

# Mobilisering for mobilitet

Formidling av fri scenekunst

Ola K. Berge, Ine Therese Berg, Bård Kleppe,  
Anne-Sofie Hjemdahl







# Mobilisering for mobilitet

Ola K. Berge, Ine Therese Berg, Bård Kleppe,  
Anne-Sofie Hjemdahl

Formidling av fri scenekunst

Copyright © 2022 by

Norsk kulturråd / Arts Council Norway

All Rights Reserved

Utgitt av Kulturrådet i kommisjon hos Vigmostad & Bjørke AS

ISBN: 978-82-7081-205-9

Grafisk produksjon: John Grieg, Bergen

Design (konsept): William Stormdal / Bleed Design Studio

Forsidebilde: Helle Siljeholm: The Mountain Body – Kolsåsstupene (2021)

© Helle Siljeholm 2022

Avbildet er medskapende utøvere: Marianne Kjærsund, Pernille Holden, Anders

Rummelhoff, Sjur Hansteen

Foto: Istvan Virag

Kulturrådet

Postboks 4808 Nydalen

0422 Oslo

Tlf.: +47 21 04 58 00

E-post: [post@kulturradet.no](mailto:post@kulturradet.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](http://www.kulturradet.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.

Redaktør: Melanie Fieldseth

# Forord

Forskningsprosjektet som denne rapporten bygger på, ble lyst ut av Kulturrådet våren 2020 og tildelt Telemarksforskning 3. juli samme år etter en åpen anbudskonkurranse. Arbeidet har pågått siden og har innbefattet både omfattende kartlegging av fri scenekunst i Norge og påfølgende kvalitative studier basert på intervju med en rekke nøkkelinformanter innenfor scenekunst. Tusen takk til alle engasjerte og velvillig innstilte informanter og andre bidragsytere. I prosjektet har vi benyttet Facebook som arena for meningsutveksling om formidling av fri scenekunst. Her deltok svært mange aktører med gode og nyttige innspill og vurderinger, og mange ledet videre til spørsmål og tema med stor relevans for arbeidet. Takk til alle som deltok i denne dugnaden.

Vi har hatt et konstruktivt og givende samarbeid med våre oppdragsgivere i Kulturrådet. En særlig takk går til Melanie Fieldseth i avdeling for kunnskapsproduksjon, statistikk og analyse.

Til sist vil vi takke gode kolleger ved Telemarksforskings forskergruppe for kulturelliv og kulturpolitikk, for råd og tips, velvillig lesing og kvalitetssikring, og støtte ellers.

Hele dette prosjektet har pågått under en pandemi med voldsomme og uoverskuelige konsekvenser, ikke minst for scenekunst og -kunstnere. Vi håper og tror at når denne rapporten leses, er vi alle gjennom den verste delen av krisen. Vi håper videre at våre analyser, konklusjoner og forslag vil komme fri scenekunst til gode og være til nytte, både for kunstnere, embetsverk, kolleger i academia og kanskje til og med en og annen sløseriombudsmann.

Bø, 15. desember 2021

Ola K. Berge  
Prosjektleder



# Innhold

<b>Forord</b>	03	<b>6. Mobilisering for mobilitet</b>	60
Sammendrag	06	Frihet og risiko i fri scenekunst	60
Summary	07	Prosjektøkonomi og jakten på «det nye»	63
<b>1. Innledning</b>	09	Søknadsbyråkratiet: planlegging, tidshorisonter og fleksibilitet	66
Hva er fri scenekunst?	11	Om å bli sett og kjøpt	69
Hvor mye fri scenekunst vises?	12	Lette og tunge forestillinger	73
Hva er studiens problemstillinger?	15	Forholdet til publikum	74
Hva bygger analysene på?	16	Lokal forankring	78
Scenekunst som økosystem	19	Mobilitet over landegrenser	82
Mobilitet	20	<b>7. En vending mot visning</b>	85
Kretsløp	21	Ubalanse i økosystemet	85
Nettverk	22	En politikk for visning	85
Institusjonell dramaturgi	23	Behovet for formelle nettverk	89
<b>2. Fri scenekunst vokser fram</b>	25	Videre forskningsbehov	90
Kulturpolitiske forutsetninger – fra frie grupper til fri scenekunst	25	<b>Referanser</b>	91
Gründerne i fri scenekunst – etableringen av infrastruktur for visning	28		
<b>3. Virkemidler for fri scenekunst</b>	35		
Fri scenekunst – prosjekt (dans og teater)	36		
Formidling/gjestespill	36		
Arrangørstøtte scenekunst	38		
Fri scenekunst – kunstnerskap	39		
Andre relevante støtteordninger	39		
<b>4. Aktører og nettverk</b>	41		
Produksjonene i utvalget	41		
Finansiering	42		
Visningsarenaene	43		
Publikum	47		
Mangfold og formidling	48		
<b>5. Produksjoners visningskretsløp</b>	51		
Fri scenekunst på institusjonsteatret: Statsteatret og 1980 – <i>Aker Brygge</i>	52		
Fra programmerende scener til skolesekken: Amund Sjølie Sveens <i>Nordting</i> og <i>Commonism</i>	52		
Fra Hausmanns gate til India: Grusomhetens Teater	53		
Stedlig forankring: de Wangen-produksjoner	54		
Med verden som arena: Heine Avdal og Yukiko Shinozaki	55		
Teater der folk er: Cirkus Xanti og Stella Polaris	56		
Fri scenekunst på skolebenken: Panta Rei Danseteater	57		
Materialitet, stedlig forankring og mobilitet	58		

## Sammendrag

Fri scenekunst i Norge høster anerkjennelse for å holde et høyt kunstnerisk nivå, og mange kunstnere og kompanier opplever stor etterspørsel både nasjonalt og internasjonalt. Norske scenekunstnere bidrar dessuten til å utvikle scenekunst som kunstform og som selvstendig fagfelt. Til tross for dette har både kunstnerne, organisasjonene og institusjonene på feltet, Norsk kulturråd og Kulturdepartementet i ulike sammenhenger pekt på at fri scenekunst vises og ses for lite. Med dette som utgangspunkt har vi analysert *hva som påvirker visningsmulighetene for fri scenekunst i Norge i dag*. Vi har rettet oppmerksomheten mot forhold som finansiering av både kunstnerne og arenaer, kunstnernes holdninger, normer og estetiske praksiser og flere andre strukturer som påvirker mobiliteten til den enkelte forestillingen. I tillegg har vi sett på produksjonene og arenaene i seg selv: Hvilke estetiske orienteringer og arbeids- og organiseringsmåter preger den frie scenekunsten, og hvordan påvirker disse produksjonenes mobilitet? Datagrunnlaget har bestått av både kvantitative og kvalitative data. De kvantitative dataene ble hentet gjennom en omfattende kartlegging av produksjoner med tilskudd fra Norsk kulturfonds scenekunstdordninger. Det kvalitative materialet er basert på til sammen 18 dybdeintervju med til sammen 22 informanter.

Spørsmålet om norsk scenekunst faktisk vises for lite, er vanskelig å besvare uten videre. For det første er tallgrunnlaget ikke godt nok til å konkludere. Det å nå publikum kan dessuten forstås, og dermed vurderes, på ulike vis: Skal man nå et stort publikum? Eller skal man nå publikum mange steder? Skal man nå ulike typer publikum, eller holder det at man når dem som er mest interessert?

Det undersøkelsen viser, er at mange scenekunstnere fra det frie scenekunstheltet når sitt kjernepublikum, særlig i byene. Vi har også sett at mange scenekunstnere turnerer mye. Dette gjelder kunstnere og forestillinger som tas inn i ulike turnénettverk, deriblant Den kulturelle skolesekken, forestillinger som spiller på kulturhus og som kobler seg på institusjonsteatrenes nettverk og ikke minst kunstnere og produksjoner som kobler seg på internasjonale arrangørnettverk. Det er videre verdt å påpeke at ikke alle produksjoner er laget for å turnere, særlig de med en unik lokal forankring som arbeider med stedsspesifikke strategier. Disse produksjonene er ikke mobile, og det gir lite mening å vurdere dem kvantitativt gjennom å telle antall unike visningssteder. Snarere kan man kanskje snakke om disse verkenes relasjon til publikum og sam-

funnet. På tross av dette viser vårt empiriske materiale at mange forestillinger har et større formidlingspotensial enn hva som utnyttet i dag.

Den viktigste premissleverandøren for norsk scenekunst er scenekunstopolitikken. Slik vi ser det, rettes en for stor del av innsatsen i politikken på dette området mot produksjon. Visning har derimot i mindre grad vært prioritert. Denne ubalansen er forårsaket av virkemidlenes innretning, men også av tradisjoner og praksiser blant kunstnere og visningssteder. Særlig viktig er insentivene som ligger i de viktigste støtteordningene. Fram til nylig har retningslinjene til ordningene på scenekunstheltet i liten grad nevnt publikum. I og med at det er disse retningslinjene som skal legges til grunn for tildelinger, er det ikke overaskende at de frie scenekunstnerne legger publikumsarbeidet vekt i så varierende grad. Derfor mener vi at fokuset på visning må styrkes i disse retningslinjene. Språk forplikter. Ikke bare forplikter det kunstnerne, men også arrangører og bevilgende myndigheter.

Fri scenekunst er preget av at noen forestillinger når svært bredt ut, mens andre kun blir vist et fåtall ganger for et fåtall mennesker. Potensialet for å nå bredt ut henger sammen med forestillingens kunstneriske, tekniske og scenografiske egenskaper og hvilke nettverk den inngår i. Dersom tildelingene går til store, kunstnerisk ambisiøse produksjoner som har en scenografi som vanskeliggjør mobilitet, eller hvor det finnes få arenaer som kan ta dem imot, kan det heller ikke forventes at produksjonene vises mange steder for et stort publikum. Dersom målet er å stimulere til økt visning av fri scenekunst, må tilskuddsyterne være bevisst på hvilke formidlingsbegrensninger ulike prioriteringer innebærer.

Mulighetene for visning handler mye om strukturer, men det handler også om kultur. Det handler om hvilke mål scenekunstnerne selv har for sitt arbeid, og hvordan scenekunstnerne hver for seg, men også samlet, forstår sitt samfunnsoppdrag. De politiske føringene på scenekunstheltet favoriserer som nevnt produksjon framfor visning, og dette gjenspeiles i den kulturen som eksisterer blant scenekunstnerne. Dersom man ønsker en dreining mot visning, holder det ikke bare å endre strukturene; det krever også en reorientering i hvordan scenekunstnerne forstår sitt samfunnsoppdrag. Det vil igjen skyve målsettingene og kriteriene i en slik retning.

En annen overordnet kulturpolitisk problemstilling for forholdet mellom virkemidler og visning er hvorvidt



støtte til finansiering av visning skal tildeles arrangøren eller scenekunstnerne. Dette handler om økonomi, men det handler også om makt. Dersom arrangørene forvalter pengene til formidling, er det de som har definisjonsmakten. Dersom scenekunstnerne mottar disse midlene, kan de i større grad være med på å legge premissene for visning. Hvor finansiering av visning skal plasseres, er viktig også fordi den knytter an til et konkurranseaspekt. Siden dagens praksis har flere problematiske sider, mener vi det er viktig at Kulturrådet klargjør hvilke hovedprinsipper som bør ligge til grunn for tilskudd til formidling av fri

scenekunst: Skal tilskudd til visning/formidling i hovedsak tilfalle visningsarenaene eller scenekunstnerne? Vi vil anbefale at utgangspunktet bør være at arrangørleddet betaler kostnadene for å vise den enkelte forestillingen, det vil si å styrke programmeringsøkonomien hos arrangørene. I dag påvirkes programmene i stor grad av hvilke prosjekter som får gjennomslag hos støtteordningenes ulike utvalg. Etter vår vurdering bør kuratoren og visningsarenaen selv, og dermed indirekte også publikum, ha en større definisjonsmakt over hva som skal vises av fri scenekunst.

## Summary

The independent performing arts sector in Norway is recognized for maintaining a high artistic level, and many artists and companies experience great success both nationally and internationally. Independent performing artists from Norway also contribute to a diversity of artistic expressions and the development of the professional field. Despite this, both artists, organizations, institutions, and bureaucrats have claimed that the independent performing arts reach only a limited audience. In this study, we have analysed factors that influence the mobility and visibility of the independent performing arts in Norway. We have looked at issues such as financing of both artists and venues, the attitudes, norms, and aesthetic practices that circulate among artists, and several other structural factors that affect the mobility of the individual production. In addition, we have studied the productions and the venues themselves: What aesthetic orientations and ways of working characterize the independent performing arts, and how do they affect the mobility of productions? Our analysis draws on both quantitative and qualitative data. A comprehensive survey of productions that received grants from Arts Council Norway has formed the basis for the quantitative data material, while 18 in-depth interviews with 22 informants constitute the qualitative material.

The study shows that many performing artists reach their core audience, especially in the cities. We also see that many performing artists tour extensively both domestically and abroad, especially through participation

in dedicated touring networks. It is, however, worth noting that not all productions are suitable for touring, especially works that engage site-specific strategies. Despite this, our empirical material shows that many productions have the potential to reach a larger audience than they currently do.

Several factors contribute to this situation. First, we argue that too much of the cultural policy effort within the independent performing arts is directed towards production. Audience development, on the other hand, is given less priority. This imbalance is caused not only by the structure of the prevailing system for subsidies, but also by traditions and practices among artists and venues.

Strengthening opportunities to reach an audience through increasing the mobility of productions has a lot to do with structures, but it is also a matter of culture. It concerns what goals the artists themselves set for their work, and how they individually, but also collectively, understand their societal responsibility. As long as the subsidy system favours production over dissemination, this will continue to be reflected in the culture that exists among artists. If a shift towards dissemination is desirable, it is not enough to change the structures; it also requires a reorientation in how performing artists understand their societal mission. This will in turn push the objectives and criteria within the subsidy system in such a direction.



# 1. Innledning

Den frie scenekunsten har lenge, både i Norge og internasjonalt, representert et alternativ eller vært en utfordrer til scenekunstinstitusjonene og den privatfinansierte scenekunsten. I Norge har fri scenekunst vært scenekunstens lillebror; det er de store institusjonsteatrene, med fast post på statsbudsjettet, som har dominert norsk scenekunst og scenekunstopolitikk. De kunstneriske ambisjonene til den frie scenekunsten har likevel vært på høyde med institusjonsteatrene, og en rekke bidrag fra den frie scenekunsten har blitt hyllet både i Norge og internasjonalt. Da Berliner Festspiele engasjerte kunstnerduoen Vinge/Müller til å lage det tolv timer lange bestillingsverket *Nationaltheater Reinickendorf* i 2017, mente direktøren for festspillene, Thomas Oberender, at kunstnerskapet var på høyde med Henrik Ibsen og Jon Fosse.<sup>1</sup>

Samtidig har både kunstnerne, organisasjonene og institusjonene på feltet, Norsk kulturråd og Kulturdepartementet i ulike sammenhenger pekt på at fri scenekunst ses for lite, sist i *Strategi for scenekunst 2021–2025*, som ble lagt fram høsten 2021. Problemet tas opp og dokumenteres blant annet i en rekke forskings- og utredningsrapporter (Berg et al. 2007; Fieldseth 2015; Hylland og Mangset 2018; Hylland og Kleppe 2019; Kleppe et al. 2018) og er dessuten, på ulike måter, tematisert i flere doktorgradsavhandlinger og -artikler (Berge 2017b; Kleppe 2016, 2017a, 2017b). I flere av disse bidragene antydes det at den frie scenekunsten er preget av en produksjonslogikk som bidrar til å legge det økonomiske tyngdepunktet på *produksjon* snarere enn på visning, noe som kan ha uheldige konsekvenser både for de som produserer kunsten, og for de som skal oppleve den. For det første kan det gjøre frie scenekunstnere mer økonomisk sårbare og avhengige av stadig nye prosjektmidler, slik det for eksempel beskrives i kronikken *Kultur som gig-økonomi*.<sup>2</sup> For det andre kan det bidra til å begrense scenekunstnernes arbeid med visning, og dermed folks mulighet til å oppleve et mangfold av scenekunst av høy kvalitet. Det siste bidrar til å sette legitimiteten til offentlig støtte til kunst og kultur under press, ettersom et sentralt argument for kulturpolitikken nettopp er at den skal komme flest mulig til gode (Meld. St. 8 (2018–2019)

*Kulturens kraft – Kulturpolitikk for framtida*; Mangset og Hylland 2017; Tepfers et al. 2018). Dersom strukturer i det frie scenekunstoffet hindrer at kunsten når ut til flest mulig, er det et demokratisk problem og fordrer et viktig kulturpolitisk spørsmål.

Mobilitet er et grunnleggende prinsipp og premisse for fri scenekunst. Som Melanie Fieldseth påpeker i *Fri scenekunst i praksis. Utviklingen av fri scenekunst i Norge på 2000-tallet*, «... er mobilitet for mange scenekunstnere nærmest et vilkår for deres kunstneriske arbeid» (Fieldseth 2015: 77), og dette gjelder særlig for visningsmuligheter. Samtidig er ideen om publikumsutvikling, det vil si ulike systematiske og strategiske satsinger for å tiltrekke seg flere publikummere fra ulike målgrupper, kontroversiell innad i scenekunstoffet. Der har den blant annet blitt knyttet til en framvoksende nyliberal ideologi og beskyldt for å vurdere kunstproduksjon ensidig etter kvantitative måltall. En slik kritikk har både vært sterkt til stede i den teater- og performanceteoretiske diskursen, for eksempel hos Claire Bishop (2012) og Jen Harvie (2013), og blitt tematisert i flere scenekunstforestillinger, for eksempel av regissør Pia Maria Roll og koreograf og danser Maja Roel.<sup>3</sup> At kulturpolitikken har ønsket at produksjoner skal bli mer synlige og tilgjengelige for publikum, har dessuten blitt sett på som en trussel mot kunstens autonomi (Kleppe 2016); det man noe forenklet kan kalle kunstens og kunstnernes selvråderett. Et aktuelt spørsmål er om spenningene som ligger i det å balansere kunstens autonomi mot et ønske om publikumsutvikling, har medvirket til at enkelte aktører har hatt en viss berøringsangst i møte med spørsmålet om produksjoners synlighet.

Denne rapporten har som ambisjon å ta for seg disse spenningene. Den handler mye om de strukturene og faktorene som kan fremme eller hemme at en produksjon blir vist flere ganger, på flere steder eller for flere publikummere. Et gjennomgangstema er produksjoners mobilitet, det vil si scenekunstproduksjonenes evne til og muligheter for å flytte seg rundt mellom ulike visningssteder. For å oppnå slik mobilitet kreves en rekke aktører som i samspill med hverandre sikrer flyt av scenekunst til et publikum, eller av publikum til en produksjon. Analy-

1 Intervju med Oberender i forbindelse med evalueringen av ordningen for basisfinansiering i 2017.

2 <http://www.scenekunst.no/sak/kultur-som-gig-okonomi/>

3 <http://www.scenekunst.no/sak/har-du-nakka-litt-meir-tilgjengelig/>

sene vil derfor gå inn på aktørene og nettverkene som til sammen utgjør fri scenekunst i Norge. De er mange og heterogene, og dermed ikke alltid like enkle å identifisere, kategorisere og analysere. Men de er svært viktige i ulike prosesser der den frie scenekunsten konstitueres både som *fri* og som *scenekunst*.

*Hva påvirker visningsmulighetene for fri scenekunst i Norge i dag? Ved å stille dette overordnede spørsmålet ønsker vi å rette oppmerksomheten mot forhold som finansiering av både kunstnerne og arenaer, kunstneres holdninger, normer og estetiske praksiser og flere andre strukturer som påvirker mobiliteten til den enkelte forestillingen. I tillegg ser vi på produksjonene og arenaene i seg selv: Hvilke estetiske orienteringer og arbeids- og organiseringsmåter preger den frie scenekunsten, og hvordan kan disse påvirke produksjonenes mobilitet?*

Utgangspunktet for prosjektet er å finne i Norsk kulturråds situasjonsbeskrivelse av den frie scenekunsten i Norge. I utlysningsteksten til forskingsoppdraget denne rapporten er basert på, heter det: «Det har lenge vært et kulturpolitisk mål å styrke situasjonen for visning av fri scenekunst. I den forbindelse er det behov for et mer solid kunnskapsgrunnlag.». Videre står det:

Visning av fri scenekunst skjer i et samspill mellom de kunstneriske strategier og estetiske praksiser som kunstnere initierer, infrastrukturen av arenaer og arrangører som viser fri scenekunst, og de kulturpolitiske virkemidler og tiltak som bidrar til å støtte og stimulere produksjon og formidling. Det er dette samspillet kunnskapsprosjektet som Kulturrådet nå kunngjør, skal undersøke. Prosjektet skal belyse både estetiske og strukturelle sider ved situasjonen for visning, og det skal drøfte erfaringer til både scenekunstnere på den ene siden og arrangører og arenaer på den andre. Den skal også inkludere erfaringer med tilskuddsordninger og tiltak som bidrar til formidling både i og utenfor Norge.

Norsk scenekunst består som nevnt av flere heterogene kretsløp og nettverk, både organisatoriske og estetiske. Dette gjør seg særlig gjeldende innenfor den *frie* scenekunsten, der kunstnerne forholder seg til en rekke ulike aktører og instanser i arbeidet med å finansiere, produsere og formidle sine forestillinger. Særlig skiller fri scenekunst seg fra scenekunstnere som produserer forestillinger innenfor institusjonene, ved at prosjektøkonomi er et bærende vilkår for produksjonen. Det vil si at den kunstneriske virksomheten organiseres og finansieres gjennom tidsavgrensede (enkelt)prosjekter (se for eksempel Velure

2014). De frie scenekunstnerne er selv ansvarlige for alle deler av produksjonen, fra kunstnerisk utvikling, finansiering, administrasjon, produksjon til formidling og markedsføring, og det er kun kompanier som mottar flerårig støtte gjennom ordningen *Fri scenekunst – kunstnerskap* (heretter *kunstnerskapsstøtte*) fra Norsk kulturråd, som har økonomi til å utvikle et stabilt produksjonsapparat som kan støtte opp under disse prosessene. Felles for alle er likevel at hver enkelt produksjon skal finne en (og gjerne flere) visningsarena(er), og dette er også en del av vurderingen når kunstnere søker ulike former for prosjektstøtte. Dramaturg og teoretiker Bojana Kunst skriver i *The Project At Work* at prosjektorienteringen har vært et paradigme i visuell kultur siden begynnelsen av modernismen, særlig innenfor interdisiplinære kunstneriske praksiser. «Prosjektet» er en særegen måte å ramme inn arbeid, og Kunst er særlig opptatt av det temporale ved prosjektet, nemlig at det hele tiden peker framover: «The artist's work is viewed as an incessant changing of the present, a progressive actualisation of life potentialities and a glance into the future that takes place through numerous self-evaluations and proposals yet to come» (Kunst 2015: 166–167). En slik forståelse vektlegger det ustabile og risikable ved prosjektøkonomi og oppfordrer til å spørre hva man eventuelt taper i en situasjon der man alltid må ha neste prosjekt i bakhodet.

Denne rapporten tar mål av seg til å generere nye innsikter om formidling av fri scenekunst ved å fokusere på *samspillet* og *relasjonene* mellom kunstnere, visningssteder, institusjoner og støtteordninger. Slik vil også utfordringer og muligheter innenfor feltet komme til syne. Vi søker altså kunnskap om slike samspill og relasjoner ved å rette oppmerksomheten mot forestillingenes mobilitet. Ved å bruke begrepet *mobilitet* knytter vi det til det som gjerne kalles «the mobility turn» (Urry 2008), som peker i både en empirisk og en teoretisk retning. I teoretisk forstand sikter vendingen til et samfunnsvitenskapelig paradigme som vektlegger at fenomen og aktører er flytende, ustabile og desentraliserte, heller enn at de er naturlige eller endelige (jf. Bauman 2000). Ikke minst setter vi det i sammenheng med teatervitenskapelig forskning som plasserer mobilitetsbegrepet sentralt i sin utforskning av teaterpraksiser (se Balme 2015; Saro 2015; Schmidt og Aghoro 2017), og som også anser selve den performative praksisen som nettopp i bevegelse. Sagt med Kerstin Schmidt og Nathalie Aghoro: «Performance, in general, is 'on the move' and difficult to get a hold of» (2017: 2). Scenekunstens mobilitet handler med andre ord ikke bare om at produksjonene vises på ulike steder, men også om det estetiske, i form av kontinuerlig kunstnerisk utforskning.



Selv om kunstnere innenfor fri scenekunst har til felles en del grunnleggende produksjonsrammer knyttet til det vi kaller prosjektøkonomi, er det store forskjeller i kunstnerisk orientering, og det er stor variasjon mellom produksjoners størrelse, estetikk og målgruppe, for å nevne noen av forholdene vi ser på her. Rapporten vil slik gi ny kunnskap om relasjonene mellom kunstneriske strategier og estetiske praksiser, og visningsinfrastruktur og kulturpolitikk.

## Hva er fri scenekunst?

Så langt har vi ikke problematisert begrepet fri scenekunst i særlig grad. Rapporten diskuterer hva dette begrepet rommer, ut fra en historisk, kulturpolitisk og estetisk kontekst. Det er likevel hensiktsmessig å ramme inn begrepet innledningsvis. For det første er det verdt å nevne at begrepet inkluderer både teater og dansekunst. I Norge har det historisk vært få institusjoner for dansekunst, og dermed er det fortsatt innenfor fri scenekunst at dansekunstnere flest har sitt virke. Det er også verdt å nevne at musikk, i all hovedsak, ikke er inkludert i dette begrepet i motsetning til slik det er på engelsk (*performing arts*). Grensegangene mot andre kunstformer er likevel ikke helt åpenbare, noe som kanskje antydes alt i navnet *fri* scenekunst; flere frie scenekunstnere jobber med sceniske uttrykk som ligger tett opp mot billedkunst, for andre er musikk en vesentlig del av verkene. Andre frie scenekunstnere jobber med tekst på en måte som gjør at arbeidet nærmer seg ulike litterære sjangre, for eksempel slampoesi.

Hva skiller så fri scenekunst fra andre former for dans og teater? For å svare på det er det nesten enklere å si hva fri scenekunst *ikke* er. Langt på vei er fri scenekunstbegrepet, slik det benyttes i dag, en negasjon, altså en motsetning til andre deler av scenekunsten.

Den kanskje viktigste distinksjonen går mellom begrepsparet *fri* og *institusjon*. Fieldseth beskriver fri- og institusjonsfeltet som ulike produksjonsfelt. Slik betegner de to organiseringsformer, snarere enn en vurdering av om kunsten i seg selv er fri, i betydningen uavhengig. I kulturpolitisk forvaltningspraksis er begrepene fri scenekunst og institusjonsteater underlagt ulike systemer for offentlig

forvaltning (Fieldseth 2015: 8). Mens institusjonsteatre er organisasjoner som mottar faste årlige tilskudd fra Kulturdepartementet over statsbudsjettet, finansieres fri scenekunst gjennom søknad om støtte fra Norsk kulturfond og andre nasjonale og regionale støtteordninger. Der institusjonene får sitt oppdrag og sin finansiering fra Kulturdepartementet, får de frie gruppene sin finansiering ved at en søknad om produksjonsstøtte, turnéstøtte eller lignende blir innvilget basert på søknadens innhold. Her er det altså scenekunstgruppa selv som definerer sin egen virksomhet. Selv om fri scenekunst oftest kan rammes inn gjennom et slikt forvaltningsmessig skille mot institusjonsteatrene, er ikke bildet helt entydig, og det har etter hvert kommet ulike eksempler på at grensene er mer flytende. Det er flere frie kompanier med fast virksomhet gjennom hele året og i noen tilfeller kompanier med virksomhet ut over ren forestillingsproduksjon. Disse har gjerne blitt definert som fri scenekunst fordi de estetisk tilhører gruppeteater og eksperimentell scenekunst, selv om disse får tildeling over statsbudsjettet og dermed er underlagt politisk styring. Her har det de siste årene vært tegn til at det finnes en politisk vilje til å inkludere flere av det Kulturdepartementet kaller «de etablerte kompaniene» på statsbudsjettet.<sup>4</sup> Et tydelig signal på dette er Kulturdepartementets *Strategi for scenekunst 2021–2025* hvor et av tiltakene er å etablere en kriteriebasert pilotordning for små virksomheter med helårsdrift.<sup>5</sup> Dette tyder på en anerkjennelse av at også kompanier som springer ut av fri scenekunst, kan ha behov for driftsmidler og forutsigbarheten som faste tilskudd gir.

De to ulike produksjonsfeltenes organisering av scenekunstproduksjon er svært ulik. Institusjonsteatrene lager forestillingene i faste lokaler for både produksjon og visning, med utgangspunkt i faste og midlertidig ansatte utøvere som danner relativt stabile ensembler og et støtteapparat av produsenter, teknikere, administrativt ansatte og kommunikasjon og markedsføring med mer, som også er ansatt ved institusjonen. I fri scenekunst så er dette i flyt, og produksjon og presentasjon av forestillinger er, som Fieldseth påpeker, i mange tilfeller adskilte hendelser (2015: 77). Det er kun noen få kunstnere og grupper innenfor fri scenekunst som har egne produksjons- og visningslokaler. Selv om noen kunstnere

4 Kompanier som Grenland Friteater og Stella Polaris har fått fast tilskudd over en post i statsbudsjettet i en årrekke. I statsbudsjettet for 2021 kom Jo Strømgren kompani og Verdensteatret inn på en ny post 75 etter at begge hadde mottatt basisfinansiering fra Norsk kulturråd i en årrekke. Se hele listen på <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/prop.-1-s-20202021/id2768407/?ch=8>

5 Kulturdepartementet, *Strategi for scenekunst 2021–2025*, (2021: 29), <https://www.regjeringen.no/contentassets/87b472c7b7fc465fbc5535c7800d4662/strategi-for-scenekunst-2021-2025.pdf>

arbeider sammen i grupper og kompanier over tid, er det i liten grad snakk om faste arbeidsforhold. De fleste utøvere er knyttet til den/de kunstneriske initiativtagerne på prosjektbasis, og prosjektene overlapper derfor ofte. Dette gjelder også støttefunksjonene som scenekunst er avhengig av både i produksjon og formidling.

Selv om begrepet fri scenekunst også blir brukt for å understreke en kunstnerisk forskjell fra scenekunst som produseres innenfor institusjonsteatre (herunder også institusjoner for dans), er vi ikke så opptatt av å beskrive de estetiske skillelinjene mellom fri scenekunst og institusjonsteatre i denne rapporten. Grunnen til det er det etter hvert voksende mangfoldet av kunstneriske praksiser innenfor både det vi betegner som fri scenekunst, og det som er innenfor institusjonene. For eksempel innebærer inspirasjonen fra tysk regiteater som har preget norsk teater på 2000-tallet, en konseptuell dreining for norske institusjonsteatre. Det foregår stadig mer samarbeid på tvers av disse skillene, og en rekke kompanier og enkeltkunstnere som får støtte fra Norsk kulturråds ordninger, viser forestillingene sine på institusjonsteatrenes scener. Det betyr ikke at det ikke finnes generelle forskjeller i estetikk; for eksempel er programmet ved norske institusjonsteatre i hovedsak forankret i en dramatisk tradisjon, hvor teksten er et viktig utgangspunkt for forestillingen. Teater innen fri scenekunst er i hovedsak mer konseptuelt orientert. Slikt teater springer gjerne ut fra en idé eller et tema hvor utøverne selv utvikler tekstmaterialet underveis i prosessen (gjennom såkalt *devising*-metoder), eller en dramatiker utvikler et tekstmateriale spesielt for denne produksjonen. Det samme skillet finner vi mellom den klassiske og moderne balletten som er *verkorientert*, mens samtidsdans i fri scenekunst er *prossessorientert*, noe som ofte innebærer at en koreografi er utarbeidet av en koreograf for eller med det spesifikke ensemblet og ikke er laget for å framføres av andre kompanier. Vår vektlegging av de store forskjellene i økonomi og organisering av fri scenekunst og institusjonsteater, er slik motivert av et ønske om å synliggjøre hvordan slike forskjeller påvirker visning.

Fri scenekunst skiller seg også fra privatteatrene (Hylland og Mangset 2018; Hylland og Kleppe 2019). Selv om heller ikke privatteatrene får penger eller føringer fra politisk hold, er økonomisk overskudd i større eller mindre grad en målsetting for privatteatrene. For at fri scenekunst skal få prosjektstøtte fra Kulturrådet, må prosjektet imidlertid balansere inntekter og utgifter og går i null. Dersom en

privat teaterprodusent velger å investere i en teaterproduksjon, er målsettingen derimot at billettsalg fra denne forestillingen skal bidra til et overskudd. Også her kan man problematisere grenseoppgangene. Det finnes eksempler på produksjoner innenfor det frie scenekunstheltet som opplever en popularitet og en betalingsvilje blant publikum som gjør at forestillinger kan vises mange nok ganger ut over premieren til at de over tid genererer et overskudd.

Et siste skille kan trekkes mot amatørteater. Aktørene innenfor fri scenekunst er profesjonelle, både økonomisk og kunstnerisk. Selv om inntektene til frie scenekunstnere trolig er langt lavere enn scenekunstnere som jobber i institusjonene, er forutsetningen at de skal lønnes eller honoreres for sitt arbeid.<sup>6</sup> Den kunstneriske profesjonaliteten er en gjennomgående forutsetning i alle støtteordninger hos blant annet Kulturrådet. Teaterhistorisk er det imidlertid et interessant perspektiv at scenekunstnere i det frie scenekunstheltet på 80-tallet, særlig innenfor teater, ikke ble ansett som profesjonelle kunstnere i samme grad som sine kolleger ansatt på institusjonsteatrene (Gran 1996; se også Fieldseth 2015). Samtidig er det verdt å påpeke at også her kan grensene være flytende. Også skuespillere og kompanier i det frie scenekunstheltet samarbeider med amatørgrupper og deltar i produksjoner bestående av både profesjonelle og amatører.

Selv om mange av aktørene som er aktive pådrivere i å utvikle og drive infrastrukturene i fri scenekunst, arbeider som frilansere eller selvstendig næringsdrivende, har hele apparatet rundt fri scenekunst gjennomgått en sterk profesjonalisering. Et eksempel er de første egne visningsarenaene for fri scenekunst som gikk fra å være drevet av kompaniene selv (Black Box teater og Teaterhuset Avant Garden) til å ha en kunstnerisk leder og en stab av fast ansatte på administrasjon, teknikk og kommunikasjon. Samtidig er det åpenbart at rammene i det frie scenekunstheltet fortsatt er helt annerledes enn i institusjonsteatrene, noe som påvirker forestillingenes mobilitet negativt. Vi kommer tilbake til utviklingen av fri scenekunst som felt i neste kapittel.

## Hvor mye fri scenekunst vises?

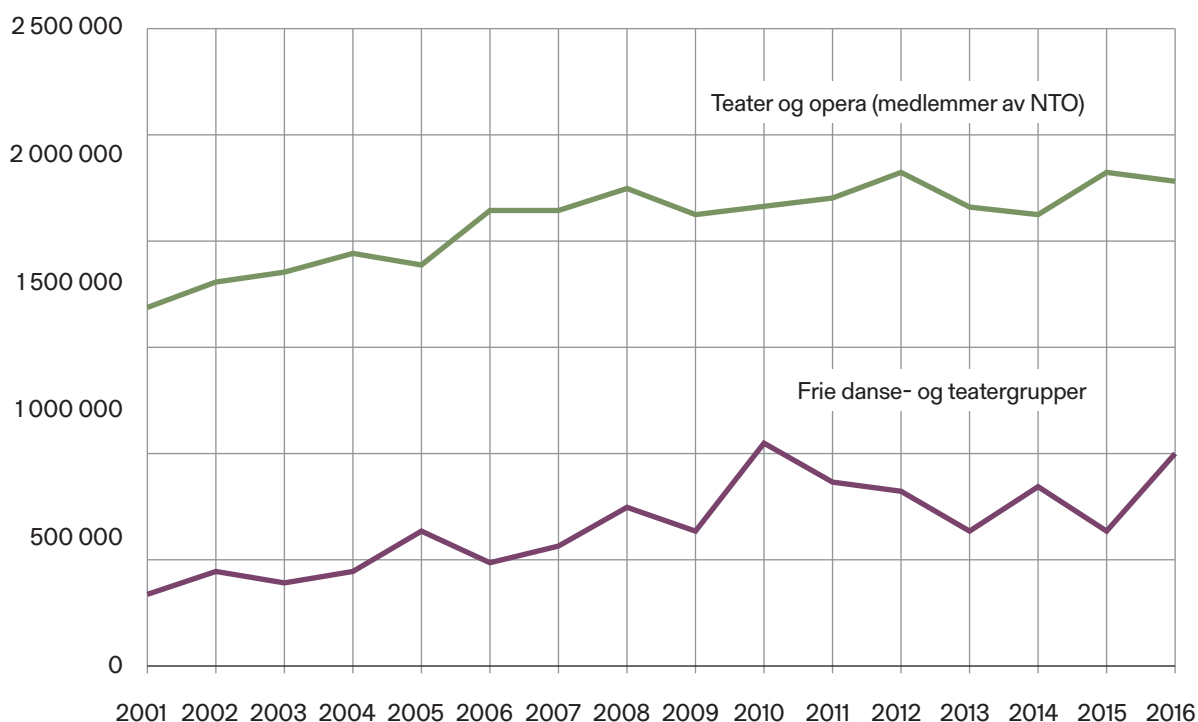
Utgangspunktet for, og en viktig hypotese i, denne rapporten er at norsk fri scenekunst i for liten grad vises for et publikum. Men stemmer egentlig dette? Spørsmålet er

6 Det finnes ingen entydige tall på dette, men fra kunstnerundersøkelsene vet vi at scenekunstnere med eget foretak tjener langt mindre enn scenekunstnere med faste ansettelse (Heian et al. 2015).

komplekst, og krever derfor først en kritisk refleksjon over hva som menes med formidling, og begrepet vi i stedet har valgt å vektlegge, nemlig visning. Jørgen Langdalen peker i evalueringen *Verk på vandring* på det han mener er en upresis bruk av begrepet formidling, og han forsøker å klargjøre gjennom å skille mellom *distribusjon* og *promotering* (Langdalen 2004: 28). I denne rapporten anvender vi formidlingsbegrepet primært i tilknytning til visning, altså distribusjon, og i mindre grad om kommunikasjonen og markedsføringen av det enkelte prosjektet. Dermed har vi forsøkt å konsekvent konsentrere oss om og bruke begrepet *visning*. Det skyldes både hva som vektlegges i støtteordningene, som framfor alt er produksjon og distribusjon<sup>7</sup>, men også at rammene for prosjektet ikke har gitt rom for å gjøre publikumsundersøkelser og studier av arrangører og kunstneres arbeid med formidling i betydningen promotering. Her vil vi vise til Norsk publikumsutvikling som i samarbeid med enkelte av sine medlemsinstitusjoner har gjort flere studier av teater- og dansepublikum.

Vi kan begynne med å problematisere hypotesen nevnt over. Hva legges for eksempel i *lite visning*? Er det antall oppsetninger det er for lite av, eller er det antall publikummere som ser forestillingen? Eller er det kanskje statusen

til scenen verket vises på, som er for lav? Dessuten, hvem skal bestemme hva man legger i lite eller mye? Er det kunstnerne selv, er det politikerne, eller er det Kulturrådets ulike fagutvalg for scenekunst? Man kunne tro det ville være enkelt å lete fram de rene tallene, men statistikken over scenekunstproduksjoner og visninger er dessverre mangelfull i Norge, ikke minst for fri scenekunst. SSBs siste kulturbruksstatistikk (SSB 2020) viste at teater- og operainstitusjoner som rapporterer sine aktiviteter til Kulturrådet, til sammen hadde om lag 15 400 forestillinger (og formidlingsaktiviteter) for om lag 2,2 millioner publikummere i 2019. Disse tallene inkluderer primært institusjonsteatrene, men også enkelte programmerende scener for fri scenekunst. Ekspisitte tall for fri scenekunst finnes ikke i de siste versjonene av SSBs kulturbruksstatistikk. For å finne dette må vi tilbake til 2017. Kulturbruksstatistikken dette året inneholdt blant annet en tabell som viser antall publikummere på forestillinger med frie scenekunstnere og scenekunstgrupper i perioden 2001–2016 (SSB 2017). Her vises det til et årlig besøk på mellom 500 000 og 850 000 siden 2010. Tall fra SSB viser altså at de frie scenekunstgruppene har hatt et betydelig besøk på sine produksjoner, omtrent en tredjedel av det institusjonsteatrene har hatt.



7 Figur 1: Publikum på forestillinger fra henholdsvis frie danse- og teatergrupper og teater og opera i perioden 2001–2016. Kilde: Norsk teater- og orkesterforening og Danse- og teatersentrum (SSB 2017).

7 Unntaket her er arrangørstøtten, som blant annet skal «stimulere til nyskapende formidlingsmåter» (Kulturradet.no). Ellers er det på sin plass å peke på at Kulturrådet er lite presis i begrepsbruken og langt på vei bruker formidling og visning om hverandre.

På bakgrunn av disse tallene er det dermed lite hold i en påstand om at forestillingene vises lite, i alle fall om det måles i antall publikummere. Men hva finner vi hvis vi går bak disse tallene? I rapporten *Scenens kunst* (Hylland og Kleppe 2019) går Telemarksforskning kritisk gjennom statistikken for fri scenekunst, og forsøker samtidig å beregne antall forestillinger og besøk basert på foreliggende data. Det første spørsmålet de forsøker å besvare, er hvor mange frie grupper man finner i Norge. SSBs kulturbruksstatistikk fra 2017 fant følgende:

Tabell 5.3 viser tal for den frie scenekunsten rapportert gjennom Danse- og teatersentrum. 180 frie teater- og dansegrupper har rapportert tal for 2016, 28 flere i høve til 2015. Det var 137 teatergrupper og 43 dansegrupper i 2016, 70 flere teatergrupper og 1 meir dansegruppe sidan 2013 (SSB 2017: 68).

Da Telemarksforskning i 2019 ville se nærmere på hva disse tallene inneholdt, kontaktet de Danse- og teatersentrum for å få en oversikt over de 180 gruppene som er omtalt i SSBs statistikk, og fikk vite at alle scenekunstorganisasjoner som har spilt forestillinger i Den kulturelle skolesekken (DKS) gjennom Scenekunstbruket, er inkludert. Blant de 180 gruppene som det vises til i SSBs statistikk, fant de også 18 institusjonsteatre, flere programmerende scener, kommunale kulturhus, museer og fylkesledd av DKS. Når de fjernet institusjonsteatre og organisasjoner som åpenbart ikke kan kategoriseres som fri scenekunst, fra denne lista, satt de igjen med ca. 150 frie grupper i 2016.

