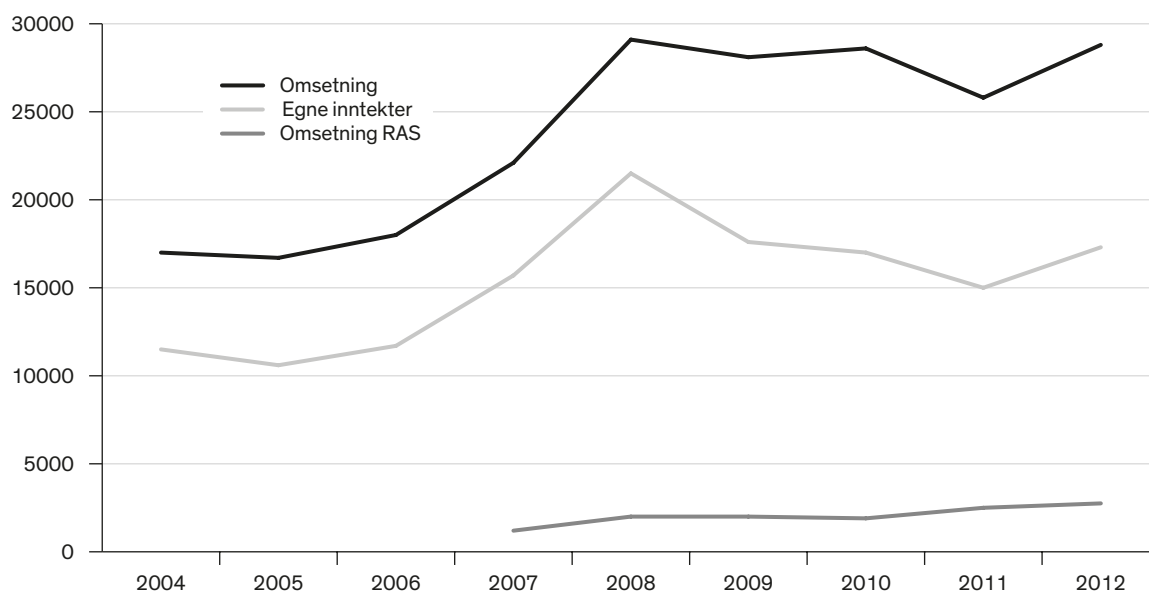
Før vi går nærmere inn på tilblivelseshistorien og kulturhusets utvikling over tid, vil vi først gi en oversikt over kulturhusets organisering, økonomi, virksomhetsprofil og programmeringspraksis.

En oversikt over kulturhuset i tall fra 2000–2012

Organisasjon og økonomi

Kulturhuset er organisert som et kommunalt foretak, som får årlig rammebudsjett fra Sandnes kommune. Huset har et eget styre og med bystyret som generalforsamling. Styret er sammensatt av politikere og representanter for kulturlivet. I første driftsår hadde kulturhuset 7 fast ansatte. I 2012, siste driftsår før sammenslåingen med KinoKino, hadde huset 11 fast ansatte (inkl. RAS). Økningen er ikke like markant om man ser på antall årsverk ved huset. I 2002 var antall årsverk 11, mens det i 2012 var 14,4. Dette inkluderer også RAS, med ett årsverk (daglig leder).

De siste fem åra har huset hatt en gjennomsnittlig årlig omsetning på om lag 28 millioner, hvorav om lag 17 millioner er egne inntekter i form av billett- og leieinntekter. Toppåret var i 2008 da total omsetning var på vel 29 millioner, med 21,5 millioner i egne inntekter. Det sterke resultatet må nok delvis tilskrives kulturbyåret i 2008, der Sand-



Figur 4.1 Sandnes Kulturhus: Omsetning 2004–2012 (inkl. RAS fra 2007).

(Kilde: Årsmeldinger 2004–2012)

nes var partner til Stavanger som vertskapsby. RAS ble skilt ut som egen enhet i 2007, og har en årlig omsetning pr. 2012 på 2,75 millioner. Omsetningstallene for perioden 2004–2012 er gjengitt i figuren under.

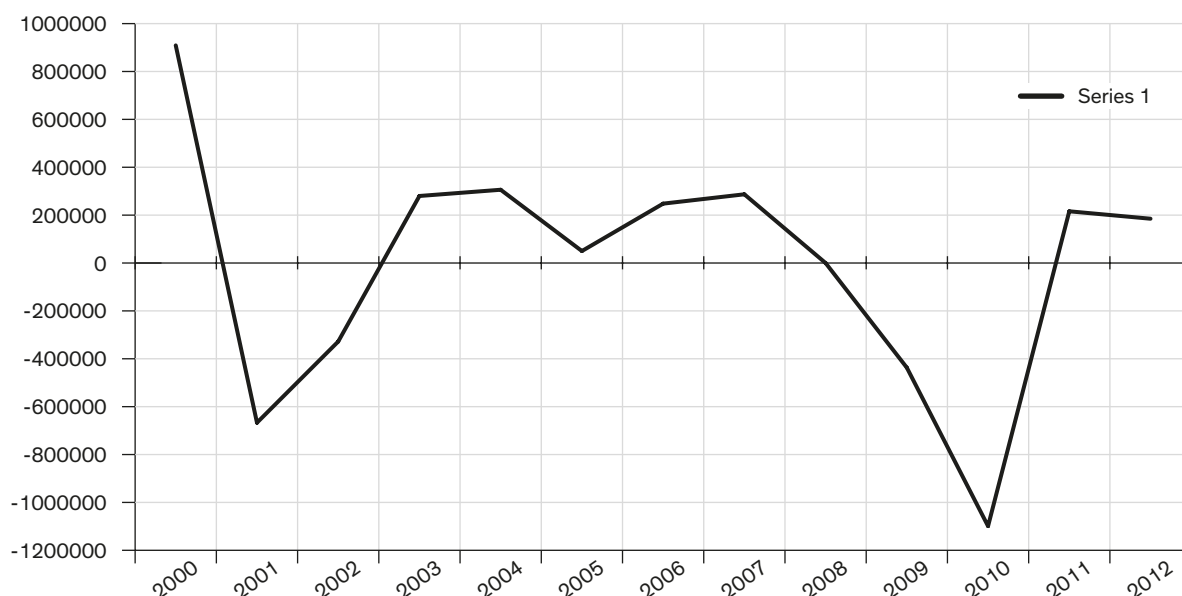
Kulturhuset får årlig vel 6 millioner i rammetilskudd fra Sandnes kommune (Sandnes Kulturhus årsregnskap 2011). I tillegg kommer også andre overføringer fra Sandnes kommune og fra Rogaland fylkeskommune, til sammen ca. 1,3 millioner i 2011 (inkludert RAS), og 500 000 i støtte fra Norsk kulturråd øremerket til RAS. Offentlige tilskudd utgjør om lag 30 % av driftsresultatet i 2011.

Sandnes Kulturhus har en sunn økonomi. Driftsresultatet har variert en del i perioden, fra nesten 1 million i det første driftsåret til –1,1 million i bunnåret 2010. Det gjennomsnittlige resultatet for hele perioden er likevel positivt, med et snitt på 90 000 (med kommunalt driftstilskudd i bunn). Det store underskuddet i 2010 skyldes delvis at man satte av 500 000 til jubileumsmusikalen Sandnes City. Figuren under viser utviklingen av driftsresultatet for kulturhuset fra oppstartsåret til 2012.

Som kommunalt foretak er kulturhusets økonomi i stor grad priggitt budsjettmessige disponeringer i kommunen. Huset disponerer ikke selv eventuelt driftsoverskudd, men får tildelt årlig

budsjett.¹⁷⁸ Dette er i senere år delvis kompensert ved at kulturhuset har skaffet seg egne sponsorinntekter, som er holdt utenom de kommunale budsjettene, og som muliggjør større satsinger. Blant annet ble bymusikalen Sandnes City (2010) delfinansiert gjennom sponsoravtaler, der Sandnes Sparebank og andre private aktører etablerte et eget fond, «Kulturhuslauget», for å finansiere oppsetningen (totalt 1 million kr). I årsregnskapet for 2011 utgjorde sponsorinntekter i overkant av kr 800 000. Sponsorvirksomheten muliggjør større satsinger ved huset, men har også innvirkning på programmeringsvirksomheten ved huset. Det er særlig musikaler som er blitt delfinansiert gjennom private sponsorer. Bystyret har også gitt en underskuddsgaranti på kr 500 000 til egenproduserte musikaler (Sandnes formannskap, sak 9/12).

178 Rådmannen er pliktig til å trekke inn overskudd i kommunale foretak så lenge kommunen som helhet går med underskudd. Det innebærer at kulturhuset ikke kan påregne å kunne sette av driftsoverskudd fra gode år til investeringer, vedlikehold eller særlige satsinger. Kulturhusets økonomiske forutsigbarhet ble riktignok noe bedre da kommunen i 2005 la om til fireårige rammeavtaler om budsjettet, men selve tildelingen besluttet fremdeles for ett år om gangen.



Figur 4.2 Sandnes Kulturhus: Driftsresultat 2000–2012.

(Kilde: Årsmeldinger 2000–2012)

Programmering

Sandnes Kulturhus har hele tiden hatt en bred programprofil, med et mål om at alle skal finne noe som passer for dem i kulturhusets program (intervju Anders Netland, mai 2013). Figuren under viser sjangerfordelingen i arrangementene i perioden 2004–2012. Tallene er hentet fra kulturhusets årsmeldinger.

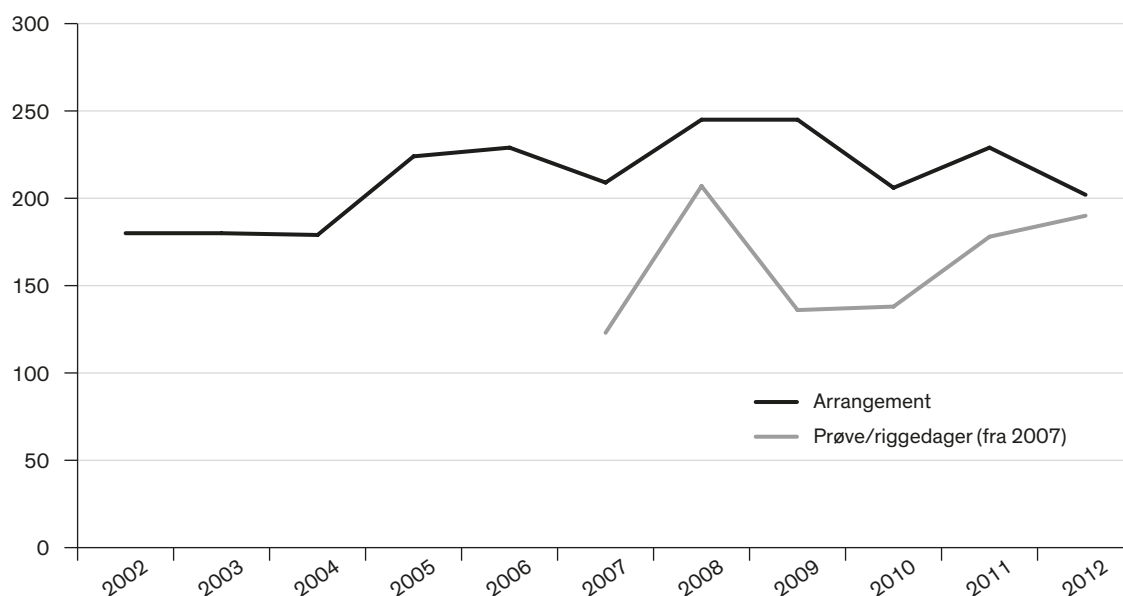
Det er interessant å merke seg at kategorien revy/underholdning gjennomgående har hatt en relativt liten plass i programmet, mens dans fra 2007 har utgjort den klart største sjangerkategorien, etterfulgt av rytmisk musikk, opera og musikkteater og teater. Fordelingen her inklude-

rer alle typer arrangementer, og gir derfor bare en grov indikator på tyngdefordelingen mellom ulike sjangere. Økningen i dans i perioden skyldes delvis innføringen av en egen ordning med danseresidens, og en sterk økning i antallet danseworkshops i regi av RAS, i tillegg til forestillinger. Likevel er fordelingen mellom ulike sjangere også uttrykk for en bevisst satsning fra kulturhusets side, noe vi kommer tilbake til. Kategorien «Annet» rommer både annen musikk og forestillinger som går på tvers av sjangere, i tillegg til møter, foredrag og utleie til private arrangementer. Andel arrangementer rettet mot barn og unge har vært ca. 30–35 % i hele perioden (årsmeldinger).

TABELL 4.1 PROGRAMMERING VED SANDNES KULTURHUS: SJANGERFORDELING I PROSENT.

SJANGER/ÅR	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	GJ.SNITT
RYTMISK MUSIKK	21	21	19	10	12	15	14	12	20	14
REVV OG UNDERHOLDNING	8	7	6	7	4	6	6	8	9	7
OPERA OG MUSIKKTEATER	20	10	13	6	13	7	20	6	4	11
TEATER	10	10	17	10	17	13	7	12	6	11
DANS	7	7	8	16	19	21	16	33	29	17
KLASSISK MUSIKK	19	13	14	9	5	10	9	5	4	10
ANNET	15	33	23	42	29	29	28	24	28	25

Kilde: Sandnes Kulturhus KF – årsmeldinger 2004–2012.



Figur 4.3 Antall arrangementer 2002–2012 (prøve/riggedager 2007–2012).

(Kilde: Sandnes Kulturhus KF: Årsmeldinger 2002–12)

TABELL 4.2 ARRANGØRFORDELING I PROSENT 2002–2011.

ARRANGØR/ÅR	2002	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
SANDNES KULTURHUS	49	23	22	26	19	25	26,5	30	28
LOKALE ARRANGØRER	46	56	64	53	61	58,5	53	54	51,5
NASJONALE ARRANGØRER	5	21	14	21	20	16,5	20,5	16	20,5

Kilde: Sandnes Kulturhus KF – årsmeldinger 2002–2011 (2003 mangler).

Aktivitetsnivå

Kulturhuset har gjennom hele perioden hatt en gjennomgående høy aktivitet, med i overkant av 200 arrangementer pr. år. Figuren under viser antall arrangementsdager. I tillegg er også antall dager til prøver/rigging inkludert fra 2007. Tallene er hentet fra kulturhusets årsmeldinger.

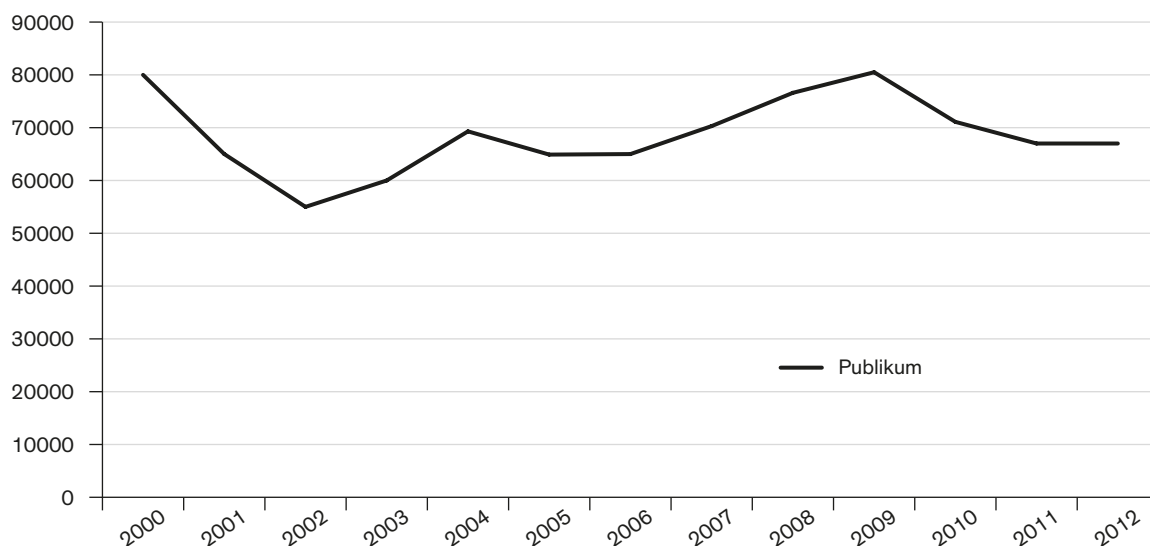
Nedgangen i antall arrangementer fra 2010 skyldes at Vågen videregående skole ble etablert i 2010 og overtok flere arrangementer som tidligere var lagt til kulturhuset.¹⁷⁹ Det var også en nedgang i antall arrangementer i regi av Den kulturelle skolesekken (DKS).

Arrangørfordeling

Kulturhuset har gjennomgående hatt en høy andel lokale arrangører, med et toppår i 2005 da 64 % av arrangementene ved huset hadde lokale arrangører, og et bunnår i 2002 med 46 %. Andelen egenproduserte arrangementer har variert mer, men har i de siste åra ligget stabilt rundt 30 %. Nasjonale arrangører har de siste åra stått for i underkant av 20 % av arrangementene. Huset opererer med en idealfordeling på 25 % i egen regi, 50 % i regi av lokale arrangører og 25 % i regi av nasjonale aktører (årsmelding 2011). Tabell 4.2 viser arrangørfordelingen i prosent fra 2002 til 2011.¹⁸⁰

179 Sandnes kulturskole er samlokalisert med Vågen videregående skole, og en rekke arrangementer som de tidligere hadde i kulturhuset, er nå flyttet til skolens egen scene.

180 Måltall for arrangørfordeling fra perioden 2000–2005 var 30/50/20 (egne arr. / lokale arr. / nasj. arr.). Fra 2006 ble målfordelingen justert til 25/50/25. Fra 2012 opererer kulturhuset med en ny inndeling: egne/andres arrangementer, med måltall på fordelingen på 30/70. I 2012 var 36 % egne arrangementer, og 64 % andre.



Figur 4.4 Sandnes Kulturhus: Publikumsutvikling 2000–2012.

Tall for arrangørfordelingen er likevel ikke et fullgodt uttrykk for det lokale aktivitetsnivået ved kulturhuset. De største publikumsarrangementene er ofte egne og nasjonale arrangementer, mens flere av de lokale arrangementene er mindre arrangementer. Samtidig er flere av arrangementene samarbeid mellom kulturhuset og ulike lokale og/eller nasjonale aktører.

Kommunen yter også tilskudd til lokale arrangementer i Sandnes Kulturhus, i form av tilskudd til åpne kulturarrangementer og kunstneriske prosjekter, samt et husleietilskudd for lokale arrangementer på 40 % av leiekostnadene ved kulturhuset. Samlet tilskudd fra kommunen til lokale arrangementer utgjorde ca. kr 950 000 i 2013. Av dette utgjorde husleietilskuddet kr 430 000.

Publikum

Sandnes Kulturhus er den nest hyppigst besøkte kulturinstitusjonen i Sandnes, bare slått av SF kino Sandnes. I en undersøkelse av befolkningens kulturbruk fra 2012 oppgir 67 % at de besøker Sandnes Kulturhus en gang i året eller mer. Tilsvarende oppgir 57 % at de besøker biblioteket minst en gang i året, mens 84 % går på kino. Publikumsantallet har variert noe gjennom perioden, med åpningsåret 2000 og 2009 som toppår med over 80 000 besøkende, mens besøkstallet i bunnåret 2003 var nede i 55 000. Figuren under viser publikumstallene for perioden 2002–2012.

Gjennomsnittlig besøk er på i underkant av 70 000 i perioden 2000–2012. Tallene gjenspeiler

at kulturhuset har et bredt nedslagsfelt i regionen, med et publikumstall som er omtrent på nivå med folketallet i kommunen.

Tilblivelseshistorien

Me trengje ikkje hotell, her i Sandnes sove folk hemma (bystyrerepresentant i debatt om bygging av Sandnes' første hotell, dato ukjent).

Sandnes er en gammel industriby, kanskje mest kjent for sykkelprodusenten Øglænd og DBS. Byen er en av Norges største i utstrekning, med et stort omland. Sandnes har opplevd en sterk befolkningsvekst de senere år og er i dag den raskest voksende byen i landet, med en årlig befolkningsvekst de siste åra på 1,9 %. I 2013 hadde Sandnes 73 000 innbyggere. Sandnes har alltid hatt et rikt sang- og musikkliv. Rundt 1900 var det 60 kor, korps og orkestre i Sandnes (Jøssang mfl. 2010, s. 306). Men selv om byen var en blomstrende industriby før krigen, glimret mesenvirkosomheten med sitt fravær, og det ble ikke bygd opp kunst- og kulturinstitusjoner i kjølvannet av industribyggingen. Det er det folkelige og deltakelsesorienterte kulturlivet som har preget byen, i form av musikkorps, kor og idrettslag (ibid.). Finkultur kunne man oppsøke i Stavanger. Stavanger har alltid innehatt en kulturelt dominerende posisjon i forhold til Sandnes; det var til Stavanger man dro for å gå på teater, se konserter og (inntil nylig) for å se fotballkamper. Fra 1970-tallet av har mye av den tidligere industrivirkosomheten forsvunnet fra

Sandnes, og byen har i økende grad blitt trukket med i den ekspanderende oljeøkonomien i Stavanger. På 1980-tallet, da ideen om et kulturhus på Sandnes ble født, var det en reell frykt blant mange for at Sandnes skulle miste sin egenart og bli redusert til en forstad til Stavanger. I et innlegg i Sandnesposten fra 1992 oppsummerer Hans Chr. Rygh situasjonen på følgende vis:

I mange år forbandt mange Sandnes med en litt trott stasjonsby på Jæren. Etter hvert har vi kommet et skritt lenger: Byen er blitt kjent som et handlesenter. Kjekt å handla i Sandnes.¹⁸¹

Men om det var et yrende handleliv på kjøpesenteret Kvadrat, like ved bygrensen til Stavanger, stod det verre til med kulturlivet i Sandnes sentrum. Lederen for Sandnes Sang- og Musikkråd, Kjell Svanes, beskrev sentrumslivet slik i et leserinnlegg i Rogalands Avis i 1990:

Sentrum av Sandnes er i dag i stor grad preget av restauranter, kafeer og puber. På kveldstid meldes det om fyll og bråk. Barn og voksne som må ta en sen buss hjem er engstelige. Det meldes om kulturaktiviteter som gjørmebading og mannlig/kvinnelig strip-tease. Er dette det oppvekstmiljøet vi ønsker å tilby våre barn? (Rogalands Avis 24.3.1990: «Sandnes – hva slags by ønsker vi?» Leserinnelegg, Kjell Svanes, Sandnes Sang- og Musikkråd.)

De første initiativene til et eget kulturhus i Sandnes kom allerede på begynnelsen av 1980-tallet. Det skulle likevel gå nesten 20 år før kulturhuset var en realitet. Det var det lokale kulturlivet, konsentrert rundt kor- og musikkteaterforeningene, som i utgangspunktet ivret for et kulturhus i Sandnes. På tross av flere kor og orkestre med til dels høyt nivå (bl.a. Ganddal pikekor, Conventus og Sandnes Operakor) fantes det ikke noe egnet lokale sentralt i Sandnes der de kunne opptre. Også den nyopprettede kulturetaten i kommunen ivret for kulturhustanken, ikke minst fordi kultur også var næringspolitikk. Daværende kultursjef Ole Berge, som hadde vært på studietur til danske kulturhus, kom tilbake med stor tro på kulturhusprosjektet:

Nyere forskning både i Europa og her til lands understreker betydningen av kultur som øko-

nomisk drivkraft i samfunnet. [Berge] viser til at musikkhuset i Århus i Danmark årlig gir en avkastning til det offentlige i form av skatt og moms som er tre ganger større enn årlig driftstilskudd (Berge i Stavanger Aftenblad 1987).¹⁸²

Tanken om et kulturhus også som et næringspolitisk tiltak bidro til at noen kommunepolitikere etter hvert også begynte å ivre for ideen, selv om skepsisen var stor. Allerede i 1985 ble det lyst ut arkitektkonkurranse om nytt kulturhus på Vågstomten. Et eget kulturhusutvalg ble nedsatt, og kunne i september 1987 presentere planer for det fremtidige kulturhuset (Stavanger Aftenblad 1987).¹⁸³ I forslaget til langtidsbudsjett for 1988 til 1992 gikk kulturstyret inn for 85,5 millioner kr til nytt kulturhus, men forslaget ble avvist av rådmannen (Jøssang mfl. 2010, s. 307). Prislappen ble for dyr, og andre tiltak måtte prioriteres. Kulturhussaken ble satt på vent på ubestemt tid. Men kulturhusforkjemperne ga ikke opp. I 1990 kunne man også lese i Stavanger Aftenblad at det foregikk en kulturflukt fra Sandnes:

En av konsekvensene av at byen ennå ikke har et sentralt kulturhus er at de største og beste kulturarrangementene med aktører fra Sandnes oftest blir lagt til nabokommunene. Kulturflukten fra Sandnes gjelder ikke bare for aktører og publikum, men også ved at enkelte organisasjoner vurderer å flytte sin virksomhet til nabokommunene (Stavanger Aftenblad 1990).¹⁸⁴

Sandnes var ikke et blivende sted for kunst- og kulturvirksomhet. Men selv om kommunepolitikere utsatte vedtaket om bygging, gikk saken videre. Høsten 1990 ble det endelig vedtatt at et fremtidig kulturhus skulle bygges på Vågen, basert på vinnerutkastet fra arkitektkonkurransen i 1987. I desember 1993 ble endelig kulturhusbygging tatt inn i økonomiplanen, med byggestart årsskiftet 1997–98 (Jøssang mfl. 2010, s. 307). Kostnadsoverslaget ble godkjent, nå på noe mer nøkterne 64 millioner kr. Bygget ble vedtatt samlokalisert med nytt Sandnes bibliotek, og skulle ferdigstilles innen utgangen av 1999. Vedtaket var kontroversielt, og gikk igjennom med bare én stemmes overvekt for kulturhuset. FrP hadde til og med som fanesak i valgkampen i 1999 å stoppe byggingen av kulturhus.

182 Sitatet er hentet fra klipparkivet til Sandnes Kulturhus. Eksakt dato for artikkelen fremgår ikke av utklippet.

183 Eksakt dato mangler, jf. note 184.

184 Eksakt dato mangler, jf. note 184.

181 Bakgrunnen for det var åpningen av kjøpesenteret Kvadrat i 1985, som den gang var Norges største kjøpesenter. Kvadrat ligger like ved bygrensen til Stavanger.

På tross av at skepsisen var stor, var det likevel enighet om at skulle man først bygge et kulturhus, måtte det gjøres skikkelig. Selv om materialvalg for øvrig var nøkternt, ble hovedsalen bygd med scene på 250 m², 20-meters scenetårn og orkestergrav på nesten 200 m². Ingen andre scener i regionen hadde full orkestergrav. Ambisjonen var klar: Kulturhuset skulle ikke bare være en arena for det lokale kulturlivet, men være attraktivt også for profesjonelle oppsetninger og fylle et regionalt scenebehov (Stavanger Aftenblad 2.10.1996: «– Kulturhuset må dekke lokale og regionale behov»). Men å velge noe betyr også å velge bort noe annet. Selv om Sandnes kunstforening opprinnelig hadde vært tiltenkt et eget utstillingslokale i kulturhuset, ble de nå henvist til foajeen. Formidling av billedkunst ble dermed nedprioritert til fordel for musikk og scenekunst, særlig musikkteater og dans.

Det var en omfattende debatt i bystyret om hvilken organisasjonsform kulturhuset skulle ha. Flertallet vektla kommunens innflytelse over driften av huset, og gikk derfor inn for foretaksmodellen. Stiftelsesformen, som Høyre og FrP ivret for, ble nedstemt. Begrunnelsen var å sikre kommunal innflytelse og hensynet til det lokale kulturlivet:

«– Slik kan vi best ha kontroll med at huset blir drevet etter de overordnede kulturpolitiske mål», sa Ivar Ranvi (V) i sitt innlegg, der han også viste til at «denne styringsformen vil gjøre at alle typer foreninger og lag blir sikret tilgang til huset». Også KrFs Karin Røysedal Jordal begrunnet foretaksformen med hensynet til det lokale kulturlivet: «Ved å velge stiftelsesformen blir det lokale kulturlivet taperne. Hvor mange kor eller korps vil ha råd til å betale for å bruke huset?». ¹⁸⁵

Per Harald Nilsson ble ansatt som kulturhussjef i 1998, nesten to år før huset stod ferdig. ¹⁸⁶ Han fikk dermed også øve en viss innflytelse på den endelige utformingen av bygget. Nilsson kom fra Bergen, der han hadde bygd opp Kulturhuset USF fra midten av 1980-tallet. I et intervju med Sandnesposten forteller Nilsson at han først og fremst vil at kulturhuset skal synliggjøre det lokale kulturlivet. I tillegg viser han også til at huset «skal ha spesielle regionale funksjoner innenfor områdene dans og musikkteater. Her vil huset få et for-

trinn som ingen andre kulturhus eller konsertsaler i regionen har» (Sandnesposten 1998).

Byggingen av huset ble dyrere enn forventet. Byggekostnadene ble overskredet med vel 6 millioner i forhold til vedtatt budsjett, og skepsisen til pengebruken økte blant politikere. Nilsson advarte likevel mot å bruke sparekniven på driften av huset. Han viste til at de avsatte midlene til driftsstøtte var for små, og at det manglet 1 million for å sikre en forsvarlig drift i åpningsåret. Selv om misnøyen med budsjettsprekken var stor, var bystyret likevel klar på at man måtte stå løpet ut: «Vi ønsket oss et levende kulturhus, og hvis vi ikke får det til, er bygget nærmest bortkastet» (Røyse-land Jordal (KrF) til Stavanger Aftenblad i mars 1999). Bystyret vedtok å øke driftstilskuddet fra opprinnelig 1,8 til 2,8 millioner i budsjettet for 2000 (Stavanger Aftenblad 26. juni 1999).

Huset ble innviet nyttårsaften 1999 av ordfører Jostein Rovik, med en festforestilling på kvelden der lokale krefter innenfor musikk, revy, dans og teater stod for underholdningen. I åpningstalen vektla ordføreren at «Sandnes kulturhus skal gi rom til alle: opera og revy, symfoniorkester og skolekorps, profesjonelle og amatører, store og små» (Stavanger Aftenblad 2. januar 2000: «Sandnes feiret med kulturhusåpning»).

Programmet i åpningsåret var dominert av lokale arrangører. Godt over 60 % av arrangementene var med lokale utøvere. Det var også en stor bredde i programtilbudet, fra lokalrevy og korpskonserter til samtidsdans og Chippendales. Den største publikumssuksessen i åpningsåret var lokalrevyen «På tiltak» med Kristian Valen, som fylte storsalen 16 ganger. Selve ildprøven for huset var likevel oppsetningen av operaen «La Bohème», med Stavanger Symfoniorkester og Den Norske Opera sammen med lokale korkrefter. Billettene til de to forestillingene ble revet bort, og i Aftenbladets anmeldelse kunne man lese at huset «bestod operaprøven». Regissøren for «La Bohème», Wilhelm Sandven, uttalte til Aftenposten at huset «er som skapt for opera, og vi som kommer fra Den Norske Opera ble elleville av begeistring» (Aftenposten 6. februar 2000: «Nytt kulturhus i Sandnes som skapt for opera»). Suksessen med «La Bohème» ble fulgt opp av en lokalprodusert oppsetning av «Den Glade Enke» i 2001, i regi av det nyetablerte Sandnes Opera- og Operettekompani, med fem utsolgte forestillinger. ¹⁸⁷ I 2001 inngikk kulturhuset også samarbeid med Den Norske Opera om

185 Ranvi og Jordal sitert fra Sandnesposten 14. september 1997.

186 Nilsson ledet huset frem til 2007, de siste to åra i en kombinert stilling som både kulturhussjef og kommunal kultursjef. Nilsson er i dag leder for Stavanger konserthus. Anders Netland overtok som kulturhussjef i 2007 og innehar stillingen fremdeles.

187 Sandnes Opera- og Operettekompani ble etablert av Sandnes orkesterforening og Sandnes Operakor.

årlige oppsetninger sammen med Stavanger Symfoniorkester og lokale prosjektkor. Flere oppsetninger fulgte i årene etter, bl.a. «Tosca» i 2002 og «Rigoletto» i 2003.

Åpningsåret ble en suksess med 230 arrangementer, en omsetning på vel 17 millioner og et overskudd på 700 000. I en by med vel 50 000 innbyggere hadde huset mer enn 80 000 besøkende det første året. Kulturhuset var en suksess, konkluderte Stavanger Aftenblad i februar 2001: «Investering i kulturhus ser ut til å gi en svært positiv effekt både for aktivitetsnivået i byen og innbyggernes selvbilde» (Aftenbladet 8. februar 2001: «Ny giv for Sandnes»). Kulturhuset stod også sentralt i begrunnelsen for at Sandnes ble kåret til årets kulturkommune i Rogaland i 2001 (Sandnes Kulturhus – årsmelding 2002).¹⁸⁸

Dans og musikkteater som særmerke for kulturhuset

I strategien som ble lagt for kulturhuset, var opera/musikkteater og dans de to sentrale satsingsområdene. Dans var også på programmet i åpningsåret, med bl.a. Bolsjoj-balletten, Jo Strømgren kompani og dybwikdans. Satsingen på musikkteater var ikke overraskende, det fulgte opp en lang tradisjon i Sandnes, og byen hadde også eget operakor og orkesterforening. Dans hadde derimot ikke stått i fremste rekke da man la planene for kulturhuset, men kom med over fjellet med Per Harald Nilsson. Da han ble spurt om denne noe fremmede satsingen på dans, var svaret enkelt: «[S]cenen er så godt tilpasset til dans» (Nilsson i Stavanger Aftenblad februar 2001¹⁸⁹). Men i tillegg til at scenerommet er godt egnet for dans, fantes også utdanningstilbud innen dans både på videregående og høyskolenivå i regionen. Et lite, profesjonelt dansemiljø fantes også, med bl.a. Siri Dybwiks kompani. Siri Dybwik kom til Stavanger og Sandnes i 1990, som nyutdannet danser. Miljøet for dans var lite, og det var få eller ingen som kom på de sporadiske forestillingene som ble satt opp. Samtidsdans ble opplevd som fremmed og sært, og få om noen interes-

serte seg for det (intervju med Dybwik september 2014). Dybwik kom etter hvert i kontakt med Per Harald Nilsson, og sammen begynte de å jobbe frem muligheten av å få til danseforestillinger ved kulturhuset. De mobiliserte danseelever, studenter og andre i dansemiljøene i regionen, og fikk dem til å dra med seg folk på forestillingene (intervju med Dybwik september 2014). Per Harald Nilsson hadde også vært tungt involvert i etableringen av Carte Blanche i Bergen, og inngikk samarbeidsavtale med det nystartede kompaniet for at de skulle få komme i gang med turneringsvirksomheten. Og publikum kom. Totalt hadde kulturhuset 6 danseforestillinger i 2001, med et snitt på 200 tilskuere. Carte Blanche måtte ifølge Nilsson «danse seks forestillinger i hjembyen Bergen for å trekke like mye folk som de gjør på to i Sandnes» (Stavanger Aftenblad 22. desember 2001: «Variert vår i Sandnes kulturhus»). Høsten 2001 ble også en egen abonnementspakke for dans introdusert. Mer enn 200 abonnenter tegnet seg, dobbelt så mange som forventet. Markedskordinator Kjersti Hundhammer kommenterte satsingen i et intervju med Stavanger Aftenblad i 2001:¹⁹⁰ «Det tar tid å bygge opp et forhold til dans blant folk, men vi får veldig gode tilbakemeldinger både fra dansere og publikum. Mange som ellers aldri går i Kulturhuset kommer bare på grunn av dansen, og vi fanger opp nye grupper.» Særlig unge folk kom på danseforestillingene (Intervju med Nilsson oktober 2014). I tillegg til nasjonalt etablerte kompanier som Carte Blanche, Nasjonalballetten og Jo Strømgrens kompani var også lokale dansekompanier representert. Dybwikdans satte opp sin første produksjon «Til Etertanke» ved kulturhuset i 2000, og den neste, «I det kvite rommet», i 2001. Forestillingen var så godt som utsolgt. I 2001 innledet kulturhuset også et samarbeid med Den internasjonale kammermusikkfestivalen i Stavanger om å sette opp egne danseforestillinger som del av festivalen.