Den mangelfulle rapporteringen fra Danse- og teatersentrum, og videre den tilsvarende mangelfulle oversikten i SSBs statistikk, preget også tallene for antall forestillinger og publikum som gjaldt fri scenekunst. Situasjonen i dag er dessverre ikke noe bedre. I 2018 overtok Kulturrådet ansvaret for å føre publikumsstatistikk over

scenekunstproduksjoner i det frie scenekunstheltet. Dette arbeidet har ikke kommet ordentlig i gang ennå. Per i dag eksisterer det derfor ikke noen oversikt over forestillinger og besøk på det frie feltet. Det mest oppdaterte tallgrunnlaget som er tilgjengelig, er derfor det Telemarksforskning samlet inn for 2016. Den gang foretok de et estimat på antall forestillinger og publikummere som gjaldt fri scenekunst. Dette var basert på tall fra Scenekunstbruket, Danse- og teatersentrum, UD's reisestøtte og rapportering fra scenekunstnere som mottok finansiering fra ordningen *Fri scenekunst – kunstnerskap* (som da het *Basisfinansiering av frie scenekunstgrupper*).

Telemarksforskning estimerer da at det var 6627 forestillinger. Av disse var 64 prosent i regi av DKS, 6 prosent av forestillingene var vist i utlandet, mens de resterende 2126 forestillingene var åpne forestillinger vist i Norge. Ser vi på tall for antall publikum, er situasjonen noe annerledes. Her var i overkant av halvparten av publikum elever gjennom DKS, 6 prosent publikum i utlandet, mens 45 prosent var publikum i Norge, til sammen 341 373. Slik sett ser det altså ut som om antagelsen om at fri scenekunst har få forestillinger og et begrenset publikum, er svært overdrevet.

Samtidig er det flere forhold som gjør tallene usikre. Viktigst av disse er at man kan kritisere statistikken for å benytte rause eller til og med direkte misvisende estimater, noe som omtales i *Scenens kunst*. Som det beskrives i rapporten, var for eksempel deltagelse i et borgertog på 17. mai i ett tilfelle oppført som en forestilling med et publikumstall tilsvarende hele byens innbyggertall. Stikkprøver viste at også flere andre innrapporteringer var tilsvarende upresise og feilaktige. Det er tydelig at selv om mange scenekunstgrupper når langt ut med aktiviteten sin, trengs det kategorier i denne statistikkføringen til å skille ut slike åpne arrangementer i tallgrunnlaget. En åpenbar måte å skille ut dette på ville vært å basere seg på betalende publikummere. Dette ville også vært en indikator på pro-

Tabell 1: Estimat på antall forestillinger og antall publikummere for det frie scenekunstheltet 2016. Tall fra Scenekunstbruket, Danse- og teatersentrum, samt kompanier med basisfinansiering (Hylland og Kleppe 2019).

	Forestillinger				Publikum			
	Norge	Herav DKS	Utland	Totalt	Norge	Herav DKS	Utland	Totalt
dans	1202	709	216	1418	92 230	72700	28 325	120 555
teater	5369	3741	160	5529	618 464	298 885	15 551	634 015
annet	56	51	26	82	6335	4071	3391	9726
sum	6627	4501	402	7029	717 029	375 656	47 267	764 296



duksjonenes attraktivitet og samtidig på evnen til inntjening hos gruppa som laget forestillingen, eller hos arenaen som viste den. Dette har ikke Danse- og teatersentrum hentet inn informasjon om. På bakgrunn av tidligere analyser (Hylland og Kleppe 2019), som trolig også er gjeldende nå tre år senere, kan vi videre slå fast at Den kulturelle skolesekken har vært og er avgjørende for visning av fri scenekunst i Norge. To av tre forestillinger som vises av norske frie scenekunstnere, ble vist gjennom DKS, og en stor del av publikummet befinner seg også der.

Det mest presise svaret på spørsmålet «Hvor mye fri scenekunst vises?» er dermed at det vet vi for lite om. Danse- og teatersentrums tidligere innsats med å samle statistikk på dette området var hederlig, men full av svakheter, som vi har sett. Kulturrådet har foreløpig ikke kommet særlig langt i sitt forsøk på å styrke dette arbeidet, noe det åpenbart er behov for dersom man ønsker å følge opp temaet. Svaret på spørsmålet vil dessuten være avhengig av hvordan man definerer fri scenekunst, hvilke scenekunstnere som inkluderes i denne definisjonen, og hvilke former for fri scenekunst som blir regnet med i statistikken.

Denne rapporten kommer heller ikke til å gi det endelige svaret på spørsmålet, rett og slett fordi gode data for dette ikke er tilgjengelig. Spørsmålet er imidlertid ikke utelukkende empirisk; det vil alltid kunne hevdes at noe burde eller hadde fortjent å bli vist mer. Det tar vi tak i. I Facebook-gruppa «Visningsmuligheter for fri scenekunst», som vi opprettet som ledd i informasjonsinnhentingen vår, og som har mange norske frie scenekunstnere som medlemmer, svarer mange at de er enig i at forestillinger med fri scenekunst spilles for lite. Likevel, når tallene er så usikre, hvorfor har forestillingen om at fri scenekunst spilles lite, fått bre seg? Kanskje er det et like interessant spørsmål som hvorvidt den frie scenekunsten faktisk vises lite eller mye? Et annet interessant spørsmål er hva man sammenligner med, med tanke på ulikheter i infrastruktur og at budsjettene for produksjoner innenfor fri scenekunst generelt er svært mye lavere enn innenfor institusjonsteatrene.

## Hva er studiens problemstillinger?

Ambisjonen vår med denne rapporten er å gi innsikt i praksiser, tenkemåter og erfaringer til scenekunstnere, arrangører og arenaer gjennom å belyse estetiske og strukturelle sider ved visning av fri scenekunst. Videre ønsker vi å styrke kunnskapen om hvilke typer arrangører og visningsarenaer som kunne forventes å vise fri

scenekunst, men som enten ikke gjør det eller gjør det i liten grad. I tillegg ønsker vi å gi innsikt i hvilke erfaringer kunstnere, arrangører og arenaer har med tiltak og tilskuddsordninger som bidrar til å støtte og stimulere produksjon og visning, både i og utenfor Norge.

Det sentrale spørsmålet i studien er hvilke faktorer som påvirker visningsmulighetene for fri scenekunst i Norge i dag. Ettersom vi valgte mobilitet som et sentralt teoretisk konsept og analytisk omdreiningspunkt, har vi særlig undersøkt forhold og strukturer som er egnet til å stimulere, men også hindre mobiliteten til de enkelte produksjonene. Vi tenker her for eksempel på finansieringsmodeller både for kunstnerne og for visningsarenaer, men også på kunstnernes sosiale, kulturelle og estetiske holdninger, normer og praksiser og relasjonene mellom aktørene. Videre tenker vi på hvor makten er fordelt i disse relasjonene, og hva slags avhengighetsforhold og hierarkier som skapes.

Vi ser også på produksjonene og arenaene innenfor den frie scenekunsten i seg selv, hvilke estetiske orienteringer og hvilke arbeids- og organiseringsmåter som preger dem, og hvordan de påvirker produksjonenes mobilitet. Studien har vært avgrenset til produksjoner med åpne visninger. Det betyr at vi ikke har studert Den kulturelle skolesekken (DKS) som visningsarena, siden det lå utenfor mandatet. Likevel gjør DKS seg gjeldende i mange av drøftingene og analysene, siden denne institusjonen er tett integrert i den frie scenekunstens visningsstruktur.

I en rekke utredninger og evalueringer av kulturpolitiske tiltak for fri scenekunst, som er referert i denne rapporten, blir ulike sider ved visning og publikum beskrevet og omtalt i form av en påpeking av mangler: manglende støtteordninger eller for lave pengepotter og støttebeløp, mangel på egnede arenaer og turnéordninger, manglende produsentledd og mangel på interesse og synlighet. Alle disse er temaer vi ser på. Samtidig registrerer vi at mangfoldet innenfor fri scenekunst er stort, og at en rekke aktører faktisk får vist produksjonene sine til et stort publikum. Også dette ønsker vi å se nærmere på; hva er det som gjør at noen lykkes med å vise fri scenekunst for et stort publikum?

Det har vært et viktig mål å se visning av fri scenekunst i lys av at denne aktiviteten gjennomgående er preget av en prosjektøkonomi, der kunstnerne er avhengig av at søknadene deres skal få tilslag, gjerne fra flere ulike ordninger, for at prosjektene deres skal kunne gjennomføres. Hva slags virkning har ulike tilskuddsordninger på kunstnere og arrangører i scenekunstheltet, og hvordan oppfyller disse behovene deres? Flere evalueringer har for eksempel pekt på at kulturhusene i liten grad søker

om gjestespill- og arrangørstøtte som direkte stimulerer til visning av fri scenekunst (se for eksempel Hauge, Knutsen og Meltevik 2017). Scenekunsthøstivaler søker imidlertid midler fra begge disse ordningene, i tillegg til at kunstnere og kompanier søker gjestespillordningen. Hvorfor ulike aktører søker slike midler, og hvordan de som søker, opplever at ordningene stimulerer eller ikke stimulerer til visning av fri scenekunst, er derfor viktige spørsmål å undersøke. Det er også interessant å undersøke relasjonene mellom tilskuddsordningene og nyere kunstneriske praksiser og arenaer i feltet, for eksempel populærkulturelle uttrykk som i større grad utfolder seg innenfor en markedsøkonomi, eller det som kan fanges med begreper som relasjonell estetikk eller steds spesifikk kunst (jf. Bourriaud 2007). Hvilken betydning har støtteordningene for slike praksiser? Her ønsker vi dessuten å undersøke om støtteordningene kan virke som en form for *institusjonell dramaturgi*, det vil si at ordningene i seg selv virker direkte inn på estetiske og andre valg knyttet til hvordan en produksjon skal se ut. Med tanke på mobilitet – er det slik at støtteordningene for scenekunsthøstivaler dreier produksjonene i en viss retning, for eksempel mot færre utøvere og en mer minimalistisk scenografi? Dette er viktige spørsmål som vil gå igjen i de ulike kapitlene.

Vi har til sist tatt utgangspunkt i at det i de siste ti til femten årene har kommet til en rekke nye aktører på feltet. Det er en sterk tilvekst av ikke bare kunstnere, men også nye arenaer: festivaler, kulturhus, regionale arenaer og kompetansesentre for dans, residensordninger og en turnéslynge for dans. Det er dessuten gjort flere endringer i støtteordningene til Kulturrådet. Samtidig har det også kommet noen nye *lokale* ordninger for gjestespillstøtte, for eksempel gjennom kompetansesenteret Scenekunst Sør. Dette bidrar til at nye nettverk formes, og at dynamikken innenfor fri scenekunst i Norge er i endring.

## Hva bygger analysene på?

For å kunne svare på de mange og til dels komplekse problemstillingene om visning av fri scenekunst som vi nå har presentert, trenger vi et tilsvarende rikt og omfattende datamateriale. Siden vi spør etter både antall visninger og faktorer som påvirker mobilitet innen fri scenekunst, krever det følgelig både kvantitative og kvalitative data. Siden studien også omfatter flere grupper av aktører og institusjoner, krever det også et mangfoldig utvalg av informanter, scenekunstverk og arenaer.

I dette prosjektet har vi samlet inn data i to faser – en kvantitativ og en kvalitativ. Den kvantitative fasen tok

utgangspunkt i en omfattende kartlegging av produksjoner med tilskudd fra Norsk kulturfonds scenekunsthøstivaler, som forvaltes av Kulturrådet. Ettersom det ikke finnes god overordnet statistikk, har vi valgt å følge et utvalg produksjoner og det vi kaller deres visningskretsløp, eller reise. Målet var å kartlegge ulike nettverk som disse produksjonene inngår i, for å se om vi kunne finne mønstre og trender. Her fulgte vi produksjonene fra de fikk støtte og fram til i dag, med særlig blikk på hvor de er vist, men også på hva slags annen støtte de mottar. Når det gjelder hvor representativt materialet er, kan det innvendes at fri scenekunst som *ikke* får støtte fra Kulturrådet, er oversett. Det kan i så fall bety at spesielle estetiske eller andre særtrekk ved produksjoner som ikke har fått støtte, heller ikke har tatt del i vår kartlegging og videre analyser. Vi mener likevel at tildelingslistene fra Kulturrådets ordninger gir oss et godt tverrsnitt over hva som blir vist, og at vi har kartlagt trekk ved fri scenekunst og visning som mange aktører vil kjenne igjen. Vi var i tillegg bevisste på at slike «blindsoner» kunne eksistere da vi skulle velge ut informanter til den kvalitative delen av undersøkelsen, og har også intervjuet en scenekunstgruppe som ikke søker Kulturfondets ordninger. Kartleggingen av kunstnerskap basert på Kulturrådets tildelingslister utgjorde likevel det viktigste grunnlaget for vårt utvalg av informanter til kvalitative dybdeintervju, som var fase 2 i datainnsamlingsarbeidet.

## Fase 1. Innledende kartlegging

Den innledende kartleggingen hadde to hovedformål. Ettersom vi legger vekt på nettverk innenfor den frie scenekunsten og nettverkens betydning for produksjonenes mobilitet, ønsket vi først kvantitativt å kartlegge ulike nettverk norske scenekunstproduksjoner og kunstnere inngår i. Målet var å identifisere potensielle felles trekk ved verk og kunstnere, på veien fra en produksjon blir til og til den når sitt publikum, altså gjennom produksjonens visningskretsløp. I tillegg skulle kartleggingen danne utgangspunkt for neste fase av datainnsamlingen, nemlig innsamling av kvalitative data. Ideen her var å kunne følge opp interessante funn med oppfølgende, kvalitative intervju med sentrale aktører fra produksjonene og visningsstedene vi ønsket å studere nærmere. Informantene er valgt med tanke på å speile ulike virkeligheter og erfaringer med visning av fri scenekunst.

Den innledende kartleggingen tok konkret utgangspunkt i *scenekunstproduksjonen*, som er den sentrale enheten i den frie scenekunsten, og undersøkte hvilke

Tabell 2: Oversikt over antall produksjoner og gjennomsnittlige tildelinger for produksjonene i utvalget fordelt på dans og teater, for tildelinger over og under 500 000 kroner.

	Dans			Teater			Totalsum
	over 500	under 500	total	over 500	under 500	total	
antall produksjoner	22	10	32	20	14	34	66
gjennomsnitt av tilskudd (i tusen kr)	924	236	709	916	228	633	670

aktører som er relatert til denne produksjonen, og i hvilke nettverk de inngår. Eksempler på slike aktører kan være både mennesker, organisasjoner, institusjoner og materielle og fysiske enheter, for eksempel kunstnere (regissører, koreografer, scenografer, skuespillere, dansere, kunstnere og så videre), visningsarenaer, prøvelokaler, residenser, co-produsenter og tilskuddsytere. Det produseres hvert år et stort antall frie scenekunstproduksjoner. For å avgrense materialet tok vi utgangspunkt i de 50 danseproduksjonene og de 79 teaterproduksjonene som fikk prosjektstøtte fra Kulturrådets ordning for produksjon av dans og teater, *Fri scenekunst – prosjekt*, i 2017. Disse produksjonene var dokumentert fra Kulturrådets side og gjorde at vi kunne hente inn mer informasjon om dem.

Informasjonen som finnes i Kulturrådets oversikt, tar imidlertid kun utgangspunkt i søknaden og inneholder dermed lite informasjon om den endelige produksjonen samt hvor og for hvor mange den har blitt spilt. For å skaffe til veie informasjon om relasjonene produksjonene inngår i, hentet vi informasjon fra scenekunstneres egne hjemmesider, turnéoversikter, omtaler og oppføring i ulike arenaers sesongprogram. Grunnen til at vi gikk tilbake til 2017, var at det ofte tar flere år fra en produksjon får innvilget støtte, til den har premiere. Det vil si at produksjonstiden ofte er fordelt over flere år, og det kan i tillegg gå tid mellom en forestilling har premiere og til den er ute på turné. Flere av produksjonene som fikk støtte i 2017, var ikke klare for scenen før i 2019. Midtveis i kartleggingsarbeidet så vi at det også var begrenset med statistikk for en del av 2017-produksjonene. Flere var rammet av koronapandemien, og smittevernstiltakene som ble innført i mars 2020, stoppet nesten all turnering og visning. I oversiktene valgte vi likevel å telle med visningssteder med planlagte, men avlyste, forestillinger. For å være sikre på å få undersøkt hele levetiden til et antall produksjoner valgte vi derfor å supplere det planlagte materialet med Kulturrådets tildelinger i 2015. Totalt ble det bevilget tilskudd til 37 danseprosjekter og 44 teaterprosjekter dette året.

Av de totalt 210 produksjonene som mottok støtte de to årene, innhentet vi detaljert informasjon fra de 20 som mottok mest støtte i henholdsvis 2015 og i 2017, samt de

15 som mottok minst støtte i de samme årene. Dette ga et utvalg på 70, som videre ble redusert til 66 på grunn av manglende informasjon om noen av produksjonene. Av de 66 produksjonene i det endelige utvalget var det 32 danseproduksjoner som hadde mottatt støtte fra ordningen *Fri scenekunst – prosjekt (dans)*. De resterende 34 var teaterproduksjoner som hadde fått støtte fra ordningen *Fri scenekunst – prosjekt (teater)*. Blant produksjonene som hadde mottatt mest tilskudd, varierte tildelingene fra 670 000 til 1,45 millioner kroner. Blant produksjonene som hadde mottatt minst, varierte tildelingene fra 145 000 til 350 000 kroner. I senere oversikter refererer vi til disse to gruppene som «over og under 500 000».

Når vi valgte å avgrense utvalget til 66 produksjoner, var dette utelukkende av ressursmessige årsaker. Denne reduksjonen innebærer selvsagt at vi ikke nødvendigvis har fått med oss det fulle mangfoldet i produksjonene, men utvalget er likevel stort nok til å trekke generelle slutninger.

Et viktig mål med kartleggingen av utvalget var å forsøke å finne typiske måter som verk vises på. Dette innebærer at vi forsøkte å identifisere generelle og overordnede kategorier av produksjoner, kunstnerskap og arenaer som, sammen med tilskuddsordningene, utgjør ulike nettverk og kretsløp for visning. Prosjektstøtten er ikke først og fremst en søknadsordning hvor formidling har stått sentralt, selv om det etter dagens retningslinjer er anledning til å legge inn kostnader til å spille ved flere visningssteder også i disse søknadene. Mange kunstnere og noen arrangører søker på andre ordninger for å få vist produksjoner flere ganger, for eksempel Norsk kulturfonds ordning for støtte til formidling/gjestespill. Dette er en av ordningene til Kulturrådet som er direkte innrettet for å bidra til visning av fri scenekunst. Derfor undersøkte vi også tildelinger innenfor formidling/gjestespill-ordningen. Her gikk vi systematisk gjennom alle tildelingene i 2020, 2019 og 2017 for å se på fordelingen mellom kunstnere og arrangører, mellom gjestespill innad i Norge og i utlandet, og mellom barne- og ungdomsproduksjoner og voksenforestillinger.

Visningssteder har i stor grad blitt kategorisert tidligere (for eksempel Langdalen 2004 eller Fieldseth 2015),

og siden våre analyser av spillesteder samsvarte godt med de allerede definerte kategoriene, valgte vi å bruke dem. Oversikten over disse spillestedekategoriene finnes i tabell 3. Et tilsvarende etablert begrepsapparat fantes ikke for produksjoner. Selv om det innenfor teatervitenskapen finnes typologier eller kategorier for scenekunst, passet ikke disse nødvendigvis til vårt formål, nemlig å diskutere visningen av fri scenekunst og utfordringer knyttet til dette. Heller enn å konstruere nye kategorier har vi trukket fram noen produksjoner og kompanier eller kunstnere som kan eksemplifisere arbeidsmåter, materielle og økonomiske rammer og estetikk som påvirker mulighetene for visning og turnering, og dermed hva slags visningskretsløp produksjonene får. For å vise en bredde har vi hentet disse «casene» fra utvalget og supplert med caser som fikk støtte fra andre ordninger. Alle casene presenteres i kapittel 6.

Tabell 3: Kategorier av visningssteder.

Kategorier av visningssteder
programmerende scener
scenekunsthøst
scener i utlandet
kulturhus
offentlige rom / alternative visningssteder
kunstnerdrevne scener
residenser
regionale dansearenaer
institusjonsteater

En del av kartleggingen skulle opprinnelig bestå av å besøke ulike arrangører. På grunn av koronapandemien og alle smitteverntiltakene som gjorde reising mer eller mindre umulig våren og høsten 2020, ble disse planene kraftig redusert. Ett besøk fikk vi imidlertid gjennomført, nemlig på Teaterfestivalen i Fjaler.

## Fase 2. Kvalitativ studie

Med utgangspunkt i oversikten og utvalget vi nå hadde etablert, gikk vi videre til å finne representanter til formelle kvalitative dybdeintervju. Vi gjennomførte til sammen 18 slike intervju med til sammen 22 informanter, alle via det digitale videokonferanseverktøyet Zoom. Alle intervjuene ble tatt opp, og det ble skrevet omfattende referat fra

alle sammen. Referatene ble i etterkant justert i tråd med opptakene samt renskrevet. De fleste intervjuene varte mellom én og halvannen time. Temaet for intervjuene var strukturert av problemstillingene i forskningsprosjektet, og spørsmålene i intervjuguiden vi fulgte, dreide seg derfor om kunstnerskap, strategier for visning av verk, samt erfaringer med støtteordninger for scenekunstnerens del, og profil, strategier for publikumsbygging og erfaringer med støtteordninger for arrangørens del. Vi la opp til semi-strukturerte intervju, det vil si at vi fulgte spontant opp dersom informanten ønsket å dreie samtalen i en annen retning enn hva intervjuguiden la opp til (jf. Ryen 2002). I tillegg til de formelle intervjuene gjennomførte vi også rundt 20 mer uformelle intervju, blant annet under feltarbeidet under Teaterfestivalen i Fjaler. Disse fortonet seg mer som samtaler og kunne dreie seg om konkrete episoder vi observerte, eller generelle spørsmål fra studien som ble aktualisert av ulike hendelser som fant sted. Her tok vi ikke opp samtalen og skrev heller ikke systematiske referat, men tok i stedet feltnotater som siden ble renskrevet på PC. Vi har ikke sitert fra disse samtalen i teksten, men benyttet empirien som bakgrunn for generelle vurderinger og tolkninger.

Både den innledende kartleggingen og de oppfølgende intervjuene med scenekunstnere og arrangører ga oss et rikt datamateriale. Opprinnelig hadde vi ønsket å supplere dette med data fra et fysisk seminar, der vi planla å invitere sentrale aktører til en diskusjon om visningsarenaer og mobilitet innenfor scenekunst. Et viktig poeng med dette ville være å kartlegge og få fram et reelt mangfold av syn på og tanker om temaet samt å sikre at vi ikke gikk inn i analysearbeidet med blindsoner for aktører eller perspektiver. På grunn av koronapandemien lot ikke fysiske møter eller seminarer seg gjennomføre. Vi bestemte oss derfor for å opprette en ny diskusjonsgruppe på Facebook, kalt *Visningsmuligheter for fri scenekunst*, både for å komme i dialog med så mange frie scenekunstnere som mulig om spørsmålene vi skulle svare på, og for å gjøre prosjektet kjent og forankre det så godt som mulig i miljøet.

I den første tråden på gruppa stilte vi noen overordnede spørsmål, for eksempel i hvilken grad aktørene var enig i at forestillinger spilles for lite, og hva hovedgrunnen til det i så fall kan være, hvor de søker støtte, hva de søker støtte til, og hvor de viser produksjonene sine, samt i hvilken grad de samarbeider med institusjonsteatre. Gruppa og spørsmålstrådene ble godt mottatt og ble oppfattet som en kjærkommen anledning til å diskutere et viktig tema. I løpet av prosjektperioden fikk gruppa til sammen 523 medlemmer, der de fleste var scenekunstnere fra det



frie scenekunstheltet. Av personvern- og andre forsknings-etiske hensyn siterer vi ikke direkte fra dette datamaterialet. Det har likevel fått en stor betydning, både ved at det har satt oss på sporet av posisjoner og interesser blant aktørene, og som rettesnor for å sikre oss mot at vesentlige aktørgrupper eller synspunkter ble utelatt fra studien. I den grad slike «nye» perspektiver eller aktører kom til syne i Facebook-gruppa, tok vi direkte kontakt med personer og institusjoner vi mente kunne belyse nettopp dette på en god måte, og innenfor trygge etiske standarder for forskningsmetode.

Selv om datamaterialet etter vår vurdering er godt egnet som grunnlag for å diskutere og analysere visningsmuligheter for fri scenekunst, har det samtidig sine begrensninger. Vi har alt nevnt koronapandemien, som gjorde det vanskeligere å fysisk treffe informanter og gjennomføre feltarbeid. Siden det er mange ulike typer arenaer som viser fri scenekunst, gjorde rammene i prosjektet at vi ikke fikk intervjuet så mange representanter for de ulike typene som vi hadde ønsket. Dermed var vi avhengig av å se informantenes utsagn i lys av tidligere forskningslitteratur og sammenholde dette med den erfaringen vi har med de ulike arenatypene fra tidligere forskningsprosjekter om scenekunst. De samme begrensningene gjorde samtidig at vi ikke kan være sikre på at vårt utvalg av informanter helt dekker det mangfoldet av interesser og verdisyn som finnes på det frie scenekunstheltet. Det er derfor verdt å minne om at vi kan ha blindsoner i analysene våre, for eksempel knyttet til samiske og eventuelt andre urfolksperspektiver og -kontekster, og geografiske forskjeller.

## Scenekunst som økosystem

Å se scenekunst som et økosystem er en analogi som Telemarksforskning har benyttet både i evalueringer og utredninger av scenekunst (Kleppe et al. 2018; Hylland og Kleppe 2019). Det er dessuten en analogi som har blitt anvendt av utøvere i praksisfeltet. Flere viser blant annet til at Danse- og teatersentrums mangeårige leder Tove Bratten introduserte begrepet økosystem alt tidlig på 2000-tallet. Noe av grunnen til bruken er trolig at det gir rike assosiasjoner, som kaller på intuitive beskrivelser og fortolkninger som alle kan ta del i. Leser vi for eksempel Wikipedias oppslag for «økosystem», finner vi at det er «et samfunn av organismer som lever sammen». Økologi er på sin side «en gren av biologien som omhandler samvirket mellom organismer og deres biofysiske naturmiljø. Faget inkluderer biologisk mangfold, utbredelse, biomasse og populasjoner av organismer, så vel som samar-

beid og konkurranse innen og mellom arter» (Wikipedia). Elizabeth Edwards og Sigrid Lien (2014: 6) definerer et økosystem som det «fint balanserte, men viktige forholdet av sammenkoblinger, avhengigheter, fordeler og trusler, som bidrar til å opprettholde et bestemt miljø og som blir uttrykt gjennom praksis, materialiteter, hierarkier og verdier». Begrepet beskriver med andre ord et vitalt samfunn basert på samhandling og mangfold innenfor et gitt fysisk miljø, og Edwards og Liens definisjon peker tydelig mot spørsmålene vi har reist om visning av fri scenekunst.

Å betrakte samspillet mellom aktører og praksiser innenfor scenekunsten som en økologi antyder flere sammenhenger og forhold. Det peker mot et ønske om å undersøke prosesser og forbindelser, i tillegg til formelle strukturer. Som Kleppe et al. skriver:

Et begrep som økosystem vektlegger for det første at det finnes et mangfold av aktører involvert, og videre at det er samspill og en kompleksitet i dette systemet. Denne kompleksiteten innebærer f.eks. at det er en viss gjensidig avhengighet og balanse i et økosystem, og at en endring i en del av systemet vil påvirke andre deler av systemet (2018: 14).

Videre viser begrepsbruken at det har vært ønskelig å supplere det relativt statiske «felt-begrepet», som i høy grad hviler på kultursosiologen Pierre Bourdieus strukturelle tenkning om hvordan verden og kulturlivet henger sammen (Bourdieu 1993). I Bourdieus forstand angis scenekunsten som et avgrenset område – et delfelt – innenfor det større samfunnsfeltet kultur. Det er en avgrensning som ikke nødvendigvis beskriver alle sider ved samtidig, norsk scenekunst like presist. Når det er sagt, har vi også en ambisjon om å trekke økosystembegrepet lenger ved å understreke at det også handler om å anerkjenne relasjonene mellom menneskelige og ikke-menneskelige aktører; mellom estetiske praksiser, teknologier, kunstnere, tilskuddsordninger, arenaer, saksbehandlere, penger og systemer, for å nevne noe. Det finnes en mengde relasjoner. For vår del handler det om å løfte fram noen av disse og utforske hvordan de virker på resten av økosystemet og dets balanse, og – for å benytte nok en analogi fra biologien – å utforske hvilke kretsløp ulike produksjoner har.

I tillegg til å bruke økosystembegrepet som en analogi vil vi i det følgende benytte begrepet mer aktivt i våre analyser av mobilitet i fri scenekunst. Vi har med andre ord en ambisjon om å utvikle en teori med utgangspunkt i det analytiske potensialet som ligger i økosystembegrepet.

Teorier er, som vi har påpekt, å betrakte som flytende, uferdige og skjøre, og de tilføres mening når de settes inn i en sammenheng (Pétursdóttir og Olsen 2018). Det er teoriens evne til å være i driv og stadig inngå i nye sammenhenger som holder dem i live. Vi mener at en utvikling av økosystem-begrepet i tilknytning til scenekunst nettopp kan være en interessant og nyttig måte å tilføre det (ny) mening på.

## Mobilitet

Sammen med bruken av økosystem står *mobilitet* sentralt i vår teoretiske og analytiske tilnærming til visning av fri scenekunst. Som vi vet, er et økosystem avhengig av en rekke ulike kretsløp, som igjen kjennetegnes av bevegelse, flyt og mobilitet. Slik sikrer mobilitet både at systemet opprettholdes, og at det har framdrift og utvikler seg. Siden mye av den frie scenekunsten ikke er knyttet til institusjoner, men i stedet handler om å oppsøke publikum på ulike visningsarenaer, gjerne på ulike steder, mener vi dessuten at det å rette oppmerksomheten mot forestillingenes mobilitet er særlig relevant og fruktbart for å se prosesser og relasjoner med friske øyne. Med mobilitetsbegrepet setter vi det teoretiske rammeverket i sammenheng med det som gjerne omtales som en *mobilitetsvending* innenfor samfunnsvitenskapen, med mer oppmerksomhet på prosesser og bevegelse (Urry 2008). Toneangivende tenkere som John Urry, Zygmunt Bauman og Anthony Giddens har alle pekt på hvordan post- eller senmoderne utviklingstrekk, gjerne sammenfattet i det komplekse og lett forslitte begrepet globalisering, har gitt mobilitet og bevegelse betydelig mer oppmerksomhet. Urry skriver for eksempel:

This mobilities turn is spreading in and through the social sciences, mobilizing analyses that have been historically static, fixed and concerned with predominantly a-spatial «social structures». [It] is post-disciplinary, beyond the individual separate disciplines and concerned with the multiple ways in which economic, social and political life is performed and organized through time and across many complex spaces (2012).

En slik begrepsmessig vending åpner for å se på kunstnerne og produksjonene fra mange ulike synsvinkler og med metoder og begreper hentet fra flere disipliner og for å se på strukturene som omgir scenekunsten som foranderlige. Vi forstår i denne sammenhengen mer konkret mobilitet i tråd med den franske samfunnsplanleggeren Agathe Lefoulon, som definerer begrepet som

[...] the process of how individuals travel across distances in order to deploy through time and space the activities that make up their lifestyles. These travel practices are embedded in socio-technical systems, produced by transport and communication industries and techniques, and by normative discourses on these practices, with considerable social, environmental and spatial impacts (2020).

Et viktig poeng i dette sitatet er det normative aspektet ved mobilitet, som i denne sammenhengen er at høy grad av mobilitet blir sett på som et gode. Dette går tydelig fram i støtteordninger til kunst og kultur, ikke bare i Norge, men også på nordisk nivå og i EU, gjennom program som stimulerer nettverkssamarbeid og mobilitet mellom land.<sup>8</sup> Lefoulon skriver at normativiteten får konsekvenser, og hva disse kan være innenfor fri scenekunst, er et tema i denne rapporten.

For scenekunstens del er praksiser knyttet til mobilitet del av en rekke interne sosiale og tekniske strukturer knyttet til det å turnere og vise produksjoner. Særlig viktige er de strukturene som vi i denne rapporten beskriver med hjelp av begrepet *institusjonell dramaturgi*, herunder de administrative og materielle forutsetningene som danner et bestemmende rammeverk både for produksjonenes estetikk og mobilitet. Men det kan også være på sin plass å understreke at mobilitetsideologien i kunstfeltet, som i samfunnet generelt, er knyttet opp mot et nyliberalt ideal om fleksibilitet og det å være i bevegelse, fysisk og mentalt. I den forstand kan kunstnerrollen i fri scenekunst i dag forstås som et kroneksempel på et nyliberalt ideal, ettersom kunstneren er en frilanser som skaper sin egen arbeidsplass, og som konstant fornyer seg og kommer opp med nye prosjekter. En sentral kritikk mot nyliberalisme som ideologi er konsekvensene fleksibilitet og mangel på stabile rammer har for menneskers liv, særlig for

8 Se for eksempel nettverk og mobilitetsstøtten til Nordisk kulturkontakt <https://www.nordiskkulturkontakt.org/en/grants/about-the-grant-programmes/> og EUs kulturprogram Creative Europe <https://ec.europa.eu/culture/funding-creative-europe/creative-europe-culture-strand>.

muligheten til å planlegge framtiden.<sup>9</sup> Et viktig spørsmål i den sammenhengen, som blir særlig relevant i og med scenekunstheltets prosjektorganisering og -økonomi, er hva en slik ideologi, der (scene)kunstnere hele tiden skal være så fleksible og mobile, gjør med aktørenes virke? Hvilket rom finnes det for å fordype seg i et kunstnerisk prosjekt eller uttrykk på ett sted over tid? Nettopp dette er spørsmål som kommer til syne gjennom mobilitetsperspektivet vi bruker, og som vi forsøker å besvare i det følgende.

## Kretsløp

I kultursosiologien finner vi flere forsøk på å dele kunstfeltet inn i ulike kretsløp eller delfelt, som på ulike måter forsøker å bidra analytisk og begrepsmessig til å forstå ulike handlingsforløp og prosesser. Mobilitet kan nettopp ses som et slikt handlingsforløp eller prosess, som utvikler seg både i tid og rom, og dermed relaterer til stadig nye nettverk av aktører. Den franske litteratursosiologen Robert Escarpit (1971) skilte i sin tid mellom et «dannet» og et «folkelig» kretsløp innenfor litteraturen. Det dannede kretsløpet belønnet «litterær kvalitet», mens det folkelige kretsløpet i større grad var motivert av kommersiell suksess. Pierre Bourdieu (1993) har fulgt opp denne distinksjonen ved å skille mellom to forskjellige delfelt av kunstnerisk produksjon mer generelt. Bourdieu omtaler disse delfeltene som «feltet for begrenset produksjon» og «feltet for storskalaproduksjon». Feltet for begrenset produksjon omfatter den mest prestisjetunge kunsten, mens det andre omfatter den mer kommersielle kulturproduksjonen. Det første delfeltet retter seg primært mot andre kunstnere og særskilte kulturinteresserte publikummere ved å søke anerkjennelse ut fra kunstfeltets egne regler. Kunstnere innenfor delfeltet for storskalaproduksjon søker i større grad kommersiell suksess og bryter dermed med det smalere kunstfeltets logikk.

Flere studier tyder på at skillet mellom «høye» og «lave» kretsløp ikke er så skarpt som Bourdieu hevdet. Flere forskere viser blant annet til framveksten av en «middelkultur» mellom de to (Ytreberg 2004; Mangset og Hylland 2017: 91), mens andre har påpekt at en bourdieusk analyse ikke fanger opp samarbeid og samhandling på tvers av slike skiller og konfliktlinjer (Sirnes 2002; Jonvik 2017). Andre har i tillegg hevdet at de skarpe skil-

lene mellom klasser, sosial bakgrunn og kulturelle preferanser i realiteten har brutt sammen i vårt postmoderne samfunn, med vekt på individualisering av smak, identitet og (dermed) konsum (Flemmen 2014). En mellomlinje er også foreslått, der man fortsatt opererer med skiller mellom ulike felt eller kretsløp, men der innholdet er endret. Sosiologen Magne Flemmen skriver blant annet: «dagens eliter er ikke høykulturelle. I stedet går dagens skiller mellom de som er 'altetende' i kulturen – som kan like både tolvtonemusikk, ishockey, Ingmar Bergman og Grandiosa – og de som er snevre og liker for eksempel bare listepop eller danseband». Teorien kalles omnivor-tesen (Peterson og Kern 1996) og refererer altså til nok et begrep fra biologien – omnivor – som betyr nettopp altetende. Nå skal det sies at SSBs kulturbruksundersøkelser samtidig viser at slike kulturbruksmønstre i første rekke representerer en form for potensial. Selv om slike kryssninger av sosiokulturelle grenser er legitime og ikke lenger ville føre til hevede øyebryn, skjer de i forbausende liten grad. Kulturforbruket henger sammen med seige sosiale strukturer, og er ikke endret i en håndvending (eller med et kulturpolitisk pennestrøk).

Den norske kunstsosiologen Dag Solhjell (1995, 2002) har blant annet på bakgrunn av endrede sosiokulturelle forutsetninger, utvidet Bourdieus begrepspar med et tredje kretsløp. I tillegg til «det eksklusive kretsløp» og «det kommersielle kretsløp» har Solhjell lansert begrepet «det inklusive kretsløp». Dette beskriver han som et kretsløp som er basert på i hovedsak offentlige bevilgninger, men som samtidig er rotfestet i ideer om kulturelt demokrati, altså at kultur skal dyrkes nedenfra og opp (ikke ovenfra og ned som i større grad er tilfellet med en annen hovedretning innenfor kulturpolitikken, nemlig demokratisering av kultur). Det inklusive kretsløpet er dermed hverken kommersielt eller eksklusivt, men heller opptatt av kunstens plass i samfunnet. Ifølge Solhjell har man i Norge en lang tradisjon for denne type demokratiske tankegang, fra Det Norske Teatrets målpolitiske arbeid, via regionale institusjoner til Den kulturelle skolesekken (Solhjell 2002). Slike skiller beskrives i flere av evalueringene gjort av ordningene for fri scenekunst, om enn med andre begreper (Bergsgard og Røyseng 2001; Langdalen 2004).

Mange frie scenekunstproduksjoner kan med sine kunstneriske og organisatoriske forløp og prosesser med rimelighet identifiseres og forstås i lys av Solhjellets

9 Se for eksempel Mark Fishers sterkt kritiske diagnose av nyliberalisme i *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* (2009: 31–38).

inndeling i eksklusive, inklusive og kommersielle kretsløp. Som vi skal komme tilbake til, ser vi for eksempel i det empiriske materialet vårt produksjoner som kun er vist på programmerende scener og dermed kan sies å inngå i et eksklusivt kretsløp. Men dette er ikke normen. De aller fleste produksjonene i utvalget har visninger på tvers av ulike arrangørnettverk, og flere produksjoner har i tillegg en stor overvekt av visninger gjennom DKS eller Den kulturelle spaserstokken, som er arrangører som man vanligvis forbinder med et inklusivt kretsløp. Produksjoner med rene kommersielle kretsløp, som i denne sammenhengen vil være visninger på kulturhus og eventuelt privatteatre, er imidlertid lite framtrædende i utvalget; produksjoner som vises på kulturhus, vises også gjennom andre arrangørnettverk. Solhjells kategoriseringer er altså vanskelige å anvende på mange av produksjonene og kunstnerskapene i utvalget, fordi produksjoner innen fri scenekunst i mange tilfeller kobler seg til flere ulike arrangørnettverk og publikumsgrupper som går på tvers av Solhjells kategorier. Performance-teoretikeren Shannon Jackson påpeker i *Social Works. Performing Art, Supporting Publics* (2011) at forholdet mellom autonomi og heteronomi i kunsten er langt mer komplekst enn en dikotomisk framstilling tilsier. Enhver kunstnerisk produksjon står, slik Jackson ser det, i et spenn mellom autonomi og heteronomi (ibid.), og i vår kontekst vil det si at forestillingens formidlingspotensial defineres både av dens estetiske kjennetegn så vel som praktiske og økonomiske rammer og av de medvirkendes personlige kontakter, bosted og nasjonalitet. Det er også viktig å understreke at mobilitet innenfor økosystemet fri scenekunst ikke utelukker kretsløp der aktører også beveger seg delvis ut over det vi forbinder med fri scenekunst som produksjonsfelt. Det kan for eksempel være kunstnere eller arenaer som samarbeider med institusjonsteatre, eller som krysser over i andre kunstområder, som visuell kunst eller musikk.

Med andre ord er fri scenekunst mer mangfoldig enn hva Solhjells (og for så vidt Escarpits) kategorier åpner for. I en analyse av økosystemet fri scenekunst er det derfor behov for et utvidet kretsløpsbegrep som supplerer og tilpasser disse kategoriene til vår kontekst. I stedet for å tilpasse ulike produksjoner overordnede kategorier følger vi i denne rapporten enkeltproduksjoner og det vi forstår som produksjoners visningskretsløp. Visningskretsløp beskriver, slik vi bruker det, hvordan en produksjon beveger seg (mellom ulike arrangører og arrangørnettverk) og åpner for en diskusjon av indre og ytre faktorer som påvirker denne reisen. For å synliggjøre ulike produksjoners visningskretsløp har vi gjort rom for casestudier i

kapittel 6, hvor de valgte casene i større eller mindre grad passer inn i Solhjells eksisterende kategorier.

## Nettverk

Der kretsløpmetaforen fanger opp og bidrar til å forstå prosessene knyttet til produksjoners mobilitet, gir nettverksbegrepet oss et redskap til å forstå de relasjonelle aspektene ved produksjon, distribusjon og visning av den frie scenekunsten. En sentral nettverksteori er *aktørnettverk-teorien* (ANT), som framfor noen forbindes med den franske vitenskapssosiologen Bruno Latour. Han har i sin teori vært særlig opptatt av å undersøke relasjoner, hva slags effekt disse relasjonene har på prosessene som skjer innenfor nettverket, og hvordan disse effektene forplanter seg i forsterkede, men også i nye nettverk. Latours kritiske og vitenskapsteoretiske perspektiv er knyttet til hvordan aktører i et nettverk ofte tar sin egen praksis for gitt. Det etablerer seg måter å gjøre ting på som kan være mer eller mindre hensiktsmessige, men som blir etablerte sannheter. I vår kontekst kan det omformuleres til et spørsmål om hvilke faktorer som bidrar til at enkelte produksjoner har mange ulike visningssteder, eller at forestillinger vises mange ganger på ett sted, mens andre vises få ganger. Dette gir også en inngang til å forstå makt- og avhengighetsforhold i fri scenekunst, særlig knyttet til relasjonen mellom kunstnere og arrangører, men også til relasjonen mellom kunstnere og tilskuddsordninger. Både i programlegging og i tildelingspraksiser spiller for eksempel vurderinger av kunstnerisk kvalitet inn. Det etableres gjerne uuttalte kvalitetsforståelser, som riktignok kan være ulike i ulike sammenhenger. Der kvalitet er vanskelig å definere, åpner aktørnettverk-teori for en mer håndfast utforskning av både hvem og hva som legger premisset for hva som vises. Er det kunstnerens estetiske valg, arrangørens programprofil eller de økonomiske rammene som ligger til grunn for virksomhetene, som påvirker visningsmulighetene deres?