Men dansesatsingen var utsatt og avhengig av økonomien ved kulturhuset. Åpningsårets økonomiske suksess ble fulgt av røde tall i både 2001 og 2002. Sviktende billettsalg og kutt i det kommunale driftsbudsjettet nødvendiggjorde strenge prioriteringer: «Det blir litt mindre dans, og vi blir i større grad nødt til å lene oss på de store nasjonale tilbudene fra Rikskonsertene og Riksteatret», uttalte kulturhussjef Nilsson til Sandnesposten i desember 2002. Selv om 2003 ble et år uten de store satsingene, klarte man likevel å snu

188 Også biblioteket, som er samlokalisert med kulturhuset, opplevde en sterk besøksvekst i husets første år. Samlokaliseringen med biblioteket var også strategisk viktig for kulturhuset. Med felles inngang til begge institusjonene opplever publikum kulturhus og bibliotek som deler av det samme, og besøkende til biblioteket får også med seg informasjon om kulturhusets aktiviteter når de går gjennom foajeen (jf. også Nilsson i Aftenbladet 27.8.1998).

189 Eksakt dato mangler, jf. note 184.

190 Eksakt dato mangler, jf. note 184.

underskuddet i 2002 til et overskudd på 280 000 i 2003.

Kulturhuset fikk også en viktig drahjelp ved at Sandnes ble partner til Stavanger i søknaden om å bli Europeisk kulturhovedstad i 2008. Kulturhuset var fremdeles den eneste arenaen for opera og musikkteater i distriktet, noe som betød at flere av forestillingene i kulturbyåret ble lagt dit. Det var likevel særlig dansesatsingen som fikk et løft gjennom kulturbyåret. En viktig del av Sandnes' kulturbysatsing var etableringen av RAS – Regional Arena for Samtidsdans, ved kulturhuset i 2007. RAS ble opprettet som et eget 2,5-årig prosjekt ved kulturhuset for å stimulere de gryende danse miljøene i byen og for å bygge opp kunnskapen om og forståelsen av dans hos publikum, ledet av Gry Isabel Sannes. Samtidsdans, som hadde vært en sentral del av kulturhusets program helt fra åpningen, fikk nå en mer formalisert form med eget budsjett og egne personalressurser. I tillegg til formidling av dans ble husets engasjement utvidet til også å omfatte workshops og øvingslokaler, for å støtte opp om det profesjonelle danse miljøet i regionen.

En egen sommerresidensordning ble også innført, der danse kunstnere får tilgang på scenerom og kulturhusfasiliteter i tillegg til bolig og stipend fra RAS. Pilotprosjektet ble vurdert som en suksess, og ble videreført etter prøveperioden som en egen administrativ enhet i Sandnes Kulturhus. RAS har hatt fast støtte fra Sandnes kommune og Rogaland fylkeskommune siden 2010. Etter å ha mottatt pilotprosjektmidler fra Norsk kulturråd i tre år er nå RAS inne på Kulturrådets støtteordning: *Regionale kompetansesentra for dans*. RAS er dermed et av få eksempler på varige manifestasjoner av kulturbyåret.

Den langsiktige satsingen på dans ved Sandnes Kulturhus har også fått ringvirkninger ellers i landet. Tilsvarende regionale arenaer er blitt etablert andre steder i landet etter for bilde fra RAS, som for eksempel Regionalt kompetansesenter for dans ved Bærum Kulturhus. RAS har også vært viktig for å få på plass en nasjonal støtteordning for regionale dansesatsinger. Det har også bidratt til å løfte interessen for dans i regionen. I Rogaland som helhet var det 94 registrerte danseforestillinger i 2011, noe over 0,2 forestillinger pr. 1000 innbyggere. Dette tallet plasserer Rogaland på 4. plass nasjonalt, etter Oslo, Finnmark og Troms fylker. Sandnes alene stod for 31 av disse forestillingene (Norsk kulturindeks 2011).

RAS har i dag en stillingsressurs på 1,4. I tillegg til daglig leder Therese Markus, som selv er profesjonell danser, er det ansatt en produsent i

40 % stilling. RAS programmerer regional, nasjonal og internasjonal samtidsdans og er en av landets mest aktive scener innen kunstfeltet. RAS er også et produserende sted og gjennomfører minst én samproduksjon med danse miljøer i året. Men produksjonsambisjonene har vært begrenset av mangelen på egne produksjons- og øvingslokaler. Man har brukt scenene ved huset når de ikke har vært i bruk for andre arrangementer, men har ikke kunnet tilby mer permanente produksjonslokaler. Dette problemet er delvis løst etter sammenslåingen med KinoKino i 2013, da RAS har tatt i bruk scenerommene der som produksjons- og visningslokaler.¹⁹¹

I tillegg til arbeid overfor produksjonsmiljøer for dans jobber RAS også mye med publikumsutvikling og formidling av kunnskap om og forståelse av dans i regionen. Blant annet presenteres programmet overfor videregående skoler og høyskoler i regionen, og i for- og etterkant av forestillingene arrangeres møter mellom kunstnere og publikum i foajeen. RAS samarbeider også med DKS fylkeskommunen, Vågen videregående skole, Stavanger katedralskole avd. Bjergsted, Universitetet i Stavanger, avdeling for musikk og dans, i forbindelse med forestillinger, workshop, kunstnermøter og forum.

«Et brukshus for det lokale kulturliv ...»

En sentral målsetting ved etableringen av Sandnes Kulturhus var at huset skulle brukes av det lokale kulturlivet. Det er også reflektert i den gjennomgående høye andelen lokale arrangementer i programmet. På tross av det lokale kulturlivets involvering har de høye leiekostnadene ved huset vært et stadig tilbakevendende debattertema i lokalpressen. Fra oppstarten har kommunen ytt et leietilskudd til lokale arrangører, som dekker deler av leiekostnadene i huset. Sandnes Kulturhus var tidlig ute med en slik ordning, og den er senere blitt etterfulgt av flere andre kommunale kulturhus (intervju med Per H. Nilsson). Men samtidig som kulturhusets leiesatser har økt, har det kommunale tilskuddet blitt redusert fra 50 % av leiekostnadene i de første driftsårene til 40 % i dag. Den samlede potten til husleiestøtte ble også redusert fra 2011 til 2012, fra 500 000 til 430 000. Etter-

¹⁹¹ Fremdeles finnes ingen permanente øvingslokaler for produksjonsmiljøene i regionen. For å få tilgang til RAS' lokaler er man avhengig av å ha en residensavtale eller et konkret prosjekt som skal oppføres ved kulturhuset eller i samarbeid med RAS.

spørselen er høyere enn avsatte midler, og flere har dermed fått avslag på støtte. Prisen for å leie stor-salen etter rabatt er ca. 16 700 kroner på hverdager (pr. 2012). Dette inkluderer ti timers leie med lys- og lydmaster.

De høye husleiekostnadene har gjort at flere aktører ikke har råd til å leie huset, selv til subsidierte leiepriser, og må se seg om etter alternative lokaler.¹⁹² Samtidig har både Sandnes kulturskole og Vågen videregående skole fått egne scener, noe som har gjort det mindre nødvendig for dem å leie kulturhuset til elevopptredener. Men oppmerksomheten i dagspressen omkring prisene og pågangen for å leie er samtidig også en indikator på at kulturhuset er et attraktivt visningssted for lokale aktører, noe også den høye andelen indikerer. Et lokalt arrangement som har holdt stand, er operakafeene i kulturhusfoajeen, som arrangeres av Sandnes Operakor. Siden 2001 har koret arrangert over 100 operakafeer i foajeen, med fullt hus (ca. 140 personer) nesten hver gang (Stavanger Aftenblad 11.1.2013: «Opera og vin gir fullt hus»).

Koblingen til det lokale kulturlivet foregår ikke bare i form av utleie. Vel så vesentlig er aktiviteten knyttet til egenproduksjoner, særlig innenfor opera og musikkteater. Musikkteater har vært en sentral del av kulturhusets virksomhet gjennom hele perioden. Mens satsingene i de første årene hovedsakelig foregikk gjennom samarbeidet med Den Norske Opera, har etter hvert kulturhuset selv tatt på seg større produksjoner, også i samarbeid med lokale aktører. Etter at Anders Netland overtok som kulturhussjef i 2007, har satsingen på musikkteater dreid mer i retning av musikaler, med en ambisjon om å sette opp en egenprodusert musical annethvert år. I 2009 kom den første, «Oliver!», sammen med bl.a. Sandnes Orkesterforening. I 2010 ble bymusikalen «Sandnes City», spesialskrevet i anledning byens 150-årsjubileum, oppført, og i 2013 «Annie», begge i samarbeid med Rogaland Teater. I 2014 gjennomførte huset sin største satsing noensinne, med musikalen «Les Misérables», i samarbeid med Festiviteten Konserthus, Kilden teater og konserthus, Haugesund Teater og Rogaland Teater. Disse store egenproduksjonene har en lang tidshorison og strekker seg gjerne over mer enn to år. De er også svært kostbare. Kulturhusets organisasjonsform gjør det vanskelig å spare opp egne midler for slike satsinger, da eventuelle over-

skudd i foretaket må gå tilbake til kommunekassen dersom kommuneøkonomien som helhet går med underskudd. Kulturhuset har likevel klart å finansiere satsingene gjennom etableringen av et eget «kulturhuslaug», der private sponsorer går inn med midler, i bytte mot profilering av logoer, billetter og «kulturfaglig påfyll» (intervju med Anders Netland mai 2013). I 2010 bidro bedrifter med totalt kr 800 000. Disse pengene ble brukt til RAS og til større egenproduksjoner i form av musikaler. Men musikalsatsingen er også støttet av bystyret, og kulturhuset har fått innvilget underskuddsgaranti i forbindelse med store satsinger. Den lange tidshorisonen er krevende for kulturhuset, og binder opp ressurser. Samtidig er den også med på å bygge opp det lokale engasjementet rundt huset. Musikal- og musikkteatersatsingen involverer det lokale kulturlivet, både i form av kor og statister og ved at nye «stjerner» introduseres. Talentutviklingen som foregår i kulturhusets umiddelbare omgivelser, ved kulturskolen, Vågen videregående skole og UiS, får her også et mulig utløp.

Allerede etter suksessen med «La Bohème» i åpningsåret ble planer om å utvikle et regionalt operaselskap utformet. Sandnes kommune støttet planene, men Stavanger var lenge tilbakeholden med hensyn til å gå inn på et samarbeid der produksjonene hovedsakelig ville bli lagt til Sandnes. Etter flere års dragkamp ble Opera Rogaland en realitet i år, nærmere 14 år etter de første planene ble lagt, med Sandnes kunst- og kulturhus og Stavanger konserthus som sentrale arenaer (Sandnes kommune, rådmannen 2014: «Opprettelse av regionalt operaselskap og vedtekter for selskapet»). Dermed har begge hovedsatsingene ved huset nå fått faste institusjonelle rammer å operere innenfor, selv om det fremdeles er usikkert om dannelsen av operaselskapet også utløser statlige støtte-midler.

Konklusjon

Sandnes Kulturhus er blitt et levende kulturhus, og har hatt positive ringvirkninger for befolkningens stedsidentitet og kommunens omdømme. Huset har et høyt aktivitetsnivå, med godt over 200 arrangementsdager pr. år. Det har også høye besøkstall, med et publikumstall pr. år som er høyere enn innbyggertallet i kommunen. Ambisjonen om ikke bare å være en lokal arena for byens befolkning, men også med regionale funksjoner, har blitt innfridd. Sandnes Kulturhus er regionens viktigste arena innenfor dans, opera og musikkteater, og med til dels nasjonal betydning innenfor dans. Kulturhuset var også tidlig ute med å inngå samar-

¹⁹² Et alternativ er Sola kulturhus i nabokommunen, der lokale aktører får dekket 2/3 av leiesummen, noe som gir en kostnad på rundt 6000 kr på hverdager inkludert lyd, lys og teknikere (pr. 2012).

beid med nasjonale institusjoner, som Riksteatret, Rikskonsertene, Nasjonalballetten, Den Norske Opera og Carte Blanche. Samtidig har man også hatt et godt samarbeid med kulturaktører i byen, og har løftet frem byens sang- og musikkmiljø ikke minst gjennom egenproduksjoner som «Annie», «Oliver!» og «Sandnes City», der lokale musikkorganisasjoner og enkeltpersoner er blitt trukket med. Etableringen av Sandnes Opera- og Operettekompani var et produkt av dette samarbeidet. For dansemiljøet i regionen har kulturhuset hatt en enorm betydning, både ved at man har fått en egen scene for dans og ved at man gjennom RAS har fått en økt interesse for og forståelse for dans som kunstnerisk uttrykksform i regionen. Kulturhuset har også hatt klare ringvirkninger for Sandnes som sted. Byutviklingsmessig innledet kulturhuset omvandlingen av det gamle industriområdet langs vågskaien til et levende bymiljø. Flere kulturinstitusjoner er lokalisert i området, bl.a. Vågen videregående skole, Sandnes kulturskole og utestedet og konsertscenen Sandnes Brygge. Sammen med Vitenfabrikken og KinoKino er dette eksempler på kulturinstitusjoner som er kommet til i kjølvannet av kulturhusets suksess. Byen har også fått en ny kulturell selvbevissthet og identitet som noe annet enn lillebroren til Stavanger. Et håndfast uttrykk for at byen har vokst ut av Stavangers skygge, kom i 2011 da Sandnes ble kåret til årets kulturkommune i Norge av Norsk kulturforum. Juryen trekker særlig frem kulturhuset som en katalysator

for den omvandlingsprosess som byen har gjennomgått på kulturfeltet: «'Den nye tid' startet med åpningen av Sandnes kulturhus 1. nyttårsdag 2000» (Norsk kulturforum 2011: Pressemelding: «Sandnes – Rogalands kulturkommune 2011»).

Men 2011 markerte kanskje også et vendepunkt i denne omvandlingsprosessen. Etter kommunevalget dette året kom Høyre – som hadde hatt ordførervervet mer eller mindre sammenhengende fra 1986 – for første gang i opposisjon. Kommunestyret ledes i dag av en storcoalisjon med A, FrP, Sp og SV, som i en presset økonomisk situasjon har valgt å kutte i kulturbudsjettene. Netto driftsutgifter til kultur pr. innbygger gikk ned fra 115 % av landsgjennomsnittet i 2010 til 98 % i 2011. Åpningen av Stavanger konserthus har også betydd en ny konkurransesituasjon for kulturhuset, som har fått en ny konkurrent på sine kjerneområder. Et annet uttrykk for et mulig vendepunkt kom med sammenslåingen av KinoKino og Sandnes Kulturhus som ble vedtatt i 2012. Selv om sammenslåingen har gitt RAS nye muligheter, har konsekvensene for KinoKino vært en drastisk nedgang i aktivitetsnivået, og flere ansatte har sluttet. Kanskje markerte også den mer eksperimentelle og nyskapende arenaen KinoKino en grense for hvor langt den kulturelle forvandlingsprosessen i Sandnes kunne gå? Kanskje brøt det for mye med de kulturtradisjoner som har preget byen, og som også for en stor del er videreført i kulturhusets programmeringspraksiser.

Om ikkje anna må det vere setningar der – Odda bibliotek og det litterære Odda

Odda Rådhus, med kino og bibliotek, står flunkande nytt i 1957. Arkitekt Gustav B. Helland har her teikna eit seinfunksjonalistisk bygg med gjennomført interiør heilt ned i detaljane. I kinosalen er stolane stilt opp i eit organisk forma amfi, veggene er kledde med ståande, bølgjande teakpanel, på golva ligg linoleum. Ramma om kulturen er framtidsretta – speglvegg, skrånande snopedisk, teakbrystning og innramma bilete av filmstjerner gav lokalet – den gongen – ein nymotens look.

Dette essayets tese er at Odda bibliotek blir ein arena og eit nav for kulturutvikling i Odda. Biblioteket går frå å vere stad for ei samling bøker – til liks med alle folkebibliotek etter biblioteklovene av 1935 og 1947, som påla alle kommunar og skolar å ha eit organisert bibliotek – til å bli ein arena for litteratur i spel, og at denne transformasjonen har vore sentral i utviklinga av Odda som kulturstad. Spørsmålet er vidare korleis *det* eventuelt kan forståast som ei utvikling nedanfrå, frå litteratur som kunstform. Korleis kan innhaldet i biblioteket – litteraturen – vere med å utvikle biblioteket som arena, og staden Odda? Kan ein stad utvikle identitet gjennom ei kunstform – slik som litteratur? I så fall – kva slags litteratur, og kva slags identitet? Korleis kan biblioteket bli forstått som ein dynamisk arena som inkluderer og utfordrar samfunnet det finst innanfor? Gjennom verknadshistoria til biblioteket – mellom arenautvikling, stadutvikling og litteratur som kunstform – vil essayet også undersøke korleis lokale drivkrefter spelar inn, er avgjerande, og kanskje kjem til kort.

Forsamlingsstader for aokansfolk, arbeidsfolk og folk frå anstans

Odda har følgd same utvikling som mange industristader – det har endra seg frå å vere eit bondesamfunn til å bli ein turiststad, eit industrisamfunn, og vidare eit postindustrielt samfunn. Desse

samfunnsformasjonane avløyser ikkje kvarandre absolutt, dei finst der som restar inne i Odda som ei samtidig kulturform. Kunsten er historisk sett innleira i livsverda både til *aokansfolket*, det vil seie «folka våre», folka som har budd i Odda lenge, og er vaksne opp i det gamle bondesamfunnet, *arbeidsfolket*, folk i Odda som går inn i og er forma av arbeidet i det nye industrisamfunnet, og *folk frå anstans*, tilreisande som både er fagutdanna, funksjonærer, spesialarbeidarar og forfattarar og andre intellektuelle.

Odda får sin første byplan allereie hausten 1907. Det betyr at etter det finn ein ikkje berre veg mellom gardar, men plan over ulike område og funksjonar. Og vegkryss og stader i staden. I byplanen er det spor av mangearta møtestader mellom arbeidsliv og kulturliv. Odda har, som følgje av denne samfunnsutviklinga, hatt mange forsamlingsstader: forsamlingshus og -hallar og møterom av ymse slag, ruinerte og gamle, nedrivne, omgjorde og nye. Arbeidslivet har skapt forsamlingsstader i eit komplementært mønster. Bondesamfunn og norskdømmiljø har Ungdomshallen, ein stad for dei som hadde røter i Odda frå før – *aokansfolket* – bygd av Odda Ungdomslag i 1907. Med turistreising blir det bygd ei rekkje hotell – 11 i talet – for dei som gjesta utanfrå – frå *anstans*. Det er inga lita gruppe, to av tre turistar som kom til Noreg, drog til Odda (Røyane 2011, s. 82). I 1905 er 14 000 utlendingar på besøk. Viktigast av hotella var Hotell Hardanger (1896–1976), forma i og utsmykka av historismens kunstnormer. I 1906 invaderer 1000 mann Odda for å reise industri. Fabrikkopninga er i 1908. Med karbidfabrikken kom larmen, støvet og røyken, mellom 1908 og 1921 sysselset Karbiden og Cyanamiden mellom 1000 og 1500 mann, og frå 1905, 1908 og til 1917 veks innbyggjartalet frå høvesvis 300 til 2000 til 6800 (ibid., s. 83). Karbiden og Cyanamiden blir Odda Smelteverk i 1924.



Odda bibliotek. Fotoet er tatt av ingeniør Charles Aggvin, 1961. Arkiv: Norsk Vasskraft- og Industristadmuseum.

Ifølgje Røyrane, som systematisk har tatt for seg bygningshistoria i industrilandskapet i Hardanger, blir karbidfabrikken fatal for turistnæringa (Røyrane 2011). Men med det nye arbeidslivet følger behov for nye forsamlingsstader; samfunnsutviklinga får bygningsmessige uttrykk. Folkets hus (1914–1971), eit ungdomsbygg teikna av arkitekt Olaf Jahnsen, blir bygd av arbeidarane på dugnad. «I nær 50 år skulle dette vera den viktigaste samlingsstaden i industribyen. Med sine salar, kontor, og Odda Samvirkelag med kafé, bakeri og brødbutikk, dekte Folkets hus fysiske og åndelege behov for fleire generasjonar oddingar» (ibid., s. 87). Odda Dramatiske Selskap spela teater her. Folkets hus var for tilflyttarane. Folkets hus var slottet til den nye industriarbeidaren, hevdar sosiologen Seljestad, ei festning midt i sentrum (Seljestad, mellomfagsoppgåve). I tillegg til Folkets hus fanst Formannshuset (1928), med stor sal med scene og galleri. Huset er no i privat eige, vert leigd ut og er framleis eit mykje brukt kulturhus i Odda. Odda barneskule (1912/1917), Kjøtbasaren (1917), med Kaffistova i andre høgda, er populær møteplass i Odda i mange år, og Meieriet (1951), omgjort

og fornya i samband med at det vart teke i bruk som kommunalt kultur- og aktivitetshus. Her held kulturskolen til, her er Ungdomsklubben, Odda skolekorps, frivillige lag og organisasjonar, og ulike møterom og kafé. Og Frelsesarmeen, bygd i 1915, gir det religiøse livet eit samfunnsretta alternativ til Odda kyrkje.

I Odda er det altså kultur for å samlast, byen har mange forsamlingsstader. Kimen til Odda bibliotek kom tidleg på 1900-talet. Fram til 1904 var det ei boksamling i kyrkja, deretter på Odda skule, og frå 1915 i eit «pent rom» i Folkets hus. I 1919 blei samlingsflytta til Odda Rådhus, som heldt til i det som da var Hardanger hotell. Boksamlinga vaks, frå 700 bøker og opent 1 time i veka i 1913, til heildagsstilling, 7500 bind, og «den beste samlings i fylket» i 1936 (Bleken 2007). Rett nok, før vernetanken slår inn for alvor, blir Folkets hus rive i 1971, det same skjer med Hardanger hotell, med eit fullt interiør utforma i verkstaden til Lars Kinsarvik, i 1978. Men da har boksamlinga alt frå 1957 fått plass i det nye Rådhuset, i etasjen under kinosalen.

Eit bibliotek er ein stad for alle – både *aokansfolk*, *arbeidsfolk* og folk frå *anstans*. I prinsippet er

det altså ein samlestad, ein stad for folk på tvers av herkomstar, interesser og preferansar. Han som styrte med biblioteket frå 1913 av, Gjert Haga, var sjølv snikkar med stor bokkunnskap, han arbeidde fram ei samling «som både i forhold til størrelse og kvalitet, står som et eksempel for andre kommuner» (Bleken 2007). Mellom anna blei Odda Arbeiderparti si samling på 400 bind innlemma i folkeboksamlinga i 1919. Odda bibliotek blir Oddas kulturelle skriftarena, med leserom med mange aviser og tidsskrift. Odda bibliotek blir ein stad som viser kunstens innleiring i livsverda frå individnivå til samfunnsnivå: Biblioteket er både ein stad å vere og ein stad for kunstens arkiv. Det betyr ein stad å møte alle slags folk, ein kunnskapsdemokratisk stad. Biblioteket distribuerer rikskultur, men knytter òg det framande til det lokale, likt til ulikt, det her- og nåverande til det gamle, og lar «den strenge historie og den bedårende fantasi» møtast.

Ein bibliotekar og ein lesar, ein forfattar og ein ingeniør

«Places are not passive, but take on meaning and are constituted by the narratives that surround them.» Det er antropologen Bruner som hevdar dette. Og han held fram: «Narratives of the place are not created out of nothing, however, they are connected to the materiality of the place and to its past» (Bruner, i Selberg 2010, s. 179). Og, kan vi føye til, narrativ er knytte ikkje berre til materialiteten på ein stad, men også til sentrale aktørar som har levd der. Dette gjeld også forteljinga om Odda bibliotek. Der rår Oddas første kvinnelege sjef, og fyrste fagutdanna bibliotekar, Dordei Nesheim Raaen. I Odda er Dordei legendarisk. Ho er bibliotekaren som arbeider politisk, ho er i forkant når det gjeld å gjere kultur til eige politikkområde. Av henne blir byggekomiteen og kommunen overtydd om å lage eit framtidsretta bibliotek med areal for studie- og opplysningsverksemd. Og Odda bibliotek får som det første biblioteket i landet eiga barneavdeling, eiga musikkavdeling, og eit arotek – ei grafikkavdeling med utlån av grafikk: «eit motsvar til dårleg kunst kjøpt frå bilar og båtar på kaien» (Eitrheim 2011, s. 87). Ved opninga i 1957 syda det, minnest Raaen: «– under åpningen var det så mange barn og så mye utlån – om lag 2000 bøker – at vi brukte 25 timer på å rydde opp!» (Bleken 2007). Biblioteket er blitt meir enn eit hus med bøker passivt i hyllene, det er blitt ein relasjonell og situasjonell arena for «cross-over»-estetikk, estetikk på tvers av kunstformer.

Forfattar Frode Grytten skriv om Oddas *tindebestigerske*, bibliotekar Dordei Nesheim Raaen:

«Det var kvinna i mitt liv. Ho som fekk meg til å skrive. Ho som førte meg inn på vegen mot bøkene. [...] Eg blir sentimental og svak og tenkjer at eg neppe hadde begynt å skrive hadde det ikkje vore for biblioteket i Odda» (etter Eitrheim 2011, s. 81). Dordei er den uhøgtidelege og svært kompetente litteraturarbeidaren. Grytten fortel korleis Raaen med sitt mangfaldige tekstoversyn og sitt blikk for lesaren skaper kontakt til litteratur som kunstform. Dordei Raaen kan, med sitt arotek, sitt musikkbibliotek og si barnebibliotekavdeling, karakteriserast som ein tidleg kunstfagdidaktikar i norsk mellom- og tidleg etterkrigstid. Ho er bibliotekaren som gjennom arbeidet gjorde Odda bibliotek til ein arena for litteratur, grafikk, musikk i ei formspesifikk funkisramme, og samtidig til ein kunstpolitisk stad.

Odda hadde liknande eksempel på samband mellom kunst og arbeidsliv og arenaer tidlegare. Gro Holm heiter ein forfattar frå bygda. Ho levde frå 1878 til 1949, og dreiv frå 1920 morsgarden Bergafjot ved sida av å vere skrivande. Holm sine romanar – der trilogien *Løstølsfolket* er mest kjend – er inga romantisering av eit bygdesamfunn, heller realistiske skildringar av eit framveksande industrisamfunn. Gro Holm var gift med Ole Paulsen Holm, han var ingeniør og biletkunstnar. Olav Holm teikna bustader i det raskt framveksande Odda, men også mindre arbeid, som eit verdskart i intarsiaen i barneavdelinga på – ja, nettopp, biblioteket. Dottera deira, Herborg Kiberg, vart kunstnar og laga betongrelieffet på ytterveggen til Odda Rådhus. Gjennom Gro og Ole Paulsen Holm er skrivekunsten, ingeniørkunsten, form, arkitektur og biletkunst voven inn i stadens fasar i kulturelle transformasjonar.

Dordei, Frode, Gro, Olav og Herborg er eksempel på korleis enkeltpersonars kunstnariske virkefelt er vovne saman med ein stad sine arenaer og utvikling av slike arenaer. Og når mange enkeltindivid trekkjer i same retning, kan nye arenaer utvikle seg. Det skjedde og skjer vidare i neste generasjon i Odda. Kan hende har det å gjere med at den viktige kunstforma i Odda er litteratur. I alle fall er litteraturen der, kunstforma sjølv, ein av premisseleverandørane for måten arenatanken utviklar seg på i Odda. Korleis er det å forstå? Kva er det med Odda og litteraturen om staden?

Hva er det med Odda?

«Jeg har lurt på hva det er med Odda, dette nitraste stedet innerst i den døde Sørfjorden, knuget under mørke fjell. Hvorfor kommer så mange særpregede og gode forfattere fra dette helt spesielle sam-

funnet?» Hausten 2001 stilte Arvid Bryne dette spørsmålet i Dagbladet i ein samtale med Brynjulf Raaen, son av den nemnde Dordei, bibliotekaren. Som direkte svar på det konkrete Oslo-perspektiverte spørsmålet frå Bryne vaks det fram eit lokalt arrangement i 2002: «Ka e det med Odda?» Med i arrangementet var Frode Grytten og Marit Eikemo, i salen sat Lars Ove Seljestad, også han sett som Odda-forfattar. Biblioteksjef (den gongen lærar) Else Marie Sandal, kultursjef Nina Kongtorp og forfattar Marit Eikemo er alle samde i denne historieframstillinga. «Hva er det med Odda» blei til ei – så langt – tretten års historie om eit litteratursymposium og behov for og utvikling av nye kunstarenaer på «dette nitraste stedet»: Litteratursymposiet, Murbygningen, Lindehuset og Litteraturhuset.

Ja, kva er det med Odda? Svaret har også ei *lengre* historie.

Arvid Bryne i Oslo ser Odda som nitrast og knugande. Men Odda er ikkje ein stussleg stad, det er også ei helteforteljing om industrireiseing som utfordrar nåtidig forestilling om globaliseringsprosessar som noko historisk nytt, ei jamn endring frå det lokale til det globale. Odda har vore globalisert sidan før 1900. Det er heller ikkje ein one-company-town, slik uttrykket blir brukt i urbanisme-litteraturen. Heller eit globalt multisamfunn gjennom 100 år. Tre store fabrikkar. Smelteverket, med den største karbidsmelteomnen i verda. Boliden Odda AS eller Det Norske Zinkkompani A/S (også kalla Zinken). Med sink og aluminiumfluorid, svovelsyre og anhydritt. Og i nabosamfunnet Tyssedal. Tizir Titanium & Iron AS. Titanrikt slagg og jern. Internasjonal storkapital: fransk-belgisk, svensk, australsk.

Globaliseringsprosessar må sjåast i eit historisk perspektiv. Korleis blir samfunnstransformasjonar tolka og forstått? Dei blir til dømes tolka og forstått i litteratur.

Odda er ein retorisk stad. «Hadde ikkje James Joyce skrivde om Dublin? [...] Ernesto Sabato om Buenos Aires? [...] Haruki Murakami om Tokyo? Orhun Pamuk om Istanbul? Nokon måtte skrivde om Odda», skriv Frode Grytten i *Bikubegang* (udatert, s. 6). «Eg ville stappe sidene fulle med folk. Køle på med folk. Rare, skakke, streite, vakre, snåle, vanlige, sinte, melankolske, lykkelige» (op. cit.). Grytten peikar her på at Odda har *trong til kunst*, *trong til* tekst. Stader må også eksistere i skrift: «Ein må kunne erfare plassar også på lærd vis, ved å lese om dei, ikkje berre på levd vis, ved å bu der» (op.cit.). I forteljingane ligg tolkingane, meiningane, melankolien. Tekstar kan uttrykke noko avklara eller noko spenningsfylt, noko nostalgisk eller noko opprørsk. Kan iscenesette konfron-

tasjon mellom gamaltid og nåtid. Å lese er å tyde relasjonar og distinksjonar, å lese må til for kulturell produksjon av rom. Forfattaren Marit Eikemo seier det same, at plassar må også eksistere i skrift. I essayet «Oddaprosessen» i samlinga *Samtidsruinar* skriv ho: «Eg skal til ein by som allereie er dikta opp. Eg skal heim, og denne byen er allereie brent ned, dikta opp og brent ned [...]. Kva er eigentleg poenget med å skrivde? [...] Har ikkje folk skrivde meir enn nok om Odda?» Men så held ho fram: «Eg kan ikkje tole at folk forsvinn, at byar brenn ned, at minne blir borte. Det må kome noko nytt, det må *vere* noko der. Om ikkje anna må det vere setningar der» (Eikemo 2008, s. 8–9). Slik er Odda eit møbiusband av natur, teknologi, økonomi, samfunnsutvikling, kultur og kunstuttrykk.

Eit samfunn er eit språkleg forsamlingslokale. Språklege framstillingar finst i mange variantar, laga av mange aktørar – byråkratar, lokale entusiastar, kvinna i gata, forfattarar, turistindustrien. Språklege framstillingar finst alltid i munnleg form, som historier og drøs og rykte og skrøner. Og ofte og mange stader, som i Odda, finst framstillingane i publisert skrift, som politisk prosa, byråkratisk prosa, poesi og essayistikk. Grytten og Eikemo sine tekstar er eksempel på den siste av desse formene.

Ein tekst fortel ikkje berre om røyndomen. Teksten er snarare ein del av den røyndomen han fortel om. Teksten er med på å skape hendinga fordi den omtalar denne, og set den inn i ein større samanheng. Teksten skaper ei fortolkningsramme. Og da er det *ikkje berre korleis* meining er skapt, men *kva slags* meining som blir skapt. For det finst mange slags meiningar. Ulike former har ulike målestokkar: poesien sine lupe, essayets rørsle, forteljingas forstørringar og vindskeive perspektiv, vitenskapens sektorpresisjon, den politiske prosaens bod om handling. I Odda er det særleg forteljinga og poesien som har fått sette dagsorden, politisk kulturprosa byggjer på denne. Og forteljinga tolkar og gir forståingsmåtar for enkeltindivid. Men korleis fungerer forteljinga inn i kommunal prosa? Kva er det med Odda? Fungerer forteljinga som kulturpolitisk rettesnor?

På eitt nivå lykkast det å vitalisere ein kulturenna omkring litteratur som kunstform. I Odda samlar folka og kreftene og formene seg både i stille skriftarbeid og i arbeidet med Litteratursymposiet, ein arena for «sanselighetens politikk» (Rancière 2012b). Det kan hevdast at formene utvikla arenaene. For ulike slag verktøy har ulik funksjon. Ulike typar av setningar gjer ulike ting med ein stad. Og ulike former krev ulike arenaer: Poesien i fabrikkjen. Forteljinga i Murbygningen. Vi skal sjå korleis dette meir konkret kan vere å forstå.

Arena og symposium

«Ka e det med Odda?»-arrangementet i 2002 skulle bli kimen til det første litteratursymposiet med eigen logo i 2005. I mellomtida blei det også laga andre arrangement, «Frå industrikultur til kulturindustri» i 2003, og i 2004 har Det Norske Teatret premiere på *Bikubesong*, eit stykke basert på Frode Gryttens roman frå 1999, i Odda. Det siste var kultursjef Nina Kongtorp sin idé, den gongen var ho ansvarleg for kultur i kommunen, for utekontakten og for Meieriet kulturhus. Det Norske Teatret hadde eitt krav: «Ja, om de har lokale med 7 m under taket.» Kunstforma krev eit lokale – Lindehuset blir rydda. 4000 arbeidstimar måtte til, dugnadstimar for å få Det Norske Teatret på scenen.

På heimesida til symposiet blir historia framstilt slik: «Etter fem år med idealistisk innsats og utrygg økonomi, fekk Litteratursymposiet i Odda prosjektstøtte frå Visjon Vest i 2009. Midlane var øyremerkt profesjonalisering av drifta av litteratursymposiet.» Eikemo, som kjem frå Festspela i Bergen med erfaring og kontaktnett, går inn i arbeidet på eige initiativ. Ho blir tilsett som festivalleiar, og ho arbeider med å få på plass ein profesjonell organisasjon og sikre den vidare økonomiske plattformen for Litteratursymposiet. Arbeidet handlar om merkevare- og omdømmebygging. I løpet av få år har litteratursymposiet i Odda gått frå å vere eit lite, lokalt arrangement med einseitig lokalt forankra forfattarar til å bli ein nasjonal festival som strekker seg over fem dagar. «Litteratursymposiet i Odda ønsker å bli ein vesentlig litteraturformidlar og premissleverandør i det norske litterære festivalandskapet.»