Nettverksteori er videre en tilnærming som fokuserer på materialitetens betydning i ulike relasjoner, og som åpner for at ikke bare mennesker, men også ting og teknologier kan ha en virkningskraft (Latour 2005). Med materialitet mener vi dermed alle de materielle forhold som virker på en kunstnerisk prosess, som scenestørrelse, lydanlegg, lysrigg, utøverne, kunstnerens kropp, deres ansettelsesforhold, bilen eller toget som frakter forestillingen rundt, men også prøvetid, tilgang på prøve- og visningslokaler og så videre. Det sosiale, estetiske og tekniske er sammenvevet, og dermed har produksjoners

materialitet betydning for produksjonenes formidlingspotensial, både i et publikumperspektiv og i et mobilitetsperspektiv. I det empiriske materialet kommer det for eksempel fram at enkelte scenekunstnere strategisk velger å produsere forestillinger uten mye scenografi og mange utøvere for å minimere kostnader og gjøre forestillingen enklere å turnere. Dette betyr at det ikke er mulig å studere visning av fri scenekunst uten samtidig å studere de materielle forutsetningene som ligger til grunn for produksjon og visning. Det tar oss videre til en teori som kobler sammen materielle forutsetninger og mobilitet, nemlig den knyttet til begrepet institusjonell dramaturgi.

## Institusjonell dramaturgi

Begrepet institusjonell dramaturgi anskueliggjør tydelig hvordan estetiske praksiser er tett sammenbundet med de materielle strukturene innenfor produksjon og visning av fri scenekunst. Teaterforskeren Katalin Trencsényi (2015) bruker det til å beskrive hvordan den borgerlige teaterinstitusjonen har konsolidert seg rundt en viss form for aristotelisk dramaturgi og en psykologisk realistisk oppføringstradisjon, og hvordan praksisene og funksjonene innenfor institusjonen har utviklet seg i relasjon til denne dramaturgien.<sup>10</sup> Selv om det kunstneriske uttrykket og infrastrukturen innad i teatret ble utfordret av modernismens teatereksperimenter og har utviklet seg, produserer institusjonaliseringen likevel rammer for teaterproduksjonen som igjen leder til en viss form for generaliserbar estetikk og publikumsopplevelser. Fri scenekunst i Norge har sitt utspring i et oppgjør med denne institusjonelle dramaturgien, og de første frigruppene i Norge ønsket seg kunstnerisk autonomi for å utvikle andre arbeidsmetoder, samarbeidsformer og kunstneriske uttrykk. Uten tilknytning til en fast scene hadde de andre materielle behov, men over tid har det vokst fram et produksjonsapparat også rundt den frie scenekunsten. Selv om dette apparatet stadig utvikles, hviler det også på rammer som har vist seg å være forholdsvis stabile, og man kan dermed hevde at også fri scenekunst preges av en strukturell og ideologisk institusjonalisering, som tilsvarer det tradisjonelle scenekunstheltet (jf. Kleppe et al. 2017).

Den frie scenekunstens estetiske produksjon kan ikke løsrives fra materielle og strukturelle forhold, og flere kjennetegn ved praksiser i fri scenekunst forsterkes av

måten feltet er organisert og finansiert på. Det at scenekunstnere i det frie scenekunstheltet som hovedregel er prosjektfinansierte og ikke har en fast base i et teater, skaper materielle forutsetninger som gir utslag i konkrete kunstneriske valg, og som dermed preger kunstproduksjonen. Det at en blackbox, i motsetning til den borgerlige titteskaps scenen, er den vanligste utformingen av produksjons- og visningslokale for fri scenekunst, er en annen materiell forutsetning. Selv om en blackbox i teorien skal være et fullt ut fleksibelt rom, så etablerer også dette rommet konvensjoner og etter hvert en tradisjon, som mange kunstnere igjen søker å utfordre, for eksempel gjennom nye romlige praksiser. Et godt eksempel i så måte er Heine Avdal og Yukiko Shinozaki, som i en årrekke er blant scenekunstnerne som har undersøkt materialiteten i scenerommet og forestillingsopplevelsen på ulike måter. For eksempel har de festet små motorer under seteradene og fått amfiet til å riste, og tatt publikum inn på scenen, bak scenen og i garderoben. På den måten bevisstgjøres publikum på de fysiske rammene for egen opplevelse og for forestillinger. Videreutviklingen av begrepet institusjonell dramaturgi er dermed en måte å synliggjøre forholdet mellom materielle forutsetninger og estetikk i det frie scenekunstheltet, selv om begrepet «institusjonell» kan virke paradoksalt. Det forutsetter at begrepet løsrives fra den dramaturgiske og estetiske tradisjonen i det borgerlige teatret, i tråd med at dramaturgibegrepet i seg selv er åpnet opp, for eksempel med begrepet «expanded dramaturgy» (Eckersall 2006). Begrepet institusjonell dramaturgi kan også brukes til å rette et kritisk søkelys mot potensiell estetisk ensretting, som kan oppstå dersom det ikke er en differensiering i hvordan scenekunst blir produsert, og hvem som produserer den.

Dersom det danner seg konsensus om hva som er kvalitet, og som så får konsekvenser for ulike støttekomiteers tildelingspraksis, kan også dette ses på som en del av den frie scenekunstens institusjonelle dramaturgi. Når komiteer velger ut prosjekter og tiltak som får støtte, er vurderinger av kvalitet gjennomgående den viktigste parameteren. Smakskonsensus som konsekvens av et innforstått kvalitetsbegrep er kanskje en av de største blindsonene både i scenekunstheltet og blant en rekke av profesjonene der: teatersjefer, dramaturger, kritikere og kunstnerne selv. Som flere av Kulturrådets egne publikasjoner har tatt opp (Danielsen 2006; Eliassen og Prytz 2016), er kvalitet et vanskelig begrep fordi det ikke finnes

10 Se Trencsényi (2015: 3–30)



universelle kriterier for god kvalitet. I en situasjon hvor ulike kunstneriske tradisjoner konkurrerer om de samme ressursene, blir det fort en kamp om definisjonsmakt over innholdet i kvalitetsbegrepet, og det man i sosiologien omtaler som smakshierarkier (Bourdieu 1984). Thorbjørn Gabrielsen, som både har vært kunstnerisk leder for Teater NOR og Stamsund Teaterfestival, og som har vært leder for Faglig utvalg for teater og sittet som medlem av Norsk kulturråd, skriver: «Norge er et lite land, der vi liker å diskutere og snakke sammen som om vi var en stor, harmonisk familie. Slik er det også på scenekunstheltet; konflikter og forskjeller underkommuniseres gjerne og debatteres bare unntaksvis» (Gabrielsen i Prytz 2018: 88). Kvalitetsvurderinger gjøres hele tiden i fri scenekunst uten at man har en avklart målestokk for kvalitet. Prosjektideer og produksjoner vurderes av fagutvalgene og komiteene for de mange ulike støtteordningene det søkes til, de vurderes av kuratorer og teatersjefer, og de vurderes av publikum og kritikere, og på bakgrunn av disse vurderingene gjøres det prioriteringer. Dersom Gabrielsens beskrivelse av underkommuniserte forskjeller og konflikter stemmer, kan det være problematisk, for hvordan skal kunstnerne bli bevisst på kvalitative forskjeller og skillelinjer dersom det ikke snakkes om dette? Tildelingspraksiser kan påvirke programmering og omvendt, og kritikk kan påvirke publikum og programmering. Spørsmålet er dermed også om de ulike portvokternes vurderinger gjensidig kan forsterke hverandre og skape en enighet i feltet som påvirker hva slags valg som tas av andre aktører. Hvis dette er tilfellet, hva kan gjøres for å bryte opp i dette slik at det blir et mangfold av praksiser i kunstfeltet, som speiler publikum og deres interesser og behov? Gabrielsen påpeker at man må «gjenkjenne hverandres utgangspunkt, mål og kompetanse» for å kunne diskutere kvalitet. Denne rapportens forsøk på å belyse strukturer og relasjoner som påvirker visningssituasjonen for fri scenekunst, er ment som et bidrag til det.

## 2. Fri scenekunst vokser fram

I dette kapitlet følger vi den historiske utviklingen av fri scenekunst i Norge etter andre verdenskrig – dels i lys av en kulturpolitisk utvikling og dels i lys av utviklingen av scenekunstheltet generelt og særlig utdifferensieringen av fri scenekunst som en del av denne. Kapitlet er ment som en kortfattet historisk gjennomgang som belyser hvordan visningssituasjonen for fri scenekunst har utviklet seg. Den gir selvfølgelig ikke en fullstendig framstilling. Vi har valgt å vektlegge den historiske etableringen av infrastruktur i form av scener, fordi de har vært en forutsetning for visning av fri scenekunst.

### Kulturpolitiske forutsetninger – fra frie grupper til fri scenekunst

Ordinær statlig støtte til teater ble i Norge først innført i 1936. Etter anbefaling fra Den norske teaternemnden ble Nationaltheatret og Det Norske Teatret i Oslo samt Den Nationale Scene i Bergen ansett for å være berettiget til statsstøtte. Før den tid hadde kommunene i noen grad støttet teatrene økonomisk, mens den statlige teaterpolitikken primært hadde handlet om reguleringer.

Etter andre verdenskrig fortsatte staten å finansiere de tre teatrene i faste former, samtidig som et turnerende Riksteater som skulle bringe teater ut til folket, ble opprettet i 1948. I 1952 opprettet man så Statens teaterskole og sørget dermed for en profesjonell utdanning av skuespillere i Norge. Teater hadde nå fått en etablert plass på statsbudsjettet, og i 1957 ble også Trøndelag Teater, Rogaland Teater og Folketeateret tilgodesett med statsstøtte.

Begrepet «institusjonsteater» og skillet mellom institusjonsteatre og frie grupper, som i dag er godt innarbeidet i norsk teaterpolitikk, oppsto på slutten av 60-tallet (NOU 2013: 4). I 1970 leverte en regjeringsoppnevnt teaterkomité en innstilling hvor fenomenet ble omtalt. Ifølge Øivind Frisvold beskriver innstillingen «[...] nye 'tegn og varsler' i norsk teaterliv» (Frisvold 1980: 160). Frisvold skriver videre:

Komiteen refererte til fenomener som «gateteater» og «oppsøkende teater». Videre hadde «grupper» av skuespillere «fått anledning til å gå på tvers av den generelle linje ved teatret, en linje som har ført til at et stort teater har fått den kjedsommelige betegnelsen institusjonsteater» (ibid.).

Komiteen beklager altså betegnelsen institusjonsteater, da den mente den framsto som «kjedsommelig». Den anspente retorikken mellom de etablerte teatrene og de alternative teaterformene var ikke av ny dato. Gjøglerer var forbudt på 1800-tallet, og ulike frie sceniske grupper ble fram til andre verdenskrig omtalt i svært nedlatende ordelag. Daværende leder i Norsk skuespillerforbund, Egil Hjorth-Jensen, uttalte for eksempel i 1939 at en teaterlov ville

føre til en bedring i skuespillernes faste kontraktsforhold, «-pantet på den norske skuespillers sosiale posisjon og det beste bolverk vi i øieblikket har mot det fordervelige free-lancing-teater» (Frisvold 1980: 59).

Motsetningen mellom det etablerte teatermiljøet og de spede forsøkene på en alternativ virksomhet var helt klart til stede. Men omfanget av frie grupper var lite, og de utgjorde ikke noe reelt alternativ til institusjonsteatrene. Da teaterkomiteen skrev sin innstilling i 1970, fantes det ikke en eneste etablert fri gruppe i Norge (Nygaard 1996).<sup>11</sup> I andre europeiske land hadde de frie gruppene en langt sterkere posisjon, og brytningene med de etablerte institusjonene fikk en helt annen konsekvens.

Et eksempel er Nederland hvor besøkstallet sank ved de etablerte, borgerlige teaterinstitusjonene, samtidig som man opplevde en kunstnerisk krise (Ejgod Hansen 2004). De statlig subsidierte teatrene ble oppfattet som lite nyskapende, og de ble anklaget for i liten grad å ville ønske nye uttrykk velkommen. Misnøyen kulminerte under en Shakespeare-forestilling i 1969 da studenter ved De Theaterschool i Amsterdam kastet tomater på skuespillerne. Misnøyen vedvarte, og flere lignende aksjoner ble gjennomført de neste månedene. Opprørerne bak

11 Odin-teateret ledet av Eugenio Barba hadde imidlertid eksistert fra 1964 til 1966, før Barba flyttet sin virksomhet til Holstebro i Danmark.

«tomataksjonen»<sup>12</sup> representerte kunstnerisk eksperimentering og fornyelse, noe den statlige kulturpolitikken på den tiden etterspurte. Selv om de store institusjonsteatrene hadde fått «fast» støtte i mange år, var denne faste støtten ettårig. Når politikerne ønsket en endring i politikken, var det enkelt å kanalisere støtten vekk fra institusjonsteatrene over til de mange initiativene innenfor gruppeteatrene. Det som startet med noen få råtneteater, endte i en fullstendig omveltning og fragmentering av den nederlandske teaterstrukturen.

I Nederland passet oppløsningen av de etablerte institusjonsteatrene godt inn i det politiske landskapet. Slik var det ikke i Norge. Her forble de frie gruppene institusjonsteatrenes kulturpolitiske småsøsken. Institusjonsteatrene viste større vilje til forandring og kom frigruppene i forkjøpet med å oppnå formmessig nyskaping, aktualitet og mål om å nå nye publikumsgrupper (Gran 1996). De nye regionteatrene, som ble etablert i årene etter 1971<sup>13</sup>, var kjennetegnet av en flat struktur og en desentralisert beliggenhet, helt i tråd med den nye kulturpolitikken som ble introdusert i Norge tidlig på 70-tallet. Teatrene åpnet for gruppearbeid samt kontroversielle forestillinger (ibid.). Nationaltheatret, så vel som Hålogaland Teater, Trøndelag Teater, Den Nationale Scene, Det Norske Teatret og Riksteateret, hadde alle innslag av politisk teater, ungdomsteater og gruppeteater i sitt repertoar (Bergsgard og Røyseng 2001).

Satsing på regionteater, og etter hvert teaterverkstedene som hadde til hensikt å koble profesjonelle scenekunstnere med amatører, kan kobles til et kulturpolitisk paradigme om demokratisering av kulturen, som etablerte seg i Europa fra 60-tallet.<sup>14</sup> Den nye kulturpolitikken baserte seg på ideene til den kjente franske kulturpolitikeren Augustin Girard og hadde som ideologisk hovedmål å skape «eit kvalitativt rikare samfunn» der kulturen anses instrumentelt for å oppnå dette (Dahl og Helseth 2006: 233). Et slikt mål stemte ikke nødvendigvis overens med målet til de frie gruppene. «Dette instrumentelle teatersynet står i skarp kontrast til den teatermodernismen som eksperimenterer med form og insisterer på kunstens autonomi», skriver Anne-Britt Gran (1996: 17). Den nye kulturpolitikken var også kjennetegnet av en økonomisk funksjonsdeling der fylkeskommune og kommune fikk større ansvar. De frie scenekunstgruppene ble ansett som et lokalt og regionalt ansvar og ble derfor ikke omfattet

av den statlige kulturpolitikken, der kun institusjonsteatrene inngikk. En slik tankegang preget også utdanningen på området. Statens teaterhøgskole utdannet primært skuespillere til institusjonsteatrene, og de fleste frie teatergruppene var derfor, ifølge Jon Nygaard, selvlærte og selv-profesjonaliserte (Nygaard 1996: 119–120). Dette endret seg utover 80-tallet da det ble vanligere for norske teaterkunstnere å utdanne seg i utlandet. Disse kom hjem med andre erfaringer og andre kunstneriske idealer i bagasjen, og mange hadde dermed kunstneriske ambisjoner som ikke lot seg realisere innenfor institusjonsteatrene. En kombinasjon av dette og at jobbene i institusjonsteatrene i all hovedsak ble besatt av kandidater fra Teaterhøgskolen, medførte en rekke nyetableringer av scenekunstvirksomhet utenfor teaterinstitusjonene.

Det handlet altså ikke bare om jobbmulighetene; for de første frigruppene var avstanden til institusjonsteatrenes organisering også sentral i selvforståelsen. I artikkelen *Prosjektet – Den ikke-institusjonelle institusjon?* (Gladsø 1996) påpeker Svein Gladsø at det på 80- og 90-tallet var en sterk «forskjellstenkning» i språkbruken til kunstnere, kritikere og politikere. Dette kom blant annet til syne i hvordan man så på nye former for frigruppe- og prosjektteaterorganisering i teatret, kontra den etablerte institusjonsteatermodellen. Organisasjonsform ble koblet til ideen om kunstnerisk nyskaping, og institusjonsteatermodellen ble det Gladsø kaller et «motbilde» og ansett som hemmende for kunstnerisk utvikling (1996: 125–127). Fieldseth skriver: «Før samlebegrepet 'fri scenekunst' preget begrepsbruken, dreide det seg om *frie grupper* og *uavhengige grupper*. 'Fri' og 'uavhengig' signaliserer posisjonen utenfor den institusjonelle scenekunsten og understreker en gruppes egenart, mens 'gruppe' peker på tilhørigheten til en samlet enhet» (2015: 9). Her avtegner ideen om *fri* scenekunst, i betydningen fri fra institusjonelle begrensninger, seg tydelig. Videre påpeker Gladsø at feltets organisasjoner, som Danse- og teatersentrum, argumenterte for at fri scenekunst ga mer teater for pengene. Bergsgard og Røyseng (2001: 16–17) vektlegger at fri scenekunst etablerte seg rundt et knippe nye idealer, som (1) å demokratisere det kunstneriske arbeidet, (2) å nå ut over det borgerlige teaterpublikummet til et nytt og bredere publikum gjennom mer målgruppeorientert og oppsøkende formidling, og (3) å bryte med etablerte sceniske konvensjoner og legge vekt på kunstnerisk

12 Opprinnelig Aktie Tomaat på nederlandsk: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Aktie\\_Tomaat](https://nl.wikipedia.org/wiki/Aktie_Tomaat).

13 Hålogaland Teater (1971), Teateret Vårt (1972), Teater Ibsen (1975), Sogn og Fjordane Teater (1977) og Nordland Teater (1979).

14 Se blant annet Lluís Bonet og Emmanuel Négriers skille mellom demokratisering av kulturen og kulturelt demokrati (2018).

eksperimentering og formmessig utforskning. Disse til dels motstridende idealene preger fortsatt både forvaltningen, arrangørleddet og kunstnerne, og de har kommet til syne både i intervjuene vi har gjort og i innspillsgruppa på Facebook.

Utover 80-tallet ser vi en vekst av frie grupper i Norge. Fra 1976 til 1982 vokste antall frie grupper fra 16 til 54 (jf. NOU 1988: 1). I 1982 ble det etablert en statlig støtteordning for fri scenekunst der støtten ble gitt over statsbudsjettet etter innstilling fra en regjeringsoppnevnt komité. Tilskuddene ble ikke gitt på bakgrunn av individuelle vurderinger, men fordelt mellom de gruppene som ifølge en gitt definisjon oppfylte kriteriene for frie grupper. Ettersom det ble flere frie grupper som oppfylte disse kriteriene, var det flere om beinet, noe som resulterte i en nedgang i støtte per gruppe (Bergsgard og Røyseng 2001). I 1986 fikk de 54 gruppene til sammen 5 millioner kroner over statsbudsjettet. Sammenlignet med de 13 institusjonsteatrene som til sammen mottok 304 millioner kroner i 1986, la det frie scenekunstheltet beslag på en svært liten andel av scenekunstheltet.

I byer som Oslo, Bergen og Trondheim skiftet trenden utover 80-tallet i retning en formorientering mer i tråd med postmodernistiske strømninger i kunst og filosofi. Allerede på 90-tallet pekte teatervitere som Jon Nygaard, Anne-Britt Gran og Knut Ove Arntzen på estetiske skiller blant kunstnere i det frie scenekunstheltet, som delvis fulgte geografiske forskjeller mellom by og land og hvilket publikum man henvendte seg til. Dette bekreftes av Nils Asle Bergsgard og Sigrid Røyseng, som framhever et motsetningsforhold mellom dem de beskriver som avantgarde og eksperimentelle, og dem som arbeider med produksjon og formidling av scenekunst til barn og unge. «Forholdet mellom det å arbeide med kunstnerisk utvikling og det å formidle forestillinger til et bredt publikum er [...] en sentral spenning innen den frie scenekunsten» (2001: 92). Vi ser i ettertid altså at fri scenekunst også for 20–30 år siden ble beskrevet i tråd med det vi forstår som et økosystem bestående av ulike nettverk, hvor estetiske, ideologiske og geografiske skillelinjer definerer kretsløpet ulike kunstneriske praksiser og prosjekter sirkulerer i.

I løpet av de neste årene fram til kulturmeldingen i 2002–2003 skjedde det endringer i politikken overfor både institusjonsteatrene og de frie gruppene. For institusjonsteatrene innebar endringen primært en utvidelse av antallet teatre. I 2003 hadde antallet institusjonsteatre steget til 15 virksomheter som samlet fikk et statstilskudd

på 470 millioner kroner (St.meld. nr. 48 (2002–2003)). Samtidig som den statlige kulturpolitikken ble endret, falt stadig flere grupper inn under definisjonen fri scenekunst. I 1995 ble finansieringen av de frie gruppene overført til Kulturrådet. Fram til 1997 ble det bevilget både driftsstøtte og prosjektstøtte, før det i 1998 kom en ny forskrift som førte til utfasing av driftsstøtten. Dette ble ifølge Hallfrid Velure møtt både med positive og negative reaksjoner i feltet (2014: 177). Prosjektstøtte ble nå tildelt enkeltproduksjoner eller prosjekter for en tidsavgrenset periode, maksimalt over fire år, basert på kunstfaglige vurderinger. I år 2000 var det 316 søkere til det totale beløpet på 28,4 millioner kroner, og 66 av søkerne fikk tilslag på sine søknader (Bergsgard og Røyseng 2001).

Fieldseth (2015: 9) skriver at omleggingen fra gruppebasert støtte til prosjektbasert støtte førte med seg en begrepsendring hvor «fri scenekunst» erstattet fri gruppe for å favne mangfoldet i organiserings- og uttrykksformer som preget kunstnerisk praksis, og videre at tyngdepunktet i støtten flyttet seg fra gruppens drift til kunstnerisk produksjon. I overgangsperioden mellom 1995 og 1997 var det enkelte av de etablerte frie gruppene, innenfor både teater og dans, som hadde fått driftsstøtte i flere år, som nå fikk avslag og ble henvist til å søke prosjektstøtte. Noen av disse la i tiden rundt overgangen til prosjektstøtte ned virksomheten, enten fordi de av ulike grunner ikke nådde gjennom med sine søknader, eller fordi de, som Collage dansekompani under Lise Nordal, så på driftsstøtte som en forutsetning for arbeidet.<sup>15</sup> Her er det på sin plass å kommentere den verdiladede forståelsen av begrepet «prosjekt» som ifølge Velure (2014) har vært gjeldende i norsk scenekunst. Prosjektteatret ble på 80- og 90-tallet forsøkt «omskrevet» til ikke bare å betegne en organisasjonsform, men også en egen estetikk. Velure viser hvordan begrepet ble knyttet opp mot likestilt dramaturgi, postmoderne teori og en videreføring av performance-tradisjonen. Vi er enig i, slik hun påpeker, at denne forståelsen av prosjektteater er mindre framtrødende i feltet i dag, men at prosjektbegrepet stadig forbindes med scenekunst utenfor institusjonene. Med innføringen av ordningen for basisfinansiering i Norsk kulturfond i 2006–2007 kan man si at driftsmidler og behovet for kontinuitet igjen melder sitt inntog i forvaltningen av støtte til fri scenekunst, og dermed etableres også et alternativ til prosjektøkonomien.

Avslutningsvis i denne gjennomgangen er det verdt å trekke fram den særlige posisjonen som dansekunst har

15 Se Kvalbein (2016: 201–202) og Bergsgard og Røyseng (2001: 114).

hatt i det frie scenekunstheltet. Mens den frie teaterscenen i stor grad har etablert seg som en estetisk og organisatorisk motsetning til institusjonsteatrene, har utgangspunktet for dansekonsten vært annerledes. Fram til Carte Blanche ble etablert i 1989, var Nasjonalballetten den eneste institusjonen for dans i Norge. Det er fortsatt slik at det finnes få institusjoner, faste ensembler og dermed arbeidsplasser for dans i Norge, men dette er langt på vei et resultat av en villet politikk. Motstanden mot institusjonalisering av dansefeltet<sup>16</sup>, som har vært ganske stabil siden 80-tallet (se for eksempel Langdalen 2004: 25), har medført at utviklingen av dansefeltet primært har skjedd innenfor rammene av fri scenekunst. Dette har i perioder skapt gnisninger internt i det frie scenekunstheltet. Dansekunstorganisasjonene har argumentert for denne kunstformens særlige behov for økte bevilgninger med utgangspunkt i dansens mangel på infrastruktur. Den øvrige delen av det frie scenekunstheltet har på sin side argumentert for at dans har blitt prioritert tilstrekkelig. I Stoltenberg-regjeringens «Kulturloft» ble dans framholdt som et særlig satsingsområde. Etter dette har det kommet en egen tilskuddsordning for produksjonsstøtte for dans, et eget fagutvalg i Kulturrådet, en arrangørstøtteordning for dans, kompetansesentre for dans og ikke minst etableringen av Dansens Hus i Oslo. Hvorvidt den øvrige delen av scenekunstheltet har lidd under, eller profitert på, dansesatsingen, er vanskelig å svare på, men det finnes flere eksempler på at ordninger som har vært etablert for dansekonst, over tid har blitt utvidet til å gjelde hele det frie feltet. Et eksempel på dette er Kulturfondets ordning for arrangørstøtte som ble utvidet til å gjelde for både dans og annen scenekunst. De regionale kompetansesentrene for dans har også utviklet seg i en retning der flere tilrettelegger for fri scenekunst mer generelt i sin region.

## Gründerne i fri scenekunst – etableringen av infrastruktur for visning

For at en produksjon skal møte et publikum, trengs det et spillested. Visningsarenaene er derfor en svært sentral aktør i det frie scenekunstheltet. I motsetning til Riksteatret, regionteatrene og teaterverkstedene som ble drevet fram og var forankret i kulturpolitiske prosesser, har infrastrukturen med visningsarenaer for fri scenekunst i stor grad vært drevet fram av kunstneres eget initiativ. Dette

gjelder de programmerende scenene og festivalene, men også nyere tilskudd som regionale arenaer for dansekonst, og residensordninger.

Mens den såkalte titteskapsscenen har vært den viktigste rammen for tradisjonelt teater, har blackbox-en vært mye brukt i den frie scenekunsten. Samtidig finner vi at fri scenekunst spilles på en rekke andre visningssteder, som de delvis deler med andre kunstuttrykk. Dans og teater skiller seg imidlertid fra for eksempel musikk ved at man i større grad benytter spillestedet også til prøver, særlig i den siste tiden før visning. Et spillested er dessuten noe langt mer enn en scene. Det er en aktiv kulturformidler som skal knytte kunsten og publikum sammen, og som har en rekke oppgaver knyttet til programmering, markedsføring, økonomistyring og praktisk gjennomføring (se for eksempel Kleppe 2019). Innenfor fri scenekunst, som ofte inkluderer produksjoner med et eksperimentelt formspråk, får arrangøren i tillegg en svært viktig rolle som «oversetter» av det kunstneriske innholdet i kommunikasjonen med publikum. Som vi skal se, varierer også graden av kuratering mellom ulike arrangører, det vil si i hvilken grad de har en egen kunstnerisk ambisjon med programmet.

Visningsarenaene for fri scenekunst baserer primært programmene sine på allerede eksisterende, produserte forestillinger. De viser altså forestillinger heller enn å lage dem. Dette står i motsetning til institusjonsteatrene som med egne ensembler lager egne forestillinger og derfor betegnes som «produserende». Det er i utgangspunktet en tydelig forskjell på å være en produserende eller en programmerende arrangør. I virkeligheten er skillet ikke alltid fullt så tydelig. Både de programmerende scenene og festivalene gjør ofte avtaler med kunstnere om å delta i produksjonen av deres prosjekter, noe som innebærer at gruppene får tilgang til prøvelokaler og teknisk bistand, men gjerne også dramaturgisk bistand. Slike samarbeid omtales som samproduksjon eller co-produksjon. I boka *Fri scenekunst i praksis* beskrives denne samarbeidsformen slik:

Co-produksjon er en samarbeidsform som synliggjør den gjensidige avhengigheten mellom kunstnere og programmerende arenaer. En avtale om co-produksjon kan innebære at kunstneren mottar et økonomisk tilskudd, produksjonstjenester, dramaturgisk bistand eller andre ressurser til bruk i produksjonsperioden

16 Motstanden mot institusjonalisering har også vært knyttet til resten av den frie scenekunsten, både fra Kulturrådets side og Kulturdepartementet, se Bergsgard og Røyseng (2001: 46).



og forplikter seg som regel til å vise forestillingen på co-produsentens arena. I norsk sammenheng utgjør produksjonsressurser og -tjenester ofte en større andel av en co-produksjonsavtale enn et rent økonomisk bidrag inn i en kunstnerisk produksjon (Fieldseth 2015: 79).

Fieldseth påpeker for øvrig: «Andre typer teatre kan også fungere som co-produsent eller samarbeidspartner i forbindelse med formidling av forestillinger» (ibid.). Co-produksjoner skiller seg dermed fra forestillinger hvor avtalen med kompaniene kun er knyttet til visningen av prosjektet, ofte omtalt som gjestespill. Avtalene visningsarenaene gjør med kunstnerne og kompaniene, er med andre ord varierende. Det er en forhandling mellom partene som avhenger av både arrangørens økonomi og produksjonens økonomi. Det er også på sin plass å påpeke at både co-produksjoner og gjestespill gjerne forutsetter at scenekunstnere som lager forestillingen, går inn med egne midler. Dessuten har de programmerende scenene og festivalene ulik finansiering.<sup>17</sup>

I den følgende oversikten over infrastrukturen som spiller inn på visning av fri scenekunst, begynner vi med den organisatorisk og økonomisk «tyngste» av dem, nemlig de programmerende scenene. Her gir vi også rom for litt historikk, fordi de er eksempler på hvordan de fleste visningsarenaer og andre infrastrukturtiltak i feltet har blitt til.

## Programmerende scener

Programmerende scener er eksempler på hvordan aktører i feltet selv har drevet fram nye arenaer og tiltak som har utviklet seg over tid.

Fieldseth, som skriver Teaterhuset Avant Gardens historie i boka *Navnet forplikter* (Fieldseth 2021<sup>18</sup>), beskriver en utvikling som er nært forbundet både med Trondheim som by, men også den nasjonale utviklingen av fri scenekunst, organisatorisk og estetisk. Utgangspunktet var Teaterhuset Avant Garden (TAG) som ble etablert i det nyetablerte kunstnerhuset i Kjøpmannsgaten 42 i Trondheim i 1984 av de tre profesjonelle teatergruppene Det Lille Musikkteater (senere Magna Vox),

Petrusjka Teater og Studio Teater. De var et selvstyrt arbeidsfellesskap og viste både egenproduserte forestillinger og gjestespill, både norske og internasjonale, med en kunstnerisk orientering mot blant annet figurteater og musikkteater. Den daglige ledelsen som tilrettela for virksomheten, ble finansiert av sysselsettingsmidler. Cirka Teater ble etter hvert også en del av fellesskapet, og det endret organisasjonsform til en stiftelse etter innflytting i nye lokaler i Folkets Hus i 1993. Fra 1994 ble det en ny ledelsesform etablert der TAG ble et selvstendig teater hvor de fire faste tilknyttede gruppene hadde bruksrett og var representert i styret, men hvor teatret ble ledet av en fast ansatt daglig leder. I 2003 omorganiserte TAG seg og ble fullt ut en programmerende scene, uten egenproduksjon og med en kunstnerisk leder ansvarlig for drift, kunstnerisk profil og program. Samme år kom TAG inn som fast post på statsbudsjettet. Dette kobler Fieldseth for øvrig til overgangen i Kulturrådets forvaltning fra driftsstøtte til prosjektstøtte, som bidro til at gruppenes plass i TAG som organisasjon ble svekket. Det forsterket en utvikling som allerede var i gang, hvor TAG ble ansett som et teater for fri scenekunst framfor basen til de fire stiftelsesgruppene (Fieldseth, 2015: 81, og 2021, se fotnote 18).

Black Box teater ble etablert i Oslo i 1985 i samarbeid med Teatersentrum, i dag Danse- og teatersentrum. I starten var teatret drevet som en ren utleiescene, mer eller mindre på dugnad, med noe støtte fra Oslo kommune. Inger Buresund ble ansatt som daglig leder. I 1991 ble hun kunstnerisk leder og startet arbeidet med å profesjonalisere driften.<sup>19</sup> Tanken var at Black Box teater skulle være et nasjonalt samlingspunkt for hele det frie scenekunstheltet, et slags «omvendt Riksteater». Fra 1990-tallet fikk teatret gradvis mer støtte fra kommunen og kom i 1993 inn på statsbudsjettet. De kunne dermed gradvis styrke den kunstneriske profilen og profesjonalisere teaterdriften. Først i Jon Refsdal Moes periode som teatersjef (2009–2016) sluttet teatret å ta leie av gruppene som spilte der.

Bergen Internasjonale Teater (BIT Teatergarasjen) har en noe annerledes historie med kunstnerisk programmering som utgangspunkt for det som startet som en festival i 1983–84. Et miljø med utspring i teatervitenskapsstudiet

17 BIT Teatergarasjen, Black Box teater og Rosendal Teater er på post 75, mens Dansens Hus er definert som en nasjonal arena og er på post 70, med et høyere årlig tilskudd enn de andre programmerende scenene. De fleste «frittstående» scenekunstfestivalene får derimot støtte fra arrangørstøtteordningen, eller gjestespillstøtte, kommunale og fylkeskommunale midler.

18 Fieldseths bok om Teaterhuset Avant Gardens historie utgis i 2022 på Fagbokforlaget, men forfatteren har gitt oss tilgang på manus før publisering.

19 <https://blackbox.no/nb/d9215815-2175-4c1e-aad2-1d0d3821c560/>

ved Universitetet i Bergen etablerte festivalen for å hente inn nye kunstneriske impulser fra utlandet og gi en arena til ny, norsk dans og teater. Først i 1990 ble festivalen en helårscene. Teatergarasjen åpnet i 1991, og etter hvert ble scenekunsthøstfestivalene Oktoberdans og Meteorfestivalen viktige deler av teatrets profil og et nasjonalt samlingspunkt for et scenekunstinteressert publikum. BIT har vært en foregangsarena for samarbeid med europeiske land hvor «produksjons- og visningssamarbeid mellom kunstner, programmerende scener og lignende aktører er etablert del av scenekunsthøst» (Fieldseth 2015: 81). I dag er det den kunstneriske programmeringen som kjennetegner de programmerende scenene, og det er langt på vei arrangører med en tydelig kunstnerisk profil som er det rådende idealet blant arrangørene som *primært* viser forestillinger som kan karakteriseres som fri scenekunst. Det er attraktivt å spille ved de programmerende scenene og skarp konkurranse om å bli programmert.

BIT Teatergarasjen, Black Box teater og Rosendal Teater (tidligere Teaterhuset Avant Garden) hadde tidligere et turnésamarbeid gjennom det formelle nettverket *Nettverk for scenekunst*. Selv om dette er oppløst, er det fortsatt en god del utveksling og samarbeid mellom disse scenene. Særlig gjelder dette internasjonale gjestespill hvor scenene gjennom samarbeid kan tilby det besøkende kompaniet flere visninger og på den måten kutte kostnader og gjøre det mer attraktivt å komme til Norge. Imidlertid er ikke en visning på et av disse teatrene noen garanti for at man blir invitert til de to andre, ettersom teatrene profilerer alltid har vært litt forskjellige. Rosendal Teater har for eksempel alltid vært opptatt av scenekunst for barn og unge. I tillegg er det en del av dette samarbeidet som er knyttet til gjestespill fra utlandet, som koster mye i reise og oppholdsutgifter inn til Norge. Forestillinger som vises utelukkende ved de programmerende scenene, har et begrenset nedslagsfelt i Norge, med mellom ni og tolv forestillinger, dersom man besøker alle disse scenene i Trondheim, Bergen og Oslo. Produksjonene som vises her, er i hovedsak finansiert gjennom ordningene til Norsk kulturfond og i noen grad fra tilsvarende ordninger i utlandet. Det siste gjelder først og fremst de internasjonale gjestespillene, men også norske kunstnere med base i andre land enn Norge.

De programmerende scenene er ikke alene om å utvikle en viktig infrastruktur for fri scenekunst. Flere scenekunstgrupper har over lengre tid disponert lokaler til egen

virksomhet, men som også har kommet andre til gode. Det er ikke plass til å nevne alle<sup>20</sup>, men særlig Grenland Friteater har vært en viktig aktør. Gruppen ble etablert i 1976 som en av de første frie gruppene i Norge og fikk egne lokaler i Porsgrunn i 1987. I dag produserer de en rekke egne forestillinger og driver i tillegg de to scenekunsthøstfestivalene Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival og Vinterscena. Grenland Friteater mottar i dag støtte over statsbudsjettet. Blant andre lengelevende initiativ er Nordic Black Theatre, som ble etablert i 1992 som en fri, kunstnerisk virksomhet med en transkulturelt estetisk orientering, av og med kunstnere med røtter i ikke-europeiske kulturtradisjoner. Initiativtakerne Cliff Moustache og Jarl Solberg ville bidra til at skuespillere med flerkulturell bakgrunn skulle få muligheter til å arbeide med teater i Norge. Nordic Black Theatre har siden utviklet en teaterskole, Nordic Black Xpress, for å bidra til dette, og driver scenen Caféteatret for egne og andres produksjoner.<sup>21</sup> Lignende initiativ finnes også i andre deler av landet. Teatergruppa Teater NOR i Stamsund, som hadde egne produksjons- og visningslokaler, etablerte Stamsund Internasjonale Teaterfestival med Marit Omland i 2001, mens koreograf Solveig Leinan Hermo i Stellaris Dansteater i Hammerfest etablerte Dansefestival Barents i 2003 (Fieldseth 2015: 86–87). Denne historikken viser hvordan enkeltkunstners behov for en visningsarena utvikles til initiativ som kommer både flere kunstnere og publikum i ulike deler av landet til gode.

Kunstnernes organisasjoner, som Danse- og teater-sentrum (DTS), Norske Dansekunstnere (NoDA) og Danseinformasjonen (DI), har også vært politiske pådrivere og støttespillere for nye tiltak og ordninger knyttet til visning av fri scenekunst. Eksempler på dette er Scenekunstbrukets turnénettverk for Den kulturelle skolesekken, Dansens Hus og Dansenett Norge. Ettersom utviklingen av infrastruktur i den frie scenekunsten har sprunget ut av konkrete behov for produksjon- og visningsarenaer, har «evolusjonen» vært gradvis, og veksten har skjedd i takt med feltets voldsomme ekspansjon og profesjonalisering. For eksempel var Dansens Hus, som åpnet som eget hus på Vulkan i Oslo i 2008, et resultat av at dansekunstnere i det frie scenekunsthøst gjennom organisasjonene Norske Dansekunstnere og Danseinformasjonen i lang tid hadde arbeidet politisk med å realisere en nasjonal, programmerende scene for scenisk dans (Erichsen 2016: 144; Svendal 2016: 159). Dansens Hus er eid av Dansein-

20 Se for eksempel kapittel 6 i Fieldseth (2015) for en mer utfyllende oversikt.

21 <https://www.osloactions.com/nordic-black-theatre> og <https://nordicblacktheatre.no/nbt/>.

formasjonen. Denne har status som en nasjonal scene for dansekunst og har i dag en viktig posisjon for formidling av norsk og utenlandsk dans, men også for å utvikle dansekunsten som helhet. Dansens Hus samarbeider iblant med Black Box teater om å vise utenlandske gjestespill, gjerne i festivalsammenheng, men har ellers et tettere samarbeid med de regionale kompetansesentrene for dans og særlig med de regionale arenaene for dans som nå er formalisert gjennom Dansenett Norge. Disse arenaene kommer vi tilbake til under.

De programmerende scenene arrangerer også festivaler som er viktige samlingspunkt for scenekunstmiljøet. Black Box teater arrangerer årlig *Oslo Internasjonale Teaterfestival*, Rosendal Teater arrangerer festivalen *Bastard*, og BIT Teatergarasjen alternerer som nevnt mellom biennalene *Meteorfestivalen* og *Oktoberdans*. Dansens Hus samarbeider dessuten nært med *Coda-festivalen* og huser en stor del av deres program, i tillegg til sin egen mindre festival for urban dans, *Urban Moves*. Grenland Friteater driver som nevnt festivalen *Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival* og den nyere *Vinterscena*. Rosendal Teater, BIT Teatergarasjen, Black Box teater og Dansens Hus har i flere år hatt en toneangivende posisjon i feltet, men dette kan endre seg etter som det vokser fram nye slike scener. Vega Scene i Oslo åpnet i 2018 og er delvis en programmerende scene som viser gjestespill, men også en scene for egenproduksjon av regissør Katinka Rydin Berge og skuespiller Hege Aga Edelsteen. De var drivkreftene bak teatret og er scenens teatersjefer. Kloden teater er et nytt barne- og ungdomsteater i Oslo som er etablert av Scenekunstbruket og drives som en programmerende scene med en egen kunstnerisk leder.

Det finnes også andre arrangører rundt i landet som presenterer kunstneriske program som ligner på de fire etablerte programmerende scenene, men som er organisert og driftet på andre måter. Østfold Internasjonale Teater er et eksempel på dette; det er en produserende scene som definerer seg som et institusjonsteater, men som samarbeider med kunstnere i det frie scenekunstheltet og har en tydelig samtidskunstprofil. Tou i Stavanger er et annet eksempel, men har valgt en tverrkunstnerisk profil. Noen av disse kommer vi tilbake til senere i kapitlet om kunstnerdrevne scener.