Litteratursymposiet er innskrive i den kommunale prosaen. På Odda kommunes nettside kan ein lese denne framstillinga: «Litteratursymposiet i Odda står i ei særstilling fordi litteraturen og staden er så tett knyt saman. Den lokale forankringa i alle ledd gir arrangementet ein heilt spesiell energi og atmosfære, og publikumstalet aukar for kvart år. Fleire av arenaene på symposiet er allereie legendariske både i industrihistoria, lokalhistoria – og etter kvart også i litteraturhistoria: Lindehuset i det nedlagde smelteverket, Hardanger Hotell, Odda kino, Meieriet og dei store bedriftene, Boliden og TTI.»

Denne skryteprosaen har reelt feste i offisiell kommunal prosa. I Kommunedelplanen for kultur 2002–2012 (punkt 11 «Kultur som hjørnestein») er arbeid med litteratur skrive inn som ein del av samfunnsdelen i kommuneplanen 2007–2019. Der heiter det at merksemd i perioden skal rettast mot Odda kino og biblioteket, Meieriet kulturhus og kulturskulen, Lindehuset som regionalt kultur-

hus, og Litteratursymposiet som merkevare. Nina Kongtorp, som er kultursjef fram til 2014, kan vere talsperson inn i kommunen. Ho kjenner kommunen, har hatt ulike arbeidsoppgåver sidan 1990.

Under denne skryteprosaen ligg der krevjande fordringar. Prosjekt Litteratursymposiet er *personnavhengig* idealisme, kompetanse, samtenking og samarbeid. Men også personleg slitasje. Å vere gode på å organisere. Å spele kvarandre gode. Litteraturen skal ut i alle krikar, med arrangement på arbeidsplassar: Eramet i Tyssedal, NLI, Odda Energi, Banken. Ein samarbeider med skole og kulturskole. Elevar deltar med tekstprosjekt og musikkprosjekt. Med utgangspunkt i profesjonelt tekstarbeid koplar ein til lokal musikk-kultur: Odda Musikklag, Tyssedalskoret. Alt dette er knytt saman i skriftproduksjon: å skrive søknader, å få kultur på plass i det politiske landskapet, noko lista med sponsorar vitnar om – Norsk kulturråd, Institusjonen Fritt Ord, Odda kommune, Sparebanken Vest, Hordaland fylkeskommune, NLI, Odda Energi, Ullensvang herad, Norli. Mange er med. Men økonomien har ein stor faktor frivilligheit i seg. Og det røyner på også på personnivå. For visst skaper Litteratursymposiet samspel i lokalsamfunnet. Mellom kultursjef, biblioteksjef, rektor i kulturskolen (Elbjørg Furholt). Men 2014 inneheld fleire personskifte: Kultursjef Nina Kongtorp er for tida i permisjon, og arbeider som kommunaldirektør for kultur og fritid i Lørenskog. Konstituert kultursjef er biblioteksjef Else Marie Sandal. Marit Eikemo sluttar som leiar for Litteraturfestivalen i 2014, ny konstituert leiar er Ingvild Ystanes.

Og forfattarane bak forteljingane – dei bur ikkje i Odda – dei samlast der rundt symposiumveka.

Arena og anneks

Symposiet sprengjer biblioteket som arena. Historisk er Odda bibliotek, som vi har sett, ein av mange forsamlingsstader. Med Litteratursymposiet veks kravet om fleire arenaer; ein måte å sjå det på er at behovet veks ut av publikumssuksessen med arrangementet. Men kan vi òg seie at behovet veks ut av *kunsten sjølv*? Arrangementet blir for stort for biblioteket som forsamlingsstad. Formmangfald krev arenamangfald. Dei nye arenaene ein tar i bruk – Murbygningen, Lindehuset og Litteraturhuset – vi kan kalle desse nye stadene *anneks* til biblioteket – berre for å peike på at dei er meir temporære og utprøvande.

På nettsida til Litteratursymposiet heiter det at symposiet «spring ut av Frode Grytten sin forfattarskap. Med den moderne klassikaren *Bikube-*

song dikta han Odda inn i norsk litteraturhistorie i 1999». Men det er ikkje berre å fordoble Odda-forteljinga. Prosjektet Kultur-Odda må finne ei form. Grytten skriv om korleis lokaliseringa av forteljingane i Murbygningen blir ein slags forteljingas poetikk: «Først plasserte eg forteljingane i rådhuset i Odda. [...] Det funka ikkje. [...] Eg pakka ned forteljingane og flytta dei over i Murboligen, eit stort murhus midt i Odda sentrum. [...] Dei fekk spele seg ut [...] frå 1915 fram til vår tid. [...] Det funka ikkje. [...] Eg tok til å skrive forteljingar frå mi eiga tid. [...] 24 rom. Ei forteljing til kvart rom. [...] Eg tenker at *Bikubesong* er eit portrett av ein svart flekk, ei reise inn i mørkets hjarte, ei skildring av ein bygdeby full av faenskap, røyk og karbid. Full i skjøre, rare vakre kraftfulle folk» (Grytten, *Bikubegang*, udatert, s. 6ff).

Murboligen finst. Den er bygd i 1913 og vart teikna av arkitekt Egill Reimers (Røyrane 2011, s. 110). Den består av 30 toroms, og 14 eittroms husvære, halve kvartalet, bygd for tilsette på Cyanamiden. For si tid var den svært moderne, med innlagt vatn, vassklosett og elektrisk straum. Det er altså mange i Odda som har eit forhold til Murbygningen, ved å ha budd der, kjenne nokon som har budd der, ha passert staden, ha sett fasaden. Gjennom murbygningen hentar Grytten folk inn til litteraturen, og litteraturen spenner opp skildringar av stadens historie. Gjennom programposten *Bikubegang* tilbyr Symposiet «guida turar i det mytiske Odda, med nye og ukjende historier om folk, stader og opplevingar frå ein oppvekst» (Kongtorp og Mikkelsen, s. 3). «Det finst ingen kart utan kvite lygner. [...] Å teikne eit kart er heller ikkje ein eksakt vitenskap. Den profesjonelle kartteiknaren må gjøte mange val. Ein må selektere og avveie, ekskludere og forenkle, abstrahere og trekke frå.» (Grytten, *Bikubegang*, s. 5)

Litteratursymposiet finst i dette spennet mellom kart, atlas, terreng og liv: «Alt er teikna ned. Bare oppfyllingane melankoli gjenstår» (Grytten, *Bikubegang*, s. 7). Forteljingane kan lesast og lyttast til som dokumentariske tekstar. Og derigjennom blir tekstopplevingane vovne saman med levd liv og minnestoff for Odda-buaren. Symposiet er ikkje berre eit arrangement for seg, det som går føre seg der, er ein del av arenaens historie og aura. Med den danske poet og essayist Inger Christensen kan ein seie: «Jeg tænker, altså er jeg en del af labyrinten. Labyrinten som en slags fælles tankegang, et møbiusbånd mellem mennesker og verden» (Christensen 1982, s. 62). Eit møbiusbånd er ein interessant metafor for ein type samband; det er nemleg ikkje eit samband mellom to skilde objekt – som til dømes menneske og samfunn, men eit

objekt som består berre av ei flate og ein ytterkant, der ytterkanten snur seg og blir innerkant, og omvendt. Slik kan ein forfattars biografi og arbeid – som til dømes Frode Grytten sitt – legge nye dimensjonar til forteljinga om ein stad. Forteljingar er ei innerside av staden, og staden gir stoff til forteljinga. Slik er litteraturen som kunst innleira i det samfunnsmessige og politiske.

Når arenaen – som Murbygningen i Odda – kan brukast som kulisse og garantist for autentisitet, blir forteljinga fordobla. Litteratursymposiet tar i bruk tekstens stader som kulisser for *performativ* tekstskaping: Frode Grytten legg opplesing frå *Bikubesong* til eit av husværa i bygningen. Utviklinga i kunstforma sjølv, frå ein stillestående opplesingstradisjon til opplesing som performativ handling, skaper dette behovet for ein tilleggsscene for formidling. På den måten kan ein sjå Murbygningen som *eit fiksjonalisert anneks* til biblioteket som kulturarena.

Andre former skaper anna slags innhald. Lars Ove Seljestad sine vandringar i restane av smelteverket understrekar eit samband mellom *fabrikken* og *poesien*:

*Kom
pust for meg, vesle
son
pustar Fabrikken. Eg
skal pusta deg
lykkeleg. Eg skal pusta deg
trøtt.*

Teksten er henta frå *Storspring – fabrikkdikt* (Aschehoug, 2013). Samlinga er strukturert etter den hardaste skiftveka som blir kalla «storspring», og dei sirklar om det litteraturkritikaren Sindre Ekrheim (Bergens Tidende, 17.6.2013) kallar «modernitetens og industrikulturens totempæl: fabrikk». Ekrheim held fram: «Fabrikken kjem til orde i dikta, både som ein fjern og omsynslaus guddom, men lokkar også innsmigrande om rikdomen og den nye tida. [...] Fabrikk blir ein metaforisk og mytologisk gigant kropp, der særleg fordøyingsfunksjonane, meltinga og omdanninga, der det grådige svelget, som omdannar alt frå landskapet til arbeidarane, gjer naturen til kultur og økonomi, er i søkjelyset.» I dikta er smelteverksruinen i Odda ikkje ein museal innretting, men ei verkande kraft av maskuline bilde, førestillingar, talemåtar. Seljestad leikar fram klangane i ord som karbid, koks, cyanamid. Arbeidets og materiens poesi. Kombinasjon av forlokking og tvang. Eg-et er undergitt fabrikk, forfattaren er undergitt språket. «[A]rbeidstidens porer' lukket seg; femminuttene,

røykepausene, blåmandagene, ble strengere og strengere regulert» (Eliassen mfl. 2004, s. 34).

Å bruke fabrikk som tema og arena for poesi er å flytte kunsten ut i Odda-livet. Det same kan ein seie om å bruke Lindehuset til dramaframvisning. Karbiden og Cyanamiden – sjølv namna blir poetiske. Fabrikk, ein stad for det heslege, eit monster av jern, er eit motbilde til kunsten frå romantikken av. Fabrikk er samstundes eit positivt og sentralt symbol på den moderne verda, der fabrikk- og maskinestetikk gir grunnlag for futurisme, funksjonalisme, purisme og konstruktivism. Og fabrikk blir estetisk i tydinga at den gir sterke sanseintrykk – skiten og støvet heng i kledda når bygget blir nytta til opplesingar og konsert.

Litteratursymposiet gjer også *smelteverkruienen* i Odda til eit *anneks* til biblioteket som litteraturens hovudarena. Smelteverket blir ein retorisk stad, ei samling sansingar, idear og moment. Til dømes er rytme eit universelt trekk ved ein kvar arbeidsprosess, også i arbeid med poesi: teknologi, livspust. Å styre verktøyet (i manufaktur og handverk), å bli styrt av maskinen (fabrikken): å styre og bli styrt av språket. Maskinen er ein måte å temme kroppen på, slik arbeidsskifta er ein måte å disponere tida på, det vil seie å disponere teksten og temme språket.

Frå 2003 er der inga stempling meir i smelteverksporten. Riksantikvaren gir Odda Smelteverk status som freda kulturminne frå 2011. Ved å ta i bruk fabrikk til poesien forsterkar ein poesien i retning av tekstane sitt minnestoff. Ein kjenner «suget av fråvær» (Fløgstad). Smelteverket som retorisk ressurs vekker bilde og peikar på felles erfaringar i Odda-samfunnet. Smelteverket som arena blir del av det politiske i Rancière si tyding, ein stad som opnar for det sansbare. «Om gleden ved en god ruin», som Anne Eriksen skriv (Eriksen 1999).

Nettopp det er kultursjef, symposiesjef og biblioteksjef samde om – Litteratursymposiet når nye og lokale grupper ved å bruke anneksa Murbygningen, Smelteverket og Lindehuset som arenaer. Dei tre nye stadene gir nye grupper av publikum annleis rom for å sanse, kategorisere og sortere verda og tekstane. Men spørsmålet snik seg inn – deltar ein berre for å finne att historia? Eller skaper opplevingane også kategoriar å forstå nåtida med? Er Odda bibliotek og anneks ein kunstarena, eller er det ein stad for memoria, for minnetekstar om Odda slik staden ein gong var?

Og litteraturhus?

Alle dei mange arenaene kjem som ein konsekvens av at symposiet skaper plassbehov. Det er ein kon-

sekvens av strategisk arbeid med Odda som litterær stad. Men treng ein også eit litteraturhus i Odda?

Medan symposiet er kommunalt, med 50 % stilling til festivalleiar, er litteraturhuset ei privat stifting. På spørsmål til Eikemo om det er ein bygning eller ein organisasjon, er svaret ja og nei. Litteraturhuset er garderobehuset for det nedlagte smelteverket. Eikemo skriv: «– Fy faen! Her hadde vi verdas største karbidsmelteovn» (Eikemo 2008, s. 15). «Kva er poenget med nokre lagerbygg? Med administrasjonsbygg, eit bad, nokre teglsteinhus, verkstad eller lab dersom vi ikkje tar vare på ovnen?» (op.cit., s. 12). Men litteratursymposiet har behov for ein stad å arbeide mellom festivalane, eit supplement, ein stad å rå over sjølve. Frode Grytten og Marit Eikemo får kjøpe garderobehuset for kr 1,-, og 200 000 i stiftingskapital. Sentrale aktørar som kultursjef Nina Kongtorp og Anne Otterholm, leiaren i Forfattarforeininga, går inn i styret. Ein får tilskot frå Fritt Ord. Sjølv om litteraturen politisk sett er eit samlande aspekt i smelteverksaka, er Odda avdeling av Det Norske Arbeiderparti skeptisk til ny bruk av gamle lokale. Ein får, med Høgre og Raudt støtte på 350 000, og Odda kommune tilset ein vaktmeister i 30 % stilling (etter Kongtorp, 20.05.2014). Men Litteraturhuset er ikkje sett slik i stand at ein kan skaffe seg inntekter ved å leige ut. Ein søker om driftsmidlar. Men får nei. Og Sparebanken Vest vel å legge sine sponsorkroner til Litteraturhuset i Bergen. Det økonomiske handlingsrommet er altså lite.

Ja, der er eit ønske om å ta vare på eit hus. Og eit ønske om å sikre og kanskje til og med forsterke litteratursymposiet som organisasjon gjennom ein ny arena som ikkje har bibliotekets og kulturavdelinga i kommunen sine mange *andre* oppgåver. Her møtest altså idealismen og økonomiske og politiske realitetar.

Transformasjonar

I *Samtidsruinar* (2008) tematiserer Marit Eikemo det å ta vare på, ho tematiserer forholdet mellom skrift og minne. Det handlar om transformasjonar av samfunn og av språk. Og om kva ein gjer i slike transformasjonsprosessar.

Frå tidlegare kjenner Odda-samfunnet til transformasjonar. Riksantikvaren kjem i 2013 med anbudsdokument: Mulighetsstudie Smelteverksområdet i Odda. «Å fikse et sted», som urbanist Erling Dokk Holm skriv om arealplan og stadutvikling. Det kan sanneleg provosere dei som bur der, som er midt i si forteljning. Norsk Vasskraft- og Industristadmuseum i Tyssedal, 18 årsverk i 2011,

historia som forteljing? Tizir Titanium & Iron AS, 170 arbeidsplassar, ei framtidforteljing? Korleis fungerer eigentleg forteljinga om staden? Kva er Odda som figur? Kva gjer det med staden at smelteverkskaféen nå sel glasenglar i home cottage-stil? Kva gjer det med staden at verket er nedlagt, men forureininga i fjorden like fullt består? Kva gjer industrihistoria med språket og språket med industrihistoria? Kva gjer det med staden at Litteratursymposiet kvar oktober får forlagselitar frå Oslo til å mingle i kinosalens funksiofoajé? Kan ein stad bli gjennomfiksjonalisert og transformert – frå topos til utopia og heterotopia – lik ein Karde-mommeby på Sørlandet eller ein Jørundgård i Sel? *Nostalg* eller *Riv skiten*. Kunst kan vere minnekunst. Kunst kan vere sorgarbeid. Kunst kan få oss til å fortvile. Og å forstå. I Odda er det tekstar som skaper samband mellom kunstoppleving og arenaer. Samband mellom tekst og stad kan uttryk-kast på mange måtar. Tone Selberg syner i sin analyse av Sigrid Undset-tekstar i landskap korleis sambandet kan bli til musealisering, heterotopiar som temapark eller historisk spel, eller til vandring i historiske fotspor (Selberg 2010). Ein kan snakke om litterær turisme.

Forholdet mellom kunst og arena og stad i Odda inneheld alle desse sidene. Eit spørsmål er difor om fabrikk og poesien og murbygning og forteljingane blir ein del av The Heritage Industry: kulturarvindustrien, der arenaene blir relokalisert til nostalgien domene – berre. Industriarbeid blir plassert i glas og montrar, ei vaska utgåve, utan lukt, støy, larm. Og kunstformene blir ufarlege gjentakningar og dokumentasjonar over det som var. Blir ein verande i det gryttenske, i «den same festivalen kvart år», som forfattaren Erlend Nøtvedt spissformulerer det (etter Eikemo, 16.05.2014)? Og er dette gryttenske sterkt nok for ti nye symposiumsår?

Litteraturfesten i Odda heiter symposium. Det er frå klassisk tid drikkelag med samtalar og ordskifte. Symposiet plasserer kroppen på plassen – i lyd, lukt, heile spekteret av sansingar.

Ein kan seie symposiet er ei sensibilisering av plassen, det er festivalen som demokratiserande forum. Medan Ungdomshuset og Folkets hus var arenaer med fast ideologisk innhald, er dei nye arenaene uferdige rom som blir til gjennom utfolding i kunstformene sjølve. Å erfare nye rom er å omorganisere vanar og rutinar. Symposiet er transformasjon. Eitt av dei mest markante trekk ved festivalen er nettopp at den tar plass, og at den profilerer og utvider det lokale, hevdar Connie Reksten (Reksten 2007, s. 157). «På same tid som festivalen synleggjer staden og det kvardags-

lege i form av det lokale og særeigne, kan det sjå ut til å bryte med dagleglivets rutinar» (op.cit.). Det vellykka symposiet vil både skape og forsterke identifikasjon og distanse til plassen. Kan vi seie at utfordringa er spennet mellom opphavleg nostalgi av samkjensle mellom kropp og omgjevnader til ei tilbakevendande oppgåve: det å finne seg til rette i verda? Korleis tileigne seg plassen – direkte, umiddelbart og sanseleg? Kvar er eg? Kvifor er eg *her*? Kva gjer eg *her*? I eit symposium som det i Odda blir litteratur handling, noko ein gjer, erfarer, oppsøker og opplever – litteraturen tar plass, bøkene blir til stad og dikta til ting.

Arena for kunst i Odda står i spennet mellom ein stadidentitetsdiskurs og ein litterær diskurs, og dei er ikkje alltid samanfallande. Spenninga er kjend frå andre stader. Til dømes skriv Connie Reksten om Olav H. Hauge-resepsjonen i Ulvik at han «har gått frå å vere litteratur til å bli kultur. Han har gått frå å vere dikt til å bli personlegdom, frå litteratur til kropp og plass» (Reksten 2007, s. 162). Innhaldet i plassen blir transformert til eigne og personlege inntrykk: «Plassen blir på denne måten til medskapar og medprodusent i våre eigne liv» (op.cit., s. 165). Handling og erfaring blir gitt primat. Samtidig kan ein slik stadidentitet skapt gjennom tekst bli eit hinder for innsikt i litteraturen sjølv. Den dokumentariske resepsjonen trivialiserer. Utanforliggande faktorar klistrar seg til litteraturen, men er sjølv korkje litteratur eller poesi.

Slik kan ein merke ei spenning også i omtalen av symposiet. På den eine sida er arenaen og annexa kjende for Odda-buaren. Symposiet forsterkar staden. Den lokale tilknytninga er ei trygg tilknytning – ein er trygg på eigne forfattarar, trygg på oddingar som publikum, trygg på at der også kjem menn på arrangementa. I 2014 held også *Fjorden Cowboys* konsert på symposiet, sjølv om Leif Einar Lothe alias Lothepus uttalar at «eg har eigentleg ikkje fått med meg kva det går i på Litteratur-amp ... eg klarer jo ikkje å uttala ordet eingong!» (Mjør 2014). Blueslaget er teknisk ansvarlege, her er eit lykkeleg fellesskap i botn. På den andre sida må ikkje dette bli berre gjenkjenning. Kva hentar litteraturen kvaliteten sin frå? Kva er litterær kvalitet? Korleis er sambandet mellom daglegresepsjon og kvalitetsutvikling? Sandal understrekar kontakten med det lokale kulturlivet. Eikemo vil gjerne integrere lokale kunstnarar. Men, seier ho, «skal du få til noko slike stader, så må det vere kvalitet. Ein leiar må våge å vere leiar, slik blir det symposium, ikkje berre ein serie med arrangement. Kvalitet merkast, uansett, og det merkast når den er fråverande». Og Eikemo understrekar kor viktig det er

med nye, unge poetar og nye former i programmet: Paal Maage Elstad, Fredrik Stenhjem Hagen. Som festivalleiar fram til 2014 har ho vektlagt nær kontakt mellom Skrivekunstakademiet i Hordaland og symposiet nettopp for å utvikle det litterære midt i det stadspesifikke.

Estetikk og politikk

Odda som arena for kunst har framtidutfordringar. Ein ting er kva kulturpolitiske rammer ein må operere innanfor – kommunalt, regionalt og nasjonalt. Det skal skaffast pengar til drift. Så langt har kultursjef, biblioteksjef, kulturskolerektor og festivalleiar gått saman og brukt målretta arbeidstid i det fellesprosjektet som Litteratursymposiet er. Ein har saman fått til magi, energi og eit lokalt engasjement ved aktivt å bruke og utfordre nettverk, kompetanse og arenaer på staden Odda. Litteratur er festens utgangspunkt og samlepunkt. Odda er historisitet og globalisert arbeidsliv, med arenaer integrert i dette. Litteraturens stader og stader i litteraturen har plassert Litteratursymposiet i det norske litterære festivallandskapet.

Og midt i dette det krevjande: Å dyrke fram og velje kunstnarisk kvalitet der det dannar seg randsoner av nips. Å balansere folkelege og elitistiske trekk, og å gjere det lokale nasjonalt interessant. Å la økonomiske realitetar overta kulturens naturalhushald før folk brenn seg ut. Så korleis *blir* forteljinga om Odda? Sentimental? Nostalgisk? Eller med ein term frå arkitekturteoretikaren Mari Hvattum – eit uttrykk for *stedets tyranni*? Ei forteljing har sin stad og sin grunntone. Det er smeltevirket vi kjenner. Og du kan ikkje argumentere mot ei forteljing. Du må møte ho med ei alternativ forteljing. Den sterke forteljande strukturen med start, midte, slutt er krevjande når det gjeld Odda. Ein kan bli hengande i ein seinmoderne kollaps, kva han nå er av industrielt eller økologisk innhald. Korleis kome seg vidare etter at ei forteljing er over, gå ut og lage ein ny start? Korleis integrere det nye Odda i kunstfesten?

Her finn vi eit paradoks. Kunstens autonomi er dens politiske trekk. Kunstens kraft er også politisk. Men det som gjer kunst politisk, er ikkje først og fremst ein politisk intensjon, men det kunst gjer med fellesskapets tilgang til sanseerfaringar. Den franske filosofen Jacques Rancière skriv i essayet «Estetikken som politikk» om det han kallar kunstens *dissensualitet*. Dissensualitet, av dissens + sensuell, viser både til usemje, forflytting, og det sansbare. Ifølgje Rancière fungerer kunstformer politisk på to måtar: anten som utopi – at den skaper avstand til og underleggjer kvardagserfaringa.

Eller som mikropolitikk, at den skaper sensitivitet for andre måtar å kategorisere på. «I begge tilfeller er kunstens særegne funksjon å bidra til en ny inndeling av det materielle og symbolske rommet» (Rancière 2008, s. 536). Både politikk og estetikk har med ordensmåtar å gjere, det vil seie kunst demokratiserer, den lagar soner av noko ubestemt mellom dei kategoriane som vi vanlegvis støttar oss til. Slik fabrikkdikta til Seljestad er fabrikkens rytme, og kommenterer fabrikkens liv. Rancière vil «tegne en ny topografi for det mulige, [...] et løfte om et fritt samfunn [...] en mulighet som finnes begravd i det bestående og som en rekonfigurering kan få oss til å se» (Bale 2012, s. 217 f).

Kunstarenaen kan ikkje konkurrere i tyngd med den aktuelle globaliserte Odda-økonomien. Men kunsten fungerer i samfunnet på andre måtar enn berre gjennom økonomisk produktivitet, aksjonisme og kunstnarens engasjement. Kunstens politikk – og det gjeld alle kunstformer – teater, musikk, dans, bildekunst, litteratur, er å formgje og vise nye landskap for våre felles erfaringar. Er det dette som er «kunstens nødvendighet, dens retning og tvang?», som Inger Christensen uttrykkjer det (Christensen 2000, s. 17). For kan vi «overhovedet [...] undvære kunsten, når den først én gang har løftet os ind i en sammenhæng» (op.cit., s. 19). Eller som Marit Eikemo seier det: «Det må kome noko nytt, det må *vere* noko der. Om ikkje anna må det vere setningar der» (Eikemo 2008, s. 8).

Eksempelet Odda bibliotek – eit kulturens naturalhushald

Dette studiet av Odda bibliotek og det litterære Odda tydeleggjer eit tett samband mellom kunst, arena og stad. Men kva er navet i utviklinga – er det biblioteket, tekstar i biblioteket, staden, stadens forteljingar, symposiet eller enkeltpersonar? Eller er det faktorar knytt til økonomisk utvikling og samfunnsutvikling i eit nasjonalt eller globalisert perspektiv? Essayet peikar på klare samanhangar mellom kunst, stad og arena, men det peikar ikkje på enkle kausalsamband mellom desse.

I essayet resonnerer eg med utgangspunkt i biblioteket, og med litteraturens rolle som raud tråd. Innleiingsvis spurte eg korleis litteratur kan vere med å utvikle biblioteket som ein dynamisk arena som inkluderer og utfordrar samfunnet han finst innanfor. Kan ein stad utvikle identitet gjennom ei kunstform – slik som litteratur? I så fall – kva slags litteratur, og kva slags identitet?

Staden Odda har gjennom næringslivsutviklinga heile det 20. hundreåret vore del av ein global økonomi, med nasjonale og internasjonale kunst-

og kultur- og arkitekturuttrykk som ein integrert del av det lokale. Biblioteket i Odda, med ei markant bibliotekleiing, utviklar seg frå å vere eit opplysende folkebibliotek til å bli ein samlande kulturinstitusjon, og biblioteket som verksemd og fysisk stad får ei rolle å spele i framvekst av litteratur skapt i og om lokalsamfunnet. Denne litteraturen er tett bunden saman med Oddas historie, topografi og samfunnsutvikling. Viktige verk er tematisk orientert mot spekter i Odda-samfunnets næringsutvikling, med smelteverkets historie som omdreingspunkt og bakteppe. Realistisk prosa og poesi som tematiserer stadens folkeliv og samfunnsutfordringar, kan fungere som terapiteklar for enkeltlesarar, kunstuttrykk som samlar og skaper ein stadidentitet. Samtidig er tekstproduksjonen med på å transformere denne stadidentiteten. Transformere er her å gjere tydeleg, forstørre, utfordre og omskape. Odda skaper tekstar som (ny)skaper Odda, Odda vert forma til ein retorisk stad.

Litteratursymposiet er ein småskalavariant av litteraturfestivalar. Symposiet er likevel ikkje å forstå som eit lokalt arrangement, det står i tett samband med nasjonale nettverk og sterk kunstfagleg kompetanse. Og symposiet er med å utvikle kunstens nyare former – litteratur som performativitet og interaktivitet, litteratur som brukarvennleg og relasjonell. Derigjennom sprengjer symposiet biblioteket som fysisk arena.

Kunst- og kulturaktiviteten har likevel så langt ikkje ført til bygging av nytt stort kulturhus eller ny permanent arena i Odda. Heller viser studiet av Odda bibliotek og det litterære Odda fram det vi kan kalle eit kulturens naturalhushald. Det litterære Odda er skapt av individuell arbeidsinnsats gjennom mange arbeidstimar og stor anvendt kompetanse. Ei slik sterkt personavhengig organisering har tydelege kvalitetar: Eldsjeler arbeider tett på staden, kunsten og arenaen gjennom kunstens operative og sensible side. Samtidig er det økonomiske handlingsrommet lite og avhengig av stor frivillig arbeidsinnsats. Og sjølv om det årlege litteratursymposiet set stadens kunst i spel, vil kvalitet i innhaldet framover vere avhengig av ein finstemt balanse mellom kjend prosa og ny litteratur som ei skapande kunstform. Utfordringa blir å la realistisk prosa knytt til staden bli til ei transformativ kraft. Berre å dyrke historia og det kjende som identitetsskapar er museumsbygging.

I den rullerande Kommuneplanen er ei av målsettingane «Litteratursymposiet som merkevare». Ein skal legge til rette for «vidareutvikling av Litteratursymposiet og Litteraturhuset». Og ein skal gje støtte til årlege kulturarrangement og hendingar som vekker «nasjonal interesse og merksemd». Ei viktig utfordring er korleis ein skal byggje ein profesjonell, stabil organisasjon for slike store oppgåver innanfor nåverande økonomiske rammer.

Arena, kunst og sted

Introduksjon

Hensikten med casestudiene som er presentert i de forutgående kapitlene, har vært å få mer kunnskap om forholdet mellom etablering og drift av produksjons- og formidlingsarenaer og formidlingsbehov og ambisjoner i kunstfeltene selv. Det er store forskjeller mellom de arenaene vi har undersøkt, med hensyn til kunstnerisk innretning og tilblivelseshistorie, organisasjons- og styringsstruktur, produksjons- og formidlingsaktivitet, finansiering og samarbeidsrelasjoner. I det følgende vil vi peke på noen likhetstrekk og forskjeller mellom casene i lys av relasjonen arena-kunst-sted samt gå inn på noen områder hvor vi mener en mer systematisk sammenligning er mulig. Deretter vil vi løfte frem noen utfordringer og dilemmaer fra casestudiene som vi mener kan ha bredere gyldighet. Hva kan forklare den formen arenaene har fått, og hva sier casestudiene på et mer allment plan om forholdet mellom arenautvikling og mekanismer i omgivelsene i form av institusjonelle påvirkninger og krav?

Arena og sted

Hvordan har arenaene blitt meningsfulle objekter på de aktuelle stedene, og hva ligger til grunn for at arenaene trer frem i bevisstheten – i stedets *sensus communis* – og får mening som noe mer enn fysiske bygg? I hvilken grad utspiller vesenstrekk ved stedet seg i arenaenes programprofil? Og hvordan står visjoner og ambisjoner i forhold til lokale tradisjoner og opprinnelige formål?

Alle arenaer vi har studert, har vokst ut av lokalsamfunnet og er uttrykk for sosiale endringer over et lengre tidsrom. En hovedlinje i alle stedenes næringshistorie har vært avindustrialisering – og delvis også omlegginger av industrivirksomhet til informasjons- og servicenæringer. Nedleggelse har noen steder skapt sysselsettingskriser, men også generert omstillingsprosesser i retning

av «forretningsmessig tjenesteyting» som er den yrkeskategorien som tillegges størst potensial for sysselsettingsvekst i det postindustrielle informasjonssamfunnet. Sandnes var fra 1900-tallet dominert av tekstilindustri, med Sandnes Uldvarefabrik og Kamgarnspinneriet som de store hjørnestebedriftene. Odda har vært dominert av prosessindustri, og nedleggelsen av smelteverksdriften i 2003 skapte omstillingsbehov hvor kultur ble lansert som alternativ næringsvei. Bydelen Nordnes i Bergen har siden 1800-tallet vært preget av ulike former for industriell produksjon: verftsindustri, sardinproduksjon, reperbane, bryggeri og tekstilindustri. Industrisamfunnets klassemotsetninger satte også dype spor i bosetningsmønsteret, med industriarbeidere og småkårsfolk i trehusbebyggelsen langs den industrielle vestsiden og kjøpmennene i herskapsboliger på Strandsiden med utsikt mot fjorden. Etter verftnedleggelse på 1960- og -70-tallet utviklet det gamle arbeiderstrøket seg til et veritabelt slumområde. Fortidens krigsødelegelse og kommunens overtakelse av «fattighusene» gjorde verftsområdet til en bortglemt «spøkelsesby» inntil en gruppe kunstnere gjenoppdaget området på 1980-tallet og etablerte kulturarenaen på fabrikkruinene – og ga hele området nytt liv. Utviklingsscenarioet er ikke unikt for våre steder. Avindustrialisering førte mange steder til negativ sysselsettings- og befolkningsutvikling, men skapte også behov for alternative næringsveier og nye referansepunkter for stedsidentitet og sosial tilhørighet. I den forbindelse gjorde kunsten og hele kulturområdet seg mer gjeldende som en virksom pådriver eller uutnyttet ressurs fylt med håp og muligheter, noe våre casestudier viser. Hvordan har utviklingen vært på stedene vi har studert, og hvilken – om noen – rolle har arenaene hatt i stedsformasjonene?

Alle arenaer vi har studert, har på ulike måter tatt aktivt del i disse endringsprosessene. Visjonen

bak Bergen Kunsthall om å bli en arena som var «åpen og fleksibel», formes på 1990-tallet med endringer i den kunstneriske profilen og innlemming av stedets unge kunstnere – den frie kunstscenen – i det som etter hvert ble visningsstedet og den sosiale møteplassen Landmark. Kunstnerne inntog i den forfallene fabrikkbygningen på verftet var svar på prekære behov for produksjonslokaler og visningssteder, men visjonen om et levende og mangfoldig kulturhus ble kollektivt formet av byens kunstnere i kompaniskap med en velvillig industriei. I Sandnes gikk kommunen i bresjen for etablering av en arena som kunne gi kunsten rom og muligheter til å skape en ny stedsidentitet på ruinene av den avindustrialiserte «sovebyen», og i Odda tilbød litteraturen et fiksjonsunivers som ga avstand til hverdagserfaringene og løftet frem uante muligheter – utopier – for omdannelse av stedet til noe annet og nytt. Alle prosessene har på ulike måter vært preget av samspill mellom estetikk og politikk – av ideer, fremtidsvisjoner og idealisme sammen med dugnadsånd, planer og handlekraftige vedtak. Hvordan har arenaene utviklet seg i relasjon til stedet de befinner seg på, og er det noen forskjeller og likheter mellom utviklingsprosessene?

Arenavisjoner og stedsidentitet

Mens industrien i Bergen hadde beskjeftiget nær 1/3 av byregionens yrkesbefolkning i 1970, var andelen i 1994 sunket til 13 prosent. Gamle og velkjente industrianlegg forsvant. Det samme gjaldt det alt vesentlige av byens malings- og hermetikkindustri. Byens storheter som Ditlef Martens innenfor nærings- og nytelsesmiddelindustrien ble oppløst, deler av Bergen Mekaniske Verksted ble nedlagt, og ærverdige Hansa Bryggerier ble solgt til Sverige. Sysselsettingsnedgangen i industrien på 1980-tallet ble delvis kompensert av veksten i forsikring, eiendom, bank/finans og annen privat tjenesteyting, inntil bankkrisen i 1986/7. Etter reguleringen av banksektoren og fremveksten av finansieringsselskaper utviklet Bergen seg til en finansby, men den postindustrielle krisestemningen dannet et skyggefelt av behov for nye identitetsskapende referansepunkter som kunne fylle «Bergen» med annet innhold og endret mening.