## Scenekunsthfestivaler

De mange scenekunsthfestivalene har også vært viktige for formidlingen av fri scenekunst. Særlig gjelder dette utenfor de store byene hvor det hverken er institusjonste-

aterscener eller programmerende scener. I Norge finner vi både enkeltstående festivaler og festivaler arrangert av de programmerende scenene, som er nevnt over. De frittstående festivalene drives av ulike organisasjoner eller individuelle aktører der festivalen i varierende grad er hovedformålet. De fleste av disse festivalene har små og effektive organisasjoner. *Stamsund Teaterfestival*, *Teaterfestivalen i Fjaler*, *Sånafest* i Hølen, *Dansefestival Barents* i Hammerfest, *Multiplié* i Trondheim, *Kortreist dansefestival* på Inderøy, *Ravnedans* i Kristiansand, *Vårscenefest* i Tromsø, *Bergen Fringe Festival*, figurteaterfestivalen *Go Figure* i Oslo, barne- og ungdomsfestivalen *Sand* i Kristiansand, *Fortellerfestivalen* i Oslo, *In2IT International Dance Festival* i Sunndalsøra, *Tid for Dans* i Østfold og *Høstscena* i Ålesund er eksempler på både relativt nyetablerte og godt etablerte festivaler.

Alle de nevnte festivalene er «rene» scenekunsthfestivaler som i hovedsak viser dans og/eller teater. Programmet består som regel av en kombinasjon av utenlandske gjestespill og norske enkeltkunstnere og kompanier. Flesteparten av festivalene mottar flerårig arrangørstøtte fra Norsk kulturråd. I tillegg vises fri scenekunst også på festivaler som presenterer flere kunstsjangre, fra de helt store festspillene, som *Festspillene i Bergen* eller *Festspillene i Nord-Norge*, til mindre arenaer, som *Nordlysfestivalen* (primært en musikkfestival), *Bodø Biennale* (billedkunst og dans), *Bergen Afro Arts festival* og barnefestivalen *Juba Juba* i Trondheim.

Festivaler er viktige for den frie scenekunsten på flere måter, men helt overordnet spiller de en stadig viktigere rolle som formidler av fri scenekunst til ulike steder i landet, fra mellomstore byer som Kristiansand, Ålesund og Bodø til små bygder som Dale i vest, Inderøya i Midt-Norge, og Stamsund i nord. Festivalene utfordrer tilsynelatende ideen om at estetikken som ofte forbindes med fri scenekunst, er et storbyfenomen, selv om dette i praksis ikke nødvendigvis er like enkelt. Mer konkret utgjør festivaler en konsentrert hendelse som kan trekke oppmerksomhet til det samlede programmet og skape forståelse av og interesse for scenekunst mer generelt, som en samling av det kunstfaglige miljøet og et møte med lokalt engasjement, som en mønstring av nye og etablerte kunstprosjekter og som en arena for internasjonale impulser og ulike former for kunstnerisk utveksling. Festivalene har også fungert som en «showcase» for norsk scenekunst ved at utenlandske teatersjefer og kritikere har blitt invitert. Ved BIT har man særlig satset på denne formen for nettverksbygging under *Oktoberdans* og *Meteorfestivalen*, og etter hvert har andre programmerende scener også jobbet på denne måten. Scenekunsthfestivalene har

ulik vektlegging; for eksempel la Coda-festivalen under ledelse av Lise Nordal vekt på å hente inn verdenskjente internasjonale koreografer og deres kompanier og på et mer virtuost og ekspressivt uttrykk, mens Oktoberdansen presenterte den mer konseptorienterte samtidsdansen. Festivaler som Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival, Stamsund Teaterfestival og Dansefestival Barents er eksempler på scenekunsthendelser med lang fartstid som foregår i distriktene og med en særegen profil, blant annet med innslag av lokale scenekunstgrupper, men også med plass til sjangre som figurteater, fortellerteater og nysirkus. Dette bidrar til et større mangfold av visningsarenaer og flere muligheter for kunstnere som arbeider sjanger-spesifikt.

## Kunstnerdrevne scener

Etter hvert som de programmerende scenene har fått en sterkt kuratorstyrt kunstnerisk profil, har kunstnerdrevne scener vokst fram som et alternativ som åpner både for nyetablerte kunstnere og for prosjekter som ikke passer inn ved de programmerende scenene. De kunstnerdrevne scenene legger videre til rette for ulike typer program så vel som muligheter til å leie produksjons- og visningslokaler slik at kompanier kan vise forestillinger på egne premisser. Eksempler på dette er Cornerteatret og Kunsthuset Wrap, begge i Bergen, Rådstua Teaterhus i Tromsø og RIMI/IMIR i Stavanger. Også Grusomhetens Teater disponerer en scene med samme navn, som også er tilgjengelig for utleie til andre scenekunstnere i perioder. Det er likevel ikke et veldig utbredt fenomen vi her snakker om. I 2015 skriver for eksempel Fieldseth: «Kun et fåtall kunstnere og konstellasjoner disponerer og driver sin egen scene» (Fieldseth 2015: 86). Hun skriver videre:

Utviklingen i den kunstnerdrevne infrastrukturen har i stor grad vært knyttet til kunstnerenes egne behov for produksjon og visning eller har dreid seg om etableringen av festivaler med fokus på uttrykksformer med lite representasjon innenfor festivalens geografiske område (ibid.: 87).

Koblingen til scenekunsthendelser er interessant, fordi den peker på sammenfallet i motivasjon, nemlig det å skape en arbeidsplass både for seg selv og andre der den ikke

finnes fordi det er enten geografiske eller estetiske forhold som har spilt inn.

## Offentlige rom og alternative visningssteder

Både scenekunstnere selv, programmerende scener og festivaler viser iblant stedspecifikke<sup>22</sup> forestillinger i det offentlige rom og på ulike institusjoner som i utgangspunktet ikke er tenkt for visning av kunst. Den primære motivasjonen for slik visning er nok kunstnerisk ved at scenekunstnere sammen med arrangøren ønsker å utforske nye rom. I mange tilfeller er det kunstnerne selv som skaper konteksten for arbeidet sitt på stedet, men slike forestillinger kan også inngå som et ledd i arrangørens synlighetsarbeid og publikumsutvikling, uten at dette nødvendigvis representerer en motsetning. Noen kunstnere arbeider utelukkende utenfor dedikerte scenerom, som regel av kunstneriske årsaker, men iblant også av nødvendighet, mens mange veksler på å arbeide i slike rom og mer tradisjonelle rom.

## Institusjonsteater

Institusjonsteatrene, som vi innledningsvis omtalte som den frie scenekunstens «motsats», er produserende teater som i hovedsak utvikler og spiller forestillinger på egen scene. Likevel er det ikke uvanlig for institusjonsteatre å samarbeide med frie scenekunstgrupper, og dermed bør de nevnes blant visningsarenaene. I vår uformelle kartlegging av slike samarbeid i Facebook-gruppa *Fri scenekunst og visning* kom det fram mange eksempler på samarbeid mellom frie grupper og institusjonsteatrene hvor både formen på og begrunnelsen for samarbeid varierte. Slike samarbeid er likevel av relativt ny dato. Det finnes mange eksempler på kunstnere fra den frie scenekunsten som veksler mellom oppdrag som regissører, koreografer, scenografer, utøvere og annet på institusjonsteatrene, og arbeid under eget navn eller med eget kompani. Det Norske Teatret har blant annet i flere år samarbeidet med Goksøyr & Martens, som før dette hadde gjort flere produksjoner i samarbeid med Nationaltheatret. Det Vestnorske Teatret er et av flere institusjonsteatre som går inn som Statsteatrets co-produsenter. Den Nationale Scene har blant annet co-produsert Vibeke Flesland Havres pro-

22 Hvorvidt denne betegnelsen er en presis beskrivelse for ulike prosjekter utenfor dedikerte scenerom, diskuteres ofte, men vi setter parentes rundt dette i denne sammenheng.

sjekt *Bergen borgerscene*. I Nordland Teaters innspill til regjeringens scenekunststrategi skriver de at samarbeid med frie grupper «[...] muliggjør prosjekter som ellers ikke ville vært gjennomførbare, og får spredt forestillinger over et større geografisk område».<sup>23</sup>

## Kulturhus

I Norge finnes det flere enn 120 kulturhus som alle har en større eller mindre scene. Ifølge undersøkelsen *Arena, kunst, sted* (Brandser et al. 2015) svarte 84 prosent av lederne i disse husene at de var godt eller meget godt tilpasset visning av teaterforestillinger. Det betyr at det finnes mer enn 100 slike scener der det potensielt kan vises fri scenekunst. Virkeligheten er derimot ofte en annen. Det er stor variasjon i kulturhusenes profil, driftsmodell, økonomi og publikumstilfang. Denne variasjonen kan være en av årsakene til at det for enkelte kulturhus er vanskelig å programmere kunstnere som ikke trekker et stort publikum. De fleste kulturhusene har knappe økonomiske rammer som i liten grad åpner for å ta særlig risiko. Dermed blir scenekunstvisningene få, og det blir samtidig vanskelig å bygge arrangørkompetanse og publikum. Dette påvirker åpenbart den frie scenekunsten. Det er videre stor variasjon i kompetansen kulturhuslederne har om fri scenekunst, og det er forskjell i hva slags scene-rom kulturhusene besitter. Noen har saler med kapasitet tilpasset store publikumstall, mens andre har mer fleksible rom, hvor kapasiteten kan justeres opp og ned etter behov. Økonomien i kulturhusene medfører også at flere kulturhus primært fungerer som utleiescener hvor artisten må leie seg inn på scenen for å spille der (Kleppe 2019).

Et viktig poeng i både Langdalens evaluering av Gjestespillordningen fra 2004 og Oxford Researchs evaluering av ordningen Arrangørstøtte scenekunst fra 2017 var at kulturhusene i liten grad søkte disse ordningene selv om de er i målgruppa.<sup>24</sup> Med andre ord blir denne muligheten til å styrke formidlingen av fri scenekunst vedvarende forspilt. I motsetning til scenekunsthospitalene, som er de arenaene som ofte mottar støtte fra gjestespillordningen og arrangørstøtteordningen, har kulturhusene helårsdrift. Men de har òg et mer generelt formål. Langdalen og Oxford Research peker på ulike grunner til den

lave andelen søknader og tilslag, for eksempel at kulturhusene har en bred og ofte mer kommersiell profil og kortere planleggingshorisont, mangler kompetanse om fri scenekunst og i tillegg mangler søknadskompetanse, og dermed ikke leverer gode nok søknader (se for eksempel Hauge, Knutsen og Meltevik 2017: 28).

## Regionale dansearenaer og kompetansesentre

De regionale kompetansesentrene for dans er en kulturpolitisk satsing på å utvikle infrastruktur for dans, både i produksjon- og formidlingsleddet, som ble initiert av regjeringen Stoltenbergs *Kulturløftet* i 2004. Satsingen kan dessuten forstås som et alternativ til å bygge institusjoner som ligner på regionteatrene, eller teaterverkstedene som ble opprettet mange steder på 70-, 80- og fram til 90-tallet.

Noen av kulturhusene har de senere årene blitt vertskap for regionale kompetansesentre for dans. Dette gjelder Bærum Kulturhus – Dans Sørøst-Norge, Regional Arena for Samtidsdans på Sandnes kunst & kulturhus (RAS), og Davvi – Senter for scenekunst (tidligere Dansearena Nord) på Arktisk kultursenter. Begge de førstnevnte mottar arrangørstøtte, hvilket har bidratt til å styrke både kulturhusets interne dansefaglige kompetanse og programmeringsøkonomi. Styrkingen har uten tvil ført til at disse kulturhusene viser mer dans gjennom hele året, med både norske og utenlandske kompanier. Regionale kompetansesentre for dans tilbyr som regel både produksjonslokaler, profesjonell trening og, ikke minst, residensordninger. Sistnevnte bidrar til mobiliteten for scenekunstnere innen fri scenekunst, men ikke nødvendigvis direkte til visning, ettersom et residensopphold først og fremst støtter opp om produksjonen av forestillinger. Imidlertid kan residenser være en viktig del av kunstnernes langsiktige arbeid med å bygge nettverk.

## Dansenett Norge

Dansenett Norge (DNN) ble etablert i 2017 etter påtrykk fra kunstnere og organisasjonene i dansefeltet om å etablere en turnéordning som tilsvarte svenske Dansnät

23 Se innspill på Kulturdepartementets hjemmeside på [www.regjeringen.no](http://www.regjeringen.no).

24 Målgruppa for arrangørstøtteordningen for scenekunst er arenaer som festivaler, kulturhus og andre regionale arrangører, som presenterer offentlige visninger av profesjonell scenekunst. <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/arrangorstotte-scenekunst>



Sverige.<sup>25</sup> Det var et resultat av at Dansens Hus og de fire mest etablerte regionale kompetansesentrene hadde gjennomført enkeltvise turnésamarbeid, og at de derfor så både behovet og muligheten for et formalisert samarbeid. Etter en pilotperiode kom DNN inn på statsbudsjettet i 2019 (fra og med budsjettåret 2020). De fem arrangørene i DNN har delt landet mellom seg geografisk. Dansens Hus har et overordnet mandat fra Kulturdepartementet om å rapportere og fordele midlene mellom de ulike partnerne, men avgjørelsene tas i fellesskap. Partnerne er Bærum Kulturhus – Dans Sørøst-Norge – som har ansvar for Sørøst-Norge, RAS i Sandnes har ansvar for Vest-Norge, DansiT i Trondheim har ansvar for Midt-Norge, og Davvi – Senter for scenekunst har Nord-Norge. De har inngått ikke-forpliktende samarbeid særlig med kulturhus, men også scenekunsthospitaler, musikkfestivaler, kunstgallerier og kommuner. De fem partnerne er paraplyer for arrangører i sin region og har ansvar for å selge inn forestillinger som tas opp i ordningen. Regionale arrangører får subsidiert 70–80 prosent av kostnaden med gjestespillet eller turneen fra Dansenett Norge.<sup>26</sup>

## Den kulturelle skolesekken (DKS)

Selv om Den kulturelle skolesekken faller utenfor vårt mandat, er den en viktig arena for fri scenekunst og bør nevnes. DKS finansierer dessuten forestillinger som vises både innenfor skolesekk-systemet og for et allment publikum, for eksempel på festivaler, programmerende scener og på utenlandske visningssteder. DKS har videre vært viktig for strukturer og nettverk innenfor fri scenekunst. Scenekunstbruket og deres arrangørnettverk, der alle landets fylker og kommuner er representert, samarbeider tett med DKS. Det samme gjelder den årlige showcase-festivalen Showbox, som er åpen for publikum, samt Markedet for scenekunst som eies og arrangeres av Sandefjord kommune. Den kulturelle skolesekken er beskrevet mer detaljert i for eksempel Breivik og Christophersen (2013).

---

25 <https://www.dansnatsverige.se/>

26 Informasjon fra Kirre Arneberg, produksjonskoordinator og nasjonal koordinator Dansenett Norge, Dansens Hus, i intervju 23.04.2021.

### 3. Virkemidler for fri scenekunst

Scenekunst legger beslag på en betydelig del av kulturbudsjettet i Norge. I rapporten *Scenens kunst* gikk Bård Kleppe og Ole Marius Hylland gjennom de totale tildelingene til scenekunst og fant da at de utgjorde 2,1 milliarder kroner, om lag 19 prosent av det totale kulturbudsjettet i 2016. De gjorde også et forsøk på å anslå hvor mye av dette som tilfalt det frie scenekunstheltet og kom den gang fram til at det frie scenekunstheltet ble tilgodesett med om lag 200 millioner av de 2,1 milliardene, om lag 10 prosent. Av dette utgjorde støtte til programmerende scener, inkludert Dansens Hus, fire prosentpoeng.

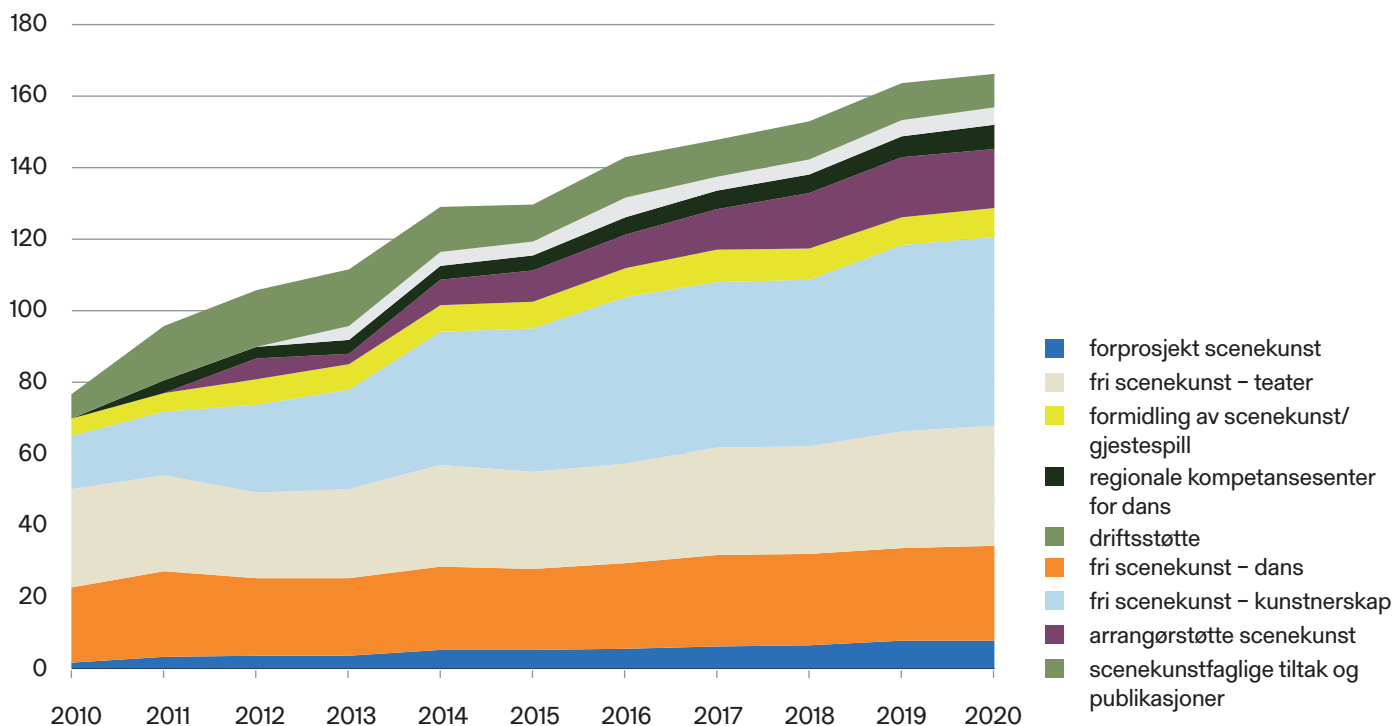
Tabell 4: Fordeling av tilskudd til scenekunst over statsbudsjettet 2016 (i millioner kroner). Hentet fra Hylland og Kleppe (2019: 28).

Område	Tilskudd
institusjonsteatre	1585 (76 %)
Riksteatret	109 (5 %)
fri scenekunst	132 (6 %)
programmerende scener	73 (4 %)
diverse	195 (9 %)
<b>totalsum</b>	<b>2094 (100 %)</b>

Selv om dette allerede er fem år siden, er nok det store bildet relativt uforandret. Institusjonsteatrene, inkludert Riksteatret, mottar brorparten av de statlige midlene til scenekunst. Ser vi nøye på politikken på det frie scenekunstheltet, ser vi at de fleste og viktigste støtteordningene for fri scenekunst etter 1995 har blitt finansiert gjennom Norsk kulturfond og blitt forvaltet av Kulturrådet. Av fondets totale budsjett på 982 millioner kroner var 165 millioner (17 prosent) forbeholdt scenekunst i 2019. I 2010 var det totale budsjettet 430 millioner hvorav 77 av disse (18 prosent) var forbeholdt scenekunst. Både det totale budsjettet til Norsk kulturfond og scenekunstheltet har altså mer enn doblet seg i denne perioden i nominell verdi. Andelen som går til scenekunst, har vært stabil.

Hvilke tilskuddsordninger opererer så Kulturrådet med, hvordan er størrelsen og innretningen på disse, og hvordan har de utviklet seg? Figur 2 viser hvordan disse midlene har blitt fordelt de siste ti årene. Noen av støtteordningene har endret seg, og noen har fått nye navn. I figuren benyt-

Figur 2: Utviklingen i tilskudd for utvalgte støtteordninger fra Kulturrådet til fri scenekunst i millioner kroner (nominell verdi) i perioden 2010–2020.



ter vi de navnene støtteordningene hadde i 2019, selv om navnebyttet kanskje også innebærer noen endringer i retningslinjene eller hvordan ordningen fungerer. I de neste avsnittene skal vi gå nærmere inn på de viktigste ordningene for støtte til visning av fri scenekunst. Når vi studerer endringen de siste ti årene, ser vi at kunstnerskapsstøtten (tidligere basisfinansieringen) har hatt en betydelig vekst. De to ordningene for prosjektstøtte er store, men har knapt vokst i reelle kroner (når vi justerer for prisvekst). Det er videre verdt å merke seg at gjestespillstøtten har økt noe, og at arrangørstøtten har økt betraktelig, særlig i 2014 da ordningen gikk fra å være et pilotprosjekt øremerket dans til å gjelde arrangører av all scenekunst. Slike endringer viser både endrede kulturpolitiske prioriteringer samtidig som det speiler endrede behov i feltet, ettersom Kulturfondets støtteordninger utvikles i nær dialog med kunstnerne. Selv om en stor del av midlene til fri scenekunst har gått til produksjon, har utviklingen de siste ti årene altså dreid mer i retning av visning.

## Fri scenekunst – prosjekt (dans og teater)

Fri scenekunst – prosjekt, ofte omtalt som prosjektstøtte, er den viktigste ordningen for støtte til produksjon av scenekunst i Norge. Kulturrådets uttalte formål med ordningen er «å stimulere og styrke kunstnerisk utvikling og produksjon av profesjonell dans, teater og annen scenekunst i det frie scenekunstheltet». På ordningens nettside kan vi også lese at Kulturrådet forventer at «prosjektet skal være kunstnerisk begrunnet», og at «søknaden skal inneholde en refleksjon over kunstnerisk motivasjon, tema/materiale/undersøkelse, format, virkemidler og eventuelle andre elementer av betydning for det kunstneriske arbeidet». Søknaden skal også inneholde informasjon om forestillingsformat, scenisk uttrykk, de sentrale medvirkende i prosjektet samt produksjonsbudsjett med finansieringsplan. Hverken i målformuleringen eller i kravet til søknaden sies det noe om formidling eller publikumstill. I selve søknadsskjemaet har man imidlertid vektlagt formidling i noe større grad. Her bes det

om planer for «formidling/framføring», «nedslags-/gjennomføringssted» og «visningsoversikt». Det er videre et krav at produksjonen skal vises offentlig, og et punkt som sier at det *kan* søkes støtte til visninger ut over premieren. Siden 2009 har Kulturrådet åpnet for å kunne søke støtte til flere visninger ut over premieren, noe som åpner for at kunstnere som har et nettverk, og som lykkes i å selge inn prosjektene sine, lettere kan legge en turné. Det gir en bedre planleggingshorisont for alle involverte. Som vi kommer tilbake til, er det imidlertid mange kuratorer som ikke ønsker å programmere forestillinger usett, og flere av informantene vi intervjuet, var også skeptiske til å legge inn visningsavtaler ut over premieren i produksjonsbudsjettet fordi de fryktet at det ville øke risikoen for avslag eller avkortning av tilskudd.

I dag er ikke begrepet nyskaping like tydelig formulert i kriteriene for prosjektstøtte for fri scenekunst som tidligere.<sup>27</sup> Det er erstattet av en kvalitetsvurdering hvor kunstnerisk potensial og egenart vektlegges.<sup>28</sup> Et begrep som relevans er dessuten kommet inn og åpner for en større kontekstuell forståelse av hva som er kvalitet i en gitt situasjon, på en gitt arena og for et gitt publikum. Dette har åpenbart potensielt store konsekvenser i et formidlingsperspektiv fordi det kan åpne for flere ulike kvalitetsforståelser og for en vektlegging av etterspørselssiden. I en situasjon der det har blitt flere søkere, er det sannsynlig at en slik vektlegging har ført til at en større bredde av prosjekter får støtte, noe vi mener å se en tendens til. Samtidig er det fortsatt uenighet om kvalitetsdefinisjoner.

## Formidling/gjestespill

Formidling/gjestespill er en av to viktige støtteordninger for visning av fri scenekunst. Den andre er arrangørstøtte. Da gjestespillordningen kom på plass i 1999, var noe av intensjonen å bøte på den manglende vektleggingen av visninger som kjennetegnet prosjektstøtten og slik bidra til å bedre visningssituasjonen. Støtte til formidling og gjestespill går ifølge tildelingskriteriene som hovedregel til visninger utenfor produksjonsenhetens eget geografiske område og forutsetter og legger til rette for mobilitet.<sup>29</sup>

27 Ved opprettelsen av ordningen i 1998 ble det spesifisert i forskriften at «ordningen skulle fremme *nyskapende* scenekunst» (Bergsgard og Røyseng 2001: 28–29). Som Bergsgard og Røyseng skriver i evalueringen *Ny støtteordning – gamle skillelinjer* fra 2001, har kravet om nyskaping vært gjenstand for store diskusjoner gjennom årene, særlig knyttet til hvordan og hvem som skal definere hva som er nyskapinge.

28 Les de fullstendige kriteriene på Kulturrådets nettsider. De samme retningslinjene gjelder for både dans og teater. <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/fri-scenekunst-teater>

29 <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/formidling-gjestespill>

Ifølge nettsidene til Norsk kulturråd har ordningen for formidling/gjestespill som formål å få presentert det beste av norsk scenekunst innenlands og utenlands, men også å stimulere til visning av utenlandske forestillinger i Norge. For å søke om støtte til gjestespill må det foreligge en intensjonsavtale om visning mellom arrangør og kunstner. Det må også sendes en detaljert beskrivelse av visningen, og det oppfordres til å legge ved video-dokumentasjon. Til forskjell fra prosjektstøtten hvor det er den kunstneriske ideen som vurderes, er det her den ferdige forestillingen som vurderes, selv om det også er anledning til å søke mens forestillingen er under produksjon. Forutsetningen er uansett at den har hatt premiere når de omsøkte visningene finner sted, og man kan ikke søke om støtte til en visning som man allerede har fått støtte til over prosjektstøtteordningen. Både arrangører og scenekunstnere kan søke ordningen, som har fire søknadsrunder i året.

Institusjonsteatre og andre med fast årlig statstilskudd har som *hovedregel* ikke lenger anledning til å søke gjestespillordningen, slik de hadde tidligere, med mindre søknaden fremmer samarbeid med kunstnere i det frie scenekunstheltet. Hovedregelen gjelder også de programmerende scenene som tidligere brukte ordningen mye, men som gradvis har fått større tilskudd over statsbudsjettet som blant annet er ment til å dekke kostnadene ved programmering. I dag er en tilsvarende begrensning lagt inn slik at arrangører som får tilskudd fra arrangørstøtteordningen, ikke kan søke gjestespillstøtte, og det kan heller ikke kunstnere som skal vise forestillinger på visningssteder som mottar arrangørstøtte.

Gjestespillordningen har gitt et løft for fri scenekunst, særlig når det gjelder internasjonalisering. Da Jørgen Langdalen evaluerte gjestespillordningen i 2004, beskrev informanter i Kulturrådets scenekunstutvalg at det var høy risiko for at norsk scenekunst ville bli isolert og innkapslet, men dette har ikke vært en like aktuell situasjonsbeskrivelse de siste årene. Noen norske danseproduksjoner har hatt større etterspørsel etter sine produksjoner ute enn hjemme (se for eksempel Kleppe et al. 2018: 48). I tråd med det Langdalen skrev i 2004, stimulerer gjestespillordningen fortsatt til utvikling både for kunstnere, arrangører og publikum. Han trekker fram dynamikk og mangfold og dermed kunstnerisk utvikling som en effekt av internasjonaliseringen, og det er ingen grunn til å tro at dette ikke fortsatt gjelder. Gjestespill og turneer i utlandet gir åpenbart tilgang til et større publikum og et helt annet nettverk av nye mulige spillesteder

enn det som finnes her hjemme. Dette kan ha stor verdi for kunstnerne, men det kan samtidig argumenteres for at det i svært liten grad kommer hjemmepublikummet til gode. Til sammenligning så er kravet om visninger i Norge formulert som et absolutt krav i kriteriene for Fri scenekunst – kunstnerskap, noe som ikke var tilfellet i den tidligere ordningen for basisfinansiering av frie scenekunstgrupper. Dette tyder på en ny bevissthet både i feltet og i forvaltningen og kan ses i sammenheng med hovedmålsettingen til Norsk kulturfond: å gjøre kunst og kultur tilgjengelig for flest mulig.

Dersom vi ser på søknadsbehandlingen i dag, finner vi at halvparten av søkerne mottok gjestespillstøtte i årene 2018–2019. Ordningen har altså en høyere innvilgningsprosent enn prosjektstøtteordningene. En gjennomgang av tilskudd fra 2020 viser at de minste tilskuddene er på 19 000 kroner og innebærer én visning, det største er på 350 000 kroner og går til å programmere gjestespill på en festival i Norge. Tildelingene de siste årene viser også at enkelte kompanier får relativt store tildelinger til omfattende turneer.

Langdalens evaluering av gjestespillordningen pekte på et problem som gjennomsyrrer de fleste evalueringer, rapporter og bøker om fri scenekunst, og som også er en problemstilling for vårt prosjekt, nemlig at kunstneriske og kulturpolitiske interesser kan være motstridende, særlig når det gjelder formidling. Selv om det er i alles interesser at kunsten møter publikum, beskriver Langdalen det som to ulike blikk på kunsten, et innenfra og et utenfra, med kunstnerisk utvikling på den ene siden og tilbudet til publikum på den andre. Samtidig nyanserer han situasjonen: «I dagens situasjon er det i mange tilfeller kunstnerne selv som insisterer på formidling, kontekstualisering og samfunnsaktualitet, mens mange kulturpolitikere holder fast ved 'kunstens egenverdi'» (Langdalen 2004: 28). Dette er en viktig nyansering som fortsatt er relevant, særlig i forbindelse med kunstpraksiser som vektlegger stedspesifikke og sosiale dimensjoner. Innenfor slike praksiser er det ikke nødvendigvis et mål eller sukseskriterium å spille flest mulige forestillinger på flest mulige steder. Snarere er målet gjerne å knytte bånd til lokalmiljøet og la kunsten formes gjennom møtet med stedet og befolkningen. Dersom slike prosjekter skal tas opp igjen, kan det i mange tilfeller komme nye produksjonskostnader som gjør at det ikke nødvendigvis er gjestespillstøtte som er best egnet for å støtte opp under prosjektets formidling. Det kan være like aktuelt å redefinere eller videreutvikle prosjektet for en annen kontekst og heller søke prosjektstøtte.

## Arrangørstøtte scenekunst

I tillegg til gjestespillordningen er arrangørstøtteordningen viktig for å styrke formidlingen av fri scenekunst. Støtte til arrangører skaper en etterspørsel etter scenekunstproduksjoner og et visningssted for disse. I 2019 var det satt av 17 millioner kroner til ordningen. Det betyr at den nesten har doblet seg siden ordningen ble etablert i 2013. Ifølge retningslinjene for arrangørstøtteordningen har den som formål «å gi programmeringsmidler til arrangører som presenterer profesjonelle scenekunstproduksjoner av høy kunstnerisk kvalitet». Det er gjennom denne ordningen at de fleste scenekunsthendelser i landet finansieres. I tillegg gis støtte til ulike typer arrangører som eksplisitt ønsker å programmere scenekunst, ikke bare rene scenekunstarangører, men også til kulturhus og andre arrangører som ønsker en særskilt vektlegging av scenekunst. Helt fram til sommeren 2021 var formålet med arrangørstøtteordningen for scenekunst blant annet formulert som følger:

- stimulere til visning av nasjonal og internasjonal scenekunst
- stimulere til nyskapende formidlingsmåter
- bidra til at arrangører med et høyt kvalitetsnivå utvikles
- gi forutsigbarhet i programmeringsarbeidet som strekker seg over et eller flere år

Det er verdt å merke seg at publikum ikke nevnes eksplisitt her, selv om visning av scenekunst altså nevnes. Fra sommeren 2021 har imidlertid publikumsmangfold blitt inkludert i retningslinjene til ordningen. Det blir derfor spennende å se om dette også vil bidra til at formidling prioriteres høyere i tildelingene.

Arrangørstøtteordningen ble evaluert i 2017 av Oxford Research. I evalueringen skriver de:

Det er evalueringsteamets vurdering at arrangørstøtteordningen bidrar til et stort mangfold i det som blir vist av nasjonal og internasjonal scenekunst. Arrangørstøtteordningen bidrar til å stimulere til nyskapende formidling gjennom nye metoder for presentasjon og formidling på nye arenaer (Hauge, Knutsen og Meltevik 2017: 25).

Forfatterne skriver videre at tilskuddet skaper forutsigbarhet og bidrar til at mottagerne kan bruke tid på programmering og arrangementets kunstneriske innhold. Samlet sett konkluderer de med at støtteordningen virker etter formålet og har vært en suksess. Samtidig viser rapporten at ordningen bare når en begrenset andel arrangører, og forfatterne siterer flere informanter som peker på at det er mange støtteverdige kandidater, samtidig som det er for lite midler i forhold til behovet (Hauge, Knutsen og Meltevik 2017: 26–27). Dette bekreftes i Kulturrådets publisering av tildelinger av arrangørstøtte for 2021 hvor de skriver: «Fagutvalget erfarer allerede nå at ordningens avsetning ikke strekker til i forhold til antall gode søknader fra nye arrangører», med henvisning til at avsetningen ble økt med 4 millioner kroner så sent som i 2018.<sup>30</sup>

Vår gjennomgang viser at det i årene 2018 og 2019 kom inn 63 søknader til ordningen og at 25 av disse (40 prosent) ble innvilget. Blant disse var det også flere søknader om flerårige prosjekter. Gjennomsnittlig tilskudd var derfor nesten to millioner kroner. De største tildelingene gikk til dansefestivalen CODA (8 millioner kroner over fire år), teaterfestivalen i Stamsund (7,5 millioner kroner over fire år) og DanseFestival Barents (4,8 millioner kroner over tre år).

Dersom vi ser på hvem som har mottatt midler fra ordningen, finner vi at 75 prosent av den totale tildelingen går til festivaler, og at åtte prosent går til kulturhus. Da ordningen ble evaluert i 2017, var konklusjonen som nevnt udelt positiv, men det ble påpekt at det kom relativt få søknader fra kulturhus. Tallene bekrefter at norske scenekunsthendelser utgjør en viktig faktor i en framvoksende infrastruktur for visning av fri scenekunst.

Tabell 5: Antall søkere, søknadssum og tildelt sum fordelt på arrangørtype for årene 2018–2019.

Spillested	Antall søkere	Søknadssum (mill.)	Tilskudd (mill.)	Tilskudd (prosent)
annet	5	2,8	-	
festival	32	74,2	40,8	75 %
kulturhus	4	14,4	4,1	8 %
programmerende scener	8	16	9,6	18 %
<b>totalt</b>	<b>49</b>	<b>107</b>	<b>54,5</b>	<b>100 %</b>



## Fri scenekunst – kunstnerskap

Kulturrådets tilskuddsordning for basisfinansiering av frie scenekunstgrupper ble etablert i 2007 etter årelang innsats og lobbyvirksomhet fra kunstnere og kunstnerorganisasjonene. Kulturrådet beskriver formålet med ordningen, som senere byttet navn til Fri scenekunst – kunstnerskap, slik:

å styrke scenekunstneres kunstneriske virksomhet. Den skal legge til rette for tidsbegrenset økonomisk forutsigbarhet for kunstnerisk videreutvikling, samt gjøre det mulig å planlegge produksjon og formidling i tilskuddsperioden.<sup>31</sup>

Denne ordningen har stått for det meste av veksten i bevilgningene til fri scenekunst. Stadig flere kunstnergrupper har fått flerårig støtte over denne ordningen. Dette har hatt en indirekte positiv virkning på presset på prosjektstøtteordningen da flere grupper som tidligere fikk mye penger fra denne, nå får tildeling over ordningen for kunstnerskap. Ordningen har blitt evaluert to ganger: Hylland et al. (2010) og Kleppe et al. (2018). Den siste evalueringen viste at ordningen har bidratt til at virksomheten til kunstnere og grupper med et etablert kunstnerskap har blitt mer forutsigbar, og at de har fått en større mulighet til å utvikle dette profesjonelt i alle ledd, både med tanke på produksjon og visning. Ordningen har også bidratt til et mer dynamisk forhold mellom produksjon og formidling. Størrelsen på tilskuddene gir muligheten til å prioritere en kontinuitet i formidlingsarbeidet og kapasitet til å holde én eller flere produksjoner i live samtidig som man utvikler en ny. For noen av gruppene har støtten muliggjort en omfattende turnévirksomhet, både innenlands og utenlands. For andre har den muliggjort store, påkostede produksjoner som har høstet stor anerkjennelse nasjonalt og internasjonalt. Evalueringene peker derfor på at ordningen for basisfinansiering også har en konkurransevridende effekt, da den gir mottagerne en betydelig fordel ved å kunne bruke den forutsigbare og forholdsvis store støtten til å subsidiere visninger, noe de med mindre budsjetter og uten slik forutsigbar støtte ikke kan (Kleppe et al. 2018).

## Andre relevante støtteordninger

De fleste scenekunstnere i det frie scenekunstheltet søker også støtte fra andre ordninger. Avslutningsvis skal vi se på slike som påvirker muligheter for mobilitet og visning.

*Fond for lyd og bilde* er organisert under Kulturrådet, men er et selvstendig fond med eget styre, som er siste beslutningsmyndighet. I oversikten over hva det kan søkes støtte til, finner vi også «produksjon og formidling av scenekunstforestillinger». Blant tilskuddsordningene er det særlig to ordninger som er relevante for fri scenekunst, *Prosjektstøtte* og *Gjenopptakelse av sceneforestillinger*. Den første retter seg mot produksjon, den andre mot visning i Norge og utlandet. Mens *Gjenopptakelse av sceneforestillinger*, som navnet tilsier, retter seg utelukkede mot scenekunst, er *Prosjektstøtte* tverrfaglig og gis dermed også til film- og musikkproduksjoner.

*Gjenopptakelse av sceneforestillinger* er en ordning som er svært viktig med tanke på at det ofte kan gå lang tid fra en forestillings premiere til den spilles igjen et annet sted. Da har utøverne i mellomtiden arbeidet med andre prosjekter, og det er nødvendig å friske opp og i noen tilfeller innstudere med ny(e) utøver(e) dersom en skuespiller eller danser ikke lenger kan være med. Ifølge oversiktene over tildelinger på Kulturrådets nettside ble det delt ut 2,1 millioner kroner i denne ordningen i 2019 og 1,8 millioner kroner i 2018. Dersom vi samler tall for disse årene, finner vi at 36 prosent av søknadene ble innvilget med et gjennomsnittlig tilskudd på 53 000 kroner.

*Fond for utøvende kunstnere* gir også støtte til scenekunstprosjekter. Fondets inntekter kommer fra vederlag for bruk av innspillinger som ikke har vern etter åndsverksloven i Norge. Samlet ble det tildelt 22,7 millioner kroner i 2019. De mest relevante støtteordningene i denne sammenhengen er prosjektstøtte til henholdsvis dans, teater og musikkteater, som er en formidlingsstøtte. I tillegg til denne gir FFUK også reisestøtte og reise- og etterutdanningsstipend. De to sistnevnte ordningene skiller ikke på kunstform, men inkluderer støtte til både scenekunstnere og musikere. FFUK fungerer både som et supplement til og alternativ til gjestespillstøtte til kunstnere fra Norsk kulturråd.

*Støtteordning for internasjonalt kunst- og kultursamarbeid* (Stikk.no) er en ordning som forvaltes av organisasjonen Danse- og teatersentrum på vegne av Utenriksdepartementet. Den gir støtte til visning av scenekunst i utlandet, og ordningen består av tre ulike underordninger:

31 <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/fri-scenekunst-kunstnerskap>

*reisetilskudd gjestespill, markedsføringstiltak og reise-støtte produsenter og managere.* De to sistnevnte branseorienterte ordningene har et tildelingstak på 15 000 kroner.<sup>32</sup>

I tillegg finnes det flere regionale ordninger som vi ikke har kartlagt systematisk, men som vi vet blir benyttet. Kunstnerorganisasjonen Scenekunst Sør har for eksempel en egen turnéstøtte for produksjoner som helt eller delvis er produsert i sørlandsregionen. Imidlertid har vi inntrykk av at det er mer vanlig å gi *prosjektstøtte* fra lokale og regionale støtteordninger samt stipender direkte til individuelle kunstnere.

Til slutt nevner vi *Gjesteoppholdsstøtte for arenaer, arrangører og festivaler*, som er en tverrfaglig ordning under Kulturfondet, og som ble etablert som en forsøksordning i 2014. Ordningen ble evaluert i 2017 (Larsen et al. 2017). Målsettingen er blant annet å «gi kunst- og kulturarenaer i Norge mulighet til å invitere kuratorer, programskapere, frittstående arrangører eller kunstnere til samarbeid om programutvikling og kunstproduksjon».<sup>33</sup> Fra 2019 ble ordningen permanent, med to årlige søknadsfrister. I 2020 ble det behandlet 52 søknader. Kulturrådet skriver som kommentar til tildelingsrunden i mars 2020 at søknadene primært kommer fra aktører som kjenner Kulturrådets ordninger godt og generelt holder et høyt nivå. I tillegg kommenteres at den brukes både til internasjonalisering ved å invitere internasjonale kunstnere til norske institusjoner og til at «Flere av søknadene om gjesteopphold-tilskudd kommer fra arenaer som befinner seg på små steder».<sup>34</sup> Ifølge Kulturrådet kommer «brorparten» av søknadene fra visuell kunst, men flere er også fra scenekunst. I 2020 var det fem individuelle scenekunstprosjekter som fikk innvilget støtte, noen av dem flerårige. Selv om denne ordningen ikke bidrar direkte til visning av fri scenekunst, kan den bidra til å styrke nettverket til både kunstnere og kuratorer og dermed stimulere mobiliteten i feltet på lengre sikt.

Av denne gjennomgangen ser vi at det er flere og ulike ordninger både i og utenfor Norsk kulturfond som stimulerer til visning av fri scenekunst, og som spiller sammen med de ulike infrastrukturtiltakene og visningsarenaene vi omtalte i forrige kapittel. Det er imidlertid verdt å merke seg at behovet er større enn de økonomiske støtteordnin-

gene kan dekke, noe man kan se ut fra avslagsprosenten. I de fleste ordningene får godt over halvparten avslag. I mange tilfeller vil de som får avslag, søke igjen og kanskje få tilslag i neste runde, men dette er en god indikasjon på sammenhengen mellom økonomi og visningstall. En annen observasjon fra denne gjennomgangen er at de fleste ordningene støtter den individuelle kunstneren eller kunstprosjektet snarere enn arrangøren, med unntak av Norsk kulturfonds ordninger for arrangørstøtte og formidling/gjestespill.<sup>35</sup> Det vil si at det krevende arbeidet med å legge til rette for visningsmuligheter hviler på den enkelte kunstner og produksjon.

32 Se informasjon om støtteordningene: <https://www.stikk.no/reisestotte/index.php?action=8&kaid=2&lang=nb>

33 <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/gjesteoppholdsstotte-for-arenaer>

34 [https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/gjesteoppholdsstotte-for-arenaer/tidelinger/2020/3.+mars+2020?\\_functiondisplayportlet\\_WAR\\_fundingadminportlet\\_sb=true](https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/gjesteoppholdsstotte-for-arenaer/tidelinger/2020/3.+mars+2020?_functiondisplayportlet_WAR_fundingadminportlet_sb=true)

35 Samt programmerende scener med tilskudd over statsbudsjettet.

## 4. Aktører og nettverk

I dette kapitlet presenterer vi funnene fra vår kartlegging av ulike nettverk innen fri scenekunst i Norge i dag. Vi undersøker hvor de ulike produksjonene spilles, og hvor mye de spilles, og beskriver så de ulike arrangørene som viser dem. Deretter ser vi på hvordan produksjonene og visningene er finansiert. Avslutningsvis omtaler vi publikum på et mer generelt grunnlag. Publikum var ikke en del av nettverkskartleggingen, men siden de er en viktig aktørgruppe i en rapport om visning av scenekunst, er det på sin plass å omtale publikum basert på det vi vet fra tilgjengelig forskning.

### Produksjonene i utvalget

Som vi skrev i kapittel 1, tar kartleggingen utgangspunkt i *scenekunstproduksjonen*. Helt konkret tar kartleggingen utgangspunkt i de 66 utvalgte produksjonene med støtte fra ordningene *Fri scenekunst – prosjekt (dans)* og *Fri scenekunst – prosjekt (teater)* beskrevet innledningsvis. Vi har undersøkt hvilke aktører som er relatert til produksjonene – det være seg kunstnere (regissører, koreografer, skuespillere, dansere, scenografer og så videre), co-produsenter, visningsarenaer og tilskuddsyttere.

Kartleggingen ga oss en *kvantitativ*, empirisk basert oversikt over det store mangfoldet i det frie scenekunstheltet når det gjelder økonomi og antall unike spillesteder. Ved å følge produksjonene har vi også sett store forskjeller i type visningsarenaer og om forestillingene primært spilles i Norge eller i utlandet. I tillegg til dette har vi undersøkt de kunstneriske og produksjonsmessige sidene ved produksjonene. Denne gjennomgangen baserer seg på informasjon vi hentet inn fra kunstnerne og kompanienes egne kanaler og fra medieomtaler, og på medforfatter Ine Therese Bergs kjennskap til disse scenekunstnerne, blant annet gjennom hennes mangeårige virke som teateranmelder og rådgiver i Danseinformasjonen.

Utvalget besto av 66 produksjoner, 32 danseproduksjoner og 34 teaterproduksjoner. 42 av produksjonene mottok mellom 650 000 og 900 000 kroner, mens de resterende 24 mottok mellom 145 000 og 350 000 kroner. Produksjonene inkluderte totalt 249 kunstnere, det vil si skuespillere, dansere eller scenografer, lyd- og lysdesignere, musikere og komponister, dramaturger i tillegg til regissører og produsenter. Dette tilsvarer i snitt

3,7 kunstnere per produksjon. Noen av disse jobbet på flere produksjoner, så totalt sysselsatte de 66 produksjonene 222 personer, hvorav 123 var kvinner og 99 menn. Produksjonene som mottok over 650 000 kroner, inkluderte i snitt 5 kunstnere, mens produksjonene som mottok under 350 000 kroner, inkluderte 3,8 kunstnere i snitt. Produksjonene som mottok mest støtte, er altså de som inkluderer flest kunstnere.

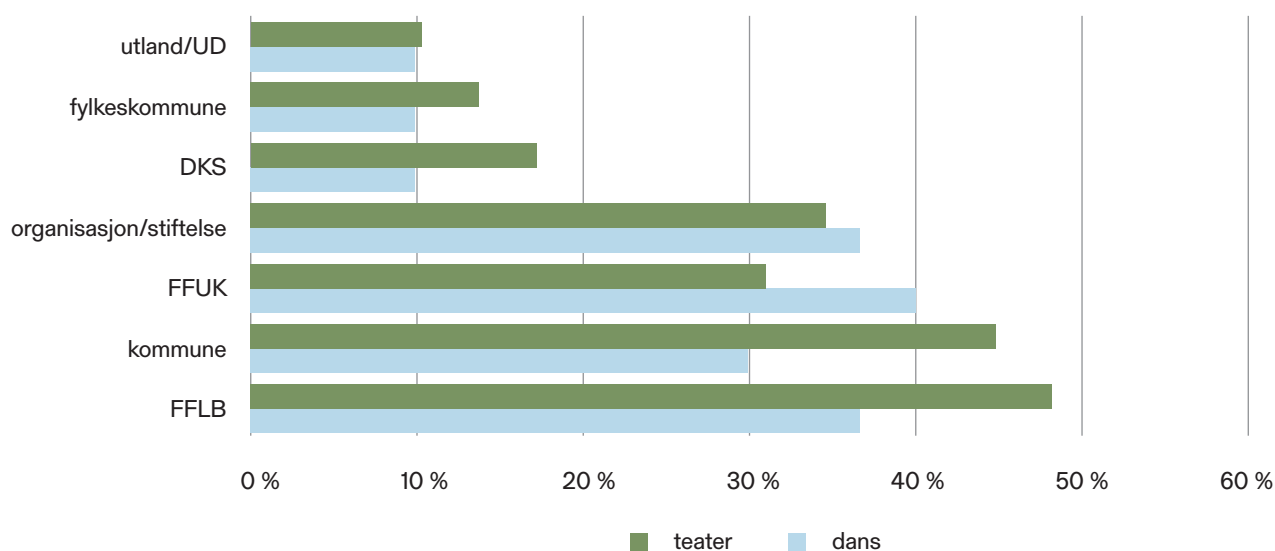
Samtids-teater og samtidsdans er overgripende begreper for produksjonene, men dette gir lite informasjon om form og dramaturgi. Utvalget rommer mange ulike uttrykk i et spenn fra historiefortellende og teatrale forestillinger til performative og konseptuelle arbeider. Av prosjektene i utvalget som har fått tilskudd fra Fri scenekunst – teater, er det et spenn fra fysisk og visuelt teater, teater basert på dramatisk tekst eller utviklet med *devising*-metoder, performance-teater og mer rendyrket performance, gateteater med utgangspunkt i slam-poesi, fortellerteater, nysirkus, immersivt og steds spesifikt teater og deltagerbaserte og relasjonelle prosjekter. Åtte av forestillingene har barn og unge som målgruppe, og av både disse og flere andre er det forestillinger som passer på tvers av aldersgrupper. Danseforestillingene har også et stort spenn mellom det historiefortellende og det performative, og fra virtuose dansante uttrykk til konseptuelle arbeider. Vi finner urban dans og jazz, danseteater, performance og konseptuelle verk, samtidsdans forankret i en moderne så vel som en postmoderne dansetradisjon, babydans, og steds spesifikke arbeider. Også blant danseprosjektene er det åtte barne- og ungdomsforestillinger, og igjen, flere av både disse og andre prosjekter kan vises på tvers av alder. Hovedinntrykket av produksjonene i utvalget er at det snarere er en *bredde* av heller enn en *spesifikk form* for scenekunst som mottar støtte. Dette er viktig for legitimiteten til støtteordningene både blant mulige søkere og blant publikum og kulturpolitisk sett. Imidlertid viser utvalget at de største summene i prosjektstøtten gitt til dans har gått til samtidsdans som lener seg mot en postmoderne eller konseptuell og performativ dansetradisjon, snarere enn en danseteatertradisjon. I tillegg bygger prosjektene med ett unntak på den europeiske og nordamerikanske sceniske dansen. I utvalget er det kun én produksjon som i noe grad springer ut av og videreutvikler tradisjonsdans, men dette uttrykket finner vi tydeligere igjen andre år og i gjestespillsøknadene vi har sett på.

## Finansiering

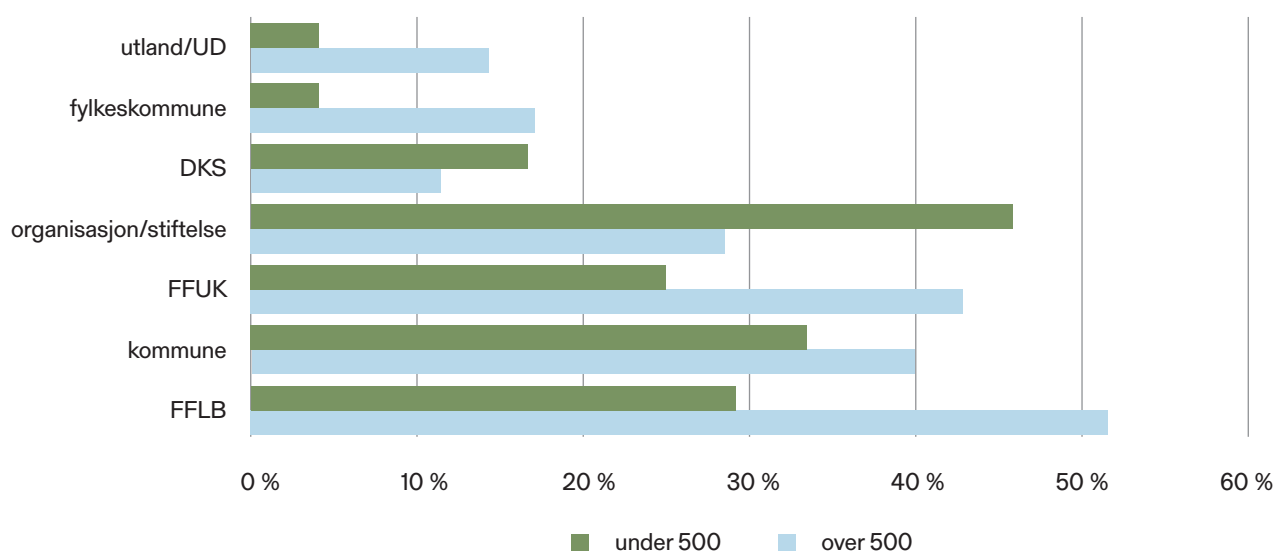
I forrige kapittel gikk vi gjennom de viktigste støtteordningene fra Kulturrådet samt andre viktige landsdekkende støtteordninger. I det følgende undersøker vi hvilke ordninger de utvalgte scenekunstproduksjonene har benyttet seg av. Utgangspunktet vårt er prosjekter som har fått prosjektstøtte gjennom ordningene *Fri scenekunst – teater* og *Fri scenekunst – dans*, men hvilke andre ordninger har de fått støtte fra? Kartleggingen viser for øvrig de ulike kil-

dene til finansiering, ikke hvor mye støtte som ble mottatt fra disse.

I vår gjennomgang fant vi at de 66 produksjonene mottok støtte fra over 50 ulike tilskuddsytere. I tabellen nedenfor viser vi tilskuddsytere som to eller flere produksjoner hadde mottatt støtte fra, men vi finner også en rekke andre. Vi finner flere kommuner og fylkeskommuner, vi finner høgskoler, organisasjoner, ulike scener, private firmaer som Renovest og Libresse, og vi finner sparebankstiftelser og flere utenlandske organisasjoner.



Figur 3: Andel av produksjonene i utvalget som har mottatt tilskudd fra ulike andre kilder, basert på kunstform (n = 66).



Figur 4: Andel av produksjonene i utvalget som har mottatt tilskudd fra ulike andre kilder, basert på tilskuddssum fra Kulturrådet (n = 66).

Tabell 6: Oversikt over tilskuddsytere som to eller flere produksjoner har mottatt støtte fra.

Dramatikkens Hus	Fond for utøvende kunstnere	Norsk kulturråd
Festspillene i Nord-Norge	Fredrikstad kommune	Oslo kommune
Fond for Frilansere	Fritt Ord	Spenn
Fond for lyd og bilde	Kristiansand kommune	Trondheim kommune

I figur 3 har vi samlet de mange tilskuddsyterne i syv kategorier og viser hvor stor andel av produksjonene som har fått støtte fra de ulike kategoriene. Når vi undersøker dette i lys av uttrykk (dansekunst/teater), finner vi at teaterforestillingene i snitt får tilskudd fra noen flere aktører, og at danseproduksjonene i noe større grad får støtte fra Fond for utøvende kunstnere. I figur 4 viser vi forskjeller i tildelt støtte ut fra hvor mye produksjonsstøtte de mottok fra Kulturrådet. Vi ser her at aktørene som mottok mest støtte fra Kulturrådet, også mottok støtte fra flest andre støtteordninger, særlig fra FFLB, FFUK, utlandet eller UD og fylkeskommunalt hold. Produksjonene som mottok mindre støtte fra Kulturrådet, mottok derimot større grad av støtte fra DKS og organisasjoner, stiftelser og private aktører. Det siste kan peke i retning av at slike ikke-offentlige aktører legger andre vurderingskriterier til grunn enn det Kulturrådet gjør. Det peker igjen på betydningen av ulike støtteordninger for å ivareta bredden i feltet.

## Visningsarenaene

I forrige kapittel gikk vi gjennom de vanligste visningsarenaene og spillestedene for fri scenekunst, men hvor mye er så de forskjellige spillestedene brukt? I det følgende skal vi se nærmere på hvor de 66 produksjonene i utvalget ble vist. Til sammen finner vi nærmere 200 ulike visningssteder der produksjonene ble spilt. Noen av disse er etablerte scener for dans og teater, andre er svært temporære scener, mens andre igjen er skoler og offentlige rom. Tabellen nedenfor viser navn på spillesteder som ble nevnt flere enn én gang.

Våre utvalgte 66 produksjoner som fikk prosjektstøtte fra fri scenekunst teater og dans i 2017 og 2015, er et lite utvalg. Denne lista gjenspeiler derfor ikke nødvendigvis de viktigste spillestedene for fri scenekunst *over tid*.<sup>36</sup> Lista er likevel interessant siden den viser det store mangfoldet av spillesteder der disse produksjonene vises. Her

Tabell 7: Visningsarenaer der produksjonene i utvalget er vist to ganger eller flere

Asker kulturhus	Festspillene i Nord-Norge	Sentralen Oslo
BIT Teatergarasjen	Grusomhetens teater	Showbox
Black Box teater	International Dance Festival Aura	Stamsund Internasjonale Teaterfestival
Buen kulturhus	Nordland	Teaterfestivalen i Fjaler
Bærum Kulturhus	Nordlysfestivalen	Teaterhuset Avant Garden
CODA	Oseana Kulturhus Os	Tou Stavanger
Dansefestival Barents	RAS Sandnes	Turnéteatret i Trøndelag
Dansens Hus	Riksscenen	Ælvespeilet Porsgrunn
Den kulturelle skolesekken (DKS)	Rosendal Teater	Ål kulturhus

36 Legger man flere år til grunn, eller tar med prosjekter som ikke får prosjektstøtte fra Fri scenekunst, men likevel kan regnes som fri scenekunst, så vil man kunne få litt andre tall. For eksempel vil DKS-andelen øke, ettersom det er mange aktører som turnerer i skolesekken som har andre finansieringskilder. Tallene viser imidlertid en klar tendens.



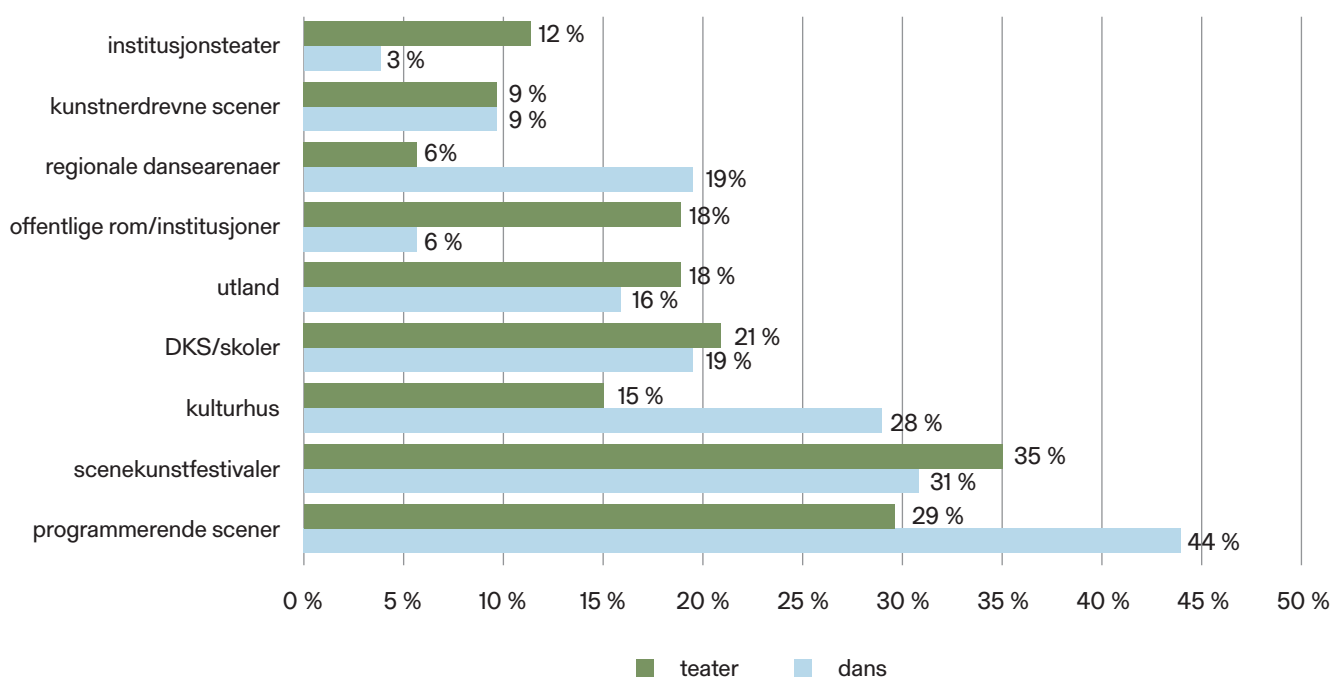
finner vi kulturhus, festivaler, Den kulturelle skolesekken, programmerende scener og scener der scenekunstgrupper kan leie seg inn. Det er dessuten stor geografisk spredning, som i realiteten er enda større ettersom DKS-produksjoner er bolket sammen.

Basert på utvalget laget vi åtte kategorier av arrangører og undersøkte hvor stor andel av produksjonene som ble vist i hver kategori. Dette var de åtte kategoriene: programmerende scener, scenekunsthfestivaler, institusjonsteatre, kulturhus, Den kulturelle skolesekken, offentlige rom og institusjoner, kunstnerdrevne scener og utlandet. De statistiske analysene av de 66 produksjonene viser at det er de programmerende scenene som utgjør den viktigste arrangørtypen, tett etterfulgt av festivalene (jf. figur 5). Totalt 36 prosent av produksjonene er vist på en programmerende scene. Dernest finner vi scenekunsthfestivaler, hvor 33 prosent av produksjonene har blitt vist. På tredjeplass finner vi kulturhus, der 21 prosent av produksjonene ble vist, etterfulgt av Den kulturelle skolesekken som programmerte 20 prosent av produksjonene. 17 prosent av produksjonene ble vist på ulike arenaer i utlandet, mens 12 prosent ble vist i ulike offentlige rom. Til slutt ser vi at 12 prosent ble vist på regionale dansearenaer, ni prosent ble vist på kunstnerdrevne scener, mens åtte prosent ble vist på institusjonsteatre. Vi ser at danseforestillinger i noe større grad har blitt vist på programmerende scener, på kulturhus og på regionale dansearenaer, mens teater-

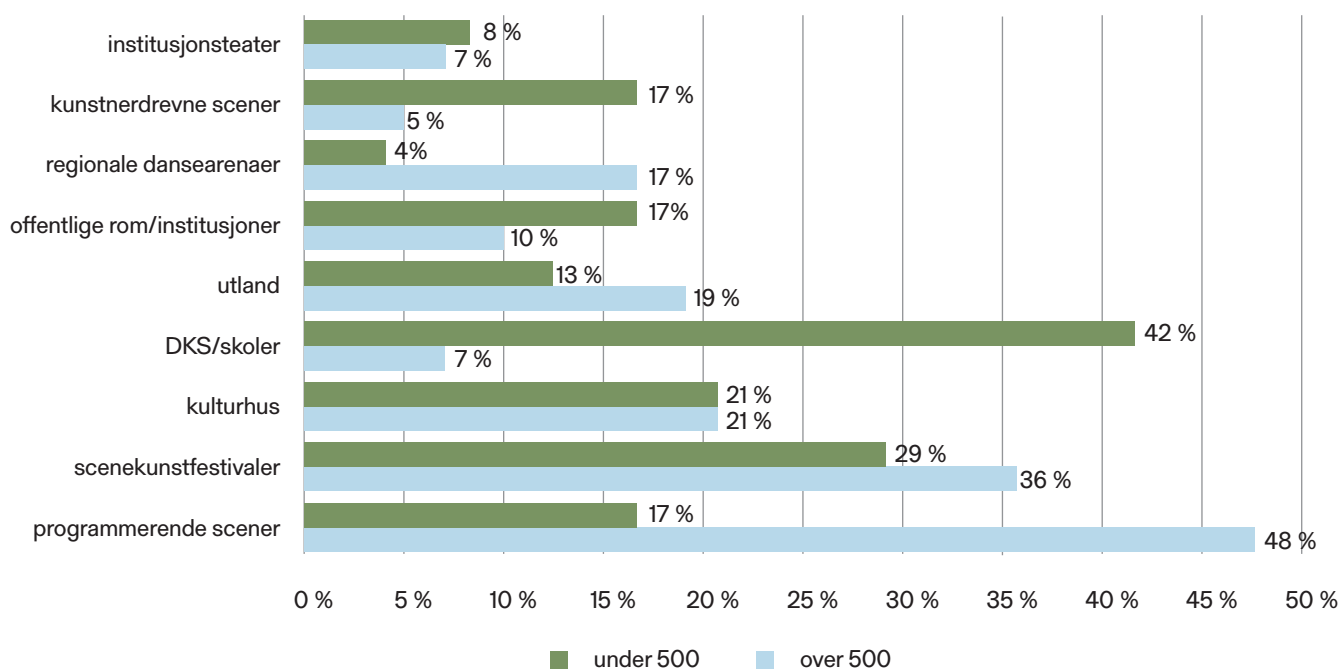
produksjoner har blitt vist mer på institusjonsteatre og i offentlige rom.

I vårt utvalg sto institusjonsteatrene for 12 prosent av visningene av teater og tre prosent av visningene av dans, det vil si den kategorien spillested som i minst grad viser fri scenekunst. Dette vil trolig kunne variere fra år til år, avhengig av utvalget av produksjoner som gjøres, men antyder, sammen med de øvrige tallene, en tydelig tendens til at institusjonsteatrene fortsatt spiller en begrenset rolle som visningssted for fri scenekunst.

Dersom vi returnerer til oversikten over spillesteder, er det også interessant å se hvilke forskjeller vi finner mellom produksjoner som mottok relativt sett mye støtte, og produksjoner som mottok mindre støtte. Gjennomgående ser vi at produksjonene som mottok over 500 000 kroner, i større grad spiller på steder som er aktivt programmerende eller kuraterende. Særlig gjelder dette de programmerende scenene der differansen er stor. Halvparten av produksjonene som mottok mer enn 500 000 kroner, spilte på programmerende scener, mens kun 17 prosent av produksjonene som mottok mindre enn 500 000, kroner spilte på disse. Vi finner en tilsvarende tendens for scenekunsthfestivaler og regionale dansearenaer. Motsatt finner vi at Den kulturelle skolesekken primært er et viktig spillested for produksjoner som mottok mindre enn 500 000 kroner. Mens 42 prosent av disse turnerte med DKS, var det kun 7 prosent av produksjonene som mottok



Figur 5: Spillested for utvalgte produksjoner som mottok prosjektstøtte innen dans eller teater fra Norsk kulturråd fordelt på kunstform (n = 66).



➤ **Figur 6:** Spillested for utvalgte produksjoner som mottok prosjektstøtte innen dans eller teater fra Norsk kulturråd fordelt på tilskuddsstørrelse i tusen kroner (n = 66).

over 500 000 kroner, som hadde DKS som formidlingskanal.

Denne fordelingen kan tyde på flere ting. Vi ser i dette utvalget at de største tildelingene går til scenekunstnere som har lang fartstid som produserende kunstnere og kompanier, noe som nok ikke kommer som noen stor overraskelse. De er godt etablerte og godt kjent av fagutvalg og komiteer, og mange av dem har langvarige relasjoner til arenaene der de har vist produksjonen sin. Dette viser seg i stor grad å være programmerende scener og scenekunsthøstivaler. Vi ser også at de kunstnerdrevne scenene viser langt flere «lavbudsjett»-produksjoner enn forestillinger som har mottatt store støttebeløp, faktisk er prosentandelen like stor som for de programmerende scenene. Det viser at kunstnerdrevne scener spiller en viktig rolle i å ivareta mindre etablerte kunstnerskap og produksjoner.

Vi ser videre at det er en overvekt av prosjekter med støttebeløp under 500 000 kroner som presenteres gjennom Den kulturelle skolesekken. Her kan det også være flere forklaringer. For det første kan det skyldes at noen produksjoner henter større deler av finansieringen sin utenfor Norsk kulturråds prosjektstøtte. Mange kunstnere som produserer kunst for barn og unge, søker både kommuner og fylkeskommuner om midler siden disse ofte har barn og unge som særskilt satsingsområde. For det andre kan det skyldes at det lages mindre og rimeligere produksjoner for DKS, ettersom de gjerne skal være lette

å turnere med, og ofte har de relativt få utøvere og lite scenografi. Sist, men ikke minst kan man spørre om det henger sammen med at det er lite prestisje i å lage scenekunst for barn og unge. I sin evaluering av Kunstløftet fra 2011 undersøker Hylland et al. begrepet prestisje og konkluderer i retning av at det til tross for store kulturpolitiske satsinger som Kunstløftet stadig er høyere status forbundet med å produsere kunst for et voksent publikum. En av informantene de viser til, slår fast at det vil ta flere generasjoner å endre dette (2011: 63). Kanskje er vi likevel i ferd med å se en endring. I 2016 ble Cirka Teater, som lager mange produksjoner for DKS, tildelt basisfinansiering, og i 2021 fikk både Landing og Katma tilsvarende støtte. Dette er begge kompanier som har barn og unge som målgruppe. Dette viser at også scenekunst for barn og ungdom kan ses verdige til betydelig støtte med høy prestisje. Både Landing og Katma er dessuten kjent for å utforske alternative spillesteder som offentlige rom, skoler og barnehager i sin kunstneriske virksomhet.

Det er også interessant å se hvilke kombinasjoner av spillesteder som er vanligst. Tabell 8 viser hvor mange produksjoner som har spilt på en kombinasjon av ulike steder. Vi ser eksempelvis at 33 prosent av de 24 produksjonene som har spilt på programmerende scener, også har spilt på festivaler, men at kun 4 prosent av disse har spilt på kulturhus. 33 prosent har også spilt i utlandet. Vi ser her altså at det vanligste visningskretsløp

Tabell 8: Kombinasjoner av spillesteder, i prosent.

	programmerende scener	festivaler	kulturhus	DKS/skoler	utland	offentlige rom / alternative visningssteder	kunstnerdrevne scener	institusjonsteater	regionale dansearenaer	n
programmerende scener		33	4	13	33	0	0	4	8	24
festivaler	36		23	14	32	5	18	5	23	22
kulturhus	7	36		21	14	7	14	0	36	14
DKS/skoler	23	23	23		8	8	15	15	8	13
utland	73	64	18	9		0	9	9	9	11
offentlige rom / alternative visningssteder	0	13	13	13	0		0	25	0	8
kunstnerdrevne scener	0	67	33	33	17	0		17	33	6
institusjonsteater	20	20	0	40	20	40	20		20	5
regionale dansearenaer	25	63	63	13	13	0	25	13		8

pet for produksjoner i fri scenekunst går mellom programmerende scener, festivaler og visninger utenlands. Vi ser også at produksjoner som spiller på kulturhus, også spiller på mange andre typer scener, for eksempel at kombinasjonen kulturhus og Den kulturelle skolesekken (DKS) er utbredt. Dette skal vi komme tilbake til i neste kapittel.

I vår kartlegging av de 66 produksjonene undersøkte vi også hvor mange ulike spillesteder produksjonen hadde blitt vist på. Denne kartleggingen ga oss imidlertid ikke innsikt i hvor mange ganger produksjonen ble vist på hvert sted. Det vil gjerne variere ut fra faktorer som lokalt publikumsgrunnlag og hvor kjent kompaniet er på

det aktuelle stedet. Det store bildet er at 29 prosent av forestillingene ble vist på ett sted, 37 prosent ble vist på to til fem steder, mens 35 prosent ble vist på mer enn seks steder. Medianen for forestillingene var tre visningssteder. Generelt ser vi også at danseproduksjonene ble vist på litt flere steder enn teaterforestillinger, og at produksjoner som mottok under 500 000 kroner, ble vist på litt flere steder enn de som mottok over 500 000 kroner. Danseproduksjonene som fikk over en million kroner i støtte, ble alle vist på programmerende scener, men dette var litt mer varierende for teaterproduksjonene. Imidlertid finnes det kun fire «rene» programmerende scener, noe som legger en begrensning dersom produksjonen ikke plukkes

Tabell 9: Antall spillesteder fordelt på sjanger og tildelingsbeløp (i tusen kroner).

	Dans	Teater	Over 500	Under 500	Sum
1 spillested	23 %	34 %	28 %	29 %	29 %
2 spillesteder	16 %	13 %	15 %	13 %	14 %
3-5 spillesteder	26 %	19 %	23 %	21 %	22 %
6-10 spillesteder	19 %	16 %	23 %	8 %	17 %
mer enn 10 spillesteder	16 %	19 %	10 %	29 %	17 %
totalt	31 (100 %)	32 (100 %)	39 (100 %)	24 (100 %)	63 (100 %)
median	4	3	3	3	3

opp av andre arenaer. Som vi husker var en stor andel av forestillingene som ble vist gjennom DKS, prosjekter som mottok under 500 000 kroner, og fordi dette er en veletablert ordning som gir mulighet til å turnere bredt, forklarer det mye av forskjellen.

Hva er så årsaken til at mediantallet for antall spillesteder var kun tre? Det er høyst ulike grunner til det. For flere av prosjektene som er spilt på få steder, henger dette tydelig sammen med forestillingenes materialitet og estetiske orientering. For eksempel foregår Tormod Carlsens enmannsteater *Sail Away With Me* (2018) på en båt som er bygget om sammen med scenograf Heidi Dalane. Publikum kan komme innom båthavna uten at de må forhåndsbestille billetter, ettersom båten fungerer som en delvis interaktiv installasjon og en del av et relasjonelt verk. Den ligger på vannet, så arbeidet har andre behov og henvender seg til publikum på en annen måte enn typiske forestillinger som spilles i tradisjonelle scenerom. Black Box teater var co-produsent, men ikke alle spillesteder viser forestillinger i slike alternative format. *Sail Away With Me* ble dessuten, som flere på lista, rammet av avlysninger på grunn av koronapandemien. Et annet eksempel fra produksjonsutvalget er Fredrik og Maries teaterlag, nærmere bestemt Fredrik Floen og Marie Nikazm Bakken, som sto bak *Fru Inger til Østraat*, en åtte timer lang maratonforestilling fritt etter Ibsen. Den ble spilt om natten og co-produsert av Black Box teater og Otta kulturhus. Forestillingen ble vist seks ganger på Otta kulturhus, og utenbys gjester fikk bussturen inkludert i billetten. Den hadde forholdsvis store scenografielementer og involverte en rekke lokale amatører i tillegg til profesjonelle skuespillere og dansere. Disse, og flere av de andre produksjonene med få visningssteder, utfordrer den institusjonelle dramaturgien de fleste av kunstnere i det frie scenekunstheltet tilpasser seg for å være mest mulig mobile. De har gjerne en relasjonell og steds spesifikk forankring, noe som er en del av den estetiske utviklingen både i scenekunsten og i andre kunstformer. De viser at det er viktig og nødvendig å vurdere fri scenekunst og visning langs flere parametere enn de rent kvantitative dersom man ønsker et mangfold av kunstneriske prosjekter og utforskning av ulike formidlingsformer. Slike prosjekter kan være en måte for både kunstnere og arrangører å bygge relasjoner og tilknytning til publikum, selv om det ikke er gitt at man oppnår dette.<sup>37</sup>

## Publikum

I vår kartlegging av aktører og nettverk innenfor den frie scenekunsten har publikum vært den vanskeligste aktørgruppa å få oversikt over. Ulike kvalitative tilnærminger, for eksempel med hjelp av intervju, er omfattende og svært ressurskrevende, særlig om målet er å sikre et representativt utvalg. Videre er ulike former for ellers effektive semi-kvalitative metoder, som for eksempel elektroniske spørreundersøkelser, heller ikke enkelt, fordi man da er avhengig av gyldige e-postadresser. Som vi så innledningsvis, finnes det også få kvantitative oversikter over publikum, og de som finnes, er ofte mangelfulle på grunn av ulike metodiske utfordringer. Så hva vet man ellers om publikum for fri scenekunst? Er dette like mangfoldig som den frie scenekunsten selv? Gjenspeiler det i stor grad det generelle scenekunstopublikummet, eller skiller det seg fra dette? I SSBs kulturbruksstatistikk er kategoriene ikke tilstrekkelig detaljerte til å si mye om dette. Her kommer det fram at 50 prosent av de 1948 respondentene går på teater i løpet av året, og at revyer og musikaler er de mest populære. SSBs kategorisering inneholder en rekke former for teater. Det kommer videre fram at kvinner går mest på teater, og at personer med høy utdanning og inntekt er overrepresentert. Videre ser vi at besøket er høyest i sentrale strøk. Når det gjelder dansekunst, går 14 prosent på ballett- eller danseforestilling i løpet av året. Unge kvinner går mest på slike forestillinger, og også her er besøksandelen høyest blant dem med høy utdanning. Undersøkelsen viser videre at halvparten av befolkningen aldri har vært på en ballett- eller danseforestilling.

Det er foretatt få publikumsundersøkelser innenfor fri scenekunst, men ett unntak er en kartlegging Norsk Publikumsutvikling og Opinion laget for Dansens Hus i 2018 (NPU og Opinion 2018). I tabell 10 har vi oppsummert de viktigste funnene fra denne. Her kom det fram at 29 prosent av innbyggere i Oslo hadde sett en danseforestilling i løpet av de siste tre årene. Kjønnsmessig var det ingen forskjell, heller ikke i alder var forskjellen stor, selv om den yngste og den eldste gruppa var noe underrepresentert. Heller ikke utdanning påvirket besøket vesentlig. Andelen var høyere blant personer med høgskole- eller universitetsutdanning over fire år, men besøket var høyere blant personer med utdanning fra videregående skole enn personer med kort utdanning fra høgskole

37 Det er en utpreget kritisk diskurs omkring relasjonell kunst og deltagelse som kobler slike prosjekter til kritiske begreper som erfaringsøkonomi og nyliberalisme. Se en oversikt over denne blant annet i Bergs doktorgradsavhandling *Negotiating the participatory turn*, 2020.

eller universitet. Det kom videre fram at personer med innvandrerbakgrunn var hyppigere gjester enn den øvrige befolkningen, mens bosted i Oslo også påvirket besøket. Besøksprofilen følger altså i mindre grad de sosiale og demografiske skillene vi finner for øvrig kulturbruk. Det rapporten derimot viste, var at billettjøpere på Dansens Hus var langt mer kunst- og kulturinteresserte enn den øvrige befolkningen. I tillegg til dansekunst var publikummet særlig interessert i billedkunst.

Tabell 10: Andel som har vært på danseforestilling på Dansens Hus siste tre år i ulike grupper av befolkningen i Oslo (n = 500). Kilde: NPU og Opinion 2018.

Variabel	Andel %
totalt (Oslo)	29
kvinner	29
60 år +	24
50–59 år	30
40–49 år	31
30–39 år	32
15–29 år	27
innvandrerbakgrunn	36
u/h, lang	36
u/h, kort	23
vgs	29
grunnskole	20
Indre Vest	43
Ytre Øst	19

Men hvor representativt er dette egentlig for resten av landet? Dansens Hus ligger i Oslo, som har et helt annet publikumsgrunnlag enn andre norske byer størrelsesmessig, men også demografisk, med delvis unntak av større byer som Bergen og Trondheim. Dans og teater har dessuten ulike historiske forutsetninger i Norge, og det er enda en grunn til at denne undersøkelsen ikke gir et generelt bilde av publikum for fri scenekunst.

Som vi omtalte både innledningsvis og i kapittel 2, der vi tok for oss den frie scenekunstens kulturpolitiske forutsetninger, er det lite konkret snakk om publikum hverken i scenekunstpolitikken eller diskursen omkring fri scenekunst. Publikum er tradisjonelt heller ikke viet stor oppmerksomhet i teatervitenskapen i form av forskning på deres faktiske opplevelser og preferanser (Freshwater og Weaver 2009). Kulturpolitisk er det primært snakk om helt

overordnede og generelle mål om å nå hele befolkningen med kunst og kultur gjennom å ha et bredt kulturtilbud som favner ulike interessenter. I Bergs (2019a) artikkel om publikums medvirkning i teatrene, *Norwegian Theatre – a blind spot on cultural policy's participatory agenda*, påpeker hun at prinsippet om armlengdes avstand i stor grad har medført at det finnes få konkrete krav til publikumsarbeid og målgruppetenkning i tildelingsbrevene til scenekunstinstitusjonene fra Kulturdepartementet. Prioriteringer av særskilte publikumsgrupper, deriblant barn og unge, har i større grad vært fremmet gjennom egne satsinger slik som Den kulturelle skolesekken, Kunstløftet og prosjektet Klangfugl. Disse satsingene har også hatt stor betydning for fri scenekunst i Norge.

Publikum og publikumsutvikling var et av punktene som opptok både informantene vi intervjuet, og deltagene i Facebook-gruppa. Begge disse stedene fant vi svært ulike holdninger til ideen om å lage forestillinger med et spesifikt publikum i tankene. På den ene siden ble det sett på som et kreativt utgangspunkt for å utvikle kunst, på linje med andre kunstneriske metoder. En bevissthet om målgrupper kunne slik bidra til å nå ut til marginaliserte grupper. På den andre siden trakk andre fram at man egentlig aldri kan vite hva som treffer ulike mennesker, og at man derfor må ta utgangspunkt i egen kunstnerisk interesse og fokusere på å skape kunst av høy kvalitet. Det ble også formidlet flere kritiske perspektiver og syn på dette temaet, for eksempel at det å slippe å tenke på publikum i den kunstneriske prosessen kan være en privilegert posisjon, der det å forholde seg nøytralt til publikums ulike bakgrunner ikke er noe alle kunstnere har mulighet til. Publikum har ulik tilgang til kodene som er innskrevet i både institusjonelle og kunstneriske praksiser, og det kan være ulike former for maktrelasjoner innskrevet i selve visningssituasjonen så vel som i det kunstneriske innholdet. Et annet perspektiv som kom fram, var at det ikke kan være den enkelte scenekunstners ansvar å drive publikumsutvikling på generelt plan; kunstnerens ansvar er å lage kunst! De som mente dette, hevdet samtidig at dersom det er ønskelig med et større publikum for fri scenekunst, så må det være arrangørenes ansvar, og ikke minst bør det være bevilgende myndigheters oppgave å legge bedre til rette for å nå overordnede mål som å nå hele befolkningen med scenekunst.

## Mangfold og formidling

Når det gjelder satsing på og bevissthet rundt publikumsbygging innen fri scenekunst, er estetisk og kulturelt



mangfold og videre representasjon en relevant problemstilling. Det er for eksempel verdt å spørre om dagens scenekunsttilbud til publikum speiler det reelle mangfoldet i befolkningen. Norsk kulturfonds ordninger spiller allerede en viktig rolle for å sikre bredden i scenekunsttilbudet, og Kulturrådet har de siste årene særlig satset på mangfold gjennom prosjektet *Inkluderende kulturliv i Norden*<sup>38</sup>, herunder *Critical Friends*<sup>39</sup>, som er et nettverk av kunstnere med flerkulturell bakgrunn fra de nordiske landene, ledet av den norske koreografen Thomas Talawa Prestø. Kulturrådet fikk rollen som nasjonal koordinator for mangfold i 2020 og har formulert en rekke overordnede mål for å styrke sitt arbeid med mangfold, både internt i egen virksomhet og eksternt.<sup>40</sup> De dreier seg om å styrke stillingsressursene og kompetansen internt, å drive kunnskapsproduksjon og kompetansebygging, dialogarbeid og utprøving av nye virkemidler, for å nevne noen mål.

I anbefalingene fra *Critical Friends*-prosjektet står det blant annet:

There is also a need to recognise that specific normative and institutionalised genres of art receive subsidy from early stage all the way to professional training and as practitioners. When artists practice alternative artforms, the entire cycle of training and professionalisation are shouldered by the practitioners themselves. Alternative routes to releasing funds, funding structures and government funding for training and professionalisation within non-traditional artforms in the Nordics must therefore also be given validation.<sup>41</sup>

Sitatet peker på utfordringer for kunstnere som arbeider med alternative praksiser hvor kompetansen ikke kommer fra etablerte scenekunstutdannelse som er en vanlig vei til anerkjennelse som profesjonell kunstner. Dersom man ikke ses på som profesjonell, vil man stå utenfor mange av de etablerte ordningene som støtter både produksjon og formidling av fri scenekunst. Å søke de ulike støtteordningene krever dessuten en kompetanse som man kan tenke seg at både kunstnere og arrangører utenfor det etablerte scenekunstmiljøet ikke nødvendigvis har tilgang på. Et scenekunstkompani vi snakket med, og som

jobber mye innenfor DKS, fortalte at de i forbindelse med flere ulike søknadsprosesser opplevde liten forståelse hos Kulturrådet for sine perspektiver. De fortalte videre om en opplevelse av at de måtte tilpasse seg Kulturrådets støtteordninger, snarere enn at støtteordningene understøtter deres prosjekter. De opplevde altså ikke at deres bakgrunn og uttrykk blir tilstrekkelig «validert». De mente dette i realiteten ga dem tre alternativer: å la være å søke, å tilpasse prosjektet sitt etter det man oppfatter som den rådende normen/diskursen, eller å lære seg å bruke søknadsspråket på en strategisk måte som gjør at man kan holde på sitt eget prosjekt. Også for dem var det en utfordring at deres utøvere ikke ble anerkjent som profesjonelle.