På slutten av 1980-tallet var også byens kunst- og kulturmiljø i en prekær situasjon. Den formidable økningen på 30–40 % i antallet yrkesaktive kunstnere mellom 1979 og 1994 hadde skapt et arbeidskraftoverskudd på mange kunstfelt som presset nivået på lønn og honorarer ned (Elstad og Pedersen 1996). Økningen hadde store følger for

lønns- og arbeidsvilkårene for byens kunstnere, og mange ble avhengig av statlige sysselsettingsmidler. Som en konsekvens var det også stor mangel på atelierer og visningslokaler i byen. I atelierundersøkelsen utført av Haugsevje mfl. (2014) oppgis økonomi som den desidert viktigste årsaken til at kunstnere ikke har tilgang til atelierer, og situasjonen for lokale kunstnere på 1980-tallet var kritisk. Kulturarenaen USF ble langt på vei utviklet som et svar på sysselsettingskrisen blant kunstnere og det prekære behovet for produksjonslokaler og visningssteder. Gjenbruken av den nedlagte fabrikk må også ses i forlengelsen av 1970-tallets politiske radikaliserings og et ønske blant byens unge kunstnere om å etablere alternativer til de tradisjonstunge institusjonene i sentrum. Det var en blanding av behov og politiske idealer som gjorde at kunstnerne selv grep roret og fant veien ned til spøkelsesbyen på Nordneshalvøyens venstre bredd. Men hva gjorde kunst- og kulturaktiviteten på verftet med byen – og det forfallene arbeiderklasseområdet?

Kulturarenaen USF var et grasrotprosjekt som ble initiert og drevet frem av byens kunstnere – i partnerskap med en av byens industriherrer, men uten noen aktiv deltakelse fra kommunale beslutningstakere. Den pulserende kulturaktiviteten og det faktum at stadig flere av byens kulturaktører og -miljøer søkte «rom» på huset, bidro samtidig til store forandringer i bybildet med revitaliserende tilflytning og bygningsreovering som etter hvert gjorde Nordnes til den levende bydelen av i dag. Utviklingen som ledet frem til stiftelsesetableringen, kan karakteriseres som en gentrifiseringsprosess som langsomt forvandlet hele det gamle industriområdet og arbeiderstrøket til et moderne industri- og boligområde med nyetablering av mediebedrifter og designbyråer. Denne formen for gentrifisering var ikke unik for Bergen, men langt på vei symptomatisk for sin tid. Renoveringer og gjenbruk av gamle industrieiendommer til kulturformål var en trend i mange europeiske storbyer på 1980-tallet, og en viktig del av «sorgarbeidet» som store industribyer måtte igjennom i sin søken etter ny mening og trygghet i en postindustriell hverdag preget av hyppige endringer. Den bevisste bevaringen av visuelle spor av byggets fortid i dekor og fasader var langt på vei et kritisk korrektiv til det moderne forbruket og hangen til å slette ut fortiden – en revaluering og ny verdsetting av et område som andre bare hadde forlatt og lagt øde. En tilsvarende utvikling skjedde også i Sandnes med opprustning av det gamle havneområdet Vågen. Men til forskjell fra Kulturhuset USF som vokste frem gjennom idealisme og dugnad på

kunstmiljøets egne premisser, var etableringen av Sandnes Kulturhus på ruinene av det gamle kamgarnspinneriet inspirert av andre idealer, og styrt av politiske og økonomiske heller enn kunstneriske motiver. Hvilken betydning hadde det for utviklingen av arenaene?

Det mest sentrale motivet bak kommunens etablering av Sandnes Kulturhus var å bringe byen ut av sin identitetsløse tilstand som «soveby» for Stavanger. Stavangers prestisje som oljeby samt nedleggelsene eller «utflyttingen» av byens hjørnestensbedrifter hadde skapt et identitetsmessig vakuum som kulturlivet var forventet å fylle. Men også andre faktorer spilte inn. Byens formidable befolkningsvekst hadde skapt behov for flere fritidstilbud, og det var mangel på «rom» for byens kunst- og kulturaktører. Selv om kulturhuset fra kommunalt hold var en motor i byutvikling og etableringen av en stedsidentitet, skapte samspillet som utviklet seg «naturlig» mellom lokale kunstnere og kulturaktører i og utenfor arenaen, en ny selvbevissthet og stolthet som langsomt brakte Sandnes ut av skyggen av storebror Stavanger. Kommunens initiativ til gjenbruk av den nedlagte fabrikkbygningen – Sandnes Kamgarnspinneri – var kanskje også ment som bevaring av noen stabiliserende «minnespor» som befolkningen trengte i det postindustrielle sorgarbeidet som byen måtte igjennom for at kunsten kunne gi ny mening til et område det knyttet seg sterke assosiasjoner til. Men kanskje lå det også et snev av nostalgi bak kommunens krav om at nybygget skulle «ligne» den gamle kamgarnfabrikken. Det sentrale motivet bak kommunens kulturforetak var allikevel økonomisk vekst i regionen, men nå med kultur som trekkplaster og råstoff for næringsutvikling. Tilsvarende ringvirkningssideer kom også inn i den bergenske kulturpolitikken fra midten av 1990-tallet, etter at USF var realisert. Det mest markante uttrykket for denne tenkningen i Bergen var kommunens planer utover 00-tallet om en kulturnæringsakse i byen, fra TV 2-huset på Nøstet ut til USF på Nordnespynten.

Til forskjell fra de andre stedene er Odda et ensidig industristed, men også et sted hvor kunsten – i og rundt biblioteket – hele tiden har vært medspiller i transformasjon av stedet, ikke minst gjennom litterære fiksjoner som har skapt avstand til fortiden, frembrakt utopier og åpnet muligheter for en sansemessig reorientering. Stedet Odda har vært merket av næringslivsutviklingen i det 20. århundret og en globalisert økonomi. Nedgangen i industriproduksjonen var en effekt av sterk internasjonal konkurranse fra lavkostland som bl.a. førte til nedleggelsen av Smelteverket i

2003. Fra å være et av landets mest fremgangsrike industristeder førte nedleggelse og omstillinger på 1980- og -90-tallet til en markant selselsettingsnedgang. Utviklingen hadde også ført til nedgang i folketallet fra 10 000 i 1970 til noe over 7000 i 2005. Gjennom kunsten – og spesielt litteraturens tematiske orientering om Oddas næringshistorie – har det emosjonelt blitt mulig å bearbeide tapet, men kunsten frembrakte også nye måter å forstå stedet på. Gjennom litteraturen har det blitt mulig å tenke på tvers av tidslinjen – gripe tak i stolte turismetradisjoner og utvikle et nytt sted hvor nasjonale og internasjonale kunst-, kultur- og arkitekturuttrykk er en integrert del av det lokale. Stedet er aldri bare lokalt, det har hatt en vid orientering og et nettverk av folk og forbindelser. Biblioteket i Odda utgjør et sentralt nav i denne prosessen, fra å være en kulturopplyser i industrisamfunnet til å bli en aktør i den litterære omskrivingen av Odda på 00-tallet. Biblioteket forbinder det gamle med det nye, kunsten med industrien.

Møteplasser – offentlige rom og samlingspunkt

Felles for alle arenaene er ønsket om å være et møtested og et samlingspunkt for befolkningen på stedet, men hvordan har det artet seg? En måte å fange opp forskjellene på er gjennom et analytisk skille mellom kulturarenaen som debattarena og som samlingspunkt.

Et sentralt mål med omleggingen fra «kunstforening» til «kunsthall» var å åpne gallerirommene mot et større publikum og å inkludere samtids mangfoldige kunstuttrykk. Denne prosessen begynte allerede på 1990-tallet med innlemming av andre kunstfelt i programmet. Visjonen om å være en debattarena illustreres kanskje best med den nyansatte intendantens «programerklæring» fra 1997 om at «huset skal være et visningssted for kunst, men også et hus der kunst settes under debatt, der meninger utveksles og brynes. Huset bør bli en møteplass – også utenfor selve utstillingssalene».¹⁹³ Her finner vi kimen til Kunsthallens store visjon om å legge til rette for en «kunstinteressert offentlighet» hvor kunsten skal være et «redskap for utøvelsen av borgerskap og samfunnsdeltakelse».¹⁹⁴ Med integreringen av Landmark som en frittstående enhet utenfor gallerirommenes hvite kube har Kunsthallen også skapt en møteplass for kunstnere og

193 «Ny intendant i Bergen Kunstforening». *Kunstforening*. Januar 1997, s. 2.

194 Verwoert 2013.

kulturaktører på tvers av kunstsjangere og fag. Kunsthallens nye rolle som «kunstoffentlighet» er også langt på vei en videreføring av «oppdragerrollen» som kunstforeningen tok på seg i kraft av å være en samfunnsbevarende kulturinstitusjon i det borgerlige samfunnet. Men i motsetning til tidligere er hallens samfunnsoppdrag nå ikledd et juridisk språk om ytringsfrihet og borgerrettigheter: Enhver borger har rett og plikt «til å lære om kunsten på sin måte», mens kunsthallen har ansvar for «å presentere publikum for den utfordring det er å lære om ny kunst» (Verwoert 2013:38). Kunsthallens nye samfunnsoppdrag kan ses i sammenheng med kuratorens utvidede fullmakter, men det kan også være et bud om at Kunsthallen ønsker å være det offentlige rommet som kunsten trenger for å bli del av storsamfunnet, og at kunsten følgelig anerkjennes som en egen vei til erkjennelse – en forundringsrute som alle kan oppsøke i labyrinten av lærdom og lek med former. Slik sett gir arenaen rom for enhver borgers kunnskapsbaserte eksperimentering, som i sin tur kan kalle frem uante samhandlingsresponsers og bidra til nye fellesskapsreferanser.

Målsettingen bak Sandnes Kulturhus om å være et brukshus for det lokale kulturlivet og en møteplass for et bredt publikum reflekterer en lignende ambisjon om åpenhet. Kulturhuset har tatt på seg store produksjoner i samarbeid med lokale aktører, som har stimulert interessen og bidratt til å løfte frem byens sang- og musikkmiljø. Samlokaliseringen med biblioteket, og etableringen av andre kulturinstitusjoner i kulturhusets umiddelbare nærhet, har skapt samhørighet mellom de ulike kunstformene og lagt grunnlaget for et dynamisk, levende miljø i og rundt kulturhuset. Men det er likevel en klar forskjell mellom Kunsthallens ambisjon om å åpne opp gallerirommene og stimulere til refleksjon og debatt rundt kunstformene, og kulturhusets åpning mot befolkningen og det frivillige kulturlivet i Sandnes. Mens Kunsthallens ambisjon er å skape et sosialt rom for refleksjon og debatt rundt det kunstneriske uttrykket, og appellere til en kunstinteressert offentlighet som i mindre grad er romlig avgrenset, synes Sandnes Kulturhus mer å ha tatt på seg å bidra til å skape et fellesskap, en lokal samhørighet og identitet rundt arenaen.¹⁹⁵

I Odda er situasjonen igjen en annen. Mens Odda bibliotek er Odda-miljøets bibliotek, er Litteratursymposiet som har vokst frem, en møteplass for litteraturinteresserte fra en nasjonal offentlighet. Langt på vei har biblioteket og anneksene i og rundt det nedlagte smelteverket blitt en litterær temapark – en skog av ting og tegn som det kan høstes fra. Utfordringen er hvordan temaparken kan forbli et fruktbart samlingspunkt og en møteplass for litteraturinteresserte tilreisende og for folk som bor i Odda. Litteraturen om Odda har dermed blitt et imaginært rom som både peker bakover og fremover, til historien og mot fremtiden, både innover mot et fellesskap og en identitet knyttet til Odda som sted, og utover mot en litteraturinteressert offentlighet i både inn- og utland. Her er det kanskje mer spenningsforholdet mellom arenaen som debattarena og samlingspunkt eller identitetsmarkør som kommer frem.

Kulturhuset USF har også skapt en møteplass for byen befolkning og kulturaktører. USF omtaler seg selv som «kulturklynge», og ideen bak samlokaliseringen av ulike kunstuttrykk var å skape kreative synergier på tvers av de ulike kunst- og kulturmiljøene, noe som oppblomstringen av flerfaglige prosjekter og temporært sammensatte kompanier er direkte effekter av. Metaforen «klynge» er et godt bilde på arenaens yrende mangfold, men peker også mot idealismen som lå til grunn for etableringen, nemlig å være et levende alternativ – en motkraft – til den sjangerstringente og «lukkede» finkulturen i byens sentrum. I det lå det en statusoppgradering av håndverket og en innlemming av fabrikkfortiden i samtidens kollektive bevissthet, men også et mer grunnleggende forsøk på å utviske skillet mellom kunstens og hverdagslivets praksiser. Det felles prosjektet om å realisere Kulturhuset USF er både et produkt av og har bidratt til å forsterke et fellesskap blant flere av byens kunst- og kulturaktører, men arenaen har også skapt et offentlig frirom for felles opplevelse, et rom for aktivitet og ytringer som ikke krever kompetanse, og hvor skillene mellom kunststartene og mellom høy- og lavkultur langt på vei er brutt ned.

Kunst og sted

Samfunnsformasjoner på de ulike stedene har skapt behov, og bidratt til større bevissthet blant lokale beslutningsmyndigheter om betydningen av å bidra til et velfungerende kulturliv. Men endringene har også generert større interesse for ringvirkningene som potensielt skapes gjennom kreativ virksomhet – ikke minst betydningen av kultur som effektivt redskap for næringsdrift og byut-

¹⁹⁵ Det kortvarige eksperimentet KinoKino, som vi har holdt utenfor diskusjonen av Sandnes Kulturhus, hadde ambisjoner om å skape en arena for debatt og refleksjon på kunstformenes egne premisser, men ble bare en betinget suksess.

vikling. Slike tendenser kommer til uttrykk både i Bergen, Sandnes og i Odda utover 1990-tallet i form av kommunale handlingsplaner og tiltak for det lokale kunstlivet, en tendens som utover 00-tallet dreies mer i retning av kreative næringer og opplevelsesøkonomi. Hvordan har relasjonen mellom stedets beslutningsmyndigheter og det lokale kunst- og kulturlivet vært? Hvordan har ulike politiske interesser og forventninger «samvirket» med kunstneriske behov, og hvordan har de lokale kunstmiljøene deltatt i prosessen som premisleverandører eller utfordrende motstemmer? Og hvilken betydning har organiseringen av kultur i kommunene?

Kunsten og kommunale beslutningstakere

Alle stedene vi har studert, er preget av et rikt og variert kulturliv med aktive foreninger og lag. Det er imidlertid store variasjoner – over tid – i måten lokale beslutningsmyndigheter har involvert seg i det lokale kulturlivet og tatt aktivt del. Variasjonen skyldes i noen grad skiftende lokalpolitisk styre og endringer i kommuneøkonomi, men også mer grunnleggende endringer i synet på hvordan kommunen er best tjent med kulturstøtten – altså gevinsten man forventer å få gjennom offentlige investeringer. I USFs tilfelle var initiativet til etableringen inspirert av internasjonale forbilder i Manchester og Nederland, hvor tomme industrilokaler var blitt omgjort til kulturarenaer. Men denne gjenbruksvisjonen vant ikke gjenklang hos kommunale byplanleggere i Bergen på 1980-tallet. Oppføring av lokale kulturbygg ble stort sett overlatt til private og frivillige organisasjoner, selv om vinden lokalt var i ferd med å snu etter den nasjonale kulturpolitiske beslutning på 1980-tallet om å kanalisere statlige lottomidler til «investeringer og vedlikehold av lokale og regionale kulturelle møteplasser».¹⁹⁶ I tilfellene Sandnes og Bergen har kommunene snudd fra å være en «byggningsforvalter» til utover 1990-tallet å gå i bresjen for kulturutviklingen, foreta bevisste prioriteringer av bestemte kulturfelt, og investere store summer i lokale kulturarrangementer. Hva kan forklare forskjellene, og hvilken rolle spilte de lokale kunst-

miljøene selv? La oss se nærmere på casene i lys av noen utviklingstrekk over tid.

USFs tilblivelseshistorie gjennom 1980-tallet viser at det var lite gehør blant lokalpolitikere for kunst- og kulturlivets betydning i byutviklingen. Dette gjaldt ikke bare USF, men også Bergen Kunstforenings formidling av visuell kunst som ble sett på som (privat) fritidssyssele for byens bemidlede borgerskap. De kommunale tilskuddene var begrenset til renovering av bygg og fasader, og utgiftene ved arenaene oversteg hele tiden inntektene. «Handlingsplan for kunst og kunstnere i Bergen», den såkalte Kunstplanen 1995–2005 som ble vedtatt i 1997, representerer et vannskille i kommunens holdning til kultur – og markerer kommunens snuoperasjon fra passiv «tilskuer» til aktiv «deltaker». Bakgrunnen var i særlig grad sysselsettingskrisen blant byens kunstnere – som var et velferdsproblem, men planen reflekterte også et endret syn på kunstens næringspolitiske betydning for byen. Vekkeren var kunstmiljøenes egen «Kunstneres veiplan» (fra 1994) som med tydelig referanse til samferdselsfavoriseringen i kommunepolitikken pekte på mangelen på kunstnerisk infrastruktur i form av lokale verksteder og egnede visningslokaler.

Utover 1990-tallet skjer det en fordobling i antallet norske kunstnere, noe som skyldes økningen i antallet uteksaminerte kunststudenter ved landet utdanningsinstitusjoner. Etterspørsel etter kunstutdanningen var langt større enn kapasiteten innenlands, og mange hadde fått utdanning i utlandet. Eksempelvis ble antallet utenlandsstudenter i «kunstfag» mer enn doblet fra 1994–95 til 2002–03 (Mangset 2004). Sysselsettingskrisen var kanskje den viktigste bakgrunnen for «Kunstneres veiplan», men også andre faktorer ble spilt opp i media av byens aktive kunstmiljø. Argumenter om kunstnerflukt til hovedstaden ble mobilisert, og kommunen ble anklaget for manglende ansvar for byens studenter som var utdannet ved Kunstakademiet. Den kommunale kunstplanen fra 1997 responderte på kunstneres krav, og understreket «viktigheten av å opprettholde og forsterke dialogen med kunstmiljøer», og signaliserte en aktiv deltakelse fra kommunens side i form av konkrete tiltak. En slik deltakelse fra kommunens side var totalt fraværende da kulturhuset på verftet var under utvikling på 1980-tallet, og da Bergen Kunstforening kjempet for overlevelse tidlig på 1990-tallet. På 1980-tallet «så» kommunen bokstavelig talt ikke for seg et kulturhus for byen, selv om daværende kommunaldirektør for fritid og kultur sendte sine folk på befaringsferd. Hva hadde skjedd i mellomtiden?

196 Dahl og Helseth 2006:251. Fra 1980-tallet skilles det også mellom såkalte allmenne og spesielle kulturbyggfunksjoner. Jf. NOU 1980: 57 *Kulturbygg* som fremhever viktigheten av et «tilskotssystem som oppmodar til å sjå allmenne og spesielle funksjonar under eitt, og som stimulerer til kombinasjonsbruk».

Som antydnet endret sysselsettingskrisen kommunens blick på kulturlivet – noe støttetiltakene er tydelig bevis på,¹⁹⁷ men Kunstplanen signaliserte noe mer, nemlig en ny interesse for kultur som næringsvei og stedsutvikler. En drivkraft var også at Bergen ble valgt til europeisk kulturby i 2000. Perspektivskiftet manifesterte seg enda tydeligere utover 00-tallet da Bergen kommune ble en toneangivende aktør og pådriver for det bergenske kulturlivet. Da hadde et nytt element dukket opp, nemlig at kultur var en egenartet form for opplevelse, en ressurs som kunne danne grunnlag for verdiskaping og næringsutvikling.

Hvordan var situasjonen i Sandnes? Sandnes Kulturhus hadde et annet utviklingsforløp enn Kulturhuset USF, men prosessen pågikk også i en tid da oppmerksomhet omkring «opplevelsesindustri» og kreative næringer var langt større.¹⁹⁸ På 1990-tallet hadde politikerne fått øynene opp for den produktive sammenhengen – synergien – mellom kunst og næring, selv om hensynet til det lokale kulturlivets behov var det mest sentrale. Det var også et tydelig uttalt mål at kulturhuset skulle være «brukshus» og et samlingspunkt for lokale aktører. Prosessen frem mot vedtak var preget av flere og delvis motstridende hensyn, og det var først og fremst tanken om kulturhuset som et næringspolitisk virkemiddel i byutviklingen som gjorde at flertallet gikk inn for huset – delvis inspirert av danske suksesshistorier. I motsetning til en tradisjonell tenkning om regional næringsutvikling – bedrifter etableres og folk flytter etter – var prosessen inspirert av nye ideer som vendte om på kausalforbindelsen: Kulturaktivitet var ikke en bieffekt av næringsvirksomhet, men derimot trekkplasteret for «den kreative klassen» i form av tilflytning og bedriftsetablering.¹⁹⁹ Det var også et element av regional rivalisering i prosessen. At Sandnes kunne skilte med funksjoner som ingen andre kulturhus eller konsertsaler i regionen hadde, ble mobilisert som konkurransefaktor, noe som kanskje kan forklare den fysiske størrelsen (dimensjonering av scener og saler) kulturhuset også fikk. I Odda er et selvstendig litteraturhus med driftsøkonomi foreløpig en utopi. Litteratur som kunstform har i utgangspunktet hatt biblioteket som arena. Den voksende interessen for det performative ved litteraturformidling har fungert

produktivt gjennom å utvide selve innholdet og betydningen i arenabegrepet – som en hendelse – et «hybrid verk» med utstrekning i tid og rom. Spørsmålet er om og når en mer profesjonell drift krever en mer permanent arena.

Det er naturligvis mange og ulike forklaringer på denne utviklingen. Kommunale beslutningstakers ulike grad av engasjement i det lokale kulturlivet kan være uttrykk for endringer som skjer i den kommunale kulturforvaltningen og -politikken i tiårsperioden. 1990-tallet er også forbundet med store endringer i norsk kulturliv når det gjelder sponning og private penger. Kunstnere driver mer frilansvirksomhet, bedrifter har oppdaget estetikk som redskap i utviklingen av profiler og salgbare image, og tettere samarbeid med næringslivet blir mer legitimt (Gran og De Paoli 2005; Kvåle og Wæraas 2006). Som antydnet kan den politiske og administrative organiseringen av kultur i kommunene være noe av forklaringen på at Bergen kommune på 1980-tallet ikke engasjerte seg i verftskunstnernes kulturhusplaner, men kun interesserte seg for «ungdomssenteret». Den kommunale organiseringen av kulturområdet gir med andre ord en indikasjon på hvilke andre politikk-områder som kommunene mener kultur hører naturlig sammen med.

Fra «fritid og kultur» til «kultur og næring»

Et generelt utviklingstrekk i den kommunale organiseringen på 1980- og tidlig -90-tall er at andelen rene kulturutvalg gikk ned, og at kulturetater ble «kultur – og ... etater» (Storstad 2010:33). Denne utviklingen skjedde også i Bergen hvor «kultur» på 1980-tallet var en del av saksfeltet «oppvekst», og etatsorganisert sammen med «fritid» (etat for fritid og kultur), altså sett som et virkemiddel for å bedre oppvekstvilkårene for barn og unge. Etter innføringen av parlamentarisk styringsmodell i 2000 har Bergen kommune organisert kultur sammen med idrett og næringsutvikling (i.e. i Komité for kultur, idrett og næring), noe som er symptomatisk for norske kommuner etter 2000.²⁰⁰ Bergen kommunes næringspolitiske kultursatsing i forkant av kulturbyåret i 2000 er også et uttrykk for den nye trenden hvor kultur inngår som virkemiddel i kommunens næringspolitikk – ikke minst i markedsføringssammenheng. Kommunens byggeplaner på verftet er også uttrykk for den økte

197 I.e. kunstnerstipend, åpne prosjektmidler / tverrestetiske prosjekter, midler til kunstnerisk utsmykning og egnede arenaer.

198 Arnestad 2013.

199 Se bl.a. Hauge 2009.

200 Økningen i andelen kommuner som har organisert kultursaken sammen med næring, øker særlig på 90-tallet, fra 7 % i 1994 til 17 % i 1998.

bevisstheten blant norske kommuner på 00-tallet om gjenbruk av nedlagte industriområder til kommunal næringsvirksomhet. AiR-prosjektene som kommunen fra 1999 har drevet i samarbeid med USF, inngår i dag som ledd i kommunens bredere strategi for markedsføring av kunstbyen Bergen, som bl.a. legger vekt på ressurs- og promoteringseffektene av internasjonal kunst- og kulturutveksling.²⁰¹ Den massive støtten som Bergen kommune har gitt til kulturarrangementer som Biennalekonferansen (2009) og Bergen Assembly (2013), er også en klar indikasjon på en tendens som påpekes av Aagedal mfl. (2009), nemlig at norske kommuner bruker større kulturarrangementer for å profilere seg.

Og hva med Sandnes hvor den politiske prosessen var inspirert av danske forbilder?²⁰² Her er situasjonen mer kompleks. Utviklingen i Sandnes forteller noe om hvordan spenninger mellom ulike og delvis motstridende krav og forventninger til kulturen nedfeller seg i beslutninger med uintenderte effekter. Argumentet i favør av foretaksmodellen var at den ville gi kommunen bedre innflytelse over driften enn stiftelsesformen, ikke minst for å sikre det lokale kulturlivet bedre tilgang, men den fysiske dimensjoneringen av huset – som ble drevet frem av næringsbevisste politikere med ønske om et regionalt konkurransefortrinn – resulterte bl.a. i at Sandnes Kunstforening ikke fikk utstillingslokaler, men ble henvist til foajeen. Arkitekturen og dimensjoneringen av scener og saler ble kort sagt en fysisk manifestasjon av kommunens næringspolitiske ambisjoner om å skape et attraktivt image for byen, men resulterte samtidig i høye leiekostnader som ble til hinder for lokale

aktører. De motstridende forventningene som manifesterte seg i kommunen, kan også skyldes et etterslep av ambivalens fra 1980- og -90-tallets nasjonale kulturpolitikk omkring hvilke funksjoner de lokale kulturbyggene skulle fylle. Skulle kulturbyggene være reviderte utgaver av «samfunns-huset» med «folkelig» aktivitet og bred appell, eller regionale formidlingsarenaer for det profesjonelle kunstlivet? I kjølvannet av kommunens rolle som steds- og næringsutvikler utfordres den tradisjonelle arbeidsdelingen mellom lokale og regionale kulturbygg, og grunnen beredes for «signalbyggets» ankomst.

Men «næring» kan ikke reduseres til et «konsumperspektiv» med rent negative følger for kunst- og kulturlivet. På alle stedene har det utviklet seg konstruktive samarbeid og synergier mellom kunst og kapital som har vært fordelaktige for begge parter, ikke minst for (lavtlønte) kunstnere. Næringsorienteringen skjedde allerede på 1990-tallet i kunstmiljøene, noe som kanskje også medvirket til den kommunale blikkforskyvningen fra «kultur som oppvekst» til «kultur som næring». I Bergen var det opprør blant «Otto Plonk-generasjonen» mot dårlige arbeids- og levekår for kunstnere, og mange fra «det frie feltet» søkte bevisst andre næringsveier – delvis av mangel på offentlig støtte. Som opptakt til kulturbyåret 2000 opprettet Bergen Næringsråd i 1999 en ressursgruppe som skulle være pådriver for økt kontakt og forståelse mellom byens kultur- og næringsliv, og samme år tok byens kunstnere selv initiativ til en konferanse om byens kulturpolitikk der politikere, kulturbyråkrater og kunstneriske ledere var representert.²⁰³ Oppmykingen av forholdet mellom kunst og kapital var langt fra unikt for Bergen, og kan også forstås i lys av mer dramatiske endringer i kunstnerrollen som skjer gjennom tiåret. Kunstutdanningene hadde profesjonalisert «kunstneren», men det var også flere «amatører» i feltet. Studier viser at 1990-tallsgenerasjonen av unge kunstnere hadde en mer nøktern yrkesidentitet og ikke lenger refererte til «store følelser» i beskrivelser av sin virksomhet (Aslaksen 2004). Avromantiseringen kan også skyldes at 1990-tallsgenerasjonen, ifølge Gran, hadde et mer pragmatisk forhold til hvor pengene kom fra, og «kan drive økonomisk og kreativt vekselbruk mellom kunsthus og næringsliv» (Gran og De Paoli 2005:102–103).

201 Jf. Strategisk handlingsplan om en internasjonal kunst- og kulturpolitikk 2006–2009. AiR-ordningen var først rettet mot nordiske land, men ble etter evaluering i 2005 utvidet til andre land og mer internasjonal. Ordningen inngår i kunstplanen «Kunstbyen Bergen 2008–2017» hvor mulighetene for nettverksbygging og internasjonal profilering beskrives som en viktig suksessfaktor og et sentralt moment i kunstnerisk arbeid innenfor alle fagfelt.

202 Det kan nevnes at det danske næringsdepartementet allerede i 2000 utga et omfattende notat «Danmarks kreative potentiale» som bl.a. tok for seg kunst og estetikk som ressurs for bedrifters utvikling og innovasjon, i tillegg til kultur som industri. Ifølge Gran og De Paoli (2005) var Danmarks satsing en inspirasjonskilde for temaheftet *Tango for to* som ble utviklet i et samarbeid mellom Kultur- og kirke departementet og Nærings- og handelsdepartementet. Samarbeidet førte også til opprettelsen av «Forum for kultur og næring» samme år.

203 Se bl.a. følgende artikler i *Bergens Tidende*: «Kultur og næring i dialog», 15.10.1999; «Kunst og kunstpolitikk i Bergen», 17.11.1999; «på leting etter en kulturby», 18.11.1999.

For å oppsummere var de politiske prosessene som utspant seg rundt kunst- og kulturlivet, preget av mange og dels motstridende argumenter, og de næringspolitiske argumentene kan ikke ganske enkelt reduseres til et «konsumperspektiv» eller utvetydig ses som en ensidig utnyttelse av kunsten som investeringsobjekt for kapitalinteresser. Kunstnere var på 1990-tallet blitt mer yrkesorienterte, og det var behov i næringslivet for «kreativ kapital». Eksperimenteringsviljen blant kunstnere lot seg på forunderlig vis også oversette til næringslivets magiske språk om innovasjoner, og kunne gjenoppstå som «uutnyttet ressurs» i produktutvikling, merkevarebygging, kreativ gruppedynamikk og lederopplæring.²⁰⁴ Som den kommunale organiseringen av kulturfeltet viser, kan koblingen mellom kultur og andre saksfelt ha betydning. Når kultur kobles til andre sektorer eller saksfelt som for eksempel næring eller finans, blir aktiviteten gjenstand for resultatmåling eller «kvalitetsbedømming» ut fra andre kriterier enn kunstens egne, noe som kan fremme visse typer aktiviteter fremfor andre.

Kunst og arena

Hvilke forhold er det mellom kunsten og arenaene vi har undersøkt? Svarer arenaene på lokale kunstneriske behov? Og hvilke føringer legger rom og rammer på utøvelsen? Hvem er involvert i arenautforming, og hva kjennetegner profil og programmering?

Det er i alle fire arenaer en klar vilje til å satse på noe fremfor noe annet, et ønske om å ha en tydelig profil og en klar orientering. Kunsthallen har ambisjoner om å være i front i samtidskunsthallen, dans er en tydelig satsing i Sandnes Kulturhus, og musikk har utkrystallisert seg som et prioritert kunstfelt i Kulturhuset USF. Litteratur har indirekte blitt en drivkraft i Odda-samfunnets transformasjoner – et samlingspunkt, men ingen fysisk arena.

Lokale kunstneriske behov

Et fellestrekk for arenaene er at innretning og kunstnerisk profil springer ut av eller kommer lokale kunstneriske behov i møte. Dette har langt på vei bidratt til å gi arenaene mening og støtte lokalt. Det var behov blant Bergens unge kunstnere for «rom» som var tilpasset de tverrestetiske kunstformene som presset frem endringer i Bergen

Kunstforening og la grunnlaget for omdanningen til Kunsthall med Landmark som visningssted og kulturell møteplass. I den forbindelse er det igjen verdt å fremheve betydningen av galleri Otto Plonk. Galleriet var ikke bare en lokal representant for en generasjon unge kunstnere som gjennom 1990-tallet hadde etablert seg utenfor de etablerte institusjonene, men også en emblematiske figur for en kunstnerisk motbølge som la press på Kunstforeningens kunstbegrep og formidlingspraksiser. Det var også kunstneriske behov som ledet frem til etableringen av kulturhuset på Verftet. Initiativet kom fra en av byens kunstnere, og «huset» vokste frem fra lokaliseringsbehov hos en rekke av byens kunst- og kulturmiljøer. Under iveren etter «rom» lå det kunstneriske uttrykksbehov som ikke lot seg tilfredsstillende av de «lukkede» institusjonene, enten fordi uttrykkene krysset etablerte sjangergrenser, eller ikke ble ansett som kunst, men som håndverk eller husflid. I kjølvannet av institusjonskritikken lanseres landets første kulturmelding (St.meld. nr. 52 (1973–74) Ny politikk) og varsler en reorientering av kulturpolitikken fra spredning av høykultur til «kulturelt demokrati» med utgangspunkt i et utvidet kunstbegrep som omfatter amatører, ungdomsarbeid og idrett.²⁰⁵ Kulturmeldingen la også grunnlaget for at «brukskunstnere» fikk status på linje med bildende kunstnere,²⁰⁶ men det tok tid før «kunsthåndverket» fikk plass i Kunstforeningens «hvite kube».²⁰⁷ På Verftet fikk kunsthåndverkere derimot gode produksjonslokaler, og flere har fremdeles sitt daglige virke her – men

²⁰⁵ Dahl og Helseth 2006.

²⁰⁶ I forbindelse med Kulturmeldingen i 1974 ble foreningen «Norske Kunsthåndverkere» stiftet. Interesseorganisasjonen samlet brukskunstnere som drev verksteder og selv sto for produksjonen. På den måten fikk de del i samme statlige støtteordninger som billedkunstnere fikk. Etter hvert gikk man bort fra begrepet «brukskunst», og produktene behøvde ikke lenger være brukelige. Organisasjonen hadde sitt opphav i Foreningen Brukskunst som ble stiftet i 1918 som del av en internasjonal bevegelse. Norske brukskunstnere var sammen med industridesignere og arkitekter tidligere medlemmer Landsforbundet Norsk Brukskunst som var en landsomfattende bevegelse.

²⁰⁷ Det skjedde først da to rom ble viet tekstilarbeider av Synnøve Anker Aurdal i 1986, deretter valget av Ragnhild Monsen som festspillutstiller i 1997. En solid anerkjennelse for tekstilkunsten på Verftet kom for øvrig i 2002 da Verftets «veteran» Sissel Blystad vant konkurransen om utsmykning i Vandrehallen på Stortinget med utkastet «Landskap».

²⁰⁴ Ervik 2009.

nå med den statusoppgraderte tittelen «billedkunstnere».

Det var også behovet i byens kunst- og kulturliv for scener og øvingslokaler som lå bak etableringen av Sandnes Kulturhus. At dans ble en særlig satsing, har sammenheng med de profesjonelle dansemiljøene som allerede fantes på stedet, og kultursjefens kontakt med dansemiljøer i Bergen, ikke minst innenfor «samtidisdans» som den gang var en fremmed fugl i kulturfaunaen. Satsingen innebar en utnyttelse av stedets danseressurser på en konstruktiv måte. Gjennom aktivt å koble seg til stedets egne ressurser ble det samtidig mulig å fremme en konkurransedyktig nisje på kunstartens egne premisser.

I Odda er det tette koblinger mellom stedets litteratur og utprøving av nye steder å være for formidling av denne litteraturen. Spørsmålet er hvor avhengig en fremtidig arenautvikling i Odda er av en bestemt temaorientering av litteraturen. Må tekstene være Odda-tekster for å utvikle Litteraturhusprosjektet videre? I så fall, hva skjer med litteratur som kunstform?