Dette kompaniet forholdt seg i mindre grad til begreper som *nyskapende* og *eksperimentell* og var i liten grad opptatt av anerkjennelsen det gir å få spille på spesifikke visningsarenaer innenfor fri scenekunst. I stedet trakk de fram høye publikumstall, etterspørsel fra utenlandske aktører og synlighet i mediene som bekreftelse på at de produserte kunst av høy kvalitet. Prinsippet om å være nyskapende var tidligere eksplisitt formulert i søknads- og vurderingskriteriene for Kulturrådets prosjektstøtte til fri scenekunst, og allerede i Bergsgard og Røysengs (2001) evaluering av omleggingen til prosjektstøtte ble det framhevet at prinsippet var omdiskutert blant kunstnerne. På den ene siden ble prinsippet kritisert for å virke ekskluderende for enkelte kunstneriske praksiser, og på den andre siden ble det framhevet som viktig for å bidra til eksperimentering og forskning og motvirke en kulturpolitisk målstyring (side 43–46 og 84–88). Dette er i dag langt mer generelt formulert som krav til «egenart, originalitet og kunstnerisk relevans, kunstnerisk ambisjon og begrunnelse samt framtidig potensial, kunstnerisk nivå, vekst og utvikling, slik det har framkommet i tidligere gjennomførte prosjekter».<sup>42</sup> Dette åpner, slik vi ser det, for en bredde av ulike scenekunstuttrykk. Vi mener samtidig at det fortsatt går et skille innad i scenekunstheltet mellom aktørene som er opptatt av å ivareta kunstautonome prinsipper, og de som er opptatt av prinsipper som representasjon, inkludering og mangfold. Anbefalingen fra *Critical Friends* var at søknadsordninger trenger ekspertutvalg som også

38 <https://www.kulturradet.no/inkludering/vis/-/publikasjoner-til-nordic-dialogues> Sluttrapporten til prosjektet er tilgjengelig digitalt: [https://issuu.com/norsk\\_kulturrad/docs/inkluderende\\_kulturliv\\_i\\_norden-sammensl\\_tt](https://issuu.com/norsk_kulturrad/docs/inkluderende_kulturliv_i_norden-sammensl_tt)

39 <https://www.kulturradet.no/inkludering/vis/-/en-gavepakke-med-kunnskap-til-mangfoldsarbeidet>

40 <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/et-kunnskapsbasert-og-langsiktig-mangfoldsarbeid>

41 [https://issuu.com/norsk\\_kulturrad/docs/critical\\_friends\\_recommendations](https://issuu.com/norsk_kulturrad/docs/critical_friends_recommendations)

42 <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/fri-scenekunst-teater>

ser på mangfold og sikrer at søknader får lik og rettferdig behandling.<sup>43</sup> Det er vår oppfatning at sammensetningen av fagutvalg og komiteer diskuteres jevnlig innad i scenekunstmiljøet.

Samtidig er dette en diskusjon om hvilke ansvarsområder og aktører som dagens støtteordninger skal og kan dekke. Hvilke grupper er marginaliserte med tanke på ordninger som gjestespill- og arrangørstøtte? Er det størst behov for å styrke produksjonene, eller finnes disse allerede slik at det er viktigere å få dem ut til et bredere publikum og dermed heller styrke visningsarenaene? Dette er komplekse spørsmål som vi ikke har hatt rom til å se nærmere på, men som vi tror vil være del av Norsk kulturråds arbeid som mangfoldskordinator. Skal vi tro informantene i sitatet over, vil dialog med aktører som arbeider med uttrykksformer som i mindre grad er anerkjent i kunstfeltene, være viktig framover. Det vil blant annet være relevant med tanke på å rekruttere og anerkjenne andre former for trening, praksis og erfaring enn hva som forvaltes av eksisterende kunstutdanninger.

Mange arrangører innen fri scenekunst prøver allerede ut ulike strategier for å inkludere flere i sitt publikum gjennom ulike formidlingstiltak og kunstprosjekter som inviterer marginaliserte grupper inn på teatrene. Spørsmålet er imidlertid hva slags effekt disse har. I Norge er det forsket lite på dette, og dermed kommer vi med noen mer generelle betraktninger. Medieforskeren Nico Carpentier (2011) skriver i boka *Media and Participation. A Site of Ideological-Democratic Struggle* om bruken av begrepet deltagelse og skiller mellom *tilgang*, *interaksjon* og *deltagelse*. Et slikt skille åpner for et kritisk blikk på hvordan man arbeider med kunstformidling. Man kan sørge for at informasjon om kulturtilbud er bredt tilgjengelig, at billettprisene ikke er for høye, og man kan legge til rette for interaksjon mellom verk og publikum. Men det betyr ikke nødvendigvis at kunsten oppleves som relevant, meningsfull, eller at opplevelsen frister til gjentagelse. Ideen om å utvikle publikums smak er kritisert for å være både paternalistisk og lite virkningsfull, noe som blant annet er undersøkt i kulturpolitisk forskning (Hylland 2014). Samtidig peker kultursosiologen Nobuko Kawashima på at kulturinstitusjoner som tar konsekvensen av dette og endrer programmet sitt, risikerer å miste kjernepublikummet sitt: «If this is the case, then there is a paradox in audience development. As more new audiences are brought into the mainstream arts venues and museums, the core,

existing audiences will have to move to a different sphere where they can be exclusive» (Kawashima 2006: 66).

Dersom man ønsker større grad av kulturell deltagelse, må det være et mangfoldig kulturtilbud hvor representasjon er ivaretatt for kunstnere og publikum. Dette er både en generell kulturpolitisk diskusjon og en viktig diskusjon i spørsmålet om visningssituasjonen for fri scenekunst. Dersom formålet er å stimulere til økt visning av fri scenekunst, er det viktig å diskutere hva som menes med den frie scenekunsten, og hva som er formålet med tiltakene. Hvem er tiltakene rettet mot, og hvem nyter godt av dem; kunstnerne eller publikum? Hvem inkluderes blant disse gruppene? I et maktkritisk perspektiv er det viktig å være oppmerksom på hvilke hierarkier og verdssystemer som er internalisert i de ulike aktørene i scenekunsten, særlig fordi disse ikke nødvendigvis er artikulert eller bevisste for aktørene selv (se for eksempel Hovden og Prytz 2018). Hvordan tolker sentrale portvoktere i fagutvalg og komiteer og blant arrangørene begreper som kvalitet og profesjonalitet innenfor ulike sjangre og tradisjoner? For å unngå en sementering av smakshierarkier og en estetisk ensretting som gjør at det blir et mer begrenset tilbud til *ulike* publikumsgrupper, er det viktig med mangfoldig representasjon i kunsten og maktspredning blant beslutningstagere, portvoktere og døråpnere.

43 Ibid. Vår oversettelse. Fullt sitat: «Grant applications need to have expert boards also looking at diversity and ensure that applications sent from diverse artists are given equal and fair treatment.»

## 5. Produksjoners visningskretsløp

I dette kapitlet ser vi nærmere på en rekke eksempler på scenekunstproduksjoners visningskretsløp. Målet vårt med dette er å vise hvordan formidlingspotensial er avhengig av individuelle kunstneriske og organisatoriske forløp, prosesser samt produksjonenes materielle egenskaper. Noen av disse produksjonene og deres visningshistorikk kan enkelt identifiseres og forstås i lys av Dag Solhjells inndeling i eksklusive, inklusive og kommersielle kretsløp, og en slik analyse kan være informativ. I utvalget vårt ser vi for eksempel noen produksjoner som kun er vist på programmerende scener, og dermed kan sies å inngå i et eksklusivt kretsløp. Men dette er likevel ikke normen. De aller fleste produksjonene i utvalget vårt krysser ulike arrangørnettverk med sine turneer. En god del produksjoner har dessuten en stor overvekt av visninger gjennom Den kulturelle skolesekken eller Den kulturelle spaserstokken, som begge er arrangører som man vanligvis forbinder med et inklusivt kretsløp. Produksjoner med rene kommersielle kretsløp, som i denne sammenhengen vil være visninger på kulturhus og eventuelt privatteatre, er imidlertid lite framtreddende i utvalget. Når fri scenekunst vises på kulturhus, vises den også gjennom andre arrangørnettverk. Ved å forfølge det vi kaller produksjoners visningskretsløp, i et utvalg ulike «caser», vil vi vise hvordan mange kompaniers produksjoner ikke nødvendigvis passer inn i Solhjells tre kategorier.

Flesteparten av produksjonene vi diskuterer i dette kapitlet, hører inn under et eksklusivt og/eller et inklusivt kretsløp. I kun enkelte tilfeller er det kompanier som også krysser over i et delvis kommersielt kretsløp. Dette er kanskje ikke så overraskende, siden kriteriene for produksjonsstøtte har vært rettet mot å støtte og utvikle scenekunsten som står utenfor det kommersielle kretsløpet. Blant arrangørene finnes også mange hybrider som ikke lar seg kategorisere. Et godt eksempel er nisjefestivaler som ASSITEJ/SAND-festivalen i Kristiansand. Den viser scenekunst for barn og unge fra norske og internasjonale kompanier, og man kunne dermed anta at den kan kategoriseres som del av det inklusive kretsløpet. Det er derimot ikke helt presist, ettersom denne festivalen også retter seg mot et fagmiljø og kunstnerisk miljø av eksperter på kunst for denne målgruppa, i tillegg til lokale barn og unge. Det må understrekes at heller ikke

alle forestillinger for barn og unge kan kategoriseres som del av et inklusivt kretsløp. I Norge har det vært en lang satsing på kunstnerisk utforskning innenfor produksjoner rettet mot barn og unge. Satsinger på kunstformidling for barn, som Kulturrådets Klangfugl og Kunstløftet, har støttet forestillinger som har forfulgt den kunstautonome tankegangen vi gjerne forbinder med det eksklusive. Dette er eksempel på at kretsløp ikke nødvendigvis er gjensidig utelukkende.

Hver scenekunstproduksjon kan sies å ha sine særegne empiriske kretsløp som i større eller mindre grad passer inn i teoretiske og generelle kategorier (jf. Solhjell). For å eksemplifisere visningskretsløp innenfor fri scenekunst som vi mener er sentrale, presenterer vi i det følgende en rekke caser av fri scenekunstproduksjoner som vises i ulike arrangørnettverk. Eksemplene er produksjoner som fikk støtte fra Kulturrådets støtteordning Fri scenekunst – teater eller dans i 2017 og 2015, altså det samme utvalget vi har referert til tidligere. I tillegg har vi valgt å inkludere tre kompanier som ikke er med i produksjonsutvalget. Deres produksjoner bygger på andre forutsetninger enn flesteparten av produksjonene som får Kulturrådets prosjektstøtte Fri scenekunst – dans og teater, noe vi mener spiller inn på visningssituasjonen. De tre nevnte kompaniene er Heine Avdal og Yukiko Shinozaki/fieldworks, Stella Polaris og Cirkus Xanti.

Målet med casene er å undersøke faktorer som bidrar til at produksjoner i fri scenekunst vises mye. Det finnes selvsagt også andre faktorer, flere kunstnere og flere produksjoner som ville vært interessante å se på, men her har tid og ressurser avgrenset våre muligheter. Kunstnerne vi har valgt, har det til felles at produksjonene deres er blitt spilt mange ganger enten de har en høy grad av mobilitet eller er mer stedbundet. Disse viser at bildet av fri scenekunst som noe som ikke når ut til publikum, må justeres. De stedspesifikke prosjektene bygger på andre premisser enn mobilitetsprinsippet som vi har framhevet som sentralt innenfor fri scenekunst. Det betyr ikke at mobilitet dermed ikke er viktig, men at det også finnes andre måter å organisere visning av fri scenekunst på, og at dette er noe man må ta høyde for når man vurderer tiltak som har til hensikt å styrke visningssituasjonen for fri scenekunst.

## Fri scenekunst på institusjonsteatret: Statsteatret og 1980 – Aker Brygge

Få frie scenekunstnere har institusjonsteatre som sitt primære visningsnettverk.<sup>44</sup> Derimot er det flere kunstnere og kompanier som får prosjektstøtte eller kunstnerstøtte fra Kulturfondet som hyppig har samarbeid med og viser forestillinger på institusjonsteatre, i tillegg til andre arenaer som kulturhus. Statsteatrets *1980 – Aker Brygge*, som inngår i vårt utvalg, inngår nettopp i et slikt kretsløp. Kompaniet består av Per Kjerstad, Cato Skimten Storengen, Kim Sørensen og Gard B. Eidsvold, som er erfarne skuespillere med kjente navn fra norske institusjonsteaterscener og fra TV og film, og Yngve Sundvor som kunstnerisk leder og regissør. Eidsvold fungerer som gruppas produsent og administrative leder, men alle fem er medeiere i Foreningen Statsteatret. Utgangspunkt for etableringen i 2010 var, ifølge nettsiden deres, et ønske om å arbeide «som et band», det vil si med skuespillerkolleger med samstemte teaterpreferanser. Dette ligner på den motivasjonen som lå bak starten av de første frigruppene: Man ønsket å arbeide med uttrykk og på måter det ikke var rom for i institusjonsteatret, sammen med likesinnede kunstnere man selv valgte å samarbeide med.

I en serie på ti forestillinger har Statsteatret tatt for seg hendelser og fenomen i norgeshistorien, der de blander fakta og fiksjon og behandler emnene med et humoristisk skråblikk. Forestillingene har titler som *1066 – Slaget ved Stamford Bridge, 1814 – En western fra vidda, 1930 – Diktatoren. 1980 – Aker Brygge*, som er den åttende produksjonen, fikk 850 000 kroner i produksjonsstøtte fra Norsk kulturråd i 2017 og hadde premiere på Oslo Nye Teater i april 2018, og hvor den ble vist igjen i november samme året. I tillegg til å ha Oslo Nye som co-produsent, har Statsteatret på denne (og andre forestillinger) produksjonssamarbeid med Rogaland Teater og Det Vestnorske Teateret (tidligere Hordaland Teater). Dette samarbeidet innebærer, ifølge kompaniet, tilgang til produksjonslokaler og verksted, men også produksjonsmidler. Med institusjonsteatre som co-produsenter er det økonomiske grunnlaget bredere enn for kompanier som kun baserer seg på Kulturrådets

prosjektstøtte til fri scenekunst og andre offentlige støtteordninger. *1980 – Aker Brygge* ble spilt i to perioder med totalt syv forestillinger i august 2018 og januar 2019 (Rogaland Teater) og åtte forestillinger i oktober 2018 (Hordaland Teater/Det Vestnorske Teateret). I tillegg ble den spilt på en lang rekke kulturhus og flere scenekunsthøstfestivaler.<sup>45</sup> Statsteatret produserer jevnt og trutt, og har opparbeidet seg et repertoar av forestillinger som det kan veksle mellom på turné. Teatergruppa har valgt å bruke enkel scenografi som er lett å frakte. Det faste ensemblet, hvor man tilknytter seg ytterlige samarbeidspartnere etter behov, gjør også organiseringen relativt enkel.

Statsteatrets forestillinger er underholdende og legger stor vekt på skuespillerhåndverket og på historiefortelling. Formidling og kontakten med publikum står sentralt. Forestillingene deres har bred appell og et kommersielt potensial som dermed gir dem innpass på kulturhusene, hvor billettsalg inngår som en større del av de totale inntektene. Noen av produksjonene har også vært vist gjennom DKS. Denne produksjonens kretsløp er et eksempel på at det kan være vanskelig å trekke skarpe skiller mellom kunst og underholdning innenfor scenekunstens økosystem. *1980 – Aker Brygge* kan dermed ikke strengt plasseres i et eksklusivt, inklusivt eller kommersielt kretsløp. Produksjonen har i stedet egenskaper som kobler den til både et eksklusivt, et inklusivt og et kommersielt kretsløp. *1980 – Aker Brygge* fikk en rekke strålende anmeldelser i Dagsavisen, Dagbladet, Aftenposten, Stavanger Aftenblad og Rogaland Avis. Statsteatret er sånn sett et eksempel på at kvalitetsbegrepet som står sentralt i Kulturrådets tildelingspraksiser, ikke kun kobles til en spesifikk estetikk eller et eksklusivt og spesialisert kretsløp.

## Fra programmerende scener til skolesekken: Amund Sjølie Sveens *Nordting* og *Commonism*

I utvalget finnes flere produksjoner med visningskretsløp hvor tyngdepunktet ikke ligger i ett, eller to, men flere arrangørnettverk. Amund Sjølie Sveen er en norsk perku-

44 Unntaket må i så fall være Goksøyr og Martens, et av kompaniene som mottok basisfinansiering, og som siden 2017 har hatt Det Norske Teatret som sin viktigste visningsarena og co-produsent. Før de kom inn under denne støtteordningen, ble imidlertid flere av forestillingene deres co-produsert av Nationaltheatret.

45 Disse arenaene var blant annet Drammens Teater, Nøtterøy Kulturhus, Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival, Sekkefabrikken kulturhus i Slemmestad, Gamle Ormelet i Tjøme, Fon-teltet i Sandefjord, Nordland teaters festival Vinterlysfestivalen, Kulturhuset i Tromsø, Frogner kultursenter, og Høstscena i Ålesund i 2019 og 2018. Dette er ifølge arrangement postet på Statsteatrets Facebook-side.

sjonist og scenekunstner som arbeider i mange ulike formater og samarbeidskonstellasjoner. Han har blant annet gjort seg bemerket med en rekke «performance-lectures», soloarbeider hvor han holder et iscenesatt foredrag over ulike tema som økonomi, kunstig intelligens og våpenindustrien. Prosjektene tar opp i seg aktuelle tendenser i samtidens scenekunst som politisk teater, aksjonisme og dokumentarisme, og de har en performativ ramme som ofte inkluderer interaksjon med publikum. Sjølie Sveen har vist forestillingene sine på norske scenekunsthospitaler, på programmerende scener samt i Den kulturelle skolesekken, men også i utlandet og på scener som vanligvis ikke viser scenekunst. Produksjonen *Nordting*, som fikk flerårig prosjektstøtte på 201 450 kroner i 2015 og 508 550 kroner i 2016, er et eksempel på dette siste. Per november 2019 var forestillingen blitt vist 49 ulike steder, med folkemøtet som dramaturgisk ramme og tilpasset den lokale konteksten den spilles i.<sup>46</sup> I *Nordting* samarbeider Sjølie Sveen med koreograf og danser Liv Hanne Haugen og musiker Erik Stifjell. I tildelingsrunden høsten 2021 ble det klart at Sjølie Sveen ble tildelt kunstnerskapsstøtte fra 2022 til 2026 for å utvikle *Nordting* som en plattform for ulike kunstneriske prosjekter.

Engasjerende, politisk aktuelle temaer som henvender seg direkte til et bredt publikum, og et format med minimal scenografi, få utøvere og relativt enkle tekniske behov gjør at forestillingene til Sjølie Sveen er enkle både å reise med og ta imot. Formatet holder dessuten kostnadene ved å turnere nede. Produksjonen *Commonism*, som fikk 300 000 kroner i prosjektstøtte i 2017, er et annet godt eksempel. Forestillingen er en samtale mellom Sjølie Sveen og den britiske teaterkunstneren Andy Smith om «nasjonalitet, internasjonalitet, kunst og politikk». Den hadde premiere på BIT Teatergarasjen april 2018 og er senere spilt under Fortellerfestivalen i Oslo i april 2018, ved Stamsund Internasjonale Teaterfestival i juni 2018, og i tillegg er den vist en rekke ulike steder i Storbritannia.<sup>47</sup> Her kan vi se at flere av visningene foregår tett opp til hverandre i tid og i to land. Dette gjør at eventuelle kostnader til gjenopptakelse, altså å øve inn en forestilling på nytt etter en pause, blir små. Vi kan også anta at samarbeidet mellom to kunstnere med ulike nasjonaliteter er en faktor som også øker muligheten til flere visninger,

gjennom å trekke veksler på begge kunstnernes kontaktnett. Både *Nordting* og *Commonism* er produksjoner som, i likhet med Statsteatrets *1980 – Aker Brygge*, beveger seg på tvers av flere arrangørnettverk, og i dette tilfellet vil Sveens produksjoner kunne plasseres mellom det Solhjell vil kalle et eksklusivt og inklusivt kretsløp.

## Fra Hausmanns gate til India: Grusomhetens Teater

Grusomhetens Teater er på mange måter en «institusjon» i seg selv innen norsk fri scenekunst. Etablert i 1992 og med regissør og skuespiller Lars Øyno i spissen, arbeider gruppa inspirert av Antonin Artauds filosofi om teater. Artaud ville vekke det moderne mennesket gjennom sanselige sjokk og var inspirert av rituelle og symbolske praksiser. Siden 2002 har Grusomhetens Teater hatt sin egen scene på det alternative kulturhuset Hausmania i Oslo, der forestillingene produseres og spilles. Scenen, som også heter Grusomhetens Teater, er deler av tiden også tilgjengelig for utleie.

Grusomhetens Teater er kjennetegnet av en ekspresiv, fysisk spillestil hvor teksten kommer i bakgrunnen. Det står i en teaterlaboratorium-tradisjon som vektlegger kunstnerisk utforskning på kunstens premisser. Denne tradisjonen er i tillegg knyttet til ideen om det fattige teater hvor skuespillerens kropp står i sentrum og andre virkemidler skrelles ned til et minimum. Og selv om Grusomhetens Teaters forestillinger i varierende grad tar i bruk scenografi og rekvisitter, eksemplifiserer de at «lette» forestillinger kan være et estetisk valg like mye som et praktisk. De skiller seg ut både fra institusjonsteatret og innad i det frie scenekunstheltet, både med sitt uttrykk og når det gjelder rammene en egen scene gir for produksjon og formidling. Teatret mottar 1 million kroner i året i støtte fra Oslo kommune. Pengene går primært til driftskostnader forbundet med scenen i Hausmanns gate, men deler av tilskuddet er mulig å bruke til produksjon og gjenopptakelse.<sup>48</sup> Samtidig har Grusomhetens Teater hverken driftsstøtte over statsbudsjettet eller kunstnerskapsstøtte (de hadde heller ikke basisfinansiering). De er dermed avhengig av å få tilslag på sine søknader til Kulturrådet

46 <https://www.amundsveen.no/project/nordting/>

47 Birmingham Rep, i januar 2019, universitetet i Manchester og The Quarterhouse i Folkestone i mars 2019, ved Royal Central School of Speech and Drama i London og LV21 i Gravesend i oktober 2019, ved Derelict Live i Preston, Northern Stage i Liverpool og Slung Low/The Holbeck i Leeds i november 2019. Se <https://www.amundsveen.no/project/commonism/>

48 Ifølge e-post fra Lars Øyno 20.04.2021.



om prosjektfinansiering og gjestespillstøtte for å kunne gjennomføre produksjon og visning. I utvalgsmaterialet vårt ser vi at kompaniet mottok 900 000 kroner i prosjektstøtte fra Fri scenekunst teater i 2017 for prosjektet *Venus & Mars*. I likhet med mange andre etablerte scenekunstnere og scenekunstgrupper rammes altså Grusomhetens Teater av uforutsigbarheten som følger av den frie scenekunstens prosjektøkonomi.

Lokalene og den kommunale driftstøtten gir imidlertid Grusomhetens Teater nok forutsigbarhet til at de kan renndyrke uttrykket sitt. Med en egen scene er Grusomhetens Teater mindre avhengige av å turnere for å få vist forestillingene sine, og de har noe større armslag til å gjenoppta tidligere produksjoner uten å måtte søke finansiering. Begge produksjonene Grusomhetens Teater er representert med i vårt utvalg, *Proud Cloud* og *Venus & Mars*, har hittil blitt spilt en periode på egen scene. De får imidlertid jevnlig internasjonale gjestespillinvitasjoner og har spilt andre av sine forestillinger i flere europeiske land, i India og Iran og årlig i Tokyo. Etterspørselen i asiatiske land kan skyldes at disse har teatertradisjoner hvor det fysiske og symbolske står mye mer sentralt enn i Europa. I tillegg samarbeider gruppa med internasjonale partnere om utveksling av workshops, for eksempel med det anerkjente amerikanske The Living Theatre, om produksjonen *Venus & Mars*, Judith Malinas siste teaterstykke. Lars Øyno skriver i en e-post:

Jeg planlegger ikke forestillinger ut fra om de kan spilles i utland, men når et prosjekt er valgt kan jeg fort se om dette kan være interessant å reise med. Da handler det både om omfang – medvirkende og scenografi, men like meget om type forestilling – tema, innhold og formmessig uttrykk. Når det er sagt, har vi reist flere ganger med 16 medvirkende – med mange kolli spesialbagasje, og hvor scenografien må lages av arrangør i utland. Våre to uroppførte av Ibsen; Fjeldfuglen og Svanhild, var store prosjekter. Førstnevnte har spilt i mange land siden premiere i 2009.<sup>49</sup>

Sitatet viser at det er den kunstneriske visjonen som står i sentrum, og at formidling av prosjektene er nært knyttet til både det kunstneriske og det materielle og logistiske. Dersom man bruker Solhjells kretsløpsbegrep, befinner Grusomhetens Teater seg etter vår oppfatning i et eksklusivt kretsløp. Det er likevel verdt å bemerke at dette

teatret skiller seg fra visningskretsløpet til svært mange andre norske teatergrupper i den frie scenekunsten, uavhengig av om de er i et eksklusivt eller inklusivt kretsløp. Grunnen til det er at de hverken inngår i nettverk som programmerende scener, scenekunsthøstfestivaler i Norge eller Den kulturelle skolesekken. Grusomhetens Teater er videre et godt eksempel på at både estetiske, materielle og økonomiske faktorer spiller inn på produksjonens visningskretsløp.

## Stedlig forankring: de Wangen-produksjoner

Claire de Wangen er en scenekunstner som kan sies å lage produksjoner med et helt eget visningskretsløp, utenfor etablerte arrangørnettverk, ettersom hun i de fleste produksjonene er sin egen arrangør. Hun produserer hovedsakelig sine egne forestillinger under navnet *de Wangen-produksjoner* og arbeider helt utenfor scenerommet med et steds spesifikt utgangspunkt. Selv kaller hun dette «site immersive performance» og beskriver det i følgende ordelag i et «statement» på egne nettsider:

In making performances, I am deeply intrigued by the sensory and intellectual reality of experiencing a place; what might come of this meeting between the person and the space? Every site generates certain expectations and narratives. In my work, I seek to layer this individual experience with a zone of fiction; to invent a new logic from where to experience the environment. My aim is to examine the elusive intersections between a fictional and an actual space. Making the site larger than itself, by proposing a sensory and imaginative take.<sup>50</sup>

Med denne praksisen knytter hun seg til begrepet «immersive theatre performance», som den britiske teaterforskeren Josephine Machon definerer slik: «Immersive theatres combine the act of immersion – being submerged in a medium that is different to our 'known' environment and that feels unusual – with a deep involvement in the activity within that medium, where all the senses are engaged and manipulated» (2016: 29–30).

Med en kjerne av faste samarbeidspartnere, blant andre Morten Bendiksen, og andre mer løst tilknyttet,

49 Lars Øyno i e-postkorrespondanse 20.04.2021.

50 <https://www.dewangen.com/#band-section>

som skuespillerne Gaute Askild Næsheim og Oddrun Valestrand, har hun laget teater på Oslo S (*Sylvelin-sporet* 2019), i en hytte bygget i et tre i Kristparken på Hammersborg i Oslo (*Osperheimkompleket* 2011) og i de gamle underjordiske ølkjellerne på Fredensborg (*Mikrobrylogien* 2016). Unntak fra egenproduksjon er et prosjekt i et nedlagt fjordhotell som ble laget for Ungdomsteatret ved Rogaland teater (*Vista Beach Club* 2018) og da de Wangen ble invitert av Heimdal kunstforening til å lage forestillingen *Adresse Contours Bankett* (2017) i de gamle lokalene til Adresseavisen i Trondheim. De Wangen har etter hvert fått et lojalt og stort publikum, særlig i Oslo, med utsolgte forestillinger. *Mikrobrylogien*, produksjonen som er i utvalget vårt, fikk 950 000 kroner i prosjektstøtte fra Fri scenekunst teater og er spilt 25 ganger. Produksjonen er riktignok bare spilt på ett sted, men det er likevel flere ganger enn mange bi-scene-produksjoner på Nationaltheatret, dersom man ser på teatrets årsmelding i 2019.<sup>51</sup> Fordi forestillingene er laget på og for stedet, er det i utgangspunktet ikke meningen at de skal turneres. Andre kunstnere, for eksempel tyske Rimini Protokoll, som har et stort internasjonalt nedslagsfelt, har vist at dette er mulig, men det krever et stort støtteapparat, noe de Wangen ikke har hatt. De Wangen-produksjoner fikk kunstnerskapsstøtte i 2020, for første gang, noe de Wangen bekrefter i en e-postkorrespondanse at gir mulighet til nettopp å utvikle mobile prosjekter hvor konsepter kan tilpasses lokale forhold.<sup>52</sup>

Immersive og steds spesifikke forestillinger er særlig interessante å kategorisere med henblikk på Solhjells kretsløpsbegrep. Den britiske teaterviteren Adam Alston beskriver i boka *Beyond Immersive Theatre: Aesthetics, Politics and Productive Participation* (2016) hvordan britiske teaterkompanier innen denne sjangeren ofte samarbeider med kommersielle aktører, gjennom sponsoravtaler, produkt plassering, eventsamarbeid og lån av lokaler, som blir en form for «in kind»<sup>53</sup> kultursponsing. I tillegg er det etter hvert etablert lignende helkommersielle konsepter som er inspirert av både teater og gaming, som tilbyr publikum immersive rollespill, eller såkalte «escape rooms/escape games», samt LARP (live action roleplay). Disse inngår vanligvis ikke i en kunstkontekst

og faller utenfor vår kartlegging, men estetisk er det ikke vanntette skott mellom disse praksisene.<sup>54</sup> Dermed kan fri scenekunst ligge tett på populærkulturelle uttrykk, og omvendt. Claire de Wangen er ledende innen å utvikle immersivt teater i Norge, og i likhet med Statsteatret, Sjølie Sveen og Grusomhetens Teater sprenger også hun Solhjells kretsløpskategorier. Som teaterfornyere er produksjonene til de Wangen trygt plassert innenfor et eksklusivt kretsløp, samtidig som koblingene til populærkulturelle fenomen også gjør at produksjonene hennes har et ben i et kommersielt kretsløp. Det gjør at de har et stort formidlingspotensial hvor både det spesialiserte scenekunstpublikummet og et bredere lag kulturforbrukere er potensielt publikum.

## Med verden som arena: Heine Avdal og Yukiko Shinozaki

Heine Avdal og Yukiko Shinozaki har laget forestillinger sammen siden 1999, i produksjonsenheten «fieldworks» og også i konstallasjoner med andre kunstnere. Den røde tråden i forestillingene deres er utforskning av romlig performativitet og konvensjoner for bevegelse, enten det er scenerommet eller andre romlige kontekster som er gjenstand for denne utforskningen. Slike andre kontekster kan for eksempel være hotellrom, kontorer, butikklokaler, som i henholdsvis *fieldworks – hotel* og *fieldworks – office* og *borrowed landscapes*, eller et nedlagt samtidskunstmuseum og andre kulturinstitusjoner.<sup>55</sup> I motsetning til de Wangens steds spesifikke arbeider er fieldworks-produksjonene vist på festivaler og programmerende scener. Dette har påvirket produksjonenes materialitet. For å overleve og ikke miste spillejobber har kompaniet hatt en uttalt strategi om at produksjoner skal være turnévennlige, og har i likhet med Jo Strømgren Kompani brukt «europallen» som et eksempel på hvordan scenografi skal kunne komprimeres og fraktes. I tillegg har flere av produksjonene hatt doble besetninger, noe som også gjør forestillingene mer tilgjengelige ettersom de kan vises på flere steder samtidig og tilbys selv om en utøver er opptatt med annet arbeid.

51 Nationaltheatrets årsmeldinger kan leses her: <https://www.nationaltheatret.no/om-oss/arsmelding/>.

52 E-post 18.04.2021.

53 «In kind» kan oversettes med in natura og innebærer for eksempel at en bedrift gir en scenekunstgruppe tilgang til tomme næringslokaler, i bytte med profilering, billetter og andre motytelser.

54 Se for eksempel Lisa Lies produksjon *Vake*.

55 Informasjon om de enkelte produksjonene inkludert tilskuddsytere finnes på fieldworks hjemmeside <https://www.field-works.be/?type=index&lng=eng>.

Både Shinozaki og Avdal var etablerte dansere i Brussel og arbeidet i mange år med den ledende koreografen Meg Stuart før de startet sitt eget kompani.<sup>56</sup> Med base både der og i Oslo har produksjonene deres hele veien hatt en stor grad av mobilitet i både et norsk og internasjonalt nettverk av programmerende scener og scenekunstfestivaler. Med en konseptuell orientering i arven fra avantgarden, som i stor grad har et spesialisert publikum, kan de kategoriseres som del av et eksklusivt kretsløp. Den sterke tilknytningen deres til Brussel, som i flere tiår har vært et viktig senter for samtidsdans og teater, gir også Shinozaki og Avdal muligheten til nære relasjoner med toneangivende europeiske co-produsenter som fungerer som bindeledd til nye arrangører over hele verden. Å ha base i flere land kan dessuten gjøre at man får tilgang til de ulike nasjonenes støtteordninger. Mange norske dansere, koreografer, skuespillere og regissører har etter hvert utdannelse fra utlandet og dermed tilgang på flere og bredere scenekunstnettverk. På bakgrunn av både utvalget vi har gjort, og slik det går fram av tildelinger av gjestespillstøtte, ser det å ha base i flere land ut til å gi flere positive ringvirkninger for norske så vel som utenlandske kunstnere. Først og fremst skyldes dette at det å utvikle nettverk krever langsiktig relasjonsbygging. Videre er det vanskelig å få forståelsen for den konteksten man ønsker å inngå i med egne produksjoner, dersom man selv ikke er tilstedeværende i den over tid.

I perioden 2013–2020 fikk Avdal, Shinozaki og fieldworks støtte gjennom basisfinansieringsordningen i Kulturrådet. I tillegg til dette har fieldworks som produksjonshett hatt finansiering fra ulike flamske støtteordninger, samt tilskudd fra ulike fond (se Kleppe et al. 2018: 28). Med dette økonomiske fundamentet har mange av Avdal og Shinozakis ulike produksjoner hatt lang levetid, og de tas opp igjen og turneres flere år etter premiere. Et eksempel er prosjektet *fieldworks – office*, som hadde premiere under Gøteborg danse- og teaterfestival i 2010 og skal spille i København våren 2021, noe som trygt kan sies å være et visningskretsløp med lang varighet.<sup>57</sup> Dette gir en stabilitet i virksomheten for alle involverte i forestillingene og kompaniet. Etter to perioder med basisfinansiering har Avdal søkt, men fått avslag på kunstnerskapsstøtte, men har mottatt prosjektstøtte i 2021, før Avdals produksjoner igjen fikk kunstnerskapsfinansiering for perioden 2022–2025. Ifølge kunstneren medførte pausen

at den omfattende turnévirksomheten til fieldworks-prosjektene ikke kunne opprettholdes på samme nivå som før. Flere store, flerårige samarbeidsavtaler med internasjonale arrangører falt bort. Avdal har fortalt oss at dette reduserte mulighetene for å videreføre kostbare produksjoner med flere utøvere, samt steds spesifikke arbeider som krever tilstedeværelse over tid for å utarbeide og framføre prosjektet.<sup>58</sup>

På mange måter kan Avdal og Shinozakis prosjekter sies å passe godt innenfor en norsk internasjonal kulturpolitikk som har vært forholdsvis stabil over tid. Produksjonene deres er internasjonale suksesser som markedsfører norsk scenekunst og kultur i utlandet, samtidig som de også er tilgjengelige for et norsk publikum. Ikke bare har nye produksjoner en høy grad av mobilitet, mange av dem har også lang levetid. Dermed skapes arbeidsplasser, blant annet for andre dansekunstnere som medvirker som utøvere og dermed får et unikt innblikk i det internasjonale scenekunstheltet. Dette kan forstås som en form for videreføring av kompetanse. For en stor del av norske teater- og dansekompanier er imidlertid ikke dette et realistisk eller oppnåelig ideal, enten fordi man ikke har de samme kunstneriske forutsetningene eller interessen for å lage forestillinger i tilsvarende format, eller fordi man ikke har tilgang til et tilsvarende støtteapparat og nettverk.

## Teater der folk er: Cirkus Xanti og Stella Polaris

En håndfull norske teatergrupper arbeider innenfor en gjøgler- og nysirkus-tradisjon. Et eksempel er Stella Polaris, etablert i 1985 og ledet av Per Spildra Borg. Et annet er Sverre Waages produksjonsselskap for nysirkus, Cirkus Xanti. I likhet med fieldworks er heller ikke disse i utvalget vårt som tilskuddsmottagere fra fri scenekunst teater/dans i 2015 eller 2017, men Cirkus Xanti figurerer i tilskuddslistene andre år, og Stella Polaris mottar tilskudd over post 75 i statsbudsjettet. De to representerer dessuten alternative visningskretsløp innen fri scenekunst som vi ønsker å rette søkelys på. I likhet med Claire de Wangen har begge i stor grad frigjort seg fra rammene som arrangørnettverk vanligvis legger til grunn for å ta inn forestillinger. For Stella Polaris' del har denne frigjøringen skjedd i form av å opptre på gater og torg; for Cirkus

56 Se André Lepecki i Eeg (2006), Berg et al. (2007).

57 Se turnéliste på <https://www.field-works.be/?type=agenda&lng=eng>

58 E-postkorrespondanse 18. og 19. april 2021

Xantis del ved å eie sin egen visningsarena, et sirkustelt. Førstnevnte opptrer for flere tusen i offentlige rom. Cirkus Xanti arrangerer egne festivaler som Sirkuslandsbyen, hvor også andre nysirkuskompanier inviteres inn, samtidig som de også produserer forestillinger for turné. Dette representerer en publikumsorientert formidling hvor disse teatrene, i motsetning til arrangører med faste scener, kan oppsøke publikum der de er, samt selv eie utstyret som er nødvendig for å spille.<sup>59</sup>

Stella Polaris har en bred virksomhet som består av workshops og kursvirksomhet, særlig rettet mot barn og unge, sceniske forestillinger, samt gateteaterforestillinger som ikke har ordinært billettsalg. Kompaniet har en sterk lokal tilknytning i Sandefjord og Grenlandsområdet og holder til i Varden grendehus, men viser forestillingene sine både i Norge og i utlandet. Stella Polaris' gateteater og opptredener er dessuten ofte koblet til ulike offentlige tilstelninger, som julegrantenning eller 17. mai-feiring i Sandefjord, hvor publikum kan se på en stund og så gå videre.<sup>60</sup> Slike opptredener krever en annen form for innsats og oppmerksomhet fra publikum enn når man må kjøpe billett på forhånd og ta plass i en mørk teatersal. Stella Polaris opptrer dessuten på private arrangementer, i forbindelse med markedsføring og driver kursvirksomhet. Dermed lever de på inntekter fra et kommersielt marked i tillegg til å motta statsstøtte, kommunal og fylkeskommunal støtte og øvrig prosjektfinansiering.

Nysirkus appellerer til et bredt publikum, samtidig som sjangeren også har sitt eget publikum som er spesifikt interessert i nettopp nysirkus. Det har vokst fram nisjefestivaler for disse uttrykkene flere steder i verden, hvor også norske kompanier har gjestespill. Både Cirkus Xanti og Stella Polaris' produksjoner inngår i slike nettverk og har flere internasjonale samarbeidspartnere, blant annet er sistnevnte del av et stort prosjekt, *The legend of the great birth*, som er støttet av EUs program Creative Europe.

Estetisk er Stella Polaris og Cirkus Xanti svært spesialiserte. Det å være gjøgler eller sirkusartist krever helt spesifikke fysiske ferdigheter og trening over mange år. Gjøglerteater og nysirkus representerer dessuten en egen og folkelig tradisjon innen teatret som står i motsetning til det borgerlige institusjonsteatret, men også til avantgarden. På grunn av arrangørnettverkene som gruppene

kobler seg til, og de materielle forutsetninger og forflytningen av forestillingene skiller visningskretsløpet deres seg ut fra hovedstrømmen av norske teaterkompanier, særlig de som opptrer i vanlige scenerom, og som primært har et kretsløp hvor programmerende scener og scenekunsthospitaler står sentralt.

## Fri scenekunst på skolebenken: Panta Rei Danseteater

I Norge produserer kunstnere som hører til innenfor fri scenekunst, svært mye teater og dans for et ungt publikum. Mange av barne- og ungdomsforestillingene er laget spesifikt med visning gjennom Den kulturelle skolesekken i tankene, og mye av scenekunsttilbudet i DKS produseres av grupper som nærmest utelukkende produserer for dette markedet. Men forestillinger som ikke er laget spesifikt for målgruppa barn og unge, tas også opp i ordningen, særlig de som kan egne seg å spille for elever i videregående skole.<sup>61</sup> DKS står, som tidligere nevnt, utenfor denne utredningens mandat, men det er mange slike produksjoner som også tilbys til et publikum utenfor skoletiden, og som har Kulturrådet som en kilde til finansiering av produksjon og visning. Dette gjelder for eksempel grupper som Teater Grimsborken og Teater Joker, eller fortellerkunstner Kløverknekten alias Torgrim Mellum Stene og Panta Rei Danseteater.

Sistnevnte, Panta Rei Danseteater, er representert i utvalget vårt med produksjonen *Make Me Dance*, som fikk 800 000 i støtte fra Fri scenekunst – dans i 2017, samt støtte fra Fond for utøvende kunstnere. Kompaniet lager både målgruppespesifikke prosjekter, samt forestillinger som produseres for et åpent publikum, men som i mange tilfeller også blir en DKS-produksjon. Kompaniet ble etablert i 2000 og er ledet av Anne Holck Ekenes og Pia Holden. Panta Rei har et spesifikt mål om å gjøre dansekunst tilgjengelig for flere og satser systematisk på formidlingstiltak for produksjon og turnering, enten det er knyttet til forestillinger eller tilbys som et selvstendig opplegg. For eksempel har kompaniet i flere år utviklet ulike former for elev-workshops. I tillegg driver kompaniet talentutviklingsprogrammet TILT Grow i samarbeid med Talent Norge, finansiert av DNB Sparebankstiftelsen, noe

59 Informasjon fra kompaniets hjemmeside <https://www.cirkusxanti.no/cirkus-xanti>

60 <http://www.stella-polaris.com/om-oss/>

61 Både Amund Sjølie Sveen og Statsteatret har produksjoner som eksemplifiserer dette.

som bidrar til kompaniets økonomi og drift.<sup>62</sup> *Make Me Dance* er en del av dette programmet.

Panta Rei har samarbeidet med regionteatrene Brageteatret og Teater Innlandet. *Make Me Dance* ble samprodusert av førstnevnte og hadde premiere og en rekke forestillinger for skoleelever. Den ble tatt opp i Dansenett Norge hvor den ble vist på RAS og Rommen Scene. Den ble også del av Scenekunstbrukets repertoar og turnert i Oppland fylkeskommune i tillegg til å bli vist til en rekke andre skoler. Den ble også vist på Dansens Hus, på festivalen Starke Stücke, en tysk festival i og rundt Frankfurt for scenekunst for barn og unge.<sup>63</sup> Forestillingen beskrives som en koreografert konsert og en energisk forestilling som passer for flere generasjoner.<sup>64</sup> Panta Reis virksomhet generelt og *Make Me Dance* spesielt er bygget rundt et eksplisitt mål om breddeformidling av dans, noe som plasserer kompaniet i Solhjells inklusive kretsløp. Gjennom å satse på å formidle dansekunst til barn og unge har Panta Rei skapt seg en egen nisje. De har i tillegg flere ben å stå på ut over prosjektfinansiert kunstproduksjon, gjennom TILT Grow.