Kulturaktørers rolle i etablering og drift

I alle arenaene har noen aktører spilt nøkkelroller. Eksempelvis spilte intendanten i Bergen Kunstforening en entreprenørrolle i den kunstneriske omleggingen mot Bergen Kunsthall, bl.a. ved å reise kontroversielle debatter om kunstens samfunnsrolle, aktivt løfte frem multimediale kunstuttrykk, samt innhente kunstfaglig spesialkompetanse på «den frie kunstscenen» i ledelsen. Innflytelsen skyldes delvis endringer i kuratoriske praksiser, men også et bevisst ønske om å bryte kunstens isolasjon fra omverdenen og skape fleksible rom som var tilpasset nye uttrykksformer. Reformen i Kunsthallen var i tråd med Kunstforeningens «oppdrag» om å være samtidig, dvs. representere fornyelse og stadige brudd med tradisjonen, men den var også en effekt av kunsten selv – en vilje til å komme nærmere (hverdags)livet. De tverrestetiske uttrykksformene brøt med rammene og gjorde krav på en annerledes formidler – en kritisk kurator – som «kunne igangsette, arrangere og kontekstualisere arbeider og utstillinger». ²⁰⁸ Det var ikke nok med «coaching» av betrakterens blikk. Neddemping av den estetiske dimensjon dannet grunnlaget for kuratoren som i kunstnerens avlagte klær fikk myndighet til «å legge føringer på hvordan vi omgir oss med kunst, og tar den i

bruk». De nye kuratoriske praksisene var en forutsetning for Kunsthallens nye samfunnsoppdrag om «å presentere publikum for den utfordring det er å lære om ny kunst». ²⁰⁹ Men – det kan også hevdes at den erkjennelsen kunsterfaringen potensielt kan gi, krever anstrengelse og kompetanse, og ikke minst et offentlig rom hvor meninger kan utprøves. Med kuratorisk kritikalitet utfordres den etablerte «kunstverdenen», men bidrar kritikaliteten til at sansningen forskyves og at vi – betraktere – selv oppdager at den etablerte samfunnsorden er kontingent og skapt?

Kunsten som medspiller i utviklingen av arenaene

Hvilke – om noen – kunstneriske ambisjoner lå til grunn for etableringen av arenaene, og hvordan har disse ambisjonene kommet til uttrykk og utviklet seg over tid? Har kunsten vært en medvirkende faktor i utviklingen av arenaene – og i hvilken grad?

Alle fire arenaer har klare kunstneriske ambisjoner, og har hver på sitt vis vært aktive formidlere av samtidens kunstuttrykk. Ambisjonen bak Kunsthallen var å bli en aktiv produserende institusjon og ikke bare være et passivt visningssted. Dette har manifestert seg i et kompromissløst faglig program som også har skapt internasjonal oppmerksomhet. Har kunsten selv – kunstuttrykkene – medvirket til utviklingen?

Gjenbruken av verftsbygningen som formet Kulturhuset USF, skjer i forlengelsen av 1970-tallets protestbevegelser og en kulturpolitisk oppvurdering av amatør- og populærkulturen i forhold til den elitære høykulturen. Annekteringen av fabrikkhallene kan også forstås som en politisk protest mot varekonsumet og et slags manifest mot forestillinger om kunst som dyrebare objekter som lå innleiret i det tradisjonelle gallerikonseptet. Men bruksendringen var også svar på behov som de nye kunstformene stilte, dvs. et behov for fleksible rom som åpnet for ulike medier og sjangere. Gjennom å flytte kunsten ut av sin tradisjonelle brukssammenheng i gallerier åpnet kunsten på Verftet for en refortolkning av «fabrikken», og tilførte hele industriområdet ny mening. Slik sett bidro kunsten til en sansemessig rekonfigurering av området, som etter hvert førte til tilflytning og bedriftsetablering. I Bergen Kunsthall innebar omleggingen fra foreningsdrift til kunsthall, en

²⁰⁸ Løvgren 2008.

²⁰⁹ Verwoert i «Bergen Kunsthall – i perspektiv 2001–2013», s. 37–38.

gjennomgripende reform av hele virksomheten – ikke minst kunstnerisk, med stor vekt på egenkureratert produksjon og et bredt, tverrfaglig og fleksibelt kunstprogram. Et relevant spørsmål i denne sammenhengen er om Kunsthallen viderefører eller bryter med Kunstforeningens tradisjonelle kunstforståelse og formidlingspraksiser. Dette er et vanskelig spørsmål – og krever kontekst. Til forskjell fra de andre arenaene har Bergen Kunsthall en lang historie som aktiv kunstformidler, og er en viktig årsak til at billedkunst har fått en så sterk posisjon i Bergen – og i Norge. Kunstforeningen fødes samtidig med at billedkunst skilles ut som et egen kunstfelt ved siden av musikk og scenekunst, og har opparbeidet seg et internasjonalt renommé som formidler av samtidskunst. Samtidskunstprofilen som har definert Kunstforeningen, er uløselig knyttet til «funkisbygningen» som vokste frem symbiotisk med den moderne kunsten på 1900-tallet. Profilen kommer fysisk og symbolsk til uttrykk i romfordelingen (fire store, fleksible saler) som en klassisk hvit kube, et utstillingsformat som har stått uforandret siden oppstarten i 1935. Reformen og innlemming av Landmark kan ses som en videreføring av det modernistiske nyskappingsimperativet som ligger til grunn for Kunstforeningens profil, men også en reaksjon mot en tilstivning av Kunstforeningen i bestemte rom- og sjangerkonvensjoner. Kunsthallens «flate og fleksible struktur» har medført en symbolsk oppløsning av foreningens hierarkiske romorganiseringen – og også utfordret forestillingen om kunstens autonomi. Den flate strukturen sier også noe om «hallens» åpning mot et annet publikum og en større bredde av kunstuttrykk, men forteller også noe om hallens romslighet – både i estetisk og fysisk forstand. Foreningens (modernistiske) streben etter å være en nøytral sone isolert fra omverdenen ble riktignok utfordret på 1970- og -80-tallet av den lokale avantgardens tverrestetiske prosjekter, men det var særlig «Otto Plonk generasjonen» som gjorde at foreningen på 1990-tallet initierte større institusjonelle omlegginger for å integrere de nye kunstpraksisene i sin regulære virksomhet. Noe av forklaringen kan ligge i den nye kunstscenens eksperimentering med rom og rammer, ikke minst fremveksten av alternative visningsrom i private leiligheter, frie gallerier og intervensjoner i offentlige rom. Men det kan også ha noe med kunsten å gjøre – som stilte andre krav til rom, noe vi vender tilbake til.

Stiftelsen USF programmerer ikke, men kan likevel karakteriseres som en arena for samtidens kunstuttrykk. Den opprinnelige intensjonen bak etableringen var å formidle eksperimentelle, nye uttrykksformer og å samarbeide med tilsvarende

samtidsorienterte kulturmiljøer i Europa. Denne intensjonen kom særlig til uttrykk i navnet «visnings- og eksperimentrommet» (senere Visningsrommet), nemlig et åpent rom for å vise kunst som falt utenfor «rammen» av de etablerte institusjonenes program. Profilen gjorde huset attraktivt for andre «forviste», deriblant Skrivekunstakademiet som på sitt vis trosset kunstnermyter om «medfødt talent» ved å opprette et eget forfatterstudium i lokalene på 1980-tallet. Etter hvert fikk også Cinemateket plass med sin programmering av eksperimentelle – smale – filmer som «motsatt» til den kommersielle Bergen Kino i sentrum. Selv om stiftelsen ikke programmerer, legger Verftets forhistorie som «tilfluktsted» for opposisjonelle kunstnere (tause) føringer på arrangementsprofilen, dvs. valget av leietakere (jf. festivalene). Ambisjonen om å være et folkelig alternativ til byens finkultur kommer på sett og vis også symbolsk til uttrykk i det røffe interiøret på scener, i saler og publikumsarealer. Men bevaringen av minnespor fra fortiden skaper også en assosiativ forbindelse mellom industri- og kunstproduksjon som signaliserer et slektskap og bringer heder og verdighet til begge yrkeskategoriene. Under det antielitære lå det med andre ord en tydelig presisering av kunstens kontinuitet med alminnelige livsprosesser. Hva med Sandnes Kulturhus? I motsetning til Kulturhuset USF driver Sandnes Kulturhus med egen programmering. Selv om Sandnes Kulturhus har en bred programprofil og gjennomgående høy aktivitet, er husets profil særlig knyttet til opera- og musikalproduksjoner, noe som har sammenheng med de sceniske fasilitetene som egner seg godt til større produksjoner. Fasilitetene har muliggjort egne produksjoner i stor skala, samt «samproduksjoner» mellom nasjonale institusjoner og lokale aktører. Ikke minst har scenene muliggjort en satsing på dans. Forankringen av profilen i den lokale danseinteressen har gitt satsingen legitimitet i befolkningen, men har også generert en større interesse for – og verdsettende bevissthet om – samtidsdans i regionen.

Rom for kunst

Hva har kunsten gjort med rom og rammer? Har kunstformene som er representert, «medvirket» til å befeste, reproducere eller transformere «rammen» som arenaen fysisk og estetisk utgjør?

Utformingen av alle fire arenaer er preget av at kunstformidling har stått i sentrum, dvs. best mulige sal- og scenefasiliteter. Kunstforeningens «hvite kube» har ikke lenger noen privilegert posisjon, og inngår i hallens «flate struktur». Den flate

strukturen eller «romsligheten» kan ses i sammenheng med de nye kunstpraksisene som er mer interaktive og i større grad forutsetter publikums aktive medvirkning. Som allerede antydnet var etableringen av Landmark et resultat av eksperimentering med rom og rammer som skjedde utenfor de institusjonaliserte «kubene» på 1990-tallet. Reformen innebar mer enn en fysisk reorganisering og teknisk oppdatering av Landmark som visningsrom. Det nye visningsrommet har åpnet nye muligheter for kunstformidling (i.e. Utmark, Plattform) som også har tiltrukket seg nye publikumssegmenter, deriblant unge og studenter. Den interaktive utviklingen kommer særlig til uttrykk i kuratorens formidlingsrolle som skiller seg klart fra foreningsintendantens. Mens intendanten skulle være en opplyst formidler som tilrettela for stille verkskontemplasjon, er kuratorens oppgave «å presentere publikum for den utfordring det er å lære om ny kunst». ²¹⁰ Som antydnet peker utviklingen i retning av at Kunsthallen oversetter Kunstforeningens opprinnelige samfunnsoppdrag til en ny tid, nemlig å være et «offentlig rom – et sted for utøvelse av borgerskap og samfunnsdeltakelse». ²¹¹

Utviklingen særlig ved USF og Kunsthallen må ses i sammenheng med endringer i det profesjonelle kunstlivet. Trykket kom nedenfra, fra kunstnere og kunstfaglig utdannede på 1990-tallet, og fra oppblomstringen av nettverkbaserte og kunstnerdrevne gallerier. Makt- og myndighetsforskyvningen fra styret til den kunstfaglige kuratoren som skjer i Bergen Kunstforening på 1990-tallet, var langt på vei en effekt av endringene i kuratorrollen. Utviklingen av den «frittstående kuratoren» som skulle inneha en rolle som var mer beslektet med kunstneren, var, ifølge Solhjell (2001), en direkte reaksjon fra 1990-tallsgenerasjonen mot definisjonsmakten som direktører og kuratorer hadde innenfor de etablerte institusjonene. Men den nye kuratormakten var også en konsekvens av innholdsmessige endringer i kunsten, som ble mer interaktiv, brukervennlig og relasjonell (Bourriaud 2002). Andre igjen hevder at rolleblanding mellom kunstner og kurator var en virkning av en grunnleggende redefinering av kunsten som Marcel Duchamp innledet allerede tidlig på 1900-tallet, bl.a. med å integrere betrakteren som «medskaper» i verksrealiseringen (i.e. Løvgren 2006). ²¹² Sjangerblandingene og måten kontek-

sten – situasjonen, stedet, tilskueren – blir involvert i den kunstneriske prosessen på, har på et nivå gjort kunsten mer «rebusaktig» (Danbolt 2014) og dermed mer kommentaravhengig. Men utviklingen kan også skyldes at kunsten i større grad slipper til som seg selv, dvs. som lek, imitasjon eller gjendiktning av alle slags former, transfigurasjoner av alminnelige erfaringer, spor som forteller en historie eller uttrykker noe om sin egen tid på en indirekte, eller overført måte.

De nye uttrykksformene førte uansett til økt verbalisering av kunstformidlingen og oppfordring til intellektualisering og refleksjon omkring kunstprosessen. Kunsten kunne ikke bare sanses direkte, men måtte settes inn i en forståelsesramme og formidles – eller stimuleres – gjennom kuraterende virksomhet. Arenaene blir dermed ikke bare nøytrale formidlere, men aktive medskapere i den kunstneriske virksomheten – et rom for mange og ulike fortolkninger. Selv om dreiningen nok er mest tydelig innenfor billedkunstfeltet, er det også en klar parallell i RAS sine programmerende praksiser overfor samtidsdans. Gjennom kunstnermøter og dialoger med publikum settes samtidsdans inn i en forståelsesramme og gjøres tilgjengelig for publikum.

Konklusjon: Handlingsrom og kunstens utfoldelsesmuligheter

Alle arenaene har særegne utviklingsforløp og kjemper for å være unike i sitt felt, men er samtidig utsatt for påvirkninger og press fra flere hold. Disse har de enten forsøkt strategisk å håndtere, eller pragmatisk tilpasse seg i håp om sosial legitimitet og videre eksistens. Som vi har vist, kommer påvirkningene fra ulike kilder, men også historiske forhold har – på godt og vondt – lagt premisser for handlinger og veivalg som kan forklare de enkelte arenaenes innretning og utviklingstrekk. Alle arenaene har gjennom det siste tiåret opplevd en bedret økonomi, noe som i hovedsak skyldes bevisste politiske beslutninger og økonomiske prioriteringer av kultur både på nasjonalt og lokalt nivå. Det rødgrønne kulturloftet er den desidert viktigste årsaken til veksten ved alle arenaene det siste tiåret, ikke minst satsingene på «scenekunst», «visuell kunst» og «rytmisk musikk». ²¹³ Både Bergen Kunsthall og Kulturhuset USF har i dag oppnådd «offentlig godkjenning» og er inne på statsbudsjet-

210 Verwoert 2013, s. 38.

211 Ibid., s. 36.

212 Noe Duchamp ytterligere understreker i «The Creative Act» fra 1957.

213 Jf. St.meld. nr. 21 (2007–2008) Samspill, St.meld. nr. 32 (2007–2008) Bak kulissene, St.meld. nr. 23 (2011–2012) Visuell kunst.

tet. RAS har også fått permanent statlig finansiering. Den kommunale storsatsing på kultur i Bergen kommune gjennom de siste 15 år har også satt sine spor, ikke minst ambisjonene om «kunstbyen Bergen» som har hatt betydning for så vel USFs som Kunsthallens fremgang – om enn på ulike måter. Sandnes Kulturhus var på sin side et direkte resultat av en ringvirkningstenkning med effektiv bruk av kultur som identitetsbygger og trekkplaster for «den kreative klassen».

Etableringen av Bergen Kunsthall og av Sandnes Kulturhus kan heller ikke forklares uten påvirkning fra normative idealer som kunstfaglig ansatte har lagt på driften. Overproduksjonen av kunstutdannede på 1980- og -90-tallet presset frem nye næringsveier og yrkeskategorier i sjangeren «kulturprodusenter», som alle var på jakt etter oppdrag og nye muligheter for kunsten, og privatiseringen av offentlig sektor skapte behov for identitetsskapende markører og merkevarebygging. Ansatte med kunstfaglig kompetanse har bidratt til en profesjonalisering som klart gjenspeiles i arrangementsprofil, kunstproduksjon og programmering. De nye kuratoriske praksisene som meldte sin ankomst på 1990-tallet, la grunnlaget for Kunsthallens nye samfunnsengasjement, og for arenaens senere «deltakelse» i den internasjonale samtidskunstdiskursen. Profesjonaliseringen kan også delvis forklare en større bevissthet om kunstnerisk kvalitet ved alle arenaene, samt den internasjonale orienteringen som gjenspeiles i artistgalleriet, det kunstneriske repertoaret, og i samarbeidsrelasjonene. Utviklingen kan spores i programtilbudet i Sandnes, i USFs arrangementsbredde og gjesteforskerordninger, og kommer kanskje aller tydeligst til syne i Bergen Kunsthalls prestisjefylte avviklinger av Biennalekonferansen og Bergen Assembly.

Alle arenaene har også svart på lokale behov for møteplasser og stilt sin kompetanse og sine øvingslokaler, scener og saler til rådighet for lokale arrangører og skoler, selv om Bergen Kunsthall, som er en spisset samtidskunstartena, kanskje har vært den aller mest internasjonalt orienterte. Alle arenaene har også vært utsatt for «press» fra tidstypiske «konsepter» som enten har blitt appropriert og oversatt eller dannet grunnlag for idealer som initiativtakerne eller styrene – ofte i ledtog med «kuratorer» – mente det var verdt å strekke seg etter. Verftet var inspirert av gjenbruken av nedlagte fabrikker til kulturformål, som var «in» i europeiske storbyer på 1980-tallet, kommunepolitikerne i Sandnes var inspirert av danske forbilder fra 1990-tallet med oppskrifter på kreative koblinger mellom kunst og kapital, og Bergen Kunsthall hentet inspirasjon fra tyske kunsthaller som representerte idealer

om «kuratorisk kritikalitet» som den kunstkompetente direksjonen mente var verdt å orientere seg i retning av. Men under renoveringene og etableringene lå det hele tiden en understrøm av kunstnerisk «lek» og eksperimentering på tvers av konvensjoner – en transformativ drivkraft som på ulike måter har åpnet arenaene for flere enn kretsen av kunst- og kulturinteresserte. Slik sett har de svart på behov i sin samtid for nye referanser for fellesskap og identitet i en postindustriell brytningstid. Et fellestrekk for alle arenaene er at behovet for «rom» kom fra kunsten og kunstmiljøene, men at arenaene formes som resultat av overlevelsesstrategier og kompromisser i møte med mange og motstridende krav og forventninger.

De ulike arenaene har vært under press fra mange hold, men har også selv lagt premisser og medvirket til endringene for å gi rom til nye uttrykk og behov som meldte seg. Spent opp mellom interne ønsker om å fremstå som unike og eksterne påvirkninger og press har arenaene – mer eller mindre bevisst – valgt ulike strategier. I det følgende vil vi peke på noen utfordringer som arenaene har stått overfor, og hvordan de strategisk har forsøkt å svare på behovene for «innramming» i sitt felt.

I første rekke er det verdt å merke seg tendensen til *spesialisering eller nisjeorientering* i de allmenne arenaene (USF Verftet/Sandnes) vi har undersøkt. Spesialiseringen er kanskje en del av forklaringen på de to arenaenes overlevelse og suksess, men spesialisering innebærer ofte en nedprioritering av andre aktiviteter. Spesialisering kan i noen tilfeller være en dyd av nødvendighet for å lykkes i en multimedial tid med tiltakende konkurranse om folks tid og oppmerksomhet. Det er blitt større konkurranse mellom relativt like kulturtilbydere, noe som kanskje gjør det nødvendig å skille seg ut fra konkurrentene og markere en tydelig profil. Kulturkonsumenter er blitt mer kvalitetsbevisste bl.a. som følge av høyere utdanningsnivå, og spesialisering kan være en strategi for å tiltrekke seg oppmerksomhet fra et stadig mer kresent publikum. Men å prioritere noe innebærer også at man velger noe vekk – og kan føre til at aktiviteter som ikke lar seg omsette kommersielt, eller som det er mindre interesse for blant publikum, nedprioriteres. Studien tyder på at spesialiseringen på musikk på USF delvis har gått på bekostning av galleri Visningsrommet. Den motsatte strategien, dvs. å tilpasse seg ulike og kanskje motstridende behov, kan medføre kompromisser der resultatet kan bli at man ikke betyr noe særskilt for noen, at arenaen mister profil og egenart.

Samtidig innebærer profileringen og spissingen av enkelte kunstformer også en kvalitetssikring

og en omdømmeinvestering for arenaen som kan fungere legitimerende for øvrige deler av virksomheten. Satsingen på samtidsdans har gitt Sandnes Kulturhus et omdømme som kulturinstitusjon, selv om kommersielle hensyn også er sentrale i den øvrige delen av programmeringsvirksomheten. Det samme gjelder USF som med sin musikk-satsing er i ferd med å gi kulturarenaen et omdømme som en av Europas beste musikkscener for rytmisk musikk. Huset får slik mer manøvreringsfrihet enn det kanskje ville hatt uten en slik satsing. Likevel innebærer satsinger som allerede antydte en nedprioritering av andre aktiviteter, noe «fraflyttingen» av billedkunstnere fra Verftet tyder på. Et mangfold av aktiviteter og hus med variert innhold kan ha en rekke positive effekter på et lokalmiljø, fremme kunstnerisk nyskaping og skape stedstilhørighet. Bredde og mangfold er også noe USF definerer seg i forhold til og arenaen kontinuerlig arbeider med og for.

Satsingsområdene ved alle arenaene er kjenne-tegnet ved at de springer ut fra eller kommer i møte behov og ønsker som finnes i kunstfeltene selv. Arenaenes kunstneriske innretning og spesialisering er slik sett ikke et autonomt valg, men snarere et produkt av et samspill med behov i arenaenes nære omgivelser, et samspill som også bidrar til å gi dem mening lokalt. Samtidig skjer det utvikling i kunstfeltene, bl.a. gjennom fokuset på kvalitet, som påvirker arenaenes profesjonelle orientering og kan føre til en sterkere internasjonal orientering, som i sin tur skaper avstand til det lokale. Til-egnelsen av det internasjonale utstillingskonseptet «kunsthall» kan for Kunsthallens vedkommende tyde på en sterkere internasjonal orientering, men det kan også bety en annen verdsetting av kunsten som kunst, dvs. som praksis og en virksom kraft i det lokale som åpner for refleksjon og utforskning av den rådende ordens tause premisser. Kunsthallens publikumssuksess skyldes først og fremst den lokale forankringen, mens dens økonomiske suksess skyldes koblingen til det internasjonale feltet av lignende institusjoner. Landmark fungerer som en bro til et bredere publikum, men også som en åpning mot en større verden hvor grensemarkører har fått mindre betydning. Utviklingen kan altså tyde på endringer i oppfatninger om det lokale og stedbundne, der lokal orientering ikke nødvendigvis står i motsetning til internasjonale ambisjoner. Et eksempel på denne endringstendensen kan spores bl.a. i Aagedal mfl. sine funn om at lokale kulturaktører i større grad oppfatter sine kultuttrykk som interessante i en nasjonal og internasjonal kontekst og «framhevar det stadeigne ikkje som ei avgrensing, men som ein føresetnad som gjer kulturuttrykka unike» (Aagedal mfl. 2009:238).

Spesialiseringen som viser seg ved arenaene, innebærer også en *profesjonalisering*. Mens Kulturhuset USF i tidlige faser kunne «la de tusen blomster blomstre» og favne om en stor bredde av ulike kunst- og kulturaktiviteter, har det vært vanskelig å opprettholde et slikt mangfold over tid – i alle fall ikke uten solid grunnfinansiering og stabile inntektskilder. Den kreative idealismen som preget de første årene, ble erstattet av en mer profesjonalsisert organisering, og en pragmatisk holdning til deltakelse i andres planer og prosjekter. Avtaler og synergiske koblinger til kommunale ressurser har for USF gjort det nødvendig å inngå mange kompromisser. Men det har også skapt nye muligheter som stimulerte egne initiativ. Spesialiseringen eller nisjeorienteringen innebærer også en kompetanseoppbygging i arenaen som går utover selve arrangørfunksjonen, og som potensielt også kan bidra til en økt bevissthet ved arenaene om deres kunst- og kulturpolitiske rolle og funksjon. Sett i lys av kommunens engasjement kan den internasjonale orienteringen i Bergen Kunsthall også tolkes som en overlevelsesstrategi. Det kan argumenteres med at Bergen Kunsthalls autonomi og internasjonale anerkjennelse langt på vei er en forutsetning for den kommunale støtten og noe kommunen aktivt bruker i markedsføringen av seg selv. Internasjonal suksess er slik sett kommunens strategi for Kunsthallen, og kunsthallens «målstyringskriterium».

Det har også vært et tiltakende *fokus på kunstnerisk kvalitet*, noe som delvis kan tilskrives profesjonaliseringen. Oppdatert kunstkyndighet og adskillelse av administrative og kunstfaglige funksjoner var en nødvendig, men ikke tilstrekkelig betingelse for Bergen Kunsthalls fremgang. Tendensen er likevel at kvalitet forstås og forvaltes på flere måter, og at kommersiell og kunstprofesjonell kvalitet er tettere sammenvevd enn tidligere. Dette kan skyldes at flere aktører, interesser og forventninger utenfor kunstfeltet legger premisser for hva som er god kunst, men også at det er tettere samarbeid og mer flytende overganger mellom sfærene. Med ulike blandinger av kultur og næring har aktører som forvalter andre typer kompetanser enn de kunstfaglige, entret feltet. Når kunstnerisk virksomhet blir omtalt som ressurs og råstoff som skal foredles og videreutvikles til produkter, tildeles kunsten en egen status og blir til en spesialisert kreativ kompetanse. Myndighetsforskyvningen fra kunstner til kurator har utfordret «kunstverdenens» kriterier for kvalitet og anerkjennelse, men «kuratorisk kritikalitet» er kanskje også en reaksjon mot måten eksterne aktørers mål og kriterier infiltrerer kunsten på og påvirker kunstnerisk anerkjennelse og kvalitetsvurderinger.

Arena, kunst og sted – i lys av breddeundersøkelsen

Rapporten har så langt tatt utgangspunkt i de fire casestudiene som vi har gjennomført. I tillegg til disse dybdestudiene har vi også gjennomført en breddeundersøkelse av kulturarenaer i Norge, i form av en survey som ble sendt ut til 200 arenaer. Surveyen har hatt to formål. For det første har det vært av interesse å gi et oversiktsbilde over tilstanden ved norske kulturarenaer, hva angår fysisk utforming og fasiliteter ved arenaene, kunstnerisk virksomhet, økonomi og organisering, samt relasjoner til andre aktører lokalt, nasjonalt og internasjonalt. Men surveyen er også utformet med bakgrunn i foreløpige funn fra casestudiene, for å se i hvilken grad trekk ved de fire arenaene også gjør seg gjeldende mer generelt. Resultatene fra breddeundersøkelsen foreligger i en egen teknisk rapport som utgis i Kulturrådets serie sammen med denne rapporten. Der presenterer vi også metode- og datagrunnlaget for undersøkelsen nærmere. Selve spørreskjemaet er også lagt ved i et vedlegg til teknisk rapport. Vi gir ikke en fullstendig oversikt over funnene fra breddeundersøkelsen her, men henviser interesserte lesere til den tekniske rapporten. I denne sammenheng er formålet først og fremst å sette utviklingstendenser vi kan spore i dybdestudiene i relasjon til funn fra breddeundersøkelsen; særlig gjelder dette relasjonene mellom arena, kunst og sted slik vi har diskutert i kapittel 6. I casestudiene har vi i særlig grad vært opptatt av arenaens relasjon til stedet og forholdet mellom kunstens handlingsrom og innramming. Hvordan har arenaene utviklet seg i møte med sine omgivelser, og hvordan har endrede rammebetingelser virket inn på kunstens utfoldelsesmuligheter? Hvilke idealer, visjoner eller behov lå til grunn for etableringene, og hvilke samvariasjoner finner vi mellom lokale drivkrefter, kunstneriske behov og ambisjoner og kulturpolitiske mål og statlige virkemidler? I hvilken grad og på hvilke måter la endringer i kunst-

feltene føringer på utviklingen? Var arenaen en drivkraft i det lokale kulturlivet, en kilde til samfunnsengasjement, et virkemiddel for kommunale ambisjoner og/eller et instrument for nasjonale, kulturpolitiske satsinger?

I tillegg til å vurdere funn fra breddeundersøkelsen opp mot casestudiene vil vi også se våre funn i lys av tidligere studier. Det er gjort enkelte studier av ulike deler av kultursektoren de siste årene, som enten berører kulturarenaer direkte (Norsk kulturhusnettverk 2012; Røvær 2010; Arntzen 2004), eller som er relevante for arenautviklingen på et mer allment plan (se Storstad 2010; Aagedal mfl. 2009). Noen av studiene er rettet spesifikt mot «rom for kunst» i konkret, fysisk forstand (bygningen, visningsrommet, konsertsalen o.l.), mens andre behandler kulturarenaer mer abstrakt og metaforisk som det infrastrukturelle rommet eller nettverket som danner forutsetninger og muliggjør den konkrete kunst- og kulturutøvelsen (finansiering, administrativ tilrettelegging, osv.). Studiene av norske kulturarenaer som foreligger, er dessuten gjort ut fra bestemte problemstillinger og/eller ut fra et konkret oppdrag.

Det finnes ingen samlet oversikt over antallet kulturarenaer i Norge. Utvalget av arenaer til breddeundersøkelsen er som nevnt i kapittel 1 gjort med utgangspunkt i Kulturrådets oversikter over arenaer innenfor ulike sjangere. I tillegg har vi inkludert medlemmer i Norsk kulturhusnettverk (NKN). Totalt ble surveyen sendt ut til 200 arenaer. 119 respondenter besvarte undersøkelsen (helt eller delvis), svarprosenten er 60.

Norsk kulturhusnettverk gjennomførte i 2012 en surveyundersøkelse blant sine medlemmer. Dette er, så langt vi kjenner til, den eneste kvantitative kartleggingen av kulturhus som er gjennomført i Norge. Vår breddeundersøkelse bygger delvis på NKNs undersøkelse, men er både mer omfattende hva angår spørsmålskategorier, og favner

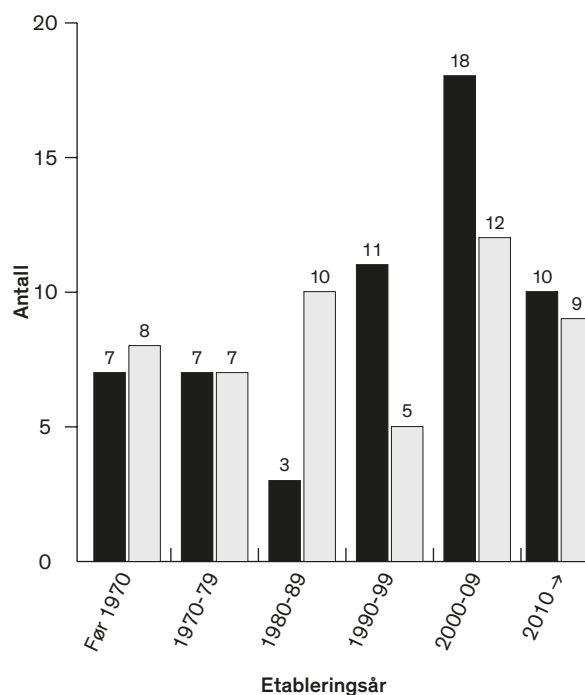
også bredere ved at både spesialiserte kunstarenaer og allmenne kulturarenaer inngår i utvalget. 62 av respondentene karakteriserer sin egen arena som allmenn arena eller flerbruksarena, mens 57 svarer på vegne av arenaer som er spesialiserte, det vil si spesielt rettet mot en kunstform, henholdsvis visuell kunst (31), musikk (7) eller scenekunst (18).²¹⁴ Utvalget av spesialiserte arenaer er antakelig noe skjevt i forhold til populasjonen av spesialiserte arenaer. Rent kommersielt drevne arenaer er i samråd med Kulturrådet utelatt, noe som særlig har ført til at musikkarenaer er underrepresentert blant de spesialiserte arenaer i utvalget. Funnene for spesialiserte arenaer er derfor først og fremst representative for det visuelle kunstfeltet og scenekunst, og i mindre grad for musikk.

På tross av denne skjevheten i utvalget, og selv om vi ikke har sikre tall om populasjonen av arenaer, gir utvalget et godt grunnlag for å kunne vurdere den generelle tilstanden ved norske kulturarenaer. I tillegg gir utvalget grunnlag for å kunne si noe om systematiske forskjeller mellom ulike typer av kulturarenaer, særlig mellom de allmenne – og ofte kommunalt finansierte kulturhusene – og de mer spesialiserte og oftest statlig finansierte kunstarenaene.

Arenatilveksten

Breddeundersøkelsen viser at det har skjedd en enorm tilvekst i antallet kulturarenaer fra 1990-tallet og fremover. 70 % av de allmenne og 51 % av de spesialiserte arenaene i utvalget er etablert etter 1990, og veksten er særlig markant etter 2000, se figur 7.1.

I tillegg til kommunale kulturhus er det særlig kunstnerdrevne og nettverksbaserte stiftelser med få ansatte som har ekspandert i perioden. Selv om et operativt skille mellom spesialiserte og allmenne arenaer allerede var i omløp på 1980-tallet, har arenatilfanget, særlig innenfor de spesialiserte arenaene, endret karakter. Store deler av tilveksten innenfor spesialiserte arenaer synes å ha kommet til som en effekt av oppblomstringen av «det frie feltet» og utviklingen av tverrestetiske uttrykk som ikke har funnet «rom» innenfor de etablerte arenaene. Datamaterialet tyder på at tilveksten i spesialiserte arenaer på 00-tallet har vært særlig stor innenfor det visuelle kunstfeltet. Flere av disse har også hatt kunsthall-lignende konsepter som et forbilde ved etableringen. Denne orienteringen i retning av konsepter i tiden viser seg også for mange



Figur 7.1 Etableringsår fordelt etter arenatype (svart = allmenn, grå = spesialisert).

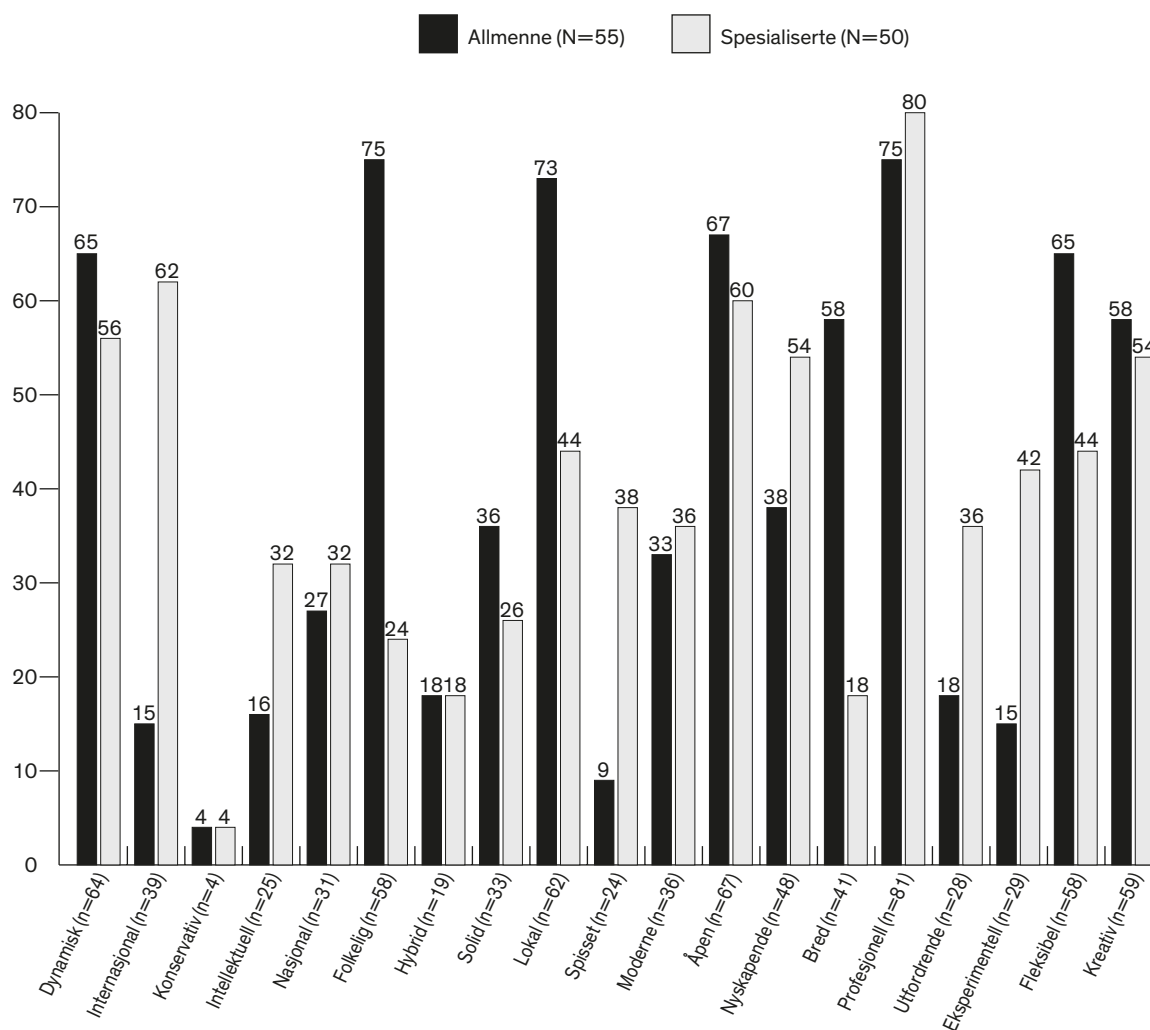
av de allmenne arenaene, ikke minst med henblikk på transformasjonen av tidligere industribygg til kulturarenaer. Tendensen indikerer også en rolle for kulturarenaene i transformasjonen av lokalsamfunn fra industrisamfunn til nye næringsveier og identitetsmarkører (jf. Arntzen 2004). En interessant forskjell mellom arenatypene er at spesialiserte arenaer i større grad oppgir internasjonale forbilder, mens allmenne arenaer hovedsakelig viser til andre norske eller nordiske kulturbygg.²¹⁵

Spenningen mellom bredde og spissing – «sted» versus «kunst»

I kapittel 6 ble casestudiene analysert ut fra triaden arena – kunst – sted. I forhold til denne tredelingen finner vi klare mønstre i variasjonen når det gjelder breddeundersøkelsen. Spesialiserte arenaer er først og fremst rettet inn mot det kunstfelt de representerer, og i mindre grad koplet til stedet arenaen virker innenfor. Stedsorienteringen er langt sterkere til stede i de allmenne arenaene. Mens politikere og lokale foreninger og lag oppgis som de viktigste initiativtakere til allmenne arenaer, spiller kunstnere og kulturutøvere en langt mer sentral rolle i etableringen av spesi-

²¹⁴ Se teknisk rapport, tabell 1.2.

²¹⁵ Se teknisk rapport, kapittel 2.4.



Figur 7.2 Stikkord som karakteriserer arenaen. Prosentfordeling. Allmenne og spesialiserte arenaer.

serte arenaer.²¹⁶ Det gjenspeiles også i arenaenes opprinnelige formål. Mens styrking av det lokale kunst- og kulturlivet peker seg ut som det viktigste formålet blant de allmenne arenaene, er kunstformidling det viktigste formålet for de spesialiserte arenaene.²¹⁷

Forskjellene mellom allmenne og spesialiserte arenaer henger også delvis sammen med organiseringen av arenaene. 65 % av de allmenne arenaene er i kommunalt eie, og dermed også i større grad styrt i forhold til lokale politiske mål. De spesialiserte arenaene er i all hovedsak organisert som stiftelser, medlemsforeninger eller foretak, og fremstår som mer fristilte og med større grad av autonomi enn mange av de allmenne arenaene.²¹⁸

Graden av fristilling viser seg igjen i betydningen av ulike styringsdokumenter. Tildelt rammebudsjett og egen virksomhetsplan oppgis som de viktigste styringsdokumentene for allmenne arenaer, mens spesialiserte arenaer i større grad styrer gjennom egne vedtekter og virksomhetsplan.²¹⁹ Forskjellene her er likevel størst mellom arenaer som er eller ikke er i kommunalt eie. 63 prosent av de kommunalt drevne arenaene oppgir tildelt rammebudsjett og kommunens kulturplan som viktigste styringsdokumenter, mens 94 prosent av de ikke-kommunale arenaene oppgir egen virksomhetsplan eller egne vedtekter som de viktigste.²²⁰

²¹⁹ Se teknisk rapport, tabell 3.2.

²²⁰ I *Kulturhusundersøkelsen 2011* er egne vedtekter også trukket frem som sentralt styringsdokument for kulturhusene, i tillegg til rammebudsjett og egen virksomhetsplan (Norsk kulturhusnettverk 2012).

²¹⁶ Se teknisk rapport, tabell 2.2 og tabell 2.3.

²¹⁷ Se teknisk rapport, tabell 2.4.

²¹⁸ Se teknisk rapport, tabell 3.1.

TABELL 7.1 ANTALL INNBYGGERE I KOMMUNEN.

	INNTIL 2500	2501–5000	5001–10 000	10 001–20 000	20 001–50 000	50 001–100 000	OVER 100 000
ALLMENN ARENA (N=57)	2	4	8	15	17	5	6
SPELISERT ARENA (N=50)	1	2	5	4	7	7	24
I ALT (N=107)	3	6	13	19	24	12	30

Men organisasjonsform er bare et aspekt ved dette skillet i orientering mellom allmenne og spesialiserte arenaer. Forskjellen i orientering gjenpeiles også i hvordan arenaene karakteriserer seg selv. I breddeundersøkelsen har vi undersøkt hvordan arenaene forstår seg selv, hvilke stikkord de vil velge som kjennetegn på arenaen eller for å beskrive sin virksomhet. Svarfordelingen er gjengitt i figur 7.2, der de svarte søylene viser allmenne arenaer mens de grå søylene viser spesialiserte arenaer.

«Profesjonell» var det hyppigst valgte stikkordet på tvers av arenakategori. De største forskjellene mellom allmenne og spesialiserte arenaer finner vi i stikkordene «lokal», «bred» og «folkelig», som i klart størst grad er valgt av allmenne arenaer, og «internasjonal», «spisset», «utfordrende» og «eksperimentell», som klart oftere velges av spesialiserte arenaer. Valgene av stikkord indikerer klare forskjeller mellom arenaene. Mens de allmenne arenaene har en breddeorientering og retter seg mot ulike grupper av brukere og kunstformer, er de spesialiserte arenaene i større grad orientert mot sin egen kunstform. Begreper som spisset, eksperimentell og utfordrende indikerer også at de spesialiserte arenaene retter seg mot brukergrupper med særlig interesse for eller kjennskap til den kunstformen eller de kunstformene som er representert ved den enkelte arenaen, heller enn den generelle allmennhet. «Internasjonal» som stikkord kan også være et uttrykk for en slik spesialisering; man er i dialog med internasjonale strømninger på det feltet man representerer.

Den ulike orienteringen mellom spesialiserte og allmenne arenaer kan også delvis forklares med hvor arenaene er lokalisert. Spesialiserte arenaer er for en stor del et storbyfenomen. Halvparten av de spesialiserte arenaene er lokalisert i kommuner med over 100 000 innbyggere. De allmenne arenaene er mer jevnt fordelt i forhold til kommune størrelse, med hovedtyngden av arenaer i kommuner med mellom 10 000 og 50 000 innbyggere, se tabell 7.1.

En annen måte å undersøke relasjonen mellom kunst, sted og arena på er gjennom samarbeidsre-

lasjoner. Generelt oppgir allmenne arenaer at de samarbeider langt hyppigere med lokale/regionale aktører enn spesialiserte arenaer gjør. Motsatt har spesialiserte arenaer hyppigere samarbeid med internasjonale aktører. Mens allmenne arenaer har en større bredde i samarbeidsrelasjoner, både overfor frivillige organisasjoner, næringsliv og kunstnere, er samarbeidsrelasjonene til de spesialiserte arenaene mer sektorspesifikke, og først og fremst rettet mot kunstnere og andre kulturarenaer.²²¹

Det er også klare forskjeller ut fra kommune størrelse. Arenaer i små kommuner samarbeider oftere med lokale aktører enn arenaer i større kommuner. Samtidig er det et interessant funn at det ikke er arenaene i de største kommunene som samarbeider minst, men arenaene i mellomstore kommuner. Det gjelder særlig for samarbeid med andre lokale kulturarenaer.²²² Verken casestudiene eller materialet fra breddeundersøkelsen gir noen god forklaring på denne forskjellen, men det kan skyldes at arenaer i mindre kommuner, med et presumptivt lavere publikumsgrunnlag, i større grad er avhengige av samarbeid med andre arenaer for å hente inn aktører utenfra. I store kommuner er det gjerne flere arenaer og en større grad av arbeidsdeling mellom arenaene, noe som i større grad kan legge til rette for samarbeid enn i kommuner der én arena dominerer.

For arenaene sett under ett, har det vært en klar økning i samarbeidet med andre aktører det siste tiåret, både på lokalt, nasjonalt og internasjonalt nivå, jf. tabell 7.2.

Dette er en tendens vi også gjenfinner i case-studiene, der kanskje særlig nasjonale (Sandnes Kulturhus) og internasjonale (Bergen Kunsthall og til dels USF) samarbeidsrelasjoner ser ut til å ha økt i perioden. Økningen i samarbeidsrelasjo-

221 Se teknisk rapport, tabellene 7.1, 7.3 og 7.5.

222 Bare 11 % av arenaene i mellomstore kommuner samarbeider ofte med andre lokale kulturarenaer, mens 67 % av arenaene i små kommuner og 46 % av arenaene i store kommuner gjør det (jf. teknisk rapport tabell 7.2).

TABELL 7.2 ENDRING I SAMARBEIDSHYPPIGHET MED LOKALE/REGIONALE, NASJONALE OG INTERNASJONALE AKTØRER SISTE TI ÅR.

AKTØRER		SAMARBEIDER MER	SAMARBEIDER OM LAG LIKE MYE	SAMARBEIDER MINDRE	N=100	I ALT
Lokale/regionale aktører	Allmenne kulturhus	45	52	3	33	100,0
	Spesialiserte arenaer	31	64	5	39	100,0
	Total	27	42	3	72	100,0
Nasjonale aktører	Allmenne kulturhus	30	55	15	33	100,0
	Spesialiserte arenaer	36	64	0	39	100,0
	Total	24	43	5	72	100,0
Internasjonale aktører	Allmenne kulturhus	23	70	7	30	100,0
	Spesialiserte arenaer	61	37	3	38	100,0
	Total	30	35	3	68	100,0

TABELL 7.3 ARENAENS KJERNEPUBLIKUM. PROSENT.

	ALLMENT KULTURHUS/FLERBRUKSARENA	SPESIALISERT ARENA	TOTALT
BARN	65 (24)	34 (13)	49 (37)
UNGDOM	40 (15)	29 (11)	35 (26)
UNGE VOKSNE/STUDENTER	43 (16)	71 (27)	57 (43)
VOKSNE	86 (32)	89 (34)	88 (66)
ELDRE (65 ÅR OG ELDRE)	49 (18)	32 (12)	40 (30)
N	37	38	75

ner kan også ses som et uttrykk for en tiltakende nettverksorganisering både mellom arenaer og innenfor kunstfeltene.

De observerte forskjellene i samarbeidsmønstre mellom arenaene ser samtidig ut til å forsterkes. Mens spesialiserte arenaer oppgir at det særlig er internasjonalt samarbeid som har økt den siste tiårsperioden, er det samarbeidet med lokale/regionale aktører som har økt mest for allmenne arenaer. Stedsorienteringen i form av samarbeid med lokale aktører ser med andre ord ut til å være sterkest i de allmenne arenaene. Spesialiserte arenaer har mer kunstspesifikke samarbeidsrelasjoner, med færre berøringspunkter med næringsliv og frivillige organisasjoner utenfor det kunstfeltet arenaen opererer innenfor.

Stedsforankringen viser seg også igjen i de allmenne arenaenes programmeringspraksiser. Allmenne arenaer ønsker generelt sett en høyere andel lokale aktører enn nasjonale og internasjonale, mens spesialiserte arenaer i mindre grad er opptatt av en slik geografisk fordeling.²²³

Også når det gjelder publikum, ser vi en tilsvarende tendens: at de allmenne arenaene er bredere i sin orientering enn de spesialiserte arena-

ene. Mens kjernepublikummet ved de spesialiserte arenaene er unge voksne og voksne, er det en noe større spredning i alderen til kjernepublikummet ved de allmenne arenaene, se tabell 7.3.

Arenaenes ulike profiler kan nok til en viss grad forklare forskjellen i kjernepublikum. I case-studiene viste det seg en klar forskjell mellom Bergen Kunsthalls ambisjon om å innrette seg mot og medvirke til å skape en egen kunstinteressert offentlighet og USF Verftets og Sandnes Kulturhus' identitet som arena for hele byen. Men det kan også tenkes at den nye kunsten som krysser flere sjangere og søker mot å bli del av samfunnet for øvrig, appellerer mer til et yngre publikum. Det kan altså være slik at «den nye virkelighetsfascinasjon i kunsten»²²⁴ griper unge som ofte er bedre i kontakt med sin egen samtid. Selv om Sandnes Kulturhus også har en mer allmenn profil, har satsingen på samtidsdans i særlig grad appellert til et yngre publikum. Breddeundersøkelsen viser at barn og unge / unge voksne er de aldersgrupper som både spesialiserte og allmenne arenaer ønsker å styrke innsatsen overfor, se tabell 7.4.

Unge er de mest aktive kulturkonsumentene, og det kan tenkes at det ligger strategiske og kom-

223 Se teknisk rapport, tabellene 6.27 og 6.28 og 6.29.

224 Røssaak 2005:41.

TABELL 7.4 PUBLIKUM: SÆRLIG PRIORITERTE ALDERSGRUPPER. PROSENT (FLERE KRYSS MULIG).

	ALLMENN ARENA (N=62)	SPESIALISERT ARENA (N=57)	SAMLET (N=119)
BARN OG UNGDOM	35	32	40
UNGE VOKSNE/STUDENTER	34	37	42
VOKSNE	6	18	14
ELDRE (65 ÅR OG ELDRE)	6	12	11
NEI	6	16	13

TABELL 7.5 AKTIVITETER VED ARENAENE FORDELT ETTER KOMMUNESTØRRELSE. PROSENT.

	SMÅ KOMMUNER (0-5000) (N=9)	MIDDELS STORE KOMMUNER (5001-20 000) (N=32)	STORE KOMMUNER (MER ENN 20 000) (N=59)	SAMLET (N=100)
KINO	44	56	20	34
PRODUKSJONSLOKALER	44	47	63	56
UNDERVISNINGSLOKALER	56	53	36	43
KAFÉDRIFT	67	44	51	50
ØVINGSLOKALER	78	69	47	57
RESTAURANT/BAR	33	19	37	37
BIBLIOTEK	33	34	20	26
UTSTILLINGSLOKALER	56	66	59	61
ANNET	33	44	29	34
INGEN	0	3	2	2

mersielle hensyn bak denne vendingen mot ungdommen.

Mer bemerkelsesverdig er det kanskje at breddeundersøkelsen viser at eldre (over 65 år) i liten grad er del av arenaenes kjernepublikum, og det er også denne gruppen arenaene i minst grad rapporterer at de ønsker å styrke innsatsen overfor. Gitt den lenge varslede «eldrebølgen», er det overraskende at den demografiske gruppen som forventes å øke mest i årene fremover, ikke er prioritert ved noen av arenaene.²²⁵

Fra «noe for alle» til fokusering av virksomheten?

På tross av at det generelle inntrykket er en todeling av arenastrukturen, i brede og lokalt forankrede allmenne arenaer og mer spissede og internasjonalt orienterte spesialiserte arenaer, synes tendensen til spissing og fokusering av virksomhetsprofilen som vi fant i casestudiene, også å kunne spores i breddeundersøkelsen. Det gjelder

særlig arenaer i større kommuner. Arenaer i mindre kommuner har ofte en «flerhetlig» profil og skal fylle flere behov. I tillegg til kunst- og kulturformidling er gjerne bibliotek, kino, svømmehall og kulturskole lokalisert i kulturhuset. Det er de allmenne arenaene som dominerer i små kommuner, mens flertallet av de spesialiserte arenaene er lokalisert i større kommuner, se tabell 7.5.

De allmenne kulturarenaene synes å ha en noe mer fokusert profil i større kommuner. Mens allmenne arenaer i små kommuner ønsker en noe jevnere fordeling av arrangementer mellom ulike kunstformer, vektlegger allmenne arenaer i større kommuner særlig musikk og teater/opera, se tabell 7.6.

Det synes å være en større breddeorientering blant allmenne arenaer i mindre kommuner enn i større. Det henger delvis sammen med at kulturhusene i mindre kommuner har flere funksjoner de skal fylle samtidig, og de må dekke et bredere felt av kunst- og kulturuttrykk. I bykommuner konkurrerer arenaer med andre kulturtilbydere, og det er en høyere grad av arbeidsdeling og spesialisering arenaene imellom enn i mindre kommuner. Det viste også casestudiene. USF Verftet har alltid hatt en flerhetlig profil, men samtidig har utviklingen av arenaen for en del vært styrt av lokale

²²⁵ Eldre er også den aldersgruppen som har hatt størst økning i sin kulturbruk i perioden 1991–2012, ifølge kulturbarometeret (*Norsk kulturbarometer 2012*).

TABELL 7.6 ØNSKET PROGRAMFORDELING MELLOM ULIKE KUNST- OG KULTURSJANGERE. ALLMENNE ARENAER ETTER KOMMUNESTØRRELSE.

SMÅ KOMMUNER	MUSIKK	TEATER/OPERA	DANS	UTSTILLING	LITTERATUR	FILM	ANNET
N	3	3	3	3	3	3	2
GJENNOMSNIITT	25	17	17	5	6	20	9
MIDDELS STORE KOMMUNER							
N	10	9	8	8	9	7	4
GJENNOMSNIITT	29	12	7	7	11	26	8
STORE KOMMUNER							
N	13	11	11	11	11	10	6
GJENNOMSNIITT	44	20	9	9	6	5	7

TABELL 7.7 KUNSTFORMER REPRESENTERT VED ARENAENE. PROSENT. (N=119)

	VISUELL KUNST	SCENEKUNST	MUSIKK	LITTERATUR	FILM	ANDRE
ALLMENN ARENA (N=62)	65	94	100	58	66	15
SPESIALISERT ARENA (N=57)	68	40	44	19	19	16
TOTALT	66 % (79)	68 % (81)	73 % (87)	39 % (47)	44 % (52)	15 % (18)

behov, der USF Verftet har dekket nisjer som ikke allerede har vært dekket av andre. Ambisjonene for Visningsrommet ble ikke realisert, delvis fordi Bergen Kunsthall allerede hadde tatt denne posisjonen. Satsingen på rytmisk musikk og ombyggingen av Røkeriet ved USF Verftet dekket en mangel ved byens musikkscener. Orienteringen i retning av musikkteater og dans i Sandnes har tilsvarende delvis vært motivert av ønsket om å dekke en regional funksjon. Nisjeorientering, spesialisering og fokusering på enkelte områder er en strategi for å styrke arenaens synlighet og betydning i regionen.

Når det gjelder hvilke kunstformer som er hyppigst representert ved arenaene i utvalget, er musikk – og særlig rytmisk musikk – den klart best representerte kunstformen. Samtlige allmenne arenaer har tilbud innen musikk, se tabell 7.7.

Ved de spesialiserte arenaene er musikk den hyppigste kunstformen som kommer i tillegg til arenaens hovedinnretning. Over halvparten av scenekunstarenaene og en fjerdedel av arenaene for visuell kunst har også musikkarrangementer.²²⁶ Samlet sett er antallet musikkarrangementer ved arenaene nesten like stort som antallet scenekunst-, dans-, billedkunst- og litteraturarrangementer til sammen.²²⁷

Vektingen av musikk viser seg også når det gjelder hvor godt tilrettelagt arenaenes fysiske utfor-

ming er for formidling av ulike kunstfelt. Et klart flertall av arenaene oppgir at den fysiske utformingen er *meget godt tilpasset musikk*, og særlig rytmisk og elektronisk musikk.²²⁸ Arenaene er også gjennomgående godt tilpasset formidlingsbehov innenfor scenekunst (særlig teater og musikkteater, men også opera, ballett og samtidsdans),²²⁹ mens de gjennomgående er dårlig eller mindre godt tilpasset visuelle kunstformer.²³⁰ Den samme fordelingen mellom kunststartene viser seg også når det gjelder vilkår for kunstproduksjon ved arenaene.²³¹ Produksjonsfasilitetene er klart best tilpasset musikk, og dårligst tilpasset visuelle kunstformer. Her er det også en interessant forskjell mellom kommunale og ikke-kommunale allmenne arenaer. Mens produksjonsfasilitetene ved kommunale arenaer generelt er godt eller meget godt tilpasset både musikk, scenekunst og dans, er nesten samtlige ikke-kommunale arenaer meget godt tilpasset musikk, men bare i mindre grad tilpasset øvrige kunstformer. Det kan skyldes at det stilles større krav til bredde overfor kommunale arenaer enn ikke-kommunale.

Generelt indikerer breddestudien at musikk – og særlig rytmisk musikk – fremstår som den mest sentrale kunstform ved arenaene, og også

226 Se teknisk rapport, tabell 5.2.

227 Se teknisk rapport, tabell 6.31.

228 Se teknisk rapport, tabell 5.22.

229 Se teknisk rapport, tabell 5.23.

230 Se teknisk rapport, tabell 5.21.

231 Se teknisk rapport, tabell 5.27.

den kunstform som arenaenes fysiske utforming er best tilpasset. Det er i seg selv ikke overaskende at musikk og scenekunst er prioritert ved de allmenne arenaene. Men gitt at $\frac{2}{3}$ av de allmenne arenaene oppgir å ha egne utstillingslokaler, er det overraskende at den fysiske utformingen i så liten grad er tilpasset visuelle kunstformer. Dette misforholdet mellom representasjon og tilpasning tyder på at man har prioritert scenerom fremfor visningsrom. Minimumskravene til billedkunstformidling er enkle å innfri – slik som i Sandnes Kulturhus, der foajeen benyttes til utstillingsrom. Men en slik praksis, der tilgjengelige arealer anvendes til utstillinger uten at dette er deres egentlige formål, innebærer også en nivellering av visuelle kunstuttrykk, der kravene til kunstformidling ikke synes å bli tatt på alvor. Profesjonaliseringen av billedkunstformidling som vi har sett de seinere år, ikke minst med kuratorrollens økte betydning (jf. Arntzen 2004), synes dermed ikke å gjenspeiles i de allmenne arenaenes utstillingspraksiser. Samtidig kan nettopp denne mangelen ved de allmenne arenaene ha vært en drivkraft for den sterke veksten i arenaer for visuell kunst som har skjedd det siste tiåret (ibid.).

Kulturarenaenes økonomiske situasjon

Når det gjelder økonomi, viser *Kulturutredningen 2014* at det har skjedd en generell økning i offentlige utgifter til kultur på 00-tallet – og spesielt etter 2005 – på både statlig, fylkeskommunalt og kommunalt nivå (NOU 2013: 4). Samtidig uttrykker flere høringsinstanser fra det lokale kulturlivet at de har fått trangere kår (ibid., kapittel 12). I sin høringsuttalelse til Kulturutredningen påpeker Norsk kulturhusnettverk i tråd med Røværers studie fra 2010 at kravene til egeninntjening har økt. De mener videre at de økte kravene til egeninntjening har ført til større ensretting av programtilbudet, færre egenproduksjoner og svekket kapasitet til å betjene det lokale kulturlivet. Sammen med økte driftsutgifter, har økte krav til egeninntjening ført til en kommersialisering, der økonomiske resultater vektlegges mer enn kunstneriske utfordringer (Norsk kulturhusnettverk: Innspill til Kulturutredningen 2014, s. 5). Men mens kulturhusene selv opplever trangere tider, viser Kulturutredningen at det nettopp er den kulturelle infrastrukturen, arenaer og bygg, som har vært vinnerne i Kulturløftet. På kommunalt nivå er det utgiftspostene «idrett» og «kulturbygg» som har økt mest på de kommunale kulturbudsjettene.

Tallene fra vår breddeundersøkelse gir et sammensatt bilde av arenaenes økonomiske situasjon. Generelt finner vi at allmenne arenaer har et svakere driftsresultat enn spesialiserte arenaer.²³² Den samme tendensen er også tydelig om vi skiller mellom kommunale og ikke-kommunale arenaer; differansen mellom gjennomsnittlige driftsinntekter og driftsutgifter indikerer et langt svakere driftsresultat for kommunale enn ikke-kommunale arenaer.²³³ Også kravene til egeninntjening fremstår som langt høyere for allmenne arenaer. Fordelingen mellom egne inntekter og offentlige tilskudd er omtrent 70/30 for allmenne arenaer, mens den er 20/80 for de spesialiserte arenaene.²³⁴ Det er særlig arenaer for visuell kunst og scenekunst som har høye andeler offentlige tilskudd, mens musikkarenaene har en fordeling som er på linje med de allmenne arenaene.²³⁵

Tilskuddene til henholdsvis allmenne og spesialiserte arenaer kommer fra ulike kilder. Mens kommunale tilskudd utgjør hovedkilden for de allmenne arenaene, er statlige tilskudd hovedkilden for de spesialiserte. Spesialiserte arenaer mottar også gjennomsnittlig mer tilskudd fra fylkeskommunen. Allmenne arenaer har noe større sponsorinntekter enn de spesialiserte arenaene, men sponsorinntekter utgjør bare en mindre del av inntektsgrunnet for begge arenaer.²³⁶

Generelt har allmenne arenaer langt høyere egenkapital og gjeld enn spesialiserte arenaer.²³⁷ Det samme gjelder også for utgifter til drift og vedlikehold av bygg.²³⁸ Gjennomsnittlig har allmenne arenaer NOK 2,3 millioner i drifts- og vedlikeholdsutgifter, mens spesialiserte arenaer har i underkant av 900 000.²³⁹ *Kulturhusundersøkelsen 2011* viste at samlede utgifter til drift og vedlikehold var på rundt NOK 160 millioner, eller omtrent 2 millioner pr. arena, noe som samsvarer relativt godt med breddeundersøkelsen for

232 Se teknisk rapport, tabell 4.4.

233 Se teknisk rapport, tabell 4.5. Tallene er høyst usikre, både fordi flere arenaer ikke har svart, og fordi standardavviket er stort.

234 Se teknisk rapport, tabell 4.1.

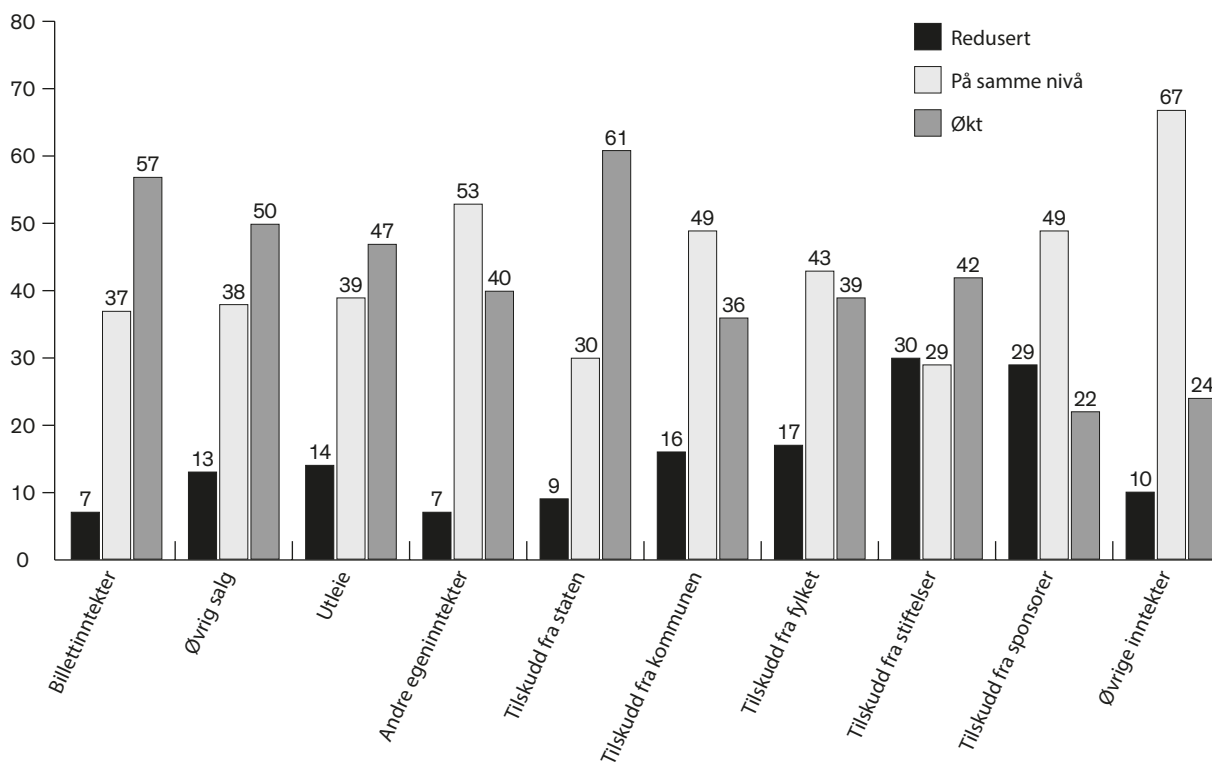
235 Se teknisk rapport, tabell 4.2.

236 Se teknisk rapport, tabell 4.1.

237 Se teknisk rapport, tabell 4.3.

238 Se teknisk rapport, tabell 4.7.

239 Også her er tallene høyst usikre, og variasjonsbredden stor. Det er også klare feilkilder ettersom tallene er basert på egenrapportering.



Figur 7.3 Utviklingen i inntekter siste 5 år. Prosent.

allmenne arenaer. Spesialiserte arenaer har sett under ett et noe lavere utgiftsnivå enn allmenne.²⁴⁰

Men selv om driftsmarginene er små og kravene til egeninntjening er høye, rapporterer likevel et klart flertall av arenaene at driftsresultatet har holdt seg konstant eller er blitt forbedret i løpet av den siste femårsperioden.²⁴¹ Bare 14 prosent av arenaene rapporterer om et forverret driftsresultat. Det er heller ikke store forskjeller mellom allmenne og spesialiserte arenaer.

Samlet sett har arenaenes inntektsnivå økt i perioden. Figur 7.3 viser utviklingen i inntekter for ulike inntektskategorier i femårsperioden 2008–2012.

Det er en markant økning i egne inntekter og tilskudd fra stat og kommune, mens sponsorinntekter og tilskudd fra stiftelser/fond har gått svakt tilbake. Det er også her en viss variasjon mellom arenatypene. Et flertall innenfor begge arenatyper rapporterer om økning i egne inntekter, men ten-

densen er sterkest for de allmenne arenaene. For spesialiserte arenaer er det særlig økningen i statlige tilskudd som er markant. 70 prosent av de spesialiserte arenaene rapporterer om en økning i statlige tilskudd i femårsperioden, mens bare 3 prosent rapporterer om en nedgang.²⁴² Innenfor gruppen allmenne arenaer er det også klare forskjeller mellom kommunale og ikke-kommunale arenaer. 66 % av de kommunalt eide allmenne arenaene har fått økte inntekter fra billettsalg de siste fem årene, mot 36 % av allmenne arenaer som ikke er kommunalt eid. Også utleieinntektene har økt mer for de kommunale arenaene. Derimot har de ikke-kommunale allmenne arenaene i større grad fått økte inntekter fra staten, kommunen, fylket og støtte fra private/sponsorer enn kommunalt eide. Det kan tyde på at det er de kommunalt eide arenaene som særlig har merket økte krav til egeninntjening.

Funnene våre ser ut til å gjenspeile Kulturløftets betydning de siste åra. Inntektsnivået har økt ved arenaene, og økningen i offentlige tilskudd er en viktig del av dette. Det er likevel viktig å understreke at tallene våre ikke sier noe om omfanget av inntektsøkningen, bare at inntektene for de fleste arenaenes vedkommende har gått opp i perioden. Den

240 Denne forskjellen gjenspeiler seg også i den tekniske utrustningen ved arenaene. Mens det store flertallet av allmenne arenaer oppgir at de selv har alt nødvendig teknisk utstyr, oppgir bare 1 av 5 spesialiserte arenaer at de er fullt utrustet. 37 % av de spesialiserte arenaene er enkelt utrustet, mot bare 4 % av de allmenne (jf. teknisk rapport, tabell 5.25).

241 Se teknisk rapport, tabell 4.10.

242 Se teknisk rapport, tabell 4.12.

rapporterte nedgangen i sponsormidler og tilskudd fra private er likevel bemerkelsesverdig, ikke minst i lys av Solberg-regjeringens ønske om å styrke den private finansieringen av kunst- og kulturlivet. Kanskje har økningen i offentlige inntekter gjort at man i mindre grad velger å prioritere innhenting av mindre, og kanskje også mer krevende, sponsorinntekter. Men det kan også tenkes at private bidragsytere har valgt å trekke seg ut fordi økningen i offentlige tilskudd har gjort det mindre nødvendig å støtte driften. Til tross for den generelle tendensen til bedring av inntektsnivået, viser funnene at særlig allmenne arenaer og musikkarenaer har høye krav til egeninntjening. Egne inntekter utgjør om lag 70 prosent av inntektsgrunnlaget, og flere av arenaene sliter med negative driftsresultat.

Aktivitetsnivå og programmering

Men i hvilken grad og eventuelt hvordan viser den økonomiske situasjonen seg igjen i aktivitetene ved arenaene? Røvær's studie av programmeringsvirksomheten ved fire allmenne kulturhus (Røvær 2010) indikerer en tendens til likedanning og ensretting av programtilbudet ved arenaene, som følge av økte krav til egeninntjening.²⁴³ Røvær viser til

243 Tina Røvær's masteroppgave om fire kulturhus, *Dagens kulturhus – idealistiske fanebærere eller kommersiell kulturindustri?* (Røvær 2010), retter søkelyset mot programmeringen ved et utvalg arenaer. Konkret undersøker hun hvilke prioriteringer og satsinger som gjøres og hvilke faktorer som påvirker valg av kunstnerisk repertoar. Utgangspunktet er at kulturhusene er sentrale premissleverandører og bidragsytere til det lokale kulturlivet, men at produktet som presenteres (programmet), påvirkes av eksterne forhold, da konkretisert som «ytte påvirkningsfaktorer». Tesen undersøkes med utgangspunkt i en ny-institusjonell tilnærming med opphav i statsvitenskapen. Grunnpremisset i institusjonell teori er at organisasjoner er mer enn rasjonelle instrumenter som lar seg effektivisere og styre; de har et sosialt og kulturelt fundament. Institusjoner er avhengig av legitimitet, og tilpasser seg ulike krav og forventninger i sine omgivelser for å oppnå den. Røvær opererer med en distinksjon mellom tre ulike påvirkningsfaktorer (tvang, normer og imitering) som kommer fra ulike kilder og kan føre til likedanning, dvs. at organisasjoner tvinges til å bli mer like hverandre. Røvær presiserer at hun vil se likedanningsprosessen i relasjon til programmeringen, og at «likedanning ses i sammenheng med og [er] forstått ut fra reformbølgen som refereres til som New Public Management», som innenfor kulturområdet særlig forbindes med «økte krav om å dokumentere at leveransene står i forhold til midlene som kanaliseres til og disponeres av kulturfeltet» (Røvær 2010, s. 31).

at New Public Management-tenkningen legger føringer på programmeringen ved kulturhusene. Ledelsen og/eller eier legger større vekt på økonomiske resultater enn kunstneriske utfordringer, og kulturhusene satser på (publikumsvennlige) produksjoner med lav økonomisk risiko. Rutineoppgaver truer med å fortrenge kreative prosesser; målsettingene er likere og kulturhusene styres i økende grad ut fra kvantifiserbare mål (Røvær 2010, s. 91–92). For programmeringsvirksomheten medfører det bl.a. mindre egenproduksjoner og lokale arrangører og en større vekt på eksterne nasjonale arrangører og artister. Konsekvensen er en likedanning av kulturtilbudet ved arenaene, der kulturhusene engasjerer de samme artistene.

Sentraliteten til musikk – og særlig rytmisk musikk – ved arenaene, som vi finner i breddeundersøkelsen, kan muligens tolkes som en indikator på økt ensretting av programtilbudet ved arenaene, der arenaenes tilbud blir likere ved at man innretter seg mot populære kunst- og kulturuttrykk som man antar trekker publikum og gir inntjening. Men våre casestudier gir et noe annet bilde av utviklingen. Heller enn ensretting eller «likedanning» synes nisjeorientering og fokusering om kjerneområder å være en strategi som arenaene velger for å styrke sin posisjon og tiltrekke seg ressurser. Å være unike, skille seg ut, synes ut fra casestudiene å være en vel så viktig strategi som å jakte i flokk.