## Materialitet, stedlig forankring og mobilitet

Som det framgår av casene, er det flere som forholder seg strategisk til de materielle rammene som turnering innebærer, ved å lage produksjoner med lite scenografi og rekvisitter, relativt få utøvere og enkel teknisk rigg. Dette gjelder også innen DKS-systemet, hvor kompaniene i tillegg gjerne rigger opp og ned på dagen og spiller i mange ulike rom. Også flere av informantene vi har intervjuet, er opptatt av dette, særlig hvordan mobilitet på ulikt vis er påvirket av materielle rammer. På den ene siden kan «enkle» produksjoner da ses som et middel for å sikre økt mobilitet, det vil si noe som gir belønning i form av flere visninger. På den andre siden kan de samme enkle løsningene oppfattes som en føring som i siste instans kan legge begrensninger på kunstnerisk utvikling.

Som vi ser i gjennomgangen av Grusomhetens Teater, Claire de Wangen, Cirkus Xanti og Stella Polaris, gir de materielle rammene som kompaniene produserer sine forestillinger innenfor – det å selv være arrangør for

forestillingene sine, det å selv disponere sitt eget teater, spille på gater og torg eller arbeide steds spesifikt – en kunstnerisk autonomi og en relativt stor grad av uavhengighet fra etterspørselen fra ulike arrangører. Samtidig, nettopp på grunn av forhold som stedlig forankring eller skala er enkelte scenekunstproduksjoner lite egnet for turnering og kan sies å operere innenfor en annen type økonomisk logikk enn en som vektlegger antall visninger og publikumstall. Slike prosjekter utfordrer mobilitetsprinsippet som sentral faktor i fri scenekunst som økosystem, uten at dette bør ses som problematisk så lenge det ikke uforholdsmessig begrenser publikums tilgang til fri scenekunst.

Det har siden starten av 2000-tallet, og særlig det siste tiåret, vært stadig mer oppmerksomhet på å understreke scenekunstens «relasjonelle» karakter, som teaterhistorisk kan settes i sammenheng med en performativ vending. Selv om teatret til alle tider har vært bygget på relasjonen mellom aktør og publikum, innebærer denne vendingen mer oppmerksomhet på teatrets «her og nå»-karakter, publikum som medskaper av verket, og steds spesifikk verk (Berg 2019b). Publikumsdeltagelse og steds spesifisitet er eksempler på performative kunstneriske strategier som i liten grad er belyst med tanke på de utfordringene og mulighetene de gir formidling. Slike strategier kan inngå som et ledd i arenaers behov for å knytte seg nærmere til publikum og lokalmiljø, noe en rekke scenekunstproduksjoner er eksempel på.<sup>65</sup> Kunstnere som i perioder har vært tett koblet til et kunstautonomt spesialistkretsløp, kobler seg i dag – gjennom begreper som dekolonisering, sosialt engasjert kunst og publikumsdeltagelse – til en mer *inklusiv diskurs*, i hvert fall retorisk. Spørsmålet er om dette nødvendigvis representerer en overgang fra et eksklusivt til et inklusivt kretsløp. Et poeng i Bergs avhandling om publikumsdeltagelse er at det er avgjørende *hvem* som deltar, og *hvordan*. For eksempel kan deltagelse like gjerne være estetisk, altså en undersøkelse av teatrets form og dramaturgi, som politisk, for eksempel et forsøk på å endre maktforholdet i teatersalen eller inkludere nye publikumsgrupper (Berg 2020). Det vil si at det ikke er gitt at å flytte en forestilling ut av scenerommet er et godt tiltak for å nå nye publikumsgrupper. Det avhenger både av hvem man henvender seg til, og hvordan kunstprosjektet kommuniserer.

62 <https://pantareidanseteater.com/nb/om-oss>

63 <https://pantareidanseteater.com/nb/calendar/51-make-me-dance>

64 <https://www.dansenett norge.no/forestillinger/2020/make-me-dance>

65 *Lulleli for Fruholmen fyr* av Norsk Landskapsteater og Helle Siljeholms *Nodes on stars, fish and the social* er to slike eksempler.



Dersom vi tar utgangspunkt i produksjonene i utvalget vårt, samt var generelle kjennskap til det norske scenekunstheltet, kan det se ut til at produksjoner som vises mye, ofte inngår i et internasjonalt og/eller et lokalt-regionalt visningskretsløp.<sup>66</sup> Det er stor konkurranse om å få vist forestillinger ved de fire (nasjonale) programmerende scenene for fri scenekunst, og norske kompanier konkurrerer i tillegg med internasjonale gjestespill. Mange kunstnere finner det attraktivt å bli vist på de programmerende scenene fordi det regnes som et kvalitetsstempel. Samtidig oppfatter kunstnerne en slik visning også som en inngangsport til disse scenenes nettverk både i Norge og i utlandet, noe som sikrer produksjonen mobilitet. Det er likevel ikke gitt at de programmerende scenene genererer flere visningsmuligheter, fordi det er få andre arrangører med denne profilen i Norge, og fordi man konkurrerer i et mye større marked dersom man forsøker å få til visninger i utlandet. I spesialistkretsløpet er det den kunstneriske kvaliteten og egenarten til et prosjekt som er i fokus, og arrangørene kommuniserer og bygger posisjonen sin gjennom programprofilen. Jo mer en forestilling knytter seg til, og er relevant for, den kunstneriske og publikumsmessige konteksten som omgir ulike visningsarenaer eller nettverk av arenaer, desto flere visningsmuligheter vil denne forestillingen ha. Dersom produksjonen ikke passer arrangørene i kunstnerens nettverk, for eksempel på grunn av produksjonens format eller arrangørens planer, vil visningskretsløpet bli begrenset. Bredden av (kunstnerdrevne) scenekunsthestivaler og programmerende scener både i Norge og i utlandet er viktige for å bidra til at norsk fri scenekunst vises mer, fordi det bidrar til et mangfold av kuratoriske strategier og gir rom for ulike kunstneriske praksiser. Dette vil vi komme tilbake til i de neste kapitlene.

---

66 Allerede i 1996 problematiserte Jon Nygaard det han mente var en overetablering av scenekunstnere i Oslo og foreslo fra et publikumsbygging-perspektiv at det i stedet burde satses sterkere på fri scenekunst i regionene hvor kunstnerne ville være tettere koblet på publikum og den lokale konteksten (Nygaard 1996).

# 6. Mobilisering for mobilitet

Dette kapittelet er basert på intervju med i hovedsak scenekunstnere og arrangører. Her dreier vi analysen mot de utfordringene og mulighetene som kan knyttes til mobilitet og visning av fri scenekunst. Vi er opptatt av formidling i flere tolkninger av begrepet, dels forstått som visning av enkeltforestillinger på ulike arenaer, dels som markedsføring og i noen tilfeller innføring i samtidskunstdiskursen. Spørsmålet vi ønsker å besvare, er: Hva skal til for at en produksjon skal bli vist flere steder eller spilles i lengre strekk på ett sted, ut over premieren?

Som vi har framhevet flere steder, ligger mobilitet som et sentralt premiss for fri scenekunst som økosystem – ikke bare knyttet til visningssituasjonen, men også i produksjonsprosessen, som gjerne foregår flere steder, når det gjelder kunstneriske samarbeidspartnere, og også arbeidsmetoder og estetikk. Slik mener vi mobilitet i det frie scenekunstheltet i seg selv har blitt institusjonalisert. Hva en slik institusjonalisering har hatt å si for framveksten av ulike arbeidsmetoder, produksjonsrammer og kunstneriske strategier, har vært et viktig spørsmål, særlig i dialogen med kunstnerinformantene. Et viktig kritisk punkt er i hvilken grad institusjonaliseringen av mobilitet preger scenekunstprosjekter som *ikke* er spesielt mobile. Det er ikke slik at alle produksjoner er laget med tanke på å turnere. Dette er viktig å huske når scenekunstopolitikk og støtteordninger utformes, slik at det legges til rette for et mangfold av kunstneriske praksiser.

Informantene vi snakket med, framhever mange ulike faktorer som fremmer og hemmer mobiliteten til forestillingene. Scenekunstnerne er relativt samstemte om utfordringene ved hvordan støtteordninger fungerer, og hva de opplever som viktig for å få forestillinger vist flest ganger. For arrangørenes del er det større variasjon i synspunktene. Variasjonen kan skyldes den store forskjellen i organisasjonsform, målsettinger, geografisk plassering og økonomi som kjennetegner arrangører og arenaer.

## Frihet og risiko i fri scenekunst

I framveksten av fri scenekunst i Norge var en av motivasjonene for kunstnerne at det ikke var rom for å arbeide

slik de ønsket innenfor institusjonene. Den kunstneriske friheten til å definere hva slags prosjekter og samarbeidspartnere man ønsker, og hvilke kontekster man vil inngå i, er fortsatt en sentral drivkraft i det frie feltet. Et kulturpolitisk argument for å støtte fri scenekunst er nettopp at det medfører et mer mangfoldig tilbud av teater og dans.

På tross av de senere årenes satsing på fri scenekunst er ressursene til fri scenekunst fortsatt knappe, både når det gjelder økonomisk støtte, produksjonslokaler og visningsarenaer. Særlig er dette tilfelle i de store byene og spesielt i Oslo, hvor en stor andel av de som anses som frie scenekunstnere, bor. Med andre ord er det høy grad av konkurranse innad i feltet. Friheten ved å være fri scenekunstner kan dermed ha en høy pris i form av mye ubetalt arbeid og lave inntekter. I den foreløpige siste levekårsundersøkelsen blant kunstnere, fra 2015, skriver Heian et al. (2015: 66):

Også for scenekunstnere finner vi jevnt over lavere inntekter fra kunstnerisk arbeid i 2013 enn i 2006. Vi finner en nominell nedgang i kunstneriske inntekter for skuespillere, scenografer og dansere, og nedgangen er størst for danserne, som også i 2006 hadde en lav kunstnerisk inntekt (149 000). I 2013 var den redusert til 108 000 kroner. Vi snakker her om nominelle tall, som i realiteten innebærer at nedgangen har vært enda større, jf. prisoppgang på 14,1 %.

Vi ser altså at inntektsutviklingen fra 2006 til 2013 var negativ for denne gruppa, og dessuten fra et svært lavt nivå. Til tross for dette økte antallet scenekunstnere kraftig. For gruppa skuespillere/dukkespillere økte antallet i perioden 2006–2013 med seks prosent. Gruppa sceneinstruktører økte i samme periode med 29 prosent, andre teatermedarbeidere med 52 prosent og dansekunstnere med 7 prosent (ibid.: 39). Man kan altså med en litt pessimistisk vinkling slå fast at inntektene er stadig mindre, samtidig som stadig flere kjemper om midlene som er tilgjengelige.

I artikler på nettstedene scenekunst.no og danseinfo.no forteller eldre, etablerte dansekunstnere om utfordringer med å opprettholde en karriere over tid når man

ikke får støtte fra Kulturrådet.<sup>67</sup> Tilsvarende innebærer det å være frilanser eller selvstendig næringsdrivende en høy risiko i de fleste bransjer. Tall fra SSB viser at bare rundt 30 prosent av alle nyetablerte bedrifter fremdeles er aktive etter fem år.<sup>68</sup> Forskjellen på gründere innen andre bransjer og kunstnere innen fri scenekunst er likevel vesentlig fordi det for gründere innen andre bransjer både finnes risikovillig kapital, som støtter den vanskelige etableringsfasen, og muligheter til å bygge opp overskudd over tid i et marked med etterspørsel og betalingsvillighet. De færreste aktørene som søker støtte fra Kulturrådet og andre ordninger for fri scenekunst, driver sin virksomhet i et ordinært marked. I stedet selger de sine produkter til arrangører som også får offentlig støtte, og som i mange tilfeller også opplever konkurranse og en knapphet på midler. Det fører igjen til at få arrangører betaler den fulle kostnaden ved å hente inn forestillinger til scenene sine. De forventer gjerne at kunstnerne dekker noen av kostnadene, for eksempel gjennom ordninger som prosjektstøtte, gjestespillstøtte, eller kunstnerskapsstøtte. Arrangører vi har snakket med, opplever dette som problematisk. En arrangør er for eksempel kritisk til hvordan festivalene opererer:

Det er også mange festivaler som delfinansierer produksjonen som skal spilles under en festival. Så får [festivalen] selv arrangørstøtte, men likevel må komponisten søke komponiststøtte, koreografien søke koreografstøtte og så videre. Det må veldig mange søknader på plass før dette ene verket får lov til å spille. Det skyldes jo at det er så mange fine støtteordninger, men samtidig er jeg kritisk til at festivaler som får arrangørstøtte til å drive med kunstnerisk utvikling, at ikke de kan bære en større andel av den kostnadsbyrden. Det er helt utrolig, og kritiserbart. Men sånn er det jo blitt. Det er mange festivaler som ikke betaler noen ting, mens kunstnerne selv må betale reise, og det lille honoraret de får, går bort i reiseutgifter! Det er provoserende! Jeg synes det er helt utrolig at ikke festivalene bærer større del av den økonomiske byrden for å vise forestillingene enn det som er tilfellet i dag.

En slik med- eller delfinansiering av en forestilling krever at kunstnerne har god prosjektøkonomi, noe de færreste har.

Både kunstnere og arrangører opererer i et marked der kostnadene i de fleste tilfeller overgår inntjeningspotensialet. Undersøkelser blant kunstnere viser imidlertid at kunstnere ikke primært er drevet av en økonomisk motivasjon, noe som gjør at mange likevel blir i yrket, til tross for at de har svært lave inntekter (Bille et al. 2017; Throsby 1994). Man kan med andre ord si at kunstnerne gir avkall på økonomisk frihet for å opprettholde sin kunstneriske frihet. Svært mange frie scenekunstnere er selv produsenter for egne verk og har ansvar for å skaffe finansiering. I tillegg til å søke støtte fra ulike offentlige og private ordninger inngår også mange samarbeid eller co-produksjoner med arrangører eller turnénettverk, som i sin tur kan gå inn med økonomiske og andre ressurser. Produsentansvaret til frie scenekunstnere er dermed av sentral betydning når det handler om å få vist scenekunst. Et grunnleggende viktig aspekt ved at frie scenekunstnere selv innehar produsentrollen, er at det er de som må bære den økonomiske risikoen. Informantene og andre kunstnere vi har vært i kontakt med, forteller at de er bevisst på hvor mye de søker, fordi de frykter avslag dersom de søker for mye støtte, både når det gjelder prosjekt- og gjestespillstøtte. En informant sier:

Hvis man blir invitert flere steder og søker gjestespillstøtte til flere enn ett sted, så kuttes totalsummen. Det lønner seg å søke om bare ett sted. Vi tør ikke å få nei, så vi utfordrer ikke systemet. Man går på tildelingslistene og ser hva som var høyeste tildelte sum, og så søker man om det.

Bekymringen informantene aktualiserer, er altså faren for at søknadssummen blir avkortet dersom den er høyere enn hva som erfaringsvis tildeles, uavhengig av hvordan prosjektet ellers er rigget. Som kunstner ser man på tidligere tildelingspraksis og legger seg på linje med dette, selv om produksjonen man søker på grunnlag av, ikke nødvendigvis ligner på de som har fått slik støtte. Dersom man får avkortning eller avslag, blir konsekvensene for kunstneren selvsagt store. Man kan måtte utsette eller i verste fall avlyse produksjonen, eller man må kutte i kostnadene.

Informanten som er sitert over, mente også at støttebeløpene som gis i Kulturrådets ordninger, har stagnert sammenlignet med prisveksten i samfunnet, og at de dermed ikke lenger reflekterer det det reelt koster å lage

67 <http://www.danseinfo.no/10-sporsmal-og-intervjuer/andre-intervjuer/5410-salme-ved-reisens-slutt-intervju-med-dansekunstner-ulf-nilseng> <http://www.scenekunst.no/sak/oyvind-jorgensen-produksjoner-legges-ned/>

68 <https://www.ssb.no/fordem>

produksjonene. «[Det er] vanskelig å søke støtte til for eksempel gjestespill, fordi det er ikke penger til å betale de andre godt nok. Dette går veldig ut over egen lønn.» Vi har ikke gode nok data til å bekrefte denne informan- tens opplevelse av at støttebeløpene ikke holder tritt med prisveksten, men opplevelsen av hvem som må bære konsekvensen av at kostnadene øker, sier det empiriske materialet mye om. Ifølge mange av informantene vi snakket med, betyr en reduksjon i prosjektøkonomien nemlig kutt i lønn til de ansvarlige kunstnerne. Prosjektene og visningsavtaler gjennomføres, og samtidig sikres vilkå- rene til medvirkende utøvere og andre i produksjonen, men med tilsvarende reduserte inntekter for den som står ansvarlig og bærer den økonomiske risikoen.

Opplevelsen av at det ligger uuttalte forventninger både i hvordan man skriver søknader og i hvordan man utformer et prosjekt, er omtalt i tidligere rapporter og evalueringer (for eksempel Bergsgard og Røyseng 2001). Dette er også en aktuell problemstilling med tanke på ideen om kunstnerisk frihet og understreker igjen hvor- dan støtteordninger kan påvirke hvilke valg kunstnere og arrangører tar, kunstnerisk, økonomisk og med tanke på formidling. Et eksempel som helt konkret illustrerer dette, kommer fram fra en gruppe som ikke opplevde at Kultur- rådet's støtteordninger var orientert mot deres virkelighet og uttrykk, og som dermed ikke ønsket å tilpasse prosjek- tene sine til tilskuddsordningene ved å søke:

Vi har jobbet i 10–12 år, men aldri søkt penger fra Kulturrådet. Vi connecter med så mange ungdommer i Oslo og bruker egne penger til ting vi sikkert kunne fått støtte til, men da må man endre seg. Vi vil ikke selge oss selv. Vi har kunstnerisk integritet. Hatt møte med sponsorer, Sparebankstiftelsen, de sa, «nå må dere bli flinkere til å søke». Og på grunn av korona kan det kanskje passe å søke nå. Men vi har ikke gjort det, fordi det er en gøy ting å holde på så lenge det går uten støtte fra staten. Vi ordner ting selv. Vi har ikke gått på skole, men jobbet med kunstnere fra hele verden. Og vi har følt at det miljøet som oftest får støtte, det er et miljø i Oslo, og de ser ikke på oss som kunstnere. De ser på oss som kommersielle. Og det er trist, det er ikke for å konkurrere, men de har ikke sett vårt uttrykk ennå. [...]

Kulturrådet må komme ut til oss og spørre oss om hvordan de kan utforme systemet. Dersom systemet er uoppnåelig for oss og hvordan vi har gjort ting i ti år, og det ikke matcher med deres krav, da blir det krasj, og vi går videre uten dem. [...] Vi er veldig ærlige med

oss selv på vårt kunstneriske prosjekt, hvis vi ikke får gjøre det vi vil, så kan det bli krasj.

Informantene i dette kompaniet snur opp ned på ideen om hva som er kunstnerisk frihet. For dem, som ifølge dem selv, «kommer fra gata», og har andre oppdragsgivere enn kompanier med støtte fra Kulturrådet, passer ikke støt- teordningene. De er likevel tro mot sitt eget kunstneriske prosjekt, men i stedet for at kunstnerisk frihet innebærer å slippe å tilpasse seg et marked, handler det snarere om fri- het til å slippe å tilpasse seg gjeldende tilskuddsordninger.

I et stadig mer mangfoldig kunstfelt er spenningen mellom kommersielle og kunstautonome logikker i spill, og her ligger det noen utfordringer med grenseoppgan- ger mellom hva som skal støttes, og hva slags formelle kriterier som ligger til grunn for komiteene og utvalgenes skjønnsmessige og faglige vurderinger. Som vi skrev i forrige kapittel, var få av produksjonene i utvalget vårt innenfor det Solhjell ville definert som et kommersielt kretsløp. Hvor skal grensen gå for hvor mye inntjening en kunstner kan ha på sine produksjoner før den ikke lenger får prosjekt- eller gjestespillstøtte fra Norsk kulturråd? Er det det offentliges ansvar å støtte prosjekter som kan stå på egne ben? Det er vanskelig å få øye på klare forvalt- ningsmessige prinsipper for slike spørsmål i de ulike støtteordningene på scenekunstfeltet, noe som kanskje henger sammen med at det kommersielle potensialet har blitt vurdert som relativt begrenset.

Samtidig opplever vi det norske scenekunstfeltet, med sine tradisjonelle delfelt – institusjonsteater, privat- teater og frie grupper – mer heterogent enn eksempelvis musikk-, film- eller litteraturfeltet. Disse ser i større grad ut til å fungere som én bransje, der noen produkter med et høyt inntjeningspotensial kommer hele sektoren til gode. I musikkbransjen finner vi for eksempel mange arrangører og festivaler som bruker overskudd fra publikumssukses- ser til å subsidiere smalere konserter. Dette gjør de både for å kunne finansiere smale konserter med overskudd fra publikumssuksessene, men også for å trekke flest mulig publikummere til festivalen, slik at publikumsgrunnlaget også på de smalere forestillingene er godt. På denne måten når de ut til flere. Også på scenekunstfeltet finner vi eksempler på dette: Nationalteatret har samarbeidet både med Else Kåss Furuseth og Goksøyr og Martens. Det Norske Teatret har musikal og show med Are Kalvø og skal ha et samarbeid med Vinge/Müller. De har i tillegg både et ungdomsteater på Rommen scene og et amatør- teater knyttet til seg. Kan det være rom for at også det frie scenekunstfeltet i større grad kombinerer artister med høy

kunstnerisk anseelse og kunstnere med stor publikumsappell, for slik å nå ut til flere?

## Prosjektøkonomi og jakten på «det nye»

En kunstnerisk produksjonssyklus består grovt sett av to deler: en produksjonsfase og deretter en visningsfase. De to er like viktige og gjensidig avhengige av hverandre. Det er mange grunner til å vurdere visningsfasen som viktig. Det er det mange scenekunstnere som gjør, også blant våre informanter. I tillegg bærer forskningslitteraturen og en rekke medieoppslag bud om dette. For eksempel hevder en rekke scenekunstnere at et verk på mange måter blir til i møte med publikum (jf. Langdalen 2004). Det å spille det mange ganger for stadig nye publikum fører dermed til at verket stadig utvikles og raffineres. Denne måten å forstå scenekunst på er en del av et performance-teoretisk paradigme der man ikke ser på forestillingen som et avsluttet verk, men som en hendelse hvor mening oppstår i møtet med publikum (Sauter 2002). I tillegg er det logisk at kvantitativt mange visninger i seg selv gjør kompaniet og produksjonen samspilt og gjennomarbeidet, noe som bidrar til å høyne kvaliteten. En vektlegging av visningsfasen er også logisk i økonomisk forstand. Her vil en produksjon kunne ses som en investering som siden gir en avkastning. En scenekunstner vi snakket med, formulerte nettopp en slik investering-avkastning-logikk når han fortalte at «[vi] har en stor spillefrekvens. Det er fordi når vi først har produsert, så skal vi leve av forestillingen. Vi spiller for døra og er avhengig av at publikum kommer. Da trenger vi mange forestillinger.» Mange kunstnere, ikke bare scenekunstnere, forteller til sist om den bekreftelsen og gleden som ligger i at verkene deres oppnår interesse også blant publikum, ikke minst fordi dette indikerer at verket har relevans og aktualitet.

Til tross for de mange grunnene som aktører i det frie scenekunstheltet selv oppgir for å legge avgjørende vekt på visningsfasen i en produksjonssyklus, er svært mange mest opptatt av produksjonsfasen. Slik vi ser det, er en viktig grunn til det at mange av de viktigste strukturene i feltet trekker mot produksjon, *ikke* visning. Det gjelder både uformelle strukturer, som holdninger og kulturer, og formelle strukturer, som kulturpolitikk. Det er flere grunner til dette, noe vi belyser i dette kapitlet. Overordnet mener vi at en viktig driver er en stadig tiltagende prosjektorganisering (Velure 2014; Packendorff 1993) der det å initiere nye prosjekter belønnes både i form av status og økonomisk støtte, på bekostning av å utnytte forestil-

lingene som er ute av selve produksjonsfasen. Mange av kunstnerne vi snakket med, pekte på hvordan dette fungerer. En skuespiller fortalte for eksempel: «Jeg produserer så mange nye produksjoner jeg kan, for det er der jeg får lønn. Og det er dyrt å ta opp gamle forestillinger.» Også flere arrangører pekte på dette. En av disse fortalte blant annet: «Vi har erfaring med at mange får masse god støtte til å lage gode forestillinger, men det er ikke støtte til å få til å turnere. Det er ikke nok til å gi til alle.» En arrangør mente at «det er et dilemma at det er så mye penger til å produsere nye verk, når det er så lite til å få det spilt».

Det er altså mye som tyder på at det er en ubalanse i økosystemet fri scenekunst som fører til mindre mobilitet og visning enn ønskelig, og at denne henger sammen med en særegen prosjektøkonomi. Hvilke aspekt ved denne prosjektøkonomien er det som hemmer mobilitet og visning? Et viktig aspekt er knyttet til at de som ofte er initiativtagere til nye produksjoner, tjener på å være i produksjonsfasen. For skapende kunstnere og initiativtagere som ikke selv er utøvere i sine egne prosjekter, særlig koreografer og regissører, er det først og fremst i prøveperioden de fleste er sikret et honorar for arbeidet de gjør. De vi har intervjuet, er samstemte i at pengene ligger i nye produksjoner, mens det å få spilt forestillingene – og gjerne over en viss tid – byr på helt andre utfordringer. Nye produksjoner finansieres av store støtteordninger, slik som prosjektstøtten til fri scenekunst (dans og teater), mens støtte til visning henvises til andre og langt mindre pengepotter, som for eksempel gjestespillstøtte og arrangørstøtte fra Kulturrådets scenekunstordninger, Gjenopptakelse av sceneforestillinger fra Fond for lyd og bilde, Stikk-midler og midler fra Fond for utøvende kunstnere.

Prosjektøkonomien er altså særlig relevant for skapende kunstnere og initiativtagere som ikke selv er utøvere i sine egne prosjekter, siden de er avhengige av midler fra prosjektstøtten. De tjener ikke noe på at verket blir spilt mye etter premieren. Men prosjektøkonomien smitter også over på de øvrige aktørene innen fri scenekunst, selv de som er utøvere under forestillingene og dermed er på jobb også når verket vises. For eksempel fortalte en dansekunstner vi intervjuet at «jeg føler jo at det er vanskeligere å få distribuert arbeidet enn å få produsert det». En skuespiller mente det samme:

På en måte er det mer lønnsomt å produsere nytt framfor å spille de gamle. Men det kan også lønne seg å spille enkeltforestillinger etter produksjonen. I noen intensive perioder kan det gå. Men vi er alle frilansere, og vi setter av perioden til produksjonen, og dette planlegges i lang tid i forveien. Så alt må klaffe, [det



er et] logistikkspørsmål. Men vi ønsker å spille mest mulig, jo flere forestillinger vi spiller, jo bedre levebrød. Jeg er imot at man kan produsere forestillinger med støtte fra Kulturrådet og så spille tre forestillinger og så legge ned. Vi ønsker å spille mange forestillinger.

Hvis vi hadde kvalifisert til basisstøtte, så ville det ligge som en forutsetning. Det ville vært mer attraktivt for oss. Vi kunne gjerne forpliktet oss til 50 forestillinger. Vinn-vinn for oss og publikum. Nå er det hakkete, vi vet aldri hvor mye vi får vist det vi produserer opp.

Som vi ser, hevder denne skuespilleren at selv om mange visninger *kan* lønne seg, er det også mange faktorer som kan hemme dette. Særlig kan det virke hemmende at det er lite forutsigbarhet rundt å turnere med et stykke. Dermed må utøvere og andre medvirkende kanskje ta andre jobber mens de venter på at produksjonen skal få gjestespillstøtte, bli plukket opp av en arrangør eller tatt inn i en turnéordning som Dansenett Norge eller Scenekunstbrukets repertoar. Denne forutsigbarheten finnes vanligvis ikke for frie scenekunstneres produksjoner ettersom de færreste får gjort mange visningsavtaler før premiere. Da er det et tryggere valg å søke om støtte til et nytt prosjekt, som gir mulighet til å ta ut lønn for alle de medvirkende, inkludert kunstnerisk ansvarlig.

Det er mulig å budsjettere med flere visningsavtaler ut over premiere når man søker prosjektstøtte til henholdsvis fri scenekunst dans og teater fra Norsk kulturfond. Mange av informantene våre understreket likevel at det er mye usikkerhet rundt budsjettering av turneer og visninger når man søker slik støtte. Noen mente at det lønner seg å forsøke å lage lengre turneer, fordi dette i seg selv kan være kvalifiserende for prosjektet, og at det i større grad er åpnet for å belønne ambisiøse visningsplaner og god etterspørsel. Andre hadde erfaringer med at det å legge opp til mange turneer er strategisk dumt, da støttebeløpet følgelig blir så høyt at de som vurderer søknaden, ikke finner rom for å innvilge alt. Da vil man som produsent ha lovet seg bort med tanke på antall visninger uten å få kompensert dette i tildelingen. Dersom kunstnerne får avkortet støtten til visninger, er resultatet ofte at det er kunstnerne som tar støytten. De faste kostnadene til for eksempel lyd, lys og reiser består, mens honorar til utøverne ofte blir redusert når støtten ikke strekker til. Mange kunstnere fortalte videre at ønsket om å vise verket ofte medførte at man kryss-subsidierer turnévirkosomhet med produksjonsmidler fra et annet prosjekt eller med egenkapital. Denne økonomiske modellen med prosjekter finansiert fra en rekke ulike kilder, noe offentlig støtte, noe billettinntekter, noe kryss-subsidiering

fra andre prosjekter, av og til inntekter fra annet (delvis kunstnerisk eller ikke-kunstnerisk) arbeid eller til og med bidrag fra ektefelle har i det siste stadig oftere blitt omtalt som en «lappeteppeøkonomi» (Berge et al. 2021; Grünfeld et al. 2020). Koronapandemien har vist at en slik lappeteppeøkonomi har flere uheldige sider (ibid.). Det at kunstnere prioriterer å arbeide med det de oppfatter som kunstnerisk interessante prosjekter, høyere enn at de samme prosjektene gir en inntekt å leve av, er et velkjent fenomen i kultursosiologien. Det refereres gjerne til som *The Work-Preference Model of Artist Behaviour* (Throsby 1994; Bille et al. 2017). Ifølge Throsby godtar kunstnere lavere inntekter fra kunstnerisk arbeid fordi de verdsetter andre verdier knyttet til det kunstneriske arbeidet høyere. Det er et fenomen som har vist seg å gjøre det vanskelig å jobbe kulturpolitisk med å bedre kunstneres arbeidsvilkår, siden å øke støtten ikke nødvendigvis gir kunstnerne høyere inntekter, men like gjerne flere prosjekter (jf. Heian et al. 2015).

Et annet aspekt ved prosjektøkonomien som hemmer mobilitet og visning, handler om tid. Flere scenekunstnere forteller at de har problemer med å sikre nok støtte til visning av ferdigproduserte verk fordi de på søknadstidspunktet ikke vet når eller hvor lenge de skal spille. Avtaler om spilling forutsetter at visningsstedene etterspør forestillingen, noe som med unntak av de mest etablerte scenekunstnerne skjer *etter* at de har sett den ferdige forestillingen. Dersom det oppstår en slik etterspørsel, har kunstnerne likevel vansker med å forplikte seg fordi økonomien i prosjektet er for svak. Dette omtales av flere som et *catch-22* – et logisk paradoks. I forlengelsen av dette forteller de også om et annet paradoks: Når de etter premieren kanskje får gjort en avtale med et eller flere visningssteder, og så søker om støtte til dette, venter nye, tidkrevende behandlingsrunder i nye fagutvalg med nye utvalgsmedlemmer. De kan ha andre vurderinger enn utvalget forestillingen opprinnelig fikk støtte fra, og det er dermed ikke sikkert at forestillingen får støtte til visning, selv om etterspørselen altså er der. Dette er utfordringer som er pekt på tidligere (for eksempel Langdalen 2004), og Kulturrådet har forsøkt å ta grep for å løse dem. Det har for eksempel blitt gitt anledning til å legge inn flere visninger når man søker prosjektstøtte, arrangørstøtten har kommet til og styrker økonomien i «programmeringsleddet», og gjestespillordningen har endret seg og vokst. Likevel opplever de fleste informanter at dette fortsatt er en utfordring.

Samtidig som det på mange måter lønner seg økonomisk å produsere nytt framfor å vise «ferdige» produk-

sjoner, har vektleggingen av produksjon også en estetisk eller kulturfaglig dimensjon. Nye verk har, særlig i enkelte nettverk, høyere status enn eldre. Det skjer her og nå. Denne konvensjonen eksisterer på mange måter som en motvekt til det å spille eksisterende produksjoner, dramatiske tekster eller koreografier på nytt.<sup>69</sup> Informanter vi snakket med, både kunstnere og arrangører, nevner dette. Flere omtaler det som en jakt på det nye. Begrepet jakt er treffende, nettopp fordi det signaliserer en prosess fylt av energi og tempo, der timing og det å være på rett sted til rett tid står sentralt. En skuespiller fortalte at «scenekunst ses som ferskvare. [...] Jeg higer etter å lage nye. Da får du et felt med nye ting hele tiden. Og det er mye morsommere, det sier seg selv. Og det er dyrt å ta opp gamle forestillinger.»

At dette «sier seg selv», kan kanskje diskuteres, men at det i deler av scenekunstheltet finnes et sug etter nye produksjoner, synes klart. Blant annet fortalte flere av scenekunstnerne vi snakket med, om hvordan det å få vist en produksjon som nærmet seg premiere, til de rette teatersjefene, kulturhuslederne og andre viktige «portvoktere» fra arrangørhold er en av de viktigste nøklene for å lykkes med å få en produksjon ut til publikum. Her mente de at det at produksjonen ble oppfattet som ny, frisk og aktuell, var et viktig poeng når de selger inn verket, kanskje særlig for uetablerte kunstnere.

Også de programmerende scenene og festivalene bidrar til å forsterke fokuset på nyproduksjon ved at også de ønsker å «vise det nye» og ønsker seg premierer. En av dansekunstnerne vi snakket med, forklarte det slik: «Jeg opplever vel at visningsstedene og de som programmerer, spør etter hva som er neste: De vil gjerne ha en premiere og de neste forestillinger og er ikke så interessert i eldre forestillinger. Det er en tendens jeg kjenner igjen. Dette bidrar til å skape et forventningspress.» Den samme mekanismen gjelder også for teater:

Det skjer jo at det kommer forespørsler om gamle ting. Men dette feltet drives av en søken etter nye ting. Og det er lettere å få penger til å lage nye forestillinger framfor gamle. Men jeg kan se at hvis dette hadde vært rigget på en annen måte, så hadde jeg kanskje brukt mer ressurser på å spille det gamle. Økonomisk så er det mer penger i produksjonsfasen enn å vise forestillinger. Jeg pleier å si at jeg lever av å produsere og ikke av å spille forestillingene. Det er jo veldig van-

skelig å få finansiering til å spille, og ofte er det det som skjer på scenen, ikke det rundt, som du får penger til.

Sitatet ovenfor er hentet fra en av de etablerte scenekunstnerne vi intervjuet. Poenget understrekes også av en informant fra en scenekunstheltet, som sier: «Nyere ting er jo viktig for festivalene.»

Flere kunstsosiologer har pekt på at det å bryte med det bestående, det være seg estetisk, metodisk eller sosialt, i seg selv er en sentral konvensjon i kunstverdenen (se for eksempel Becker 1984). Den franske kunsthistorikeren Raymonde Moulin (1992) har til og med hevdet at det å bryte med konvensjonen er den fremste konvensjonen i vår tids kunst. Dels henger dette sammen med en romantisk forestilling om kunst versus håndverk, der kunst, på tross av ofte å bestå av en stor del håndverk (for eksempel vil mange mene at skuespill eller dans har en stor håndverkskomponent), betraktes som mer høyverdig. Kunsten i et uttrykk oppfattes som uttrykk for en slags gudommelig inspirasjon (jf. Kris og Kurz 1979), der håndverket mer ses på som å gjenta det samme om og om igjen i mer eller mindre samme form – altså som noe innøvd og litt kjedelig. Dels henger dette synet sammen med en moderne, teleologisk idé som står sentralt i hele det senmoderne samfunnet, om at framgang og utvikling krever noe annet enn gjentakelse; utvikling er noe lineært og framoverrettet, ikke noe som går i sirkel.

Prioriteringen av nyproduksjon har stor betydning for hvordan scenekunstnerne manøvrerer i feltet. Flere av våre informanter gir uttrykk for at de gjerne skulle gitt forestillingene lengre levetid både fordi det gir en mulighet til at forestillingene får «satt seg» i møtet med publikum, og fordi det gir kunstneriske utviklingsmuligheter. En dansekunstner vi snakket med, mente at det å spille en forestilling over tid ga henne større ro og mulighet til «å leve i arbeidet og utvikle meg mer som kunstner. Da kunne jeg hvilt mer i arbeidene.» For å utdype viser hun til egne opplevelser av møter med publikum. Hun framstiller det å være på turné som berikende nettopp fordi det gir mulighet til å komme i prat med publikum og få en forståelse av hvordan arbeidet har virket på andre mennesker: «Det å kunne henge i foajeen og snakke med folk som har kommet i kontakt med arbeidet, er utrolig energigivende. Det gir masse overskudd – en 'energi-boost' og det øker selvsikkerheten [...]. Et kunstnerskap hvor du produserer noe som ikke vises, føles ufullstendig.»

69 I motsetning til klassisk ballett og tekstbasert teater innenfor institusjonene utvikles heller ikke de kunstneriske arbeidene med intensjon om at de kan gjentolkes og settes opp på nytt av noen andre kunstnere.

Til sammenligning er det interessant å merke seg at norske institusjonsteatre som Nationaltheatret, Rogaland Teater og Det Norske Teatret i løpet av 2000-tallet gradvis har gått fra en såkalt en-suite-produksjonsmodell til en repertoarteater-modell. Det innebærer at en forestilling ikke spilles i en bolk fordelt utover en sesong eller to, for så å være ferdig spilt, men heller både spres utover den enkelte sesong og kan tas opp igjen med jevne mellomrom. I byer med nok publikumsgrunnlag gir dette nettopp en bedre planleggingshorisont og bedre økonomisk utnyttelse av den enkelte produksjon fordi den kan tas opp igjen dersom det er etterspørsel og kapasitet. Flere av institusjonsevalueringene som er gjennomført de seneste årene, har trukket fram dette som vellykket (jf. Hylland og Kleppe 2019). Det er altså et spørsmål om effektivitet og ressursutnyttelse som også er relevant for fri scenekunst.

I Fond for lyd og bildes ordning for gjenopptakelse gis det rom for å søke penger til å ta opp igjen en forestilling fra og med et halvt år etter urpremiere og inntil tre år etter premiere. Som fondet skriver på sine hjemmesider: «Ordringen har som formål å fremme spredning innenlands og utenlands av ikke-institusjonelle sceneforestillinger til nye spillesteder.» Selv om dette er en ordning som har til hensikt å fremme visning, er det likevel forhold ved det å ta opp igjen en forestilling som trekker i andre retninger, og som altså hemmer nye visninger.

En av teatergruppene vi snakket med, fortalte at for forestillinger som har ligget en stund, kreves det ofte så mye arbeid å få den opp igjen at det ikke lønner seg å bearbeide den for gjenopptakelse. De vektet med andre ord de økonomiske omkostningene ved å ta opp igjen en forestilling. Utfordringen med å gjenoppta en forestilling er dessuten ofte proporsjonal med antallet personer som er involvert, både logistisk og økonomisk. Flere av de vi har intervjuet, trekker i denne sammenhengen fram behovet for å motta flere former for støtte for å ha økonomiske muskler til å ta opp igjen en forestilling. Særlig gjenopptakelsesstøtte og gjestespillstøtte anses som helt nødvendige ordninger. En utfordring er at støtteordningene for fri scenekunst ikke er rigget for at kompaniene skal gå i overskudd gjennom visning slik at de kan bygge seg opp en buffer som nettopp kan muliggjøre gjenopptakelser.

Et annet forhold knyttet til gjenopptakelse handler om *aktualitet og konkurransesituasjonen blant forestillingene* og i hvilken grad en forestilling fortsatt oppleves som aktuell. Som en representant for en visningsarena sa det, så vil en forestilling hele tiden stå i et forhold til konteksten av andre forestillinger og være i konkurranse med de som

er kommet til etter at denne forestillingen ble presentert. Dette hevdet vedkommende:

Jeg tror man som kunstner må være selvkritisk i forhold til hvordan dette verket, som var kjempesjansert da det hadde premiere, og tenke gjennom hvilken aktualitet det har nå for et publikum? Der må man av og til bite i det sure eplet og innse at der kom noen andre foran.

Samtidig er ikke situasjonen slik at eldre forestillinger alltid mister aktualitet. Eldre forestillinger kan plutselig også få fornyet aktualitet, som informantene forteller, «som gjør at: gud ja, denne burde absolutt ha kommet ut igjen. Så premiere er ikke *alltid* det mest sentrale» (vår kursivering). I noen svært få tilfeller har programmerende scener som Black Box teater arrangert retrospektive program bestående av enkeltkompanier, for eksempel Verk Produksjoner, De Utvalgte og Mette Edvardsen, og deres mest kjente forestillinger.

## Søknadsbyråkratiet: planlegging, tidshorisonter og fleksibilitet

Scenekunstnere benytter seg av en rekke ordninger som skal bidra til at fri scenekunst blir produsert og vist for et publikum: både nordiske ordninger og nasjonale, regionale og lokale ordninger. Disse har ulike frister og ulik behandlingstid, og de stiller ulike krav til søknaden. Det er her, i søknadsarbeidet for alle disse ordningene, at det ubetalte, men essensielle administrative arbeidet til scenekunstnerne i hovedsak ligger.

Ifølge flere av våre informanter er produsentarbeid, det vil si finansiering, planlegging og administrasjon, en side ved fri scenekunst som utøverne ikke får tilstrekkelig opplæring i når de tar kunstnerisk utdanning. Dermed blir dette viktig kunnskap den enkelte må tilegne seg på egen hånd. Flere pekte derfor på forskjeller mellom yngre, uerfarne scenekunstnere og eldre og erfarne, der de uerfarne fort kan falle gjennom nettopp fordi de mangler slik kunnskap eller nettverk. En dansekunstner fortalte oss om dette:

Disse samarbeidspartnerne som jeg jobber med – jeg hviler på disse relasjonene som en ressurs – det bærer liksom planleggingen min. Og kolleger hjelper meg – jeg har ganske ofte spurt kolleger når jeg drevet med søknadsskriving, om hvordan jeg skal eller kan gjøre det. Kolleger er ofte en ressurs. Også Kulturrådet – mange telefoner til Kulturrådet har gjort dette tyde-

ligere og lettere. Der har de vært hjelpelige. Dette handler mest om planlegging.