I hvilken grad svekker eller styrker resultatene fra breddeundersøkelsen inntrykket fra casestudiene? Når det gjelder aktivitetsnivå og programmering, kan det tyde på at arenaene er mer aktivt handlende og formende på sine omgivelser enn hva likedanningstenes synes å implisere.

Generelt er det et relativt høyt aktivitetsnivå ved arenaene, med i overkant av 200 arrangementsdager i snitt i 2012.²⁴⁴ Programtilbudet utformes i alt overveiende grad av arenaene selv.²⁴⁵ Det brukes også relativt sett mye ressurser på programmeringsarbeidet. I gjennomsnitt er tre personer involvert i programmeringsarbeidet ved arenaene, og i overkant av ett årsverk går med til programmeringsarbeidet.²⁴⁶ Allmenne arenaer bruker likevel noe mindre ressurser på programmering enn spesialiserte arenaer. Mens allmenne arenaer oppgir en planleggingshorisont på i underkant av ett år, planlegger spesialiserte ett til to år frem i tid. Det er særlig arenaer for visuell kunst og scene-

244 Se teknisk rapport, tabell 6.30.

245 Se teknisk rapport, tabell 6.4.

246 Se teknisk rapport, tabell 6.15 og tabell 6.17.

TABELL 7.8 BETYDNINGEN AV KUNSTNERISK KVALITET OG KOMMERSIELLE HENSYN I PROGRAMMERINGSARBEIDET. ALLMENNE (AA) OG SPESIALISERTE ARENAER (SA). PROSENT.

		1	2	3	4	5	I ALT
		IKKE VIKTIG			SVÆRT VIKTIG		
KUNSTNERISK KVALITET	AA	0	5	8	38	49	100 (N=37)
	SA	0	0	0	8	92	100 (N=39)
KOMMERSIELLE HENSYN	AA	6	3	23	49	20	100 (N=35)
	SA	42	19	31	8	0	100 (N=36)

kunst som opererer med lange planleggingshorisonter, mens musikkarenaer er mer på nivå med de allmenne arenaene. Forskjellene er likevel ikke bemerkelsesverdige, gitt at både kompleksiteten til og varigheten av produksjoner innenfor scenekunst og visuell kunst gjør at slike produksjoner ofte vil fordre en lengre planleggingshorisont enn musikkproduksjoner.

Eksterne produksjoner (18 %) og rene utleiearrangementer (23 %) utgjør ikke en hoveddel av arrangementene ved arenaene. Andelen egenproduksjoner er i gjennomsnitt 40 %, mens samarbeidsproduksjoner utgjør 20 %.²⁴⁷ Men forskjellene mellom spesialiserte og allmenne arenaer er markante her. Mens andelen egenproduksjoner ligger på 56 % ved de spesialiserte arenaene, er andelen bare 25 % ved de allmenne arenaene. Eksterne produksjoner (23 %) og utleievirksomhet (37 %) utgjør om lag 60 % av virksomheten ved de allmenne arenaene, mens andelen for de spesialiserte er på under 20 %. Forskjellene er likevel til dels uttrykk for en ønsket fordeling mellom egne og eksterne produksjoner. Mens allmenne arenaer uttrykker en ønsket fordeling på om lag 35 % egne og 65 % eksterne, ønsker spesialiserte en 70/30 fordeling mellom egne og eksterne produksjoner.²⁴⁸

Nasjonale artister utgjør ikke en hoveddel av programmet ved arenaene. I snitt utgjør lokale aktører / frivillige 50 % av programmet ved de allmenne arenaene, mens profesjonelle aktører i Norge utgjør 44 %. Andelen utenlandske aktører utgjør bare 6 %. Spesialiserte arenaer har en jevnere fordeling mellom lokale, nasjonale og utenlandske aktører,²⁴⁹ men det er en forskjell etter kommunestørrelse her. Arenaer i små kommuner ønsker en større andel lokale aktører, mens are-

naer i større kommuner ønsker et større innslag av utenlandske aktører. De spesialiserte arenaene ønsker å vektlegge nasjonale aktører noe mer enn lokale og utenlandske aktører.²⁵⁰

Den noe lavere ressursbruken til programmering og den klart lavere andelen egenproduksjoner ved de allmenne arenaene, kan til dels underbygge Røvær's hypotese om at inntjeningskrav og press på virksomheten har gjort de allmenne kulturhusene mindre proaktive og initierende enn tidligere (Røvær 2010; NKN 2014). Men et funn som likevel motsier en slik tolkning, er at et klart flertall av arenaene oppgir at de har en *lengre planleggingshorisont* nå enn for 5 år siden. 40 % av de allmenne arenaene og 46 % av de spesialiserte oppgir at de planlegger lenger frem i tid nå enn før, mens bare i underkant av 10 % oppgir at de har en kortere planleggingshorisont i dag.²⁵¹

Når det gjelder betydningen av kunstnerisk kvalitet og kommersielle hensyn i programmeringsarbeidet, er det klare forskjeller mellom allmenne og spesialiserte arenaer, se tabell 7.8.

Kunstnerisk kvalitet vurderes som svært viktig av 92 % av de spesialiserte arenaene, mot 49 % av de allmenne arenaene. Kommersielle hensyn er viktig eller svært viktig for 69 % av de allmenne arenaene, men bare for 8 % av de spesialiserte. Likevel viser tallene at også de fleste allmenne arenaene tillegger kunstnerisk kvalitet stor betydning i programmeringsarbeidet. Det er ingen som har svart at kunstnerisk kvalitet ikke er viktig. Den ulike vektingen mellom kommersielle hensyn og kunstnerisk kvalitet mellom arenaene gjenspeiles også i hvilke evalueringskriterier som eier legger til grunn for virksomheten. Mens kvalitet er det klart viktigste evalueringskriteriet blant spesialiserte arenaer (77 %), er det en langt jevnere fordeling mellom aktivitetsnivå (36 %), økonomisk resul-

247 Se teknisk rapport, tabell 6.20.

248 Se teknisk rapport, tabell 6.24 og tabell 6.25.

249 Se teknisk rapport, tabell 6.26.

250 Se teknisk rapport, tabell 6.29.

251 Se teknisk rapport, tabell 6.13.

TABELL 7.9 ENDRING I BETYDNINGEN AV KUNSTNERISK KVALITET OG KOMMERSIELLE HENSYN SISTE FEM ÅR. ALLMENNE (AA) OG SPESIALISERTE ARENAER (SA). PROSENT.

		MINDRE VIKTIG	UENDRET	MER VIKTIG	I ALT
KUNSTNERISK KVALITET	AA	6	46	49	100 (N=35)
	SA	3	46	51	100 (N=39)
KOMMERSIELLE HENSYN	AA	3	36	61	100 (N=33)
	SA	8	73	19	100 (N=37)

tat (35 %) og kvalitet (33 %) blant de allmenne arenaene.²⁵² Egeninntekter utgjør også en langt mindre andel av inntektsgrunnlaget for spesialiserte arenaer – særlig innenfor visuell kunst og scenekunst, slik at man i mindre grad er tvunget til å ta kommersielle hensyn. Likevel skal man ikke overdrive forskjellene. Kvalitet og aktivitetsnivå fremstår som like viktige evalueringskriterier som økonomisk resultat for de allmenne kulturhusene. Og i programmeringsarbeidet vurderes kunstnerisk kvalitet som viktigere enn kommersielle hensyn også ved de allmenne arenaene.

Ulike kvalitetsbegrep?

Tabell 7.9 viser i hvilken grad arenaene opplever at betydningen av kunstnerisk kvalitet og kommersielle hensyn har endret seg i femårsperioden 2008–2012. De allmenne arenaene rapporterer at kommersielle hensyn er blitt viktigere i programmeringsarbeidet i femårsperioden, noe som bekrefter funn fra tidligere undersøkelser (Røvær 2010; Norsk kulturhusnettverk 2012). Flertallet av de spesialiserte arenaene mener derimot at betydningen av kommersielle hensyn er uendret i femårsperioden.

Men et kanskje mer oppsiktsvekkende funn er at et klart flertall av de allmenne arenaene mener at *både kommersielle hensyn og krav til kunstnerisk kvalitet er blitt viktigere* i den siste femårsperioden. Det indikerer at man ikke opplever disse kravene som direkte motstridende. Sett i lys av at arenaene generelt også opererer med en lengre planleggingshorisont nå enn tidligere, kan det indikere at man har fått en større bevissthet om programmeringsarbeidet, for å maksimere både kunstnerisk kvalitet og inntjening samtidig.

De spesialiserte arenaene ser ut til å operere med et klarere motsetningsforhold mellom kunst-

nerisk kvalitet og kommersielle hensyn. Mens et flertall av de spesialiserte arenaene mener kunstnerisk kvalitet er blitt viktigere i femårsperioden, mener tre fjerdedeler at betydningen av kommersielle hensyn er uendret. Samtidig er det høyst usikkert om kvalitetsbegrepet man opererer med, er det samme i ulike arenatyper. Det kan tenkes at de spesialiserte arenaene har et klarere kunstfaglig definert kvalitetsbegrep, der kommersielle hensyn ikke har noen plass, mens allmenne arenaer opererer med et noe bredere kvalitetsbegrep, der popularitet og tilgjengelighet i uttrykk også inngår som elementer. Funn fra casestudiene understøtter delvis en slik tolkning. De store musikalproduksjonene ved Sandnes Kulturhus vektlegger profesjonalitet og kvalitet i produksjon og utførelse, men er også økonomiske risikoprojekter som fordrer høye publikumsinntekter. Kunsttriennalen Bergen Assembly i 2013 vektet internasjonal oppmerksomhet i kunstfaglige miljøer, og bidro til å gjøre den visuelle kunstscenen i Bergen internasjonalt kjent, men var på ingen måte noen publikumssuksess lokalt. Biennalen henvendte seg ikke til det brede publikum, men til kunstfaglig kompetente. Formålet var heller ikke å nå ut lokalt, men å gjøre seg gjeldende på den internasjonale kunstscenen.

Generelt indikerer tallene fra breddeundersøkelsen et økt heller enn redusert aktivitetsnivå ved arenaene. Også den observerte veksten i samarbeidsrelasjoner på samtlige nivåer indikerer det. Økte krav til inntjening synes med andre ord ikke å ha ført til et lavere aktivitetsnivå og en større avhengighet av eksterne arrangører. Derimot kan det virke som om det økte aktivitetsnivået sammen med den økte betydningen av både kommersielle hensyn og krav til kunstnerisk kvalitet har drevet frem en profesjonaliseringsprosess ved arenaene. Det er flere faktorer som underbygger en hypotese om profesjonalisering.

Profesjonalisering av arenaene?

Det stikkordet flest arenaer i breddeundersøkelsen valgte for å karakterisere sin egen arena, var

252 Se teknisk rapport, figurene 3.1 og 3.2. Fordelingen for de allmenne arenaene er i tråd med *Kulturhusundersøkelsen 2011* (Norsk kulturhusnettverk 2012).

«profesjonell». En stor andel av så vel allmenne som spesialiserte arenaer anser profesjonalitet som et kjennetegn ved arenaen. Vi har tidligere sett at programmeringsarbeidet er mer vektlagt nå enn før. En annen indikator på profesjonalitet kan være ansattes utdanningsbakgrunn. Her det klare forskjeller mellom de spesialiserte og de allmenne arenaene. Over halvparten av de ansatte ved spesialiserte arenaer har kunstfaglig eller kulturadministrativ utdanning, mens bare 1 av 5 ansatte ved allmenne arenaer har det. Samtidig er det langt flere ansatte ved allmenne arenaer enn spesialiserte arenaer. Ved begge arenatyper er det også et relativt høyt innslag av frivillig arbeidskraft.²⁵³ Sammensetningen av ansatte gjenspeiler dermed en historisk tendens i kultursektoren til at folk jobber seg inn, gjennom først å begynne som frivillig og deretter, gradvis, gå over i fast stilling, uten formelle kvalifikasjoner i bunn. Vi har ikke tall for hvordan utviklingen har vært over tid. Likevel er det grunn til å tro at det har foregått en viss profesjonaliseringsprosess de senere år. Som vist i kapittel 6 har antallet kunstfaglig utdannede økt sterkt fra 1980-tallet og fremover, og det er rimelig å anta at dette også viser seg igjen ved arenaene. Når ansatte med kunstfaglig bakgrunn i større grad kommer inn, vil dette sannsynligvis også endre kravene til kunstformidling ved arenaene, noe kuratorrollen er et eksempel på. Som vi har vist ovenfor, har antallet kulturarenaer vokst kraftig de siste 10–20 årene. Ekspansjonen var spesielt sterk i perioden 2000–2009, og det er rimelig å anta at den institusjonaliserings- og læringsprosess som vi har sett i casestudiene, også har gjort seg gjeldende i arenaene mer allment. Driften av arenaene vil profesjonaliseres over tid.

Men profesjonalitet er ikke bare en konsekvens av tid og ansattes kompetanse, også omgivelsenes forventninger til arenaene spiller inn. Det gjelder ikke minst kulturpolitiske forventninger, fra så vel lokalt som fra nasjonalt hold. Vi presenterte arenaene for et knippe ulike kulturpolitiske forventninger, og bad dem ta stilling til i hvilken grad de opplever at dette er forventninger som stilles til deres arena. I de langt fleste tilfeller var et klart flertall av arenaene enige i at de nevnte forventningene ble stilt til dem.²⁵⁴ Det gjelder bl.a. så vidt ulike forventninger som at arenaen bør være et virkemiddel i demokratiutvikling (82 %), ivareta og fremme kunstneriske uttrykk (99 %), være en kilde til regional og lokal identitetsbygging (91 %),

en ressurs i omdømmeforvaltning (95 %), og en innsatsfaktor i økonomien (70 %). Det kan også virke som om slike kulturpolitiske forventninger til arenaene har økt de senere år, ikke minst på lokalt nivå. Kommunale eiere er ikke bare opptatt av inntjeningskrav, men også av at arenaen skal spille en rolle i lokal steds- og næringsutvikling. Sandnes Kulturhus skulle ikke bare være et møtested og en arena for lokale kulturutøvere; arenaen skulle også ta på seg regionale funksjoner og være en motor i å føre Sandnes ut av Stavangers skygge. Kommunens ambisjon med Bergen Kunsthall er å gjøre Bergen til en internasjonalt kjent kunstby. Kulturpolitiske forventninger til arenaene legger rammer for virksomheten, men utgjør samtidig en mulighetsstruktur for arenaene. Det er flere mulige veier å gå for å innfri de ulike og til dels motstridende forventninger som stilles.

Det er uvisst i hvilken grad eieres krav til inntjening og publikums forventninger til kunst- og kulturformidling fører til en større grad av seleksjon når det gjelder hvilke aktører som får tilgang til arenaene. Fremdeles er den lokale forankringen sterkt til stede ved de allmenne arenaene. De spesialiserte arenaene synes likevel å ha en langt større grad av autonomi i sin virksomhet. Det viser seg også igjen i publikumsorienteringen. Tanken om å skape en kunstinteressert offentlighet, som preget transformasjonen av Bergen Kunsthall, synes delvis å gjenfinnes ved de spesialiserte arenaene som inngår i breddeundersøkelsen, i form av den sterke vektleggingen av kunstneriske kvalitetskrav og orienteringen mot unge og presumptivt velutdannede voksne. Publikums økte krav til kvalitet møtes dermed også av kunstens krav til publikum, i form av kuraterende virksomhet og oversettelsesarbeid fra arenaenes side. Publikumsutvikling er også en del av dette bildet, der man ikke bare søker å formidle det man antar vil fange interesse hos publikum, men også aktivt forsøker å engasjere og bringe inn nye publikumsgrupper. Sandnes Kulturhus' arbeid med å bryte ned barrierer folk måtte ha mot å oppsøke danseforestillinger, er et eksempel på dette.

De ulike kravene som stilles til arenaene innebærer at kulturhuset ikke (lenger) bare er en nøytral formidlingsarena, men en identitetsmarkør, en næringsaktør og en «danningsinstans». Kulturhusene kom som en forlengelse av samfunnshustradisjonen, der arenaen var like viktig for å fostre og videreføre det lokale kulturlivet og en visningsarena for lokale krefter som for å formidle den nasjonale kulturarven på lokalt nivå. Den lokale forankringen synes fremdeles å være viktig og tilstedeværende, særlig ved de allmenne arenaene,

253 Se teknisk rapport, tabell 3.6 og tabell 3.7.

254 Se teknisk rapport, tabell 2.7.

men samtidig synes krav til kvalitet og profesjonalitet å innebære en bevegelse bort fra det lokale kulturlivet og til mer profesjonelle aktører. Det henger også sammen med endringer i kulturlivets organisering. Frivillige organisasjoner, musikklag og korps har hatt synkende medlemstall de siste tiår. Fra å være med på kollektive prosjekter, er folk mer opptatt av å realisere seg selv. Skillet mellom jobb og fritid er også mindre klart; stadig færre er rene amatører, men i «prosess», med ambisjoner om noe mer og annet enn «bare» å spille i korps eller delta i lokalrevy. Befolkningen har delvis gått fra å være kulturprodusenter til å bli kulturkonsumenter. Som Kulturmeldingen viser, er det

også det frivillige lokale kulturlivet som har vært taperne i Kulturløftet. Kanskje har arenaene også bidratt til denne trenden. Utviklingen i musikkteaterproduksjonene ved Sandnes Kulturhus, fra breddeoppsetninger der amatørkor og -orkestre spiller på lag med profesjonelle, til større og mer kostbare oppsetninger, der de lokale musikklagene har mindre plass, er kanskje et eksempel på en mer generell utviklingstendens. Profesjonaliseringen av kunstformidling, økte krav til arenaenes fysiske utforming så vel som publikums økte kvalitetskrav, kan føre til at den opprinnelige intensjonen med kulturarenaene – som et arnested for lokal, kreativ utfoldelse – blir vanskeligere å opprettholde.

Avslutning: utviklingstrekk og fremtidsutsikter

Har satsingen på bygg gått på bekostning av å bedre produksjonsvilkårene for kunst? Er kulturhusene og scenene som bygges egnet som visnings- og konsertarenaer? Hvilken relasjon er det mellom byggeambisjoner og økonomiske realiteter for kulturhusene med hensyn til ressurser, drift, aktivitet og publikumstilstrømning? Og hvordan forvaltes forbindelsene mellom institusjonene og lokale, nasjonale og internasjonale aktører og nettverk? Med utgangspunkt i våre funn fra dybde- og breddestudien vil vi i det følgende gi noen svar på de overordnede spørsmålene som ble nevnt i innledningskapitlet.²⁵⁵

Har satsingen på bygg gått på bekostning av å bedre produksjonsvilkårene for kunst? Breddeundersøkelsen viser at det har vært en betydelig vekst i antallet arenaer etter 1990. 70 % av de allmenne arenaene og halvparten av de spesialiserte arenaene har kommet til siden 1990, og veksten har vært særlig stor siden 2000. I tillegg til kommunale kulturhus er det særlig mindre visningssteder, spesielt innenfor visuell kunst, som har kommet til i senere år. Utgifter til drift og vedlikehold av bygg er klart høyere for allmenne arenaer, i gjennomsnitt, enn for spesialiserte arenaer, og kommunalt eide arenaer har generelt høyere driftsutgifter enn ikke-kommunale arenaer (teknisk rapport, tabell 4.7 og 4.8). Arenaene har også generelt en noe svak økonomi, med driftsunderskudd for arenaene samlet sett. Likevel gir ikke resultatene fra bred-

deundersøkelsen grunnlag for å si at satsingen på bygg har gått på bekostning av å bedre produksjonsvilkårene for kunst. Selv om datagrunnlaget er usikkert, er det flere resultater som indikerer en motsatt trend. For arenaene sett under ett viser undersøkelsen gjennomgående høyt aktivitetsnivå, med i snitt 200 publikumsarrangementer i 2012. Det er også en omfattende egenproduksjon. 90 % av arenaene utformer hele eller deler av programtilbudet selv, mens bare 10 % oppgir at de ikke har egenprogrammering. Samtlige rapporterer også at planleggingshorisonten er blitt lengre de siste fem årene, samt at mer tid går med til programmering nå enn tidligere. Tallene tyder også på en profesjonalisering av staben, spesielt ved de spesialiserte arenaene, som også bruker mer ressurser på programmeringsarbeidet enn de allmenne. Interessant nok tillegger samtlige arenaer kunstnerisk kvalitet stor betydning i programmeringsarbeidet, og et klart flertall mener kunstnerisk kvalitet er blitt viktigere den siste femårsperioden. Forskjellen mellom arenatypene er tydeligere når det gjelder kommersielle hensyn. Ingen spesialiserte arenaer mener kommersielle hensyn er svært viktige, mens et stort flertall av de allmenne vurderer kommersielle hensyn som viktige eller svært viktige. Også inntektsgrunnlaget for arenaene har styrket seg i femårsperioden fra 2008 til 2012, og et flertall av arenaene oppgir at driftsgrunnlaget har bedret seg eller vært konstant i perioden.

Hva med kunstens utfoldelsesmuligheter? Er det forskjeller mellom de ulike kunstformene? Musikk er den kunstformen som er representert ved flest arenaer. Alle allmenne arenaer inkluderer musikk, mens 94 % også rommer også scenekunst. Film og visuelle kunstformer er også representert ved over 60 % av de allmenne arenaene. Blant de spesialiserte er visuell kunst i flertall, deretter scenekunst. Formidlingslokalene ved de allmenne arenaene er

²⁵⁵ I det følgende tar vi for en del utgangspunkt i forskjellene mellom allmenne og spesialiserte arenaer. Som tidligere redegjort for er funnene for spesialiserte arenaer først og fremst representative for arenaer for visuell kunst og scenekunst. Musikkarenaer er i mindre grad representert i utvalget.

klart best tilpasset musikkfeltet. Formidlingslokalene er dårligst tilpasset visuell kunst, til tross for at visuell kunst er representert ved $\frac{2}{3}$ av de allmenne arenaene. Tallene tyder på at man ikke har prioritert visningsrom for visuell kunst i utformingen av arenaene, men brukt de lokaler som er tilgjengelige. Ikke bare formidlingslokalene, men også arenaenes produksjonsfasiliteter er best tilpasset musikkfeltet og dårligst tilpasset visuell kunst. Produksjonslokaler finnes i langt større grad i de spesialiserte arenaene enn i de allmenne. Samtidig er bare 1 av 5 spesialiserte arenaer teknisk fullt utrustet, mens et flertall av de allmenne arenaene er teknisk fullt utrustet.

Egner kulturhusene og scenene som bygges, seg som visnings- og konsertarenaer? Med hensyn til lokaler viser undersøkelsen at de allmenne arenaene jevnt over er større og i snitt har flere rom innenfor alle kategorier.²⁵⁶ Med hensyn til total publikumskapasitet er det stor spredning. Bare 5 spesialiserte arenaer oppgir publikumskapasitet over 500, men hele 17 av de allmenne har en publikumskapasitet på over 1000. Publikumssalene er også større i de allmenne enn i de spesialiserte arenaene. Hovedtyngden av allmenne arenaer er å finne i mellomstore kommuner (10 000–50 000 innbyggere), og bare 20 % i storbyer. Spesialiserte arenaer er derimot et byfenomen. 63 % av de spesialiserte arenaene befinner seg i storbykommuner (50 000+) og 49 % i kommuner med over 100 000 innbyggere. Likevel opplyser både allmenne og spesialiserte arenaer at publikumsgrunnlaget strekker seg utover kommunegrensene og har regional utstrekning. Det er likevel store forskjeller med hensyn til hvor bredt arenaene når ut. 47 % av de allmenne oppgir et publikumsgrunnlag på 50 000+, mens bare 13 % av de spesialiserte gjør det samme. Dette kan skyldes at allmenne favner bredere, mens spesialiserte innretter seg smalere.

Hvilken relasjon er det mellom byggeambisjoner og økonomiske realiteter for kulturhusene med hensyn til ressurser, drift, aktivitet og publikumstilstrømning? Med hensyn til ressurser rapporterer alle arenaene om bedret driftsresultat den siste femårsperioden, men hovedkilden til den økonomiske bedringen er forskjellig. Egne inntekter er den viktigste inntektskategorien for allmenne arenaer, mens offent-

lige tilskudd er den viktigste for spesialiserte, spesielt statlige tilskudd. Sponsorinntekter utgjør bare en liten del av inntektsgrunnlaget for begge. Hele 70 % rapporterer om økning i statlige tilskudd i femårsperioden, mens bare 3 % har opplevd nedgang. Hva med publikumstilstrømning? De allmenne arenaene har i snitt flest besøkende. For 2012 anslår 16 av de allmenne arenaene i utvalget at de har et besøkstall på mellom 20 000 og 50 000, mens hele 18 arenaer har over 50 000 besøkende. De spesialiserte arenaene er mindre, noe som også gjenspeiles i publikumstall. 22 av de spesialiserte anslår besøkstallet i 2012 å være mellom 1000 og 10 000, mens 12 har mellom 10 000 og 50 000 besøkende. Arenaene rapporterer om et generelt høyt aktivitetsnivå, med et snitt på 200 arrangementer i året. Både økonomiske faktorer, aktivitetsnivå og publikumstall indikerer at arenaene er levende brukshus for kunst- og kulturformidling. Den doble orienteringen mot både kunstnerisk kvalitet og kommersielle hensyn indikerer også at arenaene har et ambisjonsnivå og en vilje til å strekke seg innenfor de budsjettmessige rammer som gjelder for driften.

Hvordan forvaltes forbindelsene mellom institusjonene og lokale/regionale, nasjonale og internasjonale aktører og nettverk? Generelt har allmenne arenaer en sterkere kopling til lokale aktører enn spesialiserte arenaer. Det viser seg i programmeringspraksiser, der lokale og nasjonale aktører dominerer i de allmenne arenaene, mens spesialiserte arenaer har et større innslag av internasjonale aktører. Også når det gjelder samarbeidsrelasjoner generelt, har allmenne arenaer mer samarbeid med lokale aktører enn spesialiserte arenaer har. Et generelt funn er likevel at samarbeidet med andre aktører og nettverk, både på lokalt, nasjonalt og internasjonalt nivå, har økt de siste ti år, på tvers av arenatyper. Økningen i samarbeidsrelasjoner kan også ses som et uttrykk for en tiltakende nettverksorganisering både mellom arenaer og innenfor kunstfeltene. Men samtidig ser også forskjellene i hvem arenaene samarbeider mest med, ut til å forsterkes. Mens spesialiserte arenaer oppgir at det særlig er internasjonalt samarbeid som har økt den siste tiårsperioden, er det samarbeidet med lokale/regionale aktører som har økt mest for allmenne arenaer. Stedsorienteringen i form av samarbeid med lokale aktører ser med andre ord ut til å være sterkest i de allmenne arenaene. Spesialiserte arenaer har mer kunstspesifikke samarbeidsrelasjoner, med færre berøringspunkter med næringsliv og frivillige organisasjoner utenfor det kunstfeltet arenaen opererer innenfor. Oppsummert er det

²⁵⁶ Kategorier viser her til scener og saler for konserter og scenekunst, produksjonslokaler/verksteder, undervisningsrom/øvingsrom, visningsrom/gallerier, kinosaler, bibliotek, møterom og serveringssteder (jf. teknisk rapport).

verdt å merke seg noen mer oppsiktsvekkende funn fra breddeundersøkelsen:

- Det er markante forskjeller mellom allmenne og spesialiserte arenaer langs alle variabler.
- Musikk dominerer i de allmenne arenaene. Det er den kunstformen som er representert i flest allmenne arenaer. Både produksjonsfasilitetene og formidlingslokalene er også best tilpasset musikk.
- Visuell kunst kommer dårligst ut i allmenne arenaer, selv om det finnes tilgjengelige formidlingslokaler. Hovedvekten av spesialiserte arenaer har hovedinnretning mot visuell kunst.
- Et klart flertall av arenaene har hatt en bedring i inntektsgrunnlaget den siste femårsperioden. Veksten skyldes hovedsakelig økt offentlig støtte, for spesialiserte arenaer særlig økt statlig støtte. Allmenne arenaer rapporterer også om økning i egne inntekter. Sponsorinntekter utgjør bare en veldig liten del av inntektsgrunnlaget for alle arenaene, og det har ikke vært noen endring i femårsperioden.
- Gruppen eldre (65+) betraktes ikke som en del av kjernepublikum for arenaene, og ingen ser behov for å styrke innsatsen overfor denne gruppen.
- Det er mellomstore kommuner som samarbeider minst med andre aktører, noe som særlig gjelder for samarbeid med lokale aktører.
- Kvalitetshensyn betyr mer enn kommersielle hensyn for både allmenne og spesialiserte arenaer.

Hva sier funnene om utviklingstrekk og fremtiden til arenaene?

Prosjektet har undersøkt tilstanden ved norske kulturarenaer med vekt på relasjonene mellom økonomiske og politiske rammebetingelser og kunstens vilkår. Optikken arena-kunst-sted har vært en måte å fange inn samspill og spenninger mellom ulike krav og forventninger. Materialet viser at veksten i antallet arenaer har vært stor siden 1990-tallet, og at det er klare skiller mellom allmenne arenaer og spesialiserte arenaer langs alle variablene. Tallene tyder på en utvikling mot to forskjellige typer arenaer, tross begrensninger i datamaterialet. Hva driver utviklingen, og hva kan forklare mønsteret? Sett i relasjon til noen historiske utviklingstrekk i norsk kulturpolitikk og kulturhusenes funksjoner kan mønsteret tyde på at de allmenne arenaene i små og mellomstore kommuner viderefører de tradisjonelle samfunns- husenes stedsorienterte kjerneoppdrag: «å fungere

som arenaer for lokale amatørkulturelle aktiviteter», mens de spesialiserte arenaene i bykommuner viderefører riksinstusjoners oppdrag: å være formidlingssentraler for det profesjonelle kunstlivet. Om en relaterer dette til samarbeidsrelasjoner, kan resultatene fra begge studier tyde på at «kvalitetskriteriene» i mindre grad styres av nasjonale «portvoktere» og mer av internasjonale strømninger og mønsterinstusjoner som det økende antall kunstfaglig kompetente ansatte orienterer seg mot. Spesialiserte arenaer rapporterer, som antydnet, om større grad av samarbeid med internasjonale kunst- og kulturinstusjoner, kunstnere, kunstgrupper og kulturarenaer. Det kan bety at kunsten er blitt global med tettere samarbeid mellom land, instusjoner og kunstnere, men også at skillene mellom sentrum og periferi er mindre klare.

Men bildet er naturligvis mer komplisert. Som undersøkelsene viser, kan skillet mellom spesialiserte og allmenne arenaer være et resultat av kunsten eller kunstnerne selv. Etableringen av mindre og spesialiserte arenaer (kunstnerdrevne stiftelser med få ansatte) kan være et resultat av den tverrgående kunstens krav til fleksible og spesialtilpassede rom, men også et ønske om å bryte ut av kunstinstusjonen som den idealtypiske hvite kubens symboliserer. Den tverrgående kunsten har utvilsomt utfordret og medvirket til å bryte opp de konvensjonelle rammene for hva som er passende eller hensiktsmessig for de sjangerspesifikke uttrykkene, men kunsten har også bidratt til problematisering av hva kunst er, og hva som følgerig anerkjennes som kunst. Dette gjelder kanskje spesielt det visuelle kunstfeltet, selv om ulike former for relasjonell estetikk og crossover også er utbredt innenfor teater og musikk. Transformasjonen av Bergen Kunstforening til Bergen Kunsthall skjer delvis som følge av endringer i samtidskunsten med nye kunstpraksiser som hadde behov for fleksible rom, men visjonen om større åpenhet innebærer også en bevegelse ut av det hegemoniske utstillingsrommet mot mer samarbeid med ulike andre grupper. Biennaleutstillinger og bruk av innleide utenlandske kuratorer er måter å posisjonere seg internasjonalt, men også en indikasjon på at kunsten opererer i en større offentlighetssfære. Bruksendringen av fabrikkens på verftet ble også drevet frem av kunstnere og uttrykksformer som ikke fikk rom innenfor de etablerte instusjonene, men bevegelsen inn i fabrikkens var også en måte å gi verdi til det praktiske kunsthåndverket som ikke ble anerkjent som kunst. Gjenbruken ble slik sett en måte å føre hverdagsliv og kunst tettere sammen.

I lys av våre funn kan oppblomstringen av spesialiserte «frie rom» ved siden av allmenne

institusjoner være et symptom på mangler ved de allmenne institusjonene, dvs. at noen kunstformer ikke får tilstrekkelig plass og utfoldelsesmuligheter i arenaer som skal være brede, eller som opprettholder en sjangerstringent driftsorganisering og romfordeling. Som antydnet viser funnene at allmenne arenaer gjennomgående er *dårlig eller mindre godt tilpasset visuelle kunstformer*. Den markante todelingen kan også være uttrykk for at allmenne arenaer står overfor andre krav, bl.a. til økonomisk inntjening og aktivitetsbredde, som gir begrensede muligheter til risikofylt eksperimentering. Inntjeningskrav kan føre til at kunstformer eller kulturaktiviteter som ikke umiddelbart lar seg omsette i billettinntekter eller høye publikumstall, blir nedprioritert i forhold til aktiviteter som er – eller antas å være – lettere tilgjengelige. Breddestudien viser som allerede antydnet at *musikk – og særlig rytmisk musikk – er den mest sentrale kunstform ved arenaene, og den kunstform som arenaenes fysiske utforming er best tilpasset*.

Kanskje kan den rapporterte dårligere tilpassningen til visuell kunst i allmenne arenaer også forklare tallmaterialet fra *Norsk kulturbarometer 2012* som viser at kunstutstillinger er det kulturtilbudet som har sunket mest i oppslutning.²⁵⁷ Veksten i antall spesialiserte arenaer kan også være en reaksjon mot en tiltakende kapitalisering av kunsten (i.e. kommunal merkevarebygging og næringslivets kontor- og profildekor). Å fronte «kvalitet» kan være en måte å gjenerobre herredømmet på over et felt som mange aktører etter hvert ønsker å omdanne i sitt eget bilde. Nye kunstpraksiser som er stedsspesifikke eller har karakter av temporære hendelser – happening – har langt på vei forårsaket en oppløsning av institusjonelle rammer. En tverrgående kunst som kun krever en kurator og tilgjengelig infrastruktur for sin realisering, kan altså være forsøk på frigjøring fra den institusjonelle kunstens innleiring i lokalforvaltning og næringsliv, dvs. en konsekvens av at kultur er frakoblet «lek» og «fritid», og er blitt et redskap i omdømme- forvaltning og lokal næringsutvikling. Slik sett kan kvalitetsmarkøren være et forsøk på å gjenopprette kunstens politiske funksjon i fellesskapet, dvs. gi stemme til en kritikalitet i et demokrati hvor alle sosiale og estetiske distinksjoner gradvis erstattes

257 Tallmaterialet fra *Norsk Kulturbarometer 2012* viser også at kino fortsatt er det kulturtilbudet som flest bruker (67 %), i tillegg til konserter (61 %) og idrettsarrangementer (55 %), og at teater (45 %) og kunstutstillinger (38 %) er tilbudene som har sunket mest i oppslutning.

av markeds mekaniske omsetningsindikatorer og en tilsynelatende herredømmefri konkurranse.