Det er ulike holdninger til det å ansette noen som kan holde i produsentarbeidet. Dette bekreftes i undersøkelsen *Flere poteter: Produsentrollen innen fri scenekunst* (Berg 2008). Der kommer det fram at dersom økonomien i prosjektet tillater det, er det mange kunstnere som ønsket å få hjelp til ulike deler av produsentarbeidet. Andre foretrekker å gjøre det selv, fordi de uansett har den fulle oversikten over produksjonen og ønsker eller trenger å være involvert i søknads- og planleggingsarbeid samt inngåelsen av ulike avtaler. Kunstnerne opparbeider seg gjerne erfaring etter hvert, men det er nødvendigvis individuelle forskjeller i evnen til å bytte mellom rollene som kunstner og administrator. I prioriteringen mellom det kunstneriske arbeidet og formidlings- og salgsarbeidet forteller flere informanter om risikoen for at det sistnevnte må nedprioriteres, fordi det for kunstnere med prosjektstøtte i praksis er ubetalt arbeid som skjer etter at en produksjon har hatt premiere.

I et profesjonalisert kunstliv er det stadig større krav til spesialisert kompetanse, for eksempel når det gjelder markedsføring og salg. Ved et institusjonsteater er dette høyst differensierte profesjoner, men for fri scenekunst er situasjonen altså det motsatte. Her er det en stor ubalanse i økosystemet. Dette gjelder særlig for alle som ikke har langsiktig finansiering, og alle som ikke har et veletablert nettverk som de har mulighet til å opprettholde over tid. Markedsføring og salg av forestillinger, i kombinasjon med kunstfaglig forståelse og lang erfaring, var blant kompetansene respondentene i den tidligere nevnte *Flere poteter*-rapporten etterspurte mest. Det var imidlertid også noen som uttrykte en motstand mot profesjonalisering av produsentrollen, fordi det kunne bety å gi fra seg makt. Flere ytret i tillegg motstand mot å se på kunsten som et produkt. Dette er holdninger vi tror fortsatt finnes. Etter 2008 har det imidlertid kommet flere aktive produsenter, blant annet som følge av ordningen for basisfinansiering (nå: kunstnerskapsstøtte) som gir rom for å bygge opp et produksjonsapparat hvor også produsenten arbeider under forutsigbare arbeidsforhold. Noen av disse produsentene tar også på seg oppdrag for andre scenekunstnere og kompanier, men vi har inntrykk av at det her finnes et udekket behov. Utfordringen er imidlertid at støtteordningene ikke egentlig er innrettet for at kom-

panier kan lønne produsenter til å arbeide med formidling etter premieren dersom de ikke er inne i støtteordningen Fri scenekunst – kunstnerskap.<sup>70</sup>

Også blant informantene våre fant vi eksempler både på scenekunstnere som arbeidet med produsenter, og på scenekunstnere som tok ansvar for dette selv. En av kunstnerne som har prioritert å hente inn en produsent, sier: «Produsent er viktig. Jeg har alltid søkt om penger til produsent, så [midler til å kjøpe produsenttjenester] bør helt klart styrkes. Jeg søker dette i prosjektstøtten, fordi det er bare der man kan søke honorar.» Prosjektstøtten er imidlertid innrettet mot produksjon og ikke formidling, og dermed er det først og fremst kunstnere som har kunstnerskapsstøtte eller kanskje flerårig prosjektstøtte, som har fast tilknyttede produsenter, enten som ansatte eller frilansere. Andre må gjøre disse oppgavene selv. Spørsmålet er om ikke dette er spesialistkunnskap som enda flere scenekunstnere burde ta i bruk, og at det derfor burde ligge sterkere insentiver i støttestrukturen for å sikre dette.

Nettopp planlegging, tidshorisonter og fleksibilitet, og ikke minst spriket mellom søknadsfrister og -behandlingstid på den ene siden og planleggingshorisonten til kunstnere og arrangører på den andre, er noe flere scenekunstnere trekker fram som en reell utfordring for å få vist forestillinger. En erfaren scenekunstner sa: «Det er tidshorisonten på søknadene og fleksibiliteten som er hovedutfordringen.» Vedkommende forklarer at det går greit å forholde seg til administrative og byråkratiske instansers langsomme arbeidsform hvis du skal spille på en scene som Black Box teater, som også opererer med lange tidslinjer, men at det stiller seg annerledes for en rekke andre visningssteder som har langt kortere horisonter, slik som for eksempel festivalene. Da utgjør byråkratiets lange behandlingstid et problem:

[...] hvis en forholder seg til andre visningssteder, så kan tidshorisonten være ekstremt kort. Festspillene i Nord-Norge hadde en slik ad-hoc-ordning for å få opp forestillinger kjapt, det kunne skje på dagen, og som var ekstremt nyttig. Det dreide seg kanskje bare om 10–20 tusen til en forestilling, men betydde enormt mye.

Dette bekreftes også av en av de andre informantene, som forteller at festivalarrangører gjerne har én program-

70 Stikk-ordningen gir rom for at produsenter kan søke reisestøtte i forbindelse med nettverksbygging og markedsføring, men er den eneste støtteordningen for fri scenekunst som spesifikt er rettet mot produsenter.

meringspott hvor planene legges lang tid i forveien, og én pott for nye, spennende prosjekter. Flere av kunstnerinformantene etterlyser mer fleksible og raske ordninger som gir mulighet for å kaste seg rundt for å få vist en forestilling, dersom det kommer en invitasjon med kort horisont. Flere etterlyser samtidig en «synkronisering» av de ulike støtteordningene, altså koordinering på tvers av støtteinstans og forvaltningsnivå, noe som ville bidratt til å gjøre en produksjon mer forutsigbar. En av koreografene vi snakket med, foreslo spesifikt å synkronisere tidsfrister og svarfrister for de ulike tilskuddsordningene:

Ting skal klaffe med søknadsfrister – og ofte er det vanskelig å få til å gå opp. Det lappeteppet med ulike frister og behandlingstid på søknadene er vanskelig å få til å gå opp. Nå som jeg i større grad jobber som prosjektleder og tar inn utenlandske dansere, vil jeg gjerne gi tydelige rammer til danserne. Men det er vanskelig før det ofte har gått langt ut i prosessen. Og det puslespillet der er vanskelig, synes jeg. Jeg mener at det er et synkroniseringspotensial her.

Kulturrådet har for øvrig endret kriteriene for gjestespillstøtten, og i dag er det mulig å søke gjestespillstøtte til en produksjon før premieren dersom det er snakk om nye visningsavtaler ut over premierevisningen. Søkeren må da sende inn video av arbeidet som det foreligger på søknadstidspunktet. Diskusjonene på vår Facebook-gruppe tyder imidlertid på at denne muligheten ikke er like godt kjent blant alle.

Flere av informantene våre peker på at avslag på søknader kompliserer planlegging av visninger. Da forrykkes hele tidsskjemaet for en planlagt visning, og noen ganger bidrar også slike avslag til at visningsmuligheten forsvinner, slik et teaterkompani påpekte: «Jeg tenker jo det med at, alltid ved avslag, og det tar et halvt år før du kan søke igjen, da er det for seint. Da er det sånn at du tenker at du må tenke så langsiktig for å få det til.» Regelen informantene peker på, er: «Søknader til prosjekter som har fått avslag innen samme budsjettår vil ikke kunne motta støtte med mindre det foreligger vesentlige endringer i prosjektet og endringene kommer tydelig fram av søknaden.»<sup>71</sup>

Samme kompani viser til forestillingen de er aktuelle med på intervjuetidspunktet, som både har fått produksjonsstøtte og gjestespillstøtte: «Det oppleves nesten bare som flaks. Det [systemet] er litt for fragmentert til at du kan stole på at når ballen har rulla, at dette kan bli en

trygg ramme for prosjektet», forteller de. De understreker usikkerheten ved å vise til alt det arbeidet som legges ned for å få spilt forestillingen, og sier: «Det er jo veldig uforutsigbart, og det hadde vært veldig nyttig å vite at det var en mulighet for en slags kontinuitet. At det var mulig til å få midler til å spille etterpå, etter premieren.» Informanten etterlyser her en sammenheng mellom å få produksjonsstøtte og å få gjestespillstøtte. Generelt peker flere av informantene på et behov for mer forutsigbarhet og trygghet. Det handler om økonomisk støtte til å få produsert, men også å få vise forestillingene. Som informanten i sitatet over etterlyser flere også mer koordinerte nasjonale støtteordninger, der produksjonsstøtte automatisk utløser visningsstøtte. Her må prinsippet være at forestillinger det er etterspørsel etter, ikke skal underlegges ny kunstnerisk vurdering av den ferdige forestillingen.

De fleste av informantene våre hadde erfaring med støtteordningene som er rettet mot å stimulere formidling, men flere av de erfarne søkerne opplevde systemet av ulike ordninger som fragmentert. Forskjellen mellom Norsk kulturfond og Fond for lyd og bilde som begge ligger under Norsk kulturråd, men som er ulike forvaltningsmessige organ med forskjellige styre og faglige utvalg, var heller ikke like tydelig for alle. En teatergruppe vi snakket med, sa det slik:

Ja, jeg vet ikke om jeg klarer å se noe direkte forhold mellom dem (støtteordningene). Men jeg synes jo ... Vi har jo lurt på hvorfor det er så vanskelig å få fra Fondet for lyd og bilde, det er jo innafor Kulturrådet. Det er enkelte støtteordninger vi har lurt på: Hva er utgangspunktet for å få støtte?

Kompanier som ikke nødvendigvis bare forholder seg til de nasjonale støtteordningene, men som også søker regional og lokal støtte, opplever dessuten at det er en stor forskjell på hva som vektles på de ulike forvaltningsnivåene. Manglende samspill mellom kriteriene til nasjonale, regionale og lokale støtteordninger bidrar ifølge dem til å skape utrygge rammer for en produksjon. Mens de regionale og lokale støtteordninger verdsetter visse aspekter ved en produksjon, så gjenspeiles ikke dette nødvendigvis i de nasjonale ordningene. Et teaterkompani forteller med utgangspunkt i Trondheim:

Noen ganger har vi argumentert med at vi har regionalt og lokalt fokus, men vi opplever ikke at det har noen

71 <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/formidling-gjestespill>



betydning når vi søker nasjonalt. Det bryr de seg ikke om. Men omvendt betyr det noe når vi søker regionalt. Men vi tenker at det burde bety noe nasjonalt også – at vi er skapende der vi er. Alle kan jo ikke bo i Oslo.

Sitatet viser at det kan være utfordrende å navigere i de ulike kvalitetskriteriene og formålene som gjelder for ulike kulturpolitiske virkemidler. Geografi og lokal tilknytning kan være to slike kriterier. Et annet er at profesjonalitet vektlegges sterkt i kriteriene til Norsk kulturfonds ulike ordninger, mens samarbeid mellom profesjonelle og amatører kan virke meritterende i kommunale og fylkeskommunale støtteordninger samt i private fond. Samtidig kan det være verd å minne om at mange scenekunstnere setter pris på en mangeartet flora av støtteordninger. Også for de ulike nivåene av støtteyttere kan det være helt nødvendig med ordninger som reflekterer egen identitet. Kanskje viser slike problemstillinger at det er mer nødvendig med et produsentledd, som er profesjonelt og ser muligheter i den aktuelle støttestrukturen.

Ved en gjennomgang av tilskuddene fra gjestespillordningen for 2020, 2019 og 2017 var det tydelig at mange av søkerne har mange invitasjoner og sender flere søknader i løpet av et år. Imidlertid har søkerne som har fått innvilget flest søknader, også flere søknader som *ikke* er innvilget. Det viser tydelig at etterspørselen er større enn det er mulig å dekke innenfor støtteordningens budsjettammer. Vi har ikke hatt tilgang til begrunnelsene for hvorfor en gjestespillsøknad får avslag, mens en annen fra samme kunstner går gjennom. Vårt inntrykk er at Faglig utvalg for scenekunst, som behandler søknadene, forsøker å balansere det å satse på enkeltkunstnere som har høy etterspørsel, med å gi mange en mulighet. Flere av informantene vi intervjuet, problematiserer det de opplever som en tendens til at tilskuddene reduseres i forhold til omsøkt beløp, altså ved «å smøre støtten tynt utover».

## Om å bli sett og kjøpt

Fri scenekunst i Norge består av en rekke store og små aktører som alle på hver sin måte har innflytelse over hvilke kunstnere og hvilke produksjoner som blir prioritert og vist. Det handler om å bli sett, akseptert, verdsatt, programmert og prioritert. På veien mot en visning må en rekke dører åpne seg og en rekke «portvoktere» gå god

for den kunstneriske ideen og det kunstneriske produktet. Noen av disse portvokterne har større makt enn andre, og noen gir tilgang til mer enn andre. En av scenekunstnerne vi intervjuet, forteller:

Du må «inn i varmen» på en eller annen måte, og fram til du er inne i varmen, så er det vanskelig. Å komme inn i varmen handler ikke om at du gjør noe galt, det handler egentlig bare om kontakter, tid og tillit.

Nettverk er altså helt avgjørende for å lykkes. De må bygges opp over tid ved å etablere gode relasjoner i økosystemet. Slike nettverk kan være både formelle og uformelle. De formelle nettverkene, slik som Dansenett Norge eller Scenekunstbruket, kan gi kunstnerne tilgang til en rekke visningssteder. I Norge har scenekunstnere tilgang til få formelle nettverk, og de som finnes, er ikke nødvendigvis åpne for alle. Dansenett Norge og delvis Den kulturelle skolesekken og Scenekunstbruket er unntak som flere dansekunstnere beskriver som svært viktige. Også i utlandet finnes det formelle nettverk scenekunstnerne kan søke til, blant annet Aerowaves<sup>72</sup>, som formidler dans. I tillegg har en rekke søknadsbaserte, midlertidige mobilitetsprosjekter i regi av EU eller nordiske organisasjoner støttet scenekunstprosjekters vei ut i verden, både gjennom turné- og residensordninger. Mange av informantene vi intervjuet, både scenekunstnere og arenaer, påpekte nettopp behovet for å utvikle infrastruktur for turnering dersom mobiliteten i feltet skal bli bedre. En representant for en av de mindre arenaene vi snakket med, mente at det i dag rett og slett er for logistisk vanskelig for frie scenekunstnere å lage egne turneer for forestillinger av en viss størrelse. Representanten foreslo i stedet å etablere «det frie scenekunstheltets riksteater»:

I stedet for å lage nye støtteordninger, så mener jeg man for eksempel kunne tenke seg en teaterbåt med en turnerende scene der folk kunne være med en måned, søke seg inn på. Man kunne også ha en buss med et par teknikere og basic lyd- og lysutstyr som man kunne søke seg inn på. En slags «det frie scenekunstheltets riksteateropplegg». Hvis man hadde et par slike busser som ble administrert av ferdig tilskudd fra staten, det hadde vært et enormt bidrag.

Også en annen arrangørstemme pekte mot en slik modell for å få vist fri scenekunst mer og nevnte også Riksteatret:

72 <https://aerowaves.org/>

Og mange tar til orde for at hvis man ikke skal legge ned Riksteateret slik det er nå, så burde det være slik at Riksteateret heller turnerer med produksjoner som allerede er produsert av kompanier rundt i landet. I stedet for at vi skal sitte her og ta imot noe som Riksteateret har produsert i Oslo og tenke at det er høy og flott scenekunst til de ute i grisgrendte strøk. Det er en oppfatning ... om Riksteateret som et kolonialistisk spøkelse som man er litt lei av. Derfor: om de [Riksteateret] skulle gjøre noe klokt så skulle de ikke være selvproduserende, men heller ta forestillinger som de frie kompaniene alt har laget og ta de på turné. Da hadde en fått en miks av to gode verdener.

Ideen om et riksdekkende teater bestående av fri scenekunst som et sentralt infrastrukturtiltak for økt mobilitet var noe flere av informantene kom inn på, i litt ulike avskygninger. Det er behov for en utredning om hva slags ordning som er best egnet, og det er ulike meninger om hvordan noe slikt skal organiseres. En av informantene foreslo at den kuratoriske kompetansen som finnes hos arrangørene som viser fri scenekunst, kan kobles til kulturhusene. En annen trakk fram den desentraliserte modellen til Scenekunstbruket som en bedre modell enn Riksteatermodellen hvor en teatersjef bestemmer den kunstneriske profilen.

Et slikt forslag er ikke helt uten relevans. Mange av de faktorene som vi har diskutert og forstår som sentrale for å fremme visning av fri scenekunst – økonomi til å både planlegge og gjennomføre turneer, kompetanse på logistikk og markedsføring, et etablert samarbeid med de lokale kulturhusene og ikke minst evne til å inngå i flere av nettverkene innen scenekunsten – er alt etablert som praksis i Riksteatret. Erfaringene med Scenekunstbruket, de regionale dansearenaene og turnéslyngen Dansenett Norge peker i retning av at en utvidet nasjonal turnéordning på tvers av kunstformene dans og teater kan være et interessant spor å utrede. Gitt et viktig premiss, selvsagt: at frie produksjoner og kunstnere får ta del i virksomheten. Dette kunne man enkelt få til gjennom delvis eller helt å åpne for at Riksteatret turnerte med ferdige produksjoner framfor å produsere dem selv, samt å etablere et tettere samarbeid med de ulike kompetansemiljøene og arrangørene innenfor fri scenekunst. Alternativet som kunne være å samle makten i en kuraterende teatersjef også for det frie feltet, vil etter vårt syn være en hierarkisk og tilbakeskuende modell.

Flere av informantene uttrykte at nettverk av personlige kontakter også kan fungere som inngang til flere nye visninger. En enkelt visning ved en strategisk viktig scene

eller festival kan gi tilgang til nye visningsarenaer gjennom arrangørens nettverk av arrangører med samsvarende kunstnerisk profil. For å etablere slike relasjoner må produksjonen bli sett av noen som har programansvar og bestemmelsesrett ved scener og festivaler. En av dansekunstnerne vi snakket med, som i hovedsak opererer i et nettverk av programmerende scener og festivaler nasjonalt og internasjonalt, fortalte at det lenge var en utfordring å få kunstneriske ledere, teatersjefer, festivalsjefer og lignende til å komme å se forestillingene. Kuratorene kunne gjerne vite om forestillingen, men dersom de ikke hadde sett den, var det lite sannsynlig at de ville programmere den. Særlig gjelder dette scenekunstnere som er relativt ukjente fra før. «Å bli sett» handler derfor i første rekke om å bli sett av de scenene og festivalene der andre kuratorer også befinner seg. Noen kaller det å «komme inn i varmen».

Festivaler spiller en viktig rolle for kunstnerne fordi de ofte også samler kuratorer fra ulike scener. Festivalene gir kuratorene en mulighet til å få oversikt over mange ulike produksjoner i stedet for å reise for å se enkeltforestillinger. En ung dansekunstner vi snakket med, nevner at festivalene er en viktig arena for hennes arbeider. Det var visning på festivaler som var utløsende for at hun fikk flere nye avtaler om visning: «Jeg tror det at festivalen kunne stille med en del tilstedeværende programører, det var nok utslagsgivende. Så var det Dansenett Norge som hang seg på etter hvert.»

«Å bli sett» handler ikke bare om å bli anerkjent og «komme inn i varmen», det handler også om på hvilken måte en forestilling blir sett. Scenekunstens live-karakter begrenser mulighetene til å se en forestilling. Selv om det absolutt er mulig å overvære en forestilling for eksempel via strømming eller opptak, noe vi har sett ulike eksempler på under pandemien, virker live-visningen å ha en hegemonisk posisjon blant norske kuratorer og scenekunstnere, også i promoteringsøyemed. Som et dansekompani hevdet:

Hvis du skal få noe vist, så *må* teatersjefen eller de som programmerer, se forestillingen din fysisk. Det nytter ikke at de ser video. De må på en visning. Det er utfordrende hvis det ikke klaffer med at de kan komme på premierevisninger. Vi prøver alltid å få folk til å komme, men det er jaggu ikke lett. Prøver å få lagt to til tre gjestespill innen utgangen av produksjonens første år, da funker det, da rekker folk å komme og rekke å høre om det.

Det kan altså være flere grunner til at det er vanskelig å få kuratorene til å se forestillinger. Det kan være fordi

kunstnerne ikke er kjente og etablerte nok, eller det kan være at de geografiske avstandene er for store. Det siste er særlig relevant for kompanier som befinner seg utenfor Oslo-området, enten de har base på Vestlandet, i Trøndelag eller – ikke minst – i de nordligste fylkene der avstandene er store og reisekostnadene betydelige. I et intervju fortalte et kompani at nettopp kravet om at kuratorer, teatersjefer eller programansvarlige skulle se forestillingen live, gjør det vanskelig for kompanier med tilhørighet utenfor Oslo å få visninger:

Og Scenekunstbruket eller andre typer festivaler, veldig mange av disse har et krav at de må se forestillingen live. Når du da er et regionalt kompani, og hvis du da ikke er i Oslo, så blir det vanskelig å få forestillinger. De mener at video ikke blir god nok dokumentasjon. Men i utlandet så er det ikke slik, for der er video godkjent dokumentasjon.

Det som oppfattes som et «live-krav», får derfor stor betydning for hvem som blir sett. Det gjør at kunstneres bosted virker inn på synligheten deres. Det siste året har både kunstnere og kuratorer forholdt seg til sterke begrensninger på bevegelsesfriheten. Om noen år vil det kunne vise seg at reiserestriksjonene har skapt nye vaner og endret på behovet for å se ting live.

Arbeidet med å etablere kontakter og nettverk er tids- og ressurskrevende. For at snøballen skal begynne å rulle, må man bruke mye tid på relasjonsbygging. En kunstner fortalte følgende:

Jeg tror min hovedstrategi de siste årene har vært å knytte relasjoner og mange nok relasjoner rundt arbeidene så det ikke står og faller på én samarbeidspartner. Jeg har forsøkt å satse på langsiktige relasjoner der jeg tenker at arbeidet mitt hører hjemme. Jeg har for eksempel hatt noen kjernesamarbeidspartnere de siste fem årene – som har vært viktig for meg å opprettholde en dialog og relasjon til.

Samme strategi finner vi igjen hos en av de godt etablerte scenekunstnerne som vi snakket med. I arbeidet med å selge forestillingene sine forteller vedkommende: «Jeg kontakter nok steder jeg tror er aktuelle – men jeg pøser ikke ut invitasjoner til alle lenger. Jeg er mer selektiv når jeg henvender meg. Men det er sikkert fordi jeg har holdt på en stund. Jeg kontakter stort sett dem jeg kjenner fra før av og har en relasjon til.» For mange scenekunstnere betyr det at de knytter seg opp mot noen miljøer, steder eller festivaler. Kontaktene synes å være basert på per-

sonlige relasjoner som de vet «tar imot deres kunstneriske ideer», slik som denne teaterkunstneren uttrykte det:

Det er alltid noen miljøer og festivaler som kan være viktige, som en kommer tilbake til. Jeg har hatt relasjon til noen festivaler som jeg har kommet tilbake til mange ganger, og der jeg har visst at når jeg har en idé, så har jeg også en sjanse til å få vist den. Det handler mer om en gjensidig forståelse og interesse til festivalen.

Resultatet av slike relasjoner er altså at noen scenekunstgrupper er tett knyttet til enkelte arrangører, mens de samme gruppene kan være fraværende hos andre. En av gruppene vi intervjuet, opplevde at ni års arbeid med å få spille ved en av de programmerende scenene ikke hadde ført til synlig interesse, og at de dermed hadde måttet gi opp denne byen i mangel av (alternativt) visningssted. Sterke, ofte personlige, kunstneriske preferanser og ambisjoner hos kuratorene begrenser mulighetene for visning i byer det ikke finnes et mangfold av arenaer, dersom man ikke passer inn.

En annen og lignende strategi som viser seg i samtalen med kunstnerne, er å knytte seg til residenser og rett og slett besøke mange steder med et arbeid underveis. En dansekunstner forteller: «Det er et langsiktig arbeid, og først nå begynner dette å bære frukter.» Residenser har indirekte en funksjon når det gjelder formidling, og kan være utgangspunkt for videre samarbeid med arrangører som er koblet til residensens nettverk.

En tredje strategi som blir trukket fram for å få forestillingen vist, er å etablere egne nettverk basert på personlige relasjoner i Norge og internasjonalt. Som vi så tidligere, var dette en strategi som blant andre Heine Avdal and Yukiko Shinozaki hadde valgt. Strategien er særlig relevant for kunstnere som jobber med nonverbale uttrykk, slik som dansere, som har større mulighet til å bevege seg over landegrensene uavhengig av språk. De som jobber på denne måten, framhever at dette er en mer varig og bærekraftig løsning siden forholdene i Norge fort blir for små til å leve av: «Norge er et lite sted og en liten kontekst – og du trenger et større landskap. Hvis jeg skal holde på med dette i tjue år – så kan jeg ikke satse på at jeg blir spilt på Rosendal, BIT og Black Box hvert år i tjue år. Det er ikke bærekraftig for noen.» Det er imidlertid ikke gitt at alle kunstnere med base i utlandet lykkes med dette, og det krever dessuten at det finnes visningsarenaer med en relativt lik profil i de to landene man har base.

En fjerde strategi for å få arbeidet vist når en først er innenfor og i «varmen», er å knytte seg tett opp til noen teatre og inngå i co-produksjoner. Det å bli tilknyttet et

teater gir både status og synliggjøring, og dessuten gir det tilgang til lokaler og utstyr. Samtidig så er kunstnernes erfaring at det er vanskelig å dra nytte av de nettverkene som teatrene besitter, og slik nå ut til et bredere publikum. Dessuten hevder noen av informantene at teatrene sjelden har så mye å bidra med rent økonomisk. En teatergruppe i Trøndelag som har samarbeidet både med Turnéteatret i Trøndelag og Rosendal Teater, forteller:

Slik som Turnéteatret og Rosendal, de har jo ikke noen stor økonomi å bidra med. De kan tilby apparatet sitt: De kan tilby lokaler og utstyr. Selvsagt har det stor verdi å spille på et sted og spille over lengre tid, men hvis de ikke har noe lønn å tilby, så strekker vi oss også veldig langt. For de har ikke noe særlig honorar. Så vi merker at de [teatrene] har dårlig økonomi. Vi har nærmest masa oss til produksjonsmidler.

Felles for mange av de strategiene scenekunstnerne viser til, er likevel at de er knyttet til kunstnerens individuelle virksomhet og måte å organisere den på. Siden de som regel er basert på personlige relasjoner, er disse nettverkene ikke alltid like stabile, og de gir heller ikke innpass videre til arrangørenes nettverk og samarbeidspartnere. Ulike forestillinger krever dessuten ulike nettverk. Det erfarte en av informantene som i mer enn ti år har jobbet med å skape produksjoner rettet mot barn, da de laget en forestilling rettet mot et voksent publikum. Plutselig måtte de henvende seg til helt andre aktører og nettverk for å få solgt forestillingen.

Det å bygge nettverk og å bli sett av de rette er svært viktig også for kunstnernes (prosjekt)økonomi. Men hvordan foregår egentlig kjøp og salg av scenekunst? Hvordan forhandles en avtale om visning fram? Som vi har sett, er økonomisk risiko en sentral faktor i fri scenekunst. Den økonomiske modellen bidrar til at de færreste scenekunstnerne prioriterer å betale for ulike støttefunksjoner, for eksempel en produsent som kan forhandle avtaler med spillestedene. Kunstnerne vi har snakket med, gir ulike beskrivelser av hvordan de håndterer denne «salgspregede» situasjonen. En av de yngre kunstnerne vi snakket med trakk fram salg som en emosjonell og litt vanskelig situasjon:

Jeg synes jo alltid det er vanskelig med visninger. Det å få forestillingene vist er kanskje den mest sårbare delen av jobben. Det er jo som å spørre om du vil gifte deg med meg. Du leter jo gjerne etter den bekreftelsen – at noen vil vise arbeidet ditt.

For mange kunstnere er denne delen av den kunstneriske virksomheten skjør og nærmest eksistensiell. Møtet med en programansvarlig for en scene kan fort bli tøft. På den andre siden av bordet sitter gjerne en person som får flere hundre henvendelser årlig, gjerne fra aggressive agenter som ikke er redd for å skryte hemningsløst av en artist og forhandle pris i flere runder. En daglig leder ved et kulturhus vi snakket med, forteller om mange forsiktige scenekunstnere som faller gjennom i denne konkurransen, nettopp fordi de selv synes det er vanskelig å selge seg inn. Mange mister nok også fort motet når de gjentatte ganger får avslag. Det gjør derimot ikke en erfaren bookingagent eller produsent som kjenner konkurransen på området.

Denne problematikken er gjerne lik på tvers av kunstformer. Vi ser at både dansekompanier og teatergrupper i mange tilfeller spiller på de samme stedene som musikere, og at de dermed konkurrerer både om publikums og arrangørenes gunst. Det er derfor relevant å skjelve til praksis innenfor musikkfeltet. Der er økonomi og forhandlinger en avgjørende del av konsertvirksomheten. I håndboka *Feite forestillinger* (Norsk Rockforbund 2010), som Norske konsertarrangører har gitt ut i flere opplag, er det satt av hele tolv sider til salgsprosessen. Også i boka *Engasjement og arrangement. Ei bok om konsertar og konsertarrangering* (Kleppe et al. 2019) har denne prosessen en svært sentral posisjon. Boka beskriver blant annet populærmusikkfeltet som preget av stor risiko, men også muligheter for gevinst. Kommer det 20 personer på en konsert, er det lite inntekter å dele på – kommer det 600, er saken en annen. Siden dette ofte er uvisst, forhandles det også fram en avtale for risikodeling. Man blir da enig om et garantihonorar til artisten (alt fra null til flere millioner kroner), samt en overskuddsdeling (alt fra null til hundre prosent). Der som garantihonoraret er høyt og prosentandelen lav, bærer arrangøren risikoen, dersom det er motsatt, er det artisten som bærer risikoen. Slike forhandlinger er særlig viktige i tilfeller der forestillinger kan trekke et stort publikum og gi betydelige inntekter til fordeling. Men det er også relevant på et felt der innvilget støtte fra ulike kulturpolitiske ordninger deles mellom artist og arrangør, slik tilfellet er både innenfor en rekke smalere musikkjangere og innenfor scenekunstfeltet. Da handler det i større grad om å dele den risikoen det er å sette opp en forestilling. Flere av arrangørene innen jazz, klassisk, samtidsmusikk og folkemusikk, som i all hovedsak hadde mottatt arrangørstøtte fra Kulturrådet, fortalte også om en annen tilnærming til programmeringsøkonomien. De

honorerte artistene konsekvent etter Creos satser.<sup>73</sup> Underskuddet, som arrangørene da som regel satt igjen med, ble dekket opp av arrangørstøtteordningen. Det betydde samtidig at dersom de arrangerte konserter med få utøvere, gikk utgiftene ned og mulighetene til å sette opp flere konserter opp. Det betydde også at jo mer de fikk inn i billettinntekter, desto flere konserter hadde de råd til å sette opp det året. Begge disse modellene eller tankene om risiko er verdt å ta med inn i en diskusjon på scenekunstheltet, ikke minst siden mange kunstnere opererer på tvers av sjangergrensene, i tillegg til at arrangørene i stadig større grad lager konserter med sjangerblanding som en viktig del (Kleppe et al. 2019). Flere administrative og kunstneriske ledere ved slike sjangeroverskridende scener opererer dermed i økende grad på tvers av delfeltene i kultursektoren, noe som samlet sett gir grunn til å tro at synet på risiko og risikohåndtering vil kunne smitte fra en kunstform som musikk til en annen som scenekunst.

Men hvordan foregår kjøp og salg i det frie scenekunstheltet i dag? Selv om man også der forsøker å operere med faste honorarer, gjerne med utgangspunkt i satser framforhandlet for Den kulturelle skolesekken, vil kostnaden variere mye fra produksjon til produksjon. Den påvirkes både av antall personer som er med, og tiden det tar å klargjøre produksjonen. Dersom en produksjon inkluderer ti personer som alle må jobbe i tre dager med rigging og prøver, vil kostnadene fort komme opp i 150 000 kroner. Selv om det ikke er realistisk å hente inn en slik sum gjennom billettinntekter alene, kan festivaler og arrangører med offentlig støtte likevel betale honorarer som dekker kostnadene, dersom kompaniet er tilstrekkelig viktig for programmeringen. Under vårt besøk ved Teaterfestivalen i Fjaler fikk vi høre at de hvert år budsjetterer med noen store produksjoner med tilsvarende høye kostnader. Samtidig er det alltid mange mindre, gjerne mer nyetablerte grupper som viker på kravene for en spillejobb. Dette starter gjerne med en intensjonsavtale om en spillejobb, som gruppa så legger til grunn for en søknad om støtte. Dersom søknaden ikke innvilges, vil de ofte likevel spille, forteller teaterfestivalen. Da skjer forhandlingene på helt andre premisser der kunstnerne ofte må ta til takke med gratis kost og losji. Ønsket om å spille, ikke minst på anerkjente festivaler og spillesteder, trumfer da betalingen. Teaterfestivalen i Fjaler beskriver dette som et etisk dilemma. På den ene siden ønsker de å honorere kunstnerne anstendig, på den andre siden vil de

ikke si nei dersom kunstnerne ønsker å spille på tross av begrensede honorarer.

Økonomien det her vises til, der markedsverdi må balanseres med kunstnerisk verdi, finner vi igjen i flere ulike deler av kultursektoren. Det finner vi for eksempel innenfor populærmusikk, der noen artister er tilstrekkelig etablert til at de kan kreve betydelige honorarer, mens andre ikke er i en slik posisjon og derfor må underby seg selv for i det hele tatt å få jobber. Selv om man, som Teaterfestivalen i Fjaler er inne på, kan hevde at arrangører har et etisk ansvar for anstendig betaling, ligger ansvaret til syvende og sist hos den som tilbyr en forestilling. Dersom vedkommende ikke er i stand til å spille en forestilling innenfor de rammene som forhandles fram, bør vedkommende takke nei. Kombinasjonen av høye forestillingskostnader og relativt lav betalingsvilje, vil dermed åpenbart begrense visningsmulighetene for en gitt produksjon. Vi husker den unge kunstneren som sammenlignet det å by fram verket sitt for en arrangør med å spørre noen om å gifte seg. Sitatet er morsomt og treffende og har forklaringskraft. Mange frie scenekunstnere synes nemlig villige til å betale en viss pris for å bli godt gift.

## Lette og tunge forestillinger

Ved hjelp av begrepet institusjonell dramaturgi kan vi undersøke hvordan forestillingens utforming og materielle kompleksitet virker inn på dens mobilitet. Ansamlingen av ting, folk og utstyr som er virksomme i en forestilling, og som dermed skal flyttes når forestillingen skal vises nye steder, er nemlig forhold som umiddelbart synes å påvirke forestillingenes mobilitet og potensial for visning. Forestillinger som mer eller mindre kan stues sammen i to koffertter og bæres til neste scene av en person, er selvsagt lettere å ta med på turné enn forestillinger som krever store mengder utstyr, folk og teknikk. Dette er forhold både utøvere og arenaer tar opp som noe som påvirker muligheten for å for eksempel turnere forestillinger.

En av teaterkunstnerne vi intervjuet, er vant med å jobbe i et lett format og hevder at dette er et kunstnerisk valg nettopp for å få forestillingene ut. Også en av danskunstnerne vi intervjuet, viser til strategien med å lage lette forestillinger for å få den ut. På et tidspunkt var hun så lei av å ikke få vist forestillingene sine at hun bestemte seg for å gi det hun omtalte som en «levedyktighet til arbeidet»:

73 For 2021 er anbefalt minstesats 4700 kroner per musiker. <https://creokultur.no/lonn-og-arbeidsvilkar/frilanssatser/>



Vi var opptatt av at det ikke skulle være komplisert scenografisk, at det skulle være «show in a box». [...] Jeg har opplevd at, fordi forestillingen er så bevegelig, lett og praktisk, vi er tre mennesker som reiser rundt; det har gjort det lettere. Dette var også uttalt i prosjektet, dette var noe vi hadde lyst til å få til, og det har gjort det lettere.

Det er imidlertid ikke alltid like lett å strippe ned en kunstnerisk idé til et fåtall mennesker og noen koffertter. Som en representant for et visningssted påpekte, så kjennetegnes scenekunst av å kunne innebære ganske omfattende og ikke minst tverrfaglige produksjoner: «Kanskje trenger du en hel lysrigg som er superdyr, kanskje trenger du scenografi og så videre. Det kan være snakk om voldsomme produksjoner. I slike tilfeller kan det være vanskelig å få forestillingene på veien.»

Selv om kunstnerne kan ha en idé om at de skal lage «en lett» forestilling som lar seg flytte, så er ikke det alltid mulig. En ansatt ved en av arenaene vi snakket med, fortalte at de har kunstnere innom som ønsker å lage en forestilling for Den kulturelle skolesekken, der hele produksjonen får plass i en bil, men som ender opp med å trenge to biler for å komme av gårde med forestillingen: «Så scenekunsten har noen naturlige utfordringer siden den er så tverrfaglig, og da krever det ressurser å flytte forestillinger fra sted til sted, og det krever også at visningsstedene har det som skal til. Det er en av utfordringene.» I DKS har det i lang tid vært diskusjoner om hva slags produksjoner som skal tilbys i ordningen (Borgen og Brandt 2006; Breivik og Christophersen 2013). Ofte har de vært hentet fra det frie scenekunstheltet, og ofte har det vært produksjoner som er enkle å sette opp og ta ned, og som kan spilles i gymsaler og klasserom. I mange fylker søker imidlertid også institusjonsteatre seg inn i ordningen. Av og til besøker da elevene teatret, men ofte ikke, for eksempel der det er snakk om de turnerende regionteatrene. Turnélogistikk og overvekten av forestillinger i gymsaler gjør at elevene dermed risikerer å oppleve scenekunst som tar i bruk bare et fåtall av teatrets mange virkemidler. Dette illustrerer begrepet institusjonell dramaturgi og dets konsekvenser; finansiering og logistiske og romlige utfordringer innen DKS som formidlingsordning legger til rette for én spesifikk estetikk på bekostning av andre, og dette kan påvirke bredden i det som turneres.

Det at mobilitet har blitt en forutsetning for at fri scenekunst skal vises, innebærer med andre ord en

risiko fordi det kan hindre at et større mangfold av ulike formater når et større publikum. Samtidig finnes det også kunstnere innenfor fri scenekunst som bryter med dette mønsteret, og som viser at et mangfold er mulig. Et godt kjent eksempel er teaterkompaniet Susie Wang, som bygger scenografi hvor elementer som fallermer og heis er en del av scenebildet. Forestillingen *Mumiebrun* har i likhet med kompaniets andre prosjekter vakt stor oppsikt for sin bruk av teatrale effekter, uten at det har gått på bekostning av kompaniets mobilitet; ifølge egne nettsider har de vist forestillingen på seks ulike visningssteder.<sup>74</sup>

## Forholdet til publikum

Scenekunstordningene i Kulturrådet omtaler ikke publikum i særlig grad. De har heller ikke tydelige målsettinger med hensyn til publikum. I det empiriske materialet vårt, derimot, finner vi mange uttalelser om kunstneres forhold til publikum. Her finner vi samtidig mange interessante paradokser. Som en sier: «Jeg vil berøre publikum, men jeg bryr meg ikke om hvorvidt de liker det [jeg spiller].» Denne ambivalensen tror vi er grunnleggende viktig for å forstå forholdet mellom produksjon og visning av fri scenekunst. Den er særlig interessant fordi den i så stor grad retter oppmerksomheten mot scenekunstnerne selv, ikke bare de mange strukturelle faktorene som vi ellers har vært opptatt av, som økonomiske rammer eller antall aktuelle visningsarenaer.

I det norske scenekunstheltet er det mange ulike tilnærminger til publikum, og de er gjerne knyttet til aktørenes plass i økosystemet. Vi finner fortsatt eksempler på eksklusive kretsløp, der hensynet til publikum er underordnet. Tilsvarende finner vi inklusive kretsløp, der publikum står sentralt, enten av kommersielle hensyn eller fordi kunsten er koblet til andre instrumentelle mål, som læring eller «community-building». Selv om eksklusive og inklusive kretsløp fortsatt gir mening som en overordnet måte å klassifisere kulturfeltet på, er dette, som vi har vært inne på, et overforenklet bilde av hvordan kunstnere i dag forholder seg til publikum.

En viktig side av scenekunstneres forhold til publikum handler om hvordan et verk utvikler seg og mening oppstår i møte med publikum, gjerne i nye, ulike kontekster (jf. Sauter 2002). Denne ideen om det uavsluttede verket ses gjerne i lys av en prosessorientering i deler av

74 <https://www.susiewang.no/new-page>

scenekunstheltet, hvor man retter oppmerksomhet også mot selve den kunstneriske *praksisen* i produksjonsprosessen og legger den egenverdi. En koreograf vi snakket med, har utviklet flere arbeider under residensopphold og trakk fram muligheten det gir til å få tilbakemeldinger fra ulike typer publikum underveis i utviklingen gjennom prosessvisninger og mulighet til en nærmere relasjon. I tillegg trakk vedkommende fram betydningen av kontakten med publikum som kan oppstå når man turnerer med en forestilling: «Jeg kjenner at det å være på turné er utrolig berikende [...] jeg tenker at mange arbeider kunne vokst mer i møte med publikum – det er ikke så lett å få til. Tenker at arbeidene kunne vokst mer om det hadde vært mer tid.»

En annen koreograf vi snakket med, understreket på den ene siden at hun ikke ble motivert av å lage en «publikums-hit», men samtidig at kunsten skapes i møtet med publikum og at hun var opptatt av å skape dette møtet og på den måten var avhengig av publikum. Samtidig understreker hun at det ikke handler om «å bli likt»: «Det må være på mine premisser, jeg vil bestemme hva de skal reagere på, og jeg bryr meg ikke om de liker det. Det handler jo om at man vil vise verket sitt, man vil berøre.» En tolkning av dette paradokset handler nettopp om den kunstneriske friheten, hvor man forholder seg til ideen om teater som hendelse på den ene siden, samtidig som man ønsker å produsere verk som står sterkt i seg selv, uten på forhånd å skulle ta hensyn til hva som slår an.

En av informantene har vist flere av prosjektene sine ikke bare utenfor det spesialiserte kretsløpet, men også i helt andre kontekster. Ved å vise arbeidene sine i offentlige rom eller på konferanser hvor tematikken passer inn, opplever han at forestillingen har en annen type gjennomslag:

Det har vært en strategi fordi jeg opplever at det er kunstnerisk interessant å få det vist i andre sammenhenger med et helt annet publikum. Det er jo en forestilling som er politisk – da møter du folk som er nærmere makta, og derfor er det interessant av den grunn. [...] Det publikummet du møter på Black Box, er jo nokså snevert. Og derfor er det interessant å møte et annet publikum. Jeg har for eksempel spilt mye i videregående skole og synes det er meningsfylt og interessant – uten