Kultur og næring

I kapittel 7 viste vi til studier som peker på kunstneriske konsekvenser av endrede rammevilkår som kulturarenaer må forholde seg til, spesielt inntjeningskravet. Våre funn kan ikke bekrefte at reformbølgen New Public Management og økte inntjeningskrav har ført til programmatisk like-danning, men heller en tendens til spesialisering og spissing. Krav om at midlene som kanaliseres til kulturformål, skal gi økonomisk avkastning, er langt på vei en naturlig konsekvens av etableringen av kommunale kulturforetak gjennom 1990-tallet, men påvirker også kommunale kulturhus som ordinære resultatenheter. Det henger sammen med markedsorienteringen av offentlig sektor, og at kommuner driver mer næringsvirksomhet enn tidligere. La oss trekke noen linjer tilbake. Etter kommunereformene på 1980- og -90-tallet fikk kommunene større frihet til å organisere sin egen virksomhet, noe som bl.a. resulterte i nedleggelse av kulturetater og/eller at kultur ble koblet sammen med andre sektorer. En av konsekvensene var lokale nedskjæringer på bevilgningene til frivillige lag og foreninger, bibliotek og fritidsklubber (Dahl og Helseth 2006:246). Med reformbølgen NPM ble det også mer legitimt å ta i bruk modeller fra privat næringsliv i offentlig forvaltning, og offentlighetsspråket ble justert og endret med begreper og trylleformularer hentet fra bedrifter. I en sektor preget av sterk offentlig styring har reformen forplantet seg til kommunale kunst- og kulturarenaer i form av strengere resultatmåling. Det har resultert i mange og motstridene krav, og at det følgelig er blitt mer uklart hva husenes oppdrag og mål egentlig er. Noe av uklarheten kan skyldes 1980-tallets liberalisering og markedsorientering. Den første utbyggingen av lokale og regionale kulturbygg fulgte den kulturelle distriktsutbyggingen på 1970- og -80-tallet, men skjedde i samme ånd som 1950-tallets samfunnshus. Husene skulle være flerbrukshus, dvs. «åpne for alle, og de skulle være såpass fleksible at de kunne dekke de fleste forsamlingsbehov».²⁵⁸ Men som Dahl og Helseth (2006:262) viser, utviklet det seg på 1980-tallet en arbeidsdeling mellom de lokale og regionale kulturbyggene, hvor sistnevnte ble formidlings-sentraler for det profesjonelle kunstlivet, mens de lokale ble steder for lokal egenaktivitet og amatør-

258 Dahl og Helseth 2006:249.

kultur.²⁵⁹ De to kulturfunksjonene levde i fredelig sameksistens innenfor de ulike kulturhusformene inntil reformene i kommunesektoren på 1990-tallet, som bl.a. resulterte i endringer innenfor kultursektoren. Kultur ble, som antydnet, i mange kommuner slått sammen med andre sektorer, bl.a. næring eller finans. Hensikten var dels å høste rasjonaliseringsgevinster, men det var også et (statlig) mål å overskride snevre sektorinteresser og «se den lokale kulturen i sammenheng».²⁶⁰ Med bortfall av de fleste øremerkede tilskudd ble det opp til kommunene selv å avgjøre i hvilken sammenheng kulturen skulle ses. Casestudiene viser tydelig noen effekter av at norske kommuner fra 1990-tallet har knyttet kultur sammen med næring. Både Kulturhuset USF og Sandnes Kulturhus er klare uttrykk for trenden med at kommunen bruker kulturvirksomheter og -hus som redskap i steds- og næringsutvikling, den såkalte «Bilbao-effekten». Det kan bety at arenaene som etableres etter 1990, befinner seg i en utsatt «mellomposisjon» og ønsker å markere – eller lar seg bruke – som noe annet og mer enn lokale brukshus, dvs. markere seg som regionale aktører og tilhøre et eget sjikt av tilsvarende institusjoner andre steder. Med unntak av Odda tyder alle casene på en annen og mer produksjonsorientert næringstrend i det kommunale kulturarbeidet, noe vi kommer tilbake til.

Hvordan står våre resultater i forhold til deler av forskningen (f.eks. Røvær 2010) som hevder at økte inntjeningskrav har ført til programmatisk likedanning? Som antydnet er det ikke funn i vår undersøkelse som tyder på at programtilbudet ensrettes som følge av økte krav til inntjening. Snarere tyder utviklingen på en faglig spesialisering i de allmenne arenaene, at spissing vektet foran bredde. Nisjeorientering og fokusering om noen kjerneområder kan, som antydnet i kapittel 6, være en strategi som arenaene velger for å styrke sin posisjon og tiltrekke seg ressurser. Casestudiene viser at den kommunale interessen for kultur har vært et gode for økonomisk svake arenaer, som har fått retning og oppdrag til å sikre overlevelse og fremtidig drift. Men kontrakter skaper bindinger som legger føringer på aktivitet og veivalg, spesielt om kommunen velger å endre strategi. Slike bindinger kan på sikt ha konsekvenser for formidlingsbehovene i

kunstfeltene som ikke umiddelbart lar seg omsette i form av ressurser og kompetanse. Casestudiene viser at arenaene får en annen markedsverdi når kommunene mot slutten av 1990-tallet endrer sin kulturstrategi i retning av bli en kulturell næringsutvikler og ønsker å styrke sin konkurransekraft i regionen og landet for øvrig. Casestudiene kan tyde på at faglig spesialisering i noen tilfeller er en forutsetning for kommunal støtte, og «kvalitet» en symbolsk kapital som kommunen trenger i sin omdømmeforvaltning og konkurransehåndtering. Men betyr det også at arenaen har akseptert grunnpremisset i den nye strategien, at kunsten først og fremst er et råstoff som skal foredles og videreutvikles i kommunens kreative næringer? Og er det på dette premisset at også kunstnere lar seg definere som «kulturprodusenter»? Den internasjonale orienteringen av Bergen Kunsthall de seneste årene skjer i konstruktivt samspill med kunstprofesjonelle idealer og kommunale ønsker om profilering av Bergen som europeisk kulturby. Bergen Assembly er et eksempel på et suksessfylt partnerskap mellom næring og kunst som ble utviklet «fritt», men på god avstand fra publikumsbehov og det lokale kulturlivet. Triennalen viser tydelig at tanken om å velge kunstnere etter geografisk bosted eller andre inkluderingskriterier var helt underordnet estetiske kriterier.

Utviklingen kan ses i sammenheng med Horrigmo (2011) som hevder at anvendelsen av kultur som utviklingsverktøy for lokal og regional utvikling har endret karakter siden 1980-tallet da økonomiske mål først gjorde seg gjeldende i kulturpolitikken. Hun skiller mellom to ulike, men delvis overlappende tilnæringer til kunstens vekstpotensial, hvor den ene legger vekt på produksjon, og den andre på forbruk eller konsumpsjon. Byggingen av kulturhus gjennom 1980-tallet knyttes gjerne til en forbrukerorientert strategi hvor effektene genereres indirekte. Tanken var at et rikt kulturtilbud vil gi kortsiktige gevinster i form av turisme og langsiktige effekter gjennom «å skape en mer attraktiv kommune som er i stand til å tiltrekke seg og beholde nøkkelarbeidskraft» (Horrigmo 2011, s. 42). I den forbindelse henvises det gjerne til kultur som trekkplaster for «den kreative klassen» som vektlegger gode levekår og selvrealisering mer enn bare inntekter og karrieremuligheter.²⁶¹ Den mer produksjonsorienterte tilnærmingen som hun mener gjorde seg mer gjeldende utover 1990-tallet, viser i større grad til kultur som næringsvirksomhet, og henviser gjerne

259 Man skapte et skille mellom allmenne og spesielle kulturbyggfunksjoner hvor de allmenne funksjonene skulle dekke helt grunnleggende behov for møtesteder i lokalsamfunnet, men spesialiserte siktet mot aktiviteter som bibliotek, teater, galleri og konserter.

260 Jf. Kulturmeldingen «Kultur i tiden», 1982.

261 Jf. Florida 2002.

til det urealiserte vekstpotensial som ligger i raskt voksende kreative industrier som omfatter sektorer som kunst, reklame, design, musikkindustri, osv. Tendensen gjenspeiles i stortingsmelding nr. 22 (2004–2005) *Kultur og næring* som bl.a. tok for seg rammebetingelser og utfordringer for kulturnæringene som selvstendige virksomheter og kunstnere som produsenter.

Men som vi har vist gjennom drøftingen av casene i kapittel 6, er relasjonene mellom kultur og næring langt mer komplekse og mangefasettete. Tendensen til «kulturelt entreprenørskap» og fremveksten av «kreative næringer» var ikke bare en offentlig trend (og en effekt av den nevnte «næringsmeldingen»), men delvis et resultat av avromantiseringen av kunstneryrket. At en rekke «hybride» yrkeskategorier i gråsonen mellom kunst og næring vokser frem gjennom 1990-tallet, henger med andre ord sammen med strukturelle forhold (i.e. overproduksjon av kunstnere, sysselsettingskrise, behov i næringslivet, o.l.) og kunstprofesjonelle endringer (i.e. fremvekst av tverrestetiske uttrykk, nye kuratoriske praksiser, endringer i yrkesidentitet blant kunstnere, o.l.). De nye yrkeskategoriene var delvis også en reaksjon i kunstmiljøene mot næringslivets annektering av kunsten som «utnyttet ressurs» – en repatriering av eget territorium, men det var også signaler om nye former for konstruktive samspill mellom kunst og kapital – på kunstens egne premisser. Ønsket om samarbeid med ulike andre grupper er et ønske om å delta i samfunnet for øvrig, dvs. et ønske om å bryte kunstens isolasjon fra omverdenen, i en sfære på armlengdes avstand fra politikken. Tendensen kommer til uttrykk i kunsten selv, som er mer interaktiv og forutsetter publikums deltakelse og medskapning.

Kultur som del av alle sektorer, eller ingen spesielle?

I innledningskapitlet ga vi en skisse av en vanlig historisk fremstilling av norsk kulturpolitikk. Periodiseringen viser at det er i etterkrigstiden at kultur institusjonaliseres som et selvstendig politikkområde. Den sier noe om kunstens endrede rammebetingelser og typen lovreguleringer og støtteordninger som har gjort seg gjeldende, men tenderer i retning av å redusere kulturpolitikk til kulturforvaltning. En innvending er at relasjonen mellom kunsten og politikken tematiseres primært fra styringsverkets perspektiv. Med sitt statssentrerte perspektiv fanger ikke fremstillingsmåten opp den komplekse innleiring av kunsten i mange andre prosesser, ei heller sier den noe om kunst-

ens «brudd» og mulige medvirkning til endringer i statens tiltak og reguleringer – tilordningen av plasser og roller. Fra et annet perspektiv kan den statssentrerte utviklingshistorien leses som en gradvis utvidelse av en «virkemiddelforståelse» – et instrumentelt rasjonale – hvor kultur kobles til stadig nye virksomhetsområder og dermed blir prisgitt bedømmelseskriterier og resultatmål definert for andre områder enn sine egne. Vi har pekt på hvordan spenninger mellom ulike normative hensyn i kulturpolitikken på ulike måter legger føringer på arenautviklingen og kunstfeltens utfoldelsesmuligheter. I korte trekk åpner vårt perspektiv for tydeligere å se arenaene som uttrykk for sentrale og vedvarende spenninger i norsk kulturpolitikk mellom estetikk og politikk: på den ene siden en *sosiokulturell spenning* mellom det nasjonale og det lokale (høykultur/elite vs. folkekultur/amatører, kulturbyggene som arena for lokalt kulturliv og som formidlingsentraler for rikskultur), på den annen side en *verdiorientert spenning* mellom et syn på kunstens egenverdi og et syn på kunsten som politisk-byråkratisk instrument for andre mål (autonomi vs. nytte). I tillegg kommer en spenning mellom et *humanistisk og et antropologisk kulturbegrep* (dannelselementet vs. folkekulturelt mangfold).

Med 1990-tallets liberalisering har disse spenningene kommet tydeligere til syne og manifestert seg som mange og delvis motstridende krav og forventninger til kulturhusenes rolle og funksjon, noe som gjerne refereres til som kunstens legitimitetskrise. Hva sier vårt materiale om dagens utvikling innenfor det kulturpolitiske feltet og kunstens mulige legitimitetskrise?

Både casestudiene og breddeundersøkelsen indikerer en trend i retning av større profesjonalitet og sterkere kvalitetsorientering i alle arenaene. I tillegg har internasjonale utstillingskonsepser og forbilder gjort seg mer gjeldende. Økte krav til kvalitet og profesjonalitet kan, som vi antydte i kapittel 7, innebære en bevegelse bort fra det lokale kulturlivet og til mer profesjonelle aktører. Utviklingen kan på den ene siden henge sammen med endringer i kulturlivets organisering. Frivillige organisasjoner, musikklag og korps har hatt synkende medlemstall de siste tiår, en tendens som gjelder for all foreningsbasert frivillighet som historisk sett har utgjort selve ryggraden i det norske demokratiet. Men hva kom først? Utviklingen kan også henge sammen med endringer i den statlige og kommunale kulturpolitikken og en bevegelse bort fra det kollektive mot det individuelle – på godt og vondt. I denne sammenhengen kan det være fruktbart å se nærmere på en ny tendens: en

tiltakende bruk av referanser og distinksjoner hentet fra idretten. Hvilken betydning har det at idrett har vært – og er – en taus referent for kulturlivets utvikling lokalt og nasjonalt?

Kulturen opp på elitenivå?

Statens investeringer til «bygg og anlegg» er en direkte følge av den rødgrønne regjeringens ambisjoner i Soria Moria-erklæringen fra 2005 om «å løfte kultur opp til politikkenes elitedivisjon».²⁶² I innledningen pekte vi på at Kulturloftet innvarsler en begrepsendring fra «kulturhus» til «kulturarena». I forhold til «kulturhus» vekker arenabegrepet assosiasjoner til både idrett og til offentlige rom, noe som kanskje er symptomatisk for utviklingen på kulturfeltet i dag.

Mens «kulturhus» vekker assosiasjoner til «hjem», skaper «arena» assosiative forbindelser til store og åpne idrettsarenaer. I hjemmet har du plikter og ansvar og føler tilhørighet og trygghet, i en arena er du først og fremst tilskuer. Historiske fremstillinger av kulturpolitikken viser at «Idrett og kultur» har gått hånd i hånd siden etterkrigstiden, ikke minst siden 1960-tallet og det utvidede kulturbegrepet. Koblingen mellom idrett og kultur markerte at begge var fritidsaktiviteter og «spill» som befant seg utenfor arbeidslivets tvang, plikter og krav. Langt på vei skjer 1960-tallets diskursive utvidelse av kulturbegrepet til idrett metonymisk med utgangspunkt i spill i betydningen lek (tysk: *Spiel*) som tradisjonelt sett har vært kunstens domene. Koblingen var ment å gi verdighet til idrett som noe mangfoldig og en aktivitet som skjer i nærmiljøet, som er spontan, følger fleksible regler og er uten endemål. Den diskursive koblingen markerte at idrett og kultur var to sider av samme sak, at det var den frie leken som formet nærmiljøet og dannet grunnlaget for organiserte foreninger og lag. Dette markerte seg også fysisk i etterkrigstidens flerbrukshus som inneholdt gymsaler utstyrt med scenefasiliteter som formidlet «felleskulturen» og oppmuntret breddeaktivitet langs hele spekteret fra fri lek til regelstyrt idrett. Men som vi har vist, skjer det noe med kulturen når den kobles til andre samfunnsområder, deriblant næring og finans. Vi har pekt på at en virkemiddelforståelse – bruk av kultur for andre formål – har blitt et fremtredende trekk ved utviklingen av kulturlivet nasjonalt og lokalt, spesielt etter neoliberaliseringen på 1980- og -90-tallet. Dette gjelder også idretten, som er

blitt mer individfokuset, prestasjonsorientert og regelrigid. Det er blitt mer legitimt å fremme elitetenkning og skarpt skille amatører fra profesjonelle – også lokalt. Med metonymisk utvidelse menes at «spill» som siden 1960-tallet har vært en felles referent for «kulturaktivitet» (teater, musikk, kunst, osv.) og idrett har gått over fra å betegne «lek» (*Spiel*) til å betegne «lagspill» eller sport.²⁶³ Har den tiltakende profesjonaliteten og kvalitetsorienteringen vi finner i kulturlivet, sammenheng med at idrett ikke lenger kobles til lek, men til prestasjoner og konkurranse om å bli best? Hvilken betydning har det for den lokale kulturaktiviteten om det er slik at eliteidrett etableres som måleenheten for kvalitetsvurderinger og suksess? Og er det slik at idrettsdistinksjoner inngår som tause referenter kulturlivets utvikling forvaltes og formes ut fra?

Arenaen som offentlig rom?

Kanskje skyldes kunstens legitimitetskrise – koblingen til ulike referenter – at estetikk er blitt redusert til et spørsmål om smak, og håndtert sosiologisk som noe elitistisk og eksklusivt, som goder som enten skulle avmystifiseres eller fordeles bedre. Mens kunsten på sin side hardnakket har forsvart sitt kritiske potensial på armlengdes avstand fra politikken. Vi har hentet inspirasjon fra Jacques Rancière for å få frem samspillet og det symbiotiske forholdet mellom estetikk og politikk på de ulike stedene, men perspektivet viser også til andre måter kunsten fungerer politisk på. Hos Rancière er ikke estetikk et teoretisk spørsmål om smak, men en særegen eller autonom erfaringsform – en inngang til erkjennelse. Utgangspunktet er tanken om likhet – at alle individer stiller likt og sansingen knyttes an til den individuelle erfaringen. Kunstens politikk ligger i det frie spillet – dissensen – som kunsten skaper i oss. I møte med kunsten oppheves alle forbindelser mellom sansing og forstand som alminnelige erfaringer er bundet

²⁶³ Vi argumenterer her for en vesensforskjell mellom idrett og lek. Mens idretten er ensidig, er leken mangfoldig. Mens idretten er kjønns-, alders- og prestasjonssegregert, er leken ofte alders- og kjønnsblandet på tvers av prestasjonsnivå. Idretten krever indre motivasjon og et mål, leken er aktivitet uten endemål. Idretten er regelrigid, mens leken har fleksible regler. Idretten følger prinsippet om utsatt belønning, mens i leken er belønningen her og nå. Idretten er knyttet til tid og sted, leken utføres her og nå. Idretten krever ofte transport (til det rette sted til rett tid), mens leken skjer i nærmiljøet. Idretten koster penger, leken er gratis.

²⁶² «Kulturloftet», s. 2, hefte utgitt av Kulturdepartementet (regjeringen Stoltenberg II).

i. Det er erfaringen av opphevelsen eller frikobling fra rom og tid som Rancière, med referanse til den tyske filosofen Friedrich Schiller, kaller lek. I leken settes noe i spill. I møte med kunsten erfarer individet sin autonomi – sin likestilthet med andre. I leken oppdager vi at det gitte er kongruent og skapt, og at andre måter er mulige. Det er altså i leken at kimen til politisk fornyelse ligger. Kunst er ikke et middel til noe annet, men heller ikke formålsløs. Det er en særegen måte individet kan begripe og handle i verden: en måte å dannes og en måte å fornye felles liv.

Casestudiene viser at den nye og tverrgående kunsten lenge har utfordret, og langt på vei har brutt ned, konvensjonelle skiller mellom sjangere og kunstfelt, men studiene viser også at grensene mellom kunst og hverdagslivets estetiske frembringelser er blitt mer flytende. Det som før var håndverk, er i dag kunst, rytmisk musikk er på linje med klassisk musikk, kunstnere driver vekselbruk mellom kunst og reklame, og kommuner feirer seg selv med festivaler. Når etablerte grenser viskes ut,

kommer kunstens funksjon kanskje tydeligere til syne, nemlig som virkende kraft i det bestående nettet av koblinger. Og det er kanskje i denne sammenhengen at arenabegrepet kommer til sin rett – og tilhører vår tid, nemlig som et åpent rom for spill og bevegelse: et frirom av muligheter for erfaring, fortolkning og debatt på tvers av forskjeller og identiteter. For selv om kunsterfaringen er kroppslig og emosjonelt forankret, og noe den enkelte gjennomgår med seg selv, så betinger erfaringen aktiv refleksjon og fortolkning – en omdannelse i samspill med andre. «Kulturarena» leder slik sett oppmerksomheten mot den formen for åpen deltakelse og fellesevaluering som kanskje nettopp kjennetegner vår tids deltakerkultur. Det betyr samtidig at kunst- og kulturarenaen trer frem fra skyggen av politikken og blir en aktiv deltaker i demokratiets deliberasjoner – med andre midler. Likestilt med andre sosiale medier blir kunstarenaen en kilde til kunnskap og et offentlig sted for kollektiv problemløsning og (re)sirkulering av innhold: et rom for opplevelse, refleksjon og debatt.

Referanser

- Arnestad, Georg. 2013. Offentlige kulturutgifter på Vestlandet under Kulturloftet «2005–2012» (upublisert).
- Arntzen, Knut Ove. 2004. *Rom for en situasjonistisk kunst. Evaluering av Rom for kunst-programmet med vekt på noen utvalgte prosjekter*. Rapport nr. 32. Oslo: Norsk kulturråd.
- Arntzen, Knut Ove. 2009. *Performance Art by Baktruppen*. Oslo: Kontur forlag.
- Artist in Residence Bergen – fagutvikling av gjestekunstnerordninger. En casestudie. 2010. Utgitt av USF og Hordaland Fylkeskommune (Kulturelt Utviklingsprogram).
- Aslaksen, Ellen K. 2004. *Ung og lovende. Unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Bale, Kjersti. 2009. *Estetikk. En innføring*. Oslo: Pax Forlag.
- Bale, Kjersti. 2012. Etterord. I: Ranci re, Jacques: *Den emansiperte tilskuer*, s. 209–231. Oslo: Pax forlag.
- Barker, Emma. 1999. *Contemporary Cultures of Display*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Billing, Greta. 1978. *Kulturpolitikk og samfunnsforandring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bjerkås, Svein. 1998. *Det muliges kunst. Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere*. Rapport nr. 12. Oslo: Norsk kulturråd.
- Bleken, Mette. 2007. Gjert Haga la grunnlaget. *Hardanger Folkeblad*. 24.12.
- Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Les press de r el.
- Brandser, Gry, Ole Andreas Brekke og Anne Homme. 2015. *Arena, kunst og sted. Resultater fra spørreskjemaundersøkelsen «Kunst Kultur Arena»*. Teknisk rapport. Oslo: Norsk kulturråd.
- Bryne, Arvid. 2001. I dag snakker vi om. En ekte forteller. *Dagbladet*. 18.09.
- Christensen, Inger. 1982. *Del af labyrinten. Essays*. København: Gyldendal.
- Christensen, Inger. 2000. *Hemmelighetstilstanden. Essays*. København: Gyldendal.
- Dahl, Hans Fredrik og Tore Helseth 2006. *To knurrende l ver. Kulturpolitikens historie 1814–2014*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Danbolt, Gunnar. 2004. *Norsk Kunsthistorie. Bilde og skulptur fra vikingetida til i dag*. Oslo: Samlaget.
- Danbolt, Gunnar. 2014. *Fr  modernisme til det kontempor ere. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*. Oslo: Samlaget.
- Eikemo, Marit. 2014. Forlatne utopiar. *Bergens Tidende*. 2.06.
- Eikemo, Marit. 2008. *Samtidsruinar*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Eitrheim, Oddmund. 2011. Dordei Nesheim Raaen – ein uvanleg bibliotekar og ein sann intellektuell folkeopplysar. I: *Odda i manns minne 2011*, nr. 20, s. 81–88. Odda: Odda M llag.
- Ekrheim, Sindre. 2013. Arbeidets poesi. *Bergens Tidende*. 17.06.
- Eliassen, Knut Ove, Anne Beate Maurseth og Audun Øfsti. 2004. Fabrikkens idéer. I: Håkon With Andersen, Terje Borgersen, Thomas Brandt, Knut Ove Eliassen og Ola Svein Stugu (red.): *Fabrikken*, s. 48–66. Oslo: SAP / Spartacus Forlag.
- Elstad, Johan Ivar og Kjersti Røsvik Pedersen. 1996. *Kunstnernes økonomiske vilkår*. Rapport fra Inntekts og yrkesundersøkelsen blant kunstnere 1993–94. INAS-rapport 96:1.
- Eriksen, Anne. 1999: Om gleden ved en god ruin. Striden om vernebygget på Hamar. I: Anne Eriksen: *Historie, minne og myte*, s. 119–135. Oslo: Pax.

- Ervik, Kristine, Grete Håkonsen, Kari Skarholt og Marte Pettersen Buvik. 2009. *Betingelser og bruksområder for kunsttjenester i bedrifters verdiskapende prosesser*. Nærings- og handelsdepartementet. SINTEF-rapport 2009.
- Espelien, Anne og Anne-Britt Gran. 2011. *Kulturnærings betydning for norsk økonomi. Status og utvikling 2000–2009*. Menon-publikasjon nr. 9/2011. Oslo: Østlandsforskning.
- Filipovic, Elena, Marieke van Hal, Solveig Øvstebø og Hatje Cantz (red.). 2011. *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Bergen Kunsthall.
- Florida, Richard. 2002. *The Rise of the Creative Class*. New York: Perseus Book Group.
- Fraser, Andrea. 2004. In an Out of Place. I: Bruce Ferguson, Reesa Greenberg og Sandy Nairne (red.): *Thinking about exhibitions*, s. 309–318. London: Routledge.
- Gran, Anne-Britt. 2007. *Kultursponsing*. Oslo: Gyldendal Akademisk
- Gran, Anne-Britt og Donatello De Paoli. 2005. *Kunst og Kapital. Nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv*. Oslo: Pax forlag.
- Grytten, Frode (udatert). *Bikubegang. 24 stopp i Frode Gryttens univers*. Odda: Odda kommune.
- Hauge, Atle. 2009. *Floridas teorier som grunnlag for attraksjon og bolyst – gammel vin på nye flasker eller nøkkelen til regional utvikling?* Østlandsforskning. Notat nr. 2.
- Haugsevje, Åsne Dahl, Bård Kleppe og Mari Torvik Heian. 2014. *Atelierundersøkelsen 2014. Atelier-situasjonen i Oslo, Bergen, Trondheim, Stavanger og Tromsø*. TF-Rapport nr. 337, 2014.
- Heian, Mari Torvik, Knut Løyland og Per Mangset. 2008. *Kunstnernes aktivitet, inntekts- og arbeidsforhold*. Bø: Telemarksforskning.
- Hinum, S. 2001. Den virkelighedsøgende 90'er-kunst: Serendipitet som nøglebegrep. I K. Arvedsen & H. Illeris (red.): *Samtidskunst og undervisning: en antologi*. København Center for billedpædagogisk forskning: billedpædagogiske studier 6/2001, s. 70–97.
- Horrigmo, Aase Marthe Johansen. 2011. Fornuftig utviklingspolitikk. Stat og Styring. *Tidsskrift for Politikk og Forvaltning* 3/2011, s. 40–45.
- Johansen, Anders. 1990. Ting, tid, identitet. I: Siri Meyer (red.): *Estetikk og historisitet*, s. 231–255. Bergen/Oslo: Norges allmennvitenskapelige forskningsråd.
- Jøssang, Gaute, Birger Lindanger, Gunnar Nerheim og Olav Tysdal. 2010. *Sandneshistorien bind 2: ... til stor by*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Kjørup, Søren. 1999. Baumgarten og den sensitive erkendelse. I: Jørgen Holmgaard (red.): *Æstetik og logik*, s. 41–60. Danmark: Forlaget Medusa.
- Klonk, Charlotte. 2009. *Spaces of experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Kloster, Robert. 1938. *Bergen Kunstforening 1838–1938*. Bergen: John Griegs boktrykkeri.
- Kongtorp, Nina og Toralv Mikkelsen. 2012. *Bikubegang. 24 stopp i Frode Gryttens univers*. Forord. I: Grytten, Frode. *Bikubegang*, s. 5.
- Kristiansen, Roar. 1990. *Fra Sardiniafabrikk til Ungdomshus: En evaluering av et allaktivitetshus i Bergen*. Oslo: Kirke- og kulturdepartementet, Ungdoms- og idrettsavdelingen.
- Kvarv, Sture. 1997. Periodiseringen av norsk kulturpolitikk. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift* nr. 2/1997, s. 17–25.
- Kvåle, Gro og Arild Wæraas. 2006. *Organisasjon og Identitet*. Oslo: Samlaget.
- Larsen, Håkon. 2012. Kulturbegrepets historie i den nye kulturpolitikken. *Tidsskrift for kulturforskning* vol. 11, nr. 4, s. 27–41.
- Løvgren, Åse. 2008. Kreative handlinger i kunstfeltet – om kunstner – og kuratorrollen. *Replikk. Tidsskrift for human- og samfunnsvitenskap*. Våren 2008, s. 11–16.
- Mangset, Per. 1992. *Kulturliv og forvaltning. Innføring i kulturpolitikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Mangset, Per. 2004. *Mange er kalt, men få et utvalgt. Kunstnerroller i endring*. Rapport 215, Telemarksforskning.
- Mangset, Per. 2006. Vi og de andre. Norsk kulturpolitikk i et internasjonalt og komparativt perspektiv. Upublisert manus.
- Mangset, Per. 2008. Lokal kulturpolitikk – fra sosialdemokratisk orden til nyliberalt anarki (upublisert foredrag). Fylkeskulturkonferansen for Hordaland, Voss 30.–31.10.2008.
- Mangset, Per. 2013. *Kunst og Makt. En kunnskapsoversikt*. TF-rapport, nr. 313. Telemarksforskning.
- Mangset, Per og Sigrid Røyseng. 2009. *Kulturelt entreprenørskap*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Mjør, Kjersti. 2014. Cowboyar les ikkje romanar. *BTmagasinet*, 4.10, s. 8–9.

- Möntmann, Nina. 2006. *Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*. London: Black Dog Publishing.
- Möntmann, Nina. 2013. Gjensyn med New Institutionalism. I: *Bergen Kunsthall. I perspektiv 2001–2013*. Jubileumsbok utgitt Av Bergen Kunsthall.
- Norsk kulturhusnettverk. 2012. *Kulturhusundersøkelsen 2011*. Presentasjon Riksscenen i Oslo 15. februar 2012. Gjennomført i samarbeid med Bedriftskompetanse.
- Norsk kulturhusnettverk. 2014. *Kulturutredningen 2014. Høringsuttalelse*. Bodø: Norsk kulturhusnettverk.
- NOU 2013: 4 Kulturutredningen 2014. Oslo: Kulturdepartementet.
- O'Doherty, Brian. 2002. *I Den Hvide Kube*. Danmark: Rævens Sorte Bibliotek.
- Rancière, Jacques. 2008 [2004]. Estetikken som politikk. I: Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (red.): *Estetisk teori. En antologi*, s. 533–550. Oslo: Universitetsforlaget.
- Rancière, Jacques. 2012a [2008]. *Den emansiperte tilskuer*, s. 209–231. Oslo: Pax.
- Rancière, Jacques. 2012b [2000]. *Sanselighetens politikk*. Oslo: Cappelen Damm AS.
- Rapoport, Amos. 1990. *The Meaning of Built Environment: A Nonverbal Communication Approach*. University of Arizona Press, Tucson, AZ.
- Rapoport, Amos. 2005. *Culture, Architecture, and Design*. Chicago: Locke Science Publishing Co., Inc.
- Reksten, Connie. 2007. Når poesien tar plass. Om Olav H. Hauge, litteratur og festival. I: Torunn Selberg og Nils Gilje (red.): *Kulturelle landskap. Sted, fortelling og materiell kultur*, s. 156–178. Bergen: Fagbokforlaget.
- Roshauw, Helene. 1980. *Fra mesénvirksomhet til velferdspolitik*. *Utviklingen av norsk kulturpolitikk*. Hovedoppgave i statsvitenskap. Våren 1980. Institutt for statsvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Røssaak, Eivind. 2005. *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*. Rapport. Oslo: Norsk kulturråd.
- Røvær, Tina. 2010. *Dagens kulturhus – idealistiske fanebærere eller kommersiell kulturindustri?* Masteroppgave i kulturstudier, Høgskolen i Telemark.
- Røyraane, Eva. 2011. *Fabrikkbyane i Hardanger – husa i industrilandskapet*. Bilete og bokhandverk: Svein Nord. Nord 4: Kvinnherad.
- Selberg, Torunn. 2010. Places of Literary Memory. Undset's Life and Literature in Narratives of Places. *Arv: Scandinavian yearbook of folklore*, s. 179–196. Stockholm.
- Selberg, Torunn og Nils Gilje (red.). 2007. *Kulturelle landskap. Sted, fortelling og materiell kultur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Seljestad, Lars Ove. 2013: *Storspring – fabrikkdikt*. Oslo: Aschehoug.
- Skarpenes, Ove. 2007. Den «legitime kulturens» moralske forankring. *Tidsskrift for Samfunnsforskning*. Vol. 48, nr. 4, s. 531–563.
- Slagstad, Rune. 1998. *De Nasjonale Strateger*. Oslo: Pax Forlag.
- Slagstad, Rune. 2008. *(Sporten) – en idéhistorisk studie*. Oslo: Pax Forlag.
- Solhjell, Dag. 2001. *Formidler og formidlet. En teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solhjell, Dag. 2005. Når fikk Norge en kulturpolitikk? Et debattinnlegg mot den konvensjonelle visdom. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift 2/2005*, s. 143–155.
- Solhjell, Dag og Jon Øien. 2012. *Det Norske Kunstfeltet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- St.meld. nr. 21 (2007–2008) Samspill. Et løft for rytmisk musikk. Oslo: Kultur- og kirke departementet.
- St.meld. nr. 32 (2007–2008) Bak kulissene. Oslo: Kultur- og kirke departementet.
- St.meld. nr. 23 (2011–2012) Visuell kunst. Oslo: Kulturdepartementet.
- Storstad, Oddveig. 2010. *Kommunal kultursektor i endring*. Rapport. Oslo: Norsk Kulturråd.
- Storaas, Reidar. 1988. *Kunst i tiden. Bergen Kunstforening 150 år*. Bergen: Bergen Kunstforening.
- Torvik, Mari, Knut Løyland og Per Mangset. 2008. *Kunstnernes aktivitet, inntekts- og arbeidsforhold, 2006*. Bø: Telemarksforskning.
- Tygstrup, Frederik. 2012. Sted. I: Lasse Horn Kjældgaard, Lis Møller, Dan Ringgaard, Lilian Munk Røsing, Peter Simonsen, Mads Rosendahl Thomsen (red.): *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*, s. 239–300. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Verwoert, Jan. 2013. Øvelser i frihet. I: *Bergen Kunsthall. I Perspektiv 2001–2013*. Jubileumsbok utgitt av Bergen Kunsthall, s. 34–45.
- Vestheim, Geir. 1995. *Kulturpolitikk i det moderne Noreg*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Vindedal, Anne. 2001. *Kulturhuset USF Fra Industribygg til Kulturhus*. Hovedoppgave i sosiologi, Universitetet i Bergen.

- Zukin, Sharon. 1989. *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Øvstebø, Solveig. 2001. *Galleri Otto Plonk og den nye kunstscena i Noreg – ein 90-tals avantgarde*. Hovedoppgave i kunsthistorie, våren 2001, Seksjon for kunsthistorie, Universitetet i Bergen.
- Øvstebø, Solveig. 2013. I Perspektiv. I: *Bergen Kunsthall. I Perspektiv 2001–2013*. Jubileumsbok utgitt av Bergen Kunsthall, s. 23–34.
- Aagedal, Olaf, Helene Egeland og Mariann Villa. 2009. *Lokalt kulturliv i endring*. Rapport. Oslo: Norsk kulturåd.
- Ågotnes, Hans Jacob. 2012. Museet som kunnskapsarena. Kunnskapsinteresser, samling og utstilling ved Bergen Museum. I: Anita Maurstad og Marit Anne Hauan (red.): *Museologi på norsk. Universitetsmuseenes gjøren*. Trondheim: Akademika, s. 209–230.

Andre kilder

- Sandnes Kulturhus: Klipparkiv. Avisartikler som omhandler Sandnes Kulturhus, fra Stavanger Aftenblad, Rogalands Avis og Sandnesposten i tidsrommet 1984–2012.
- Bergen Kunsthall: 53 Artikler som omhandler Bergen Assembly, i Bergens Tidende (50), Bergensavisen (3), samt artikler i Aftenposten (3) og Klassekampen (2). Alle i tidsrommet 9.10.2012–24.12.2013.
- Kunstforening: Bergen Kunstforenings magasin for kunst og kultur – 1992–1995. Ikke utkommet 1994. Magasin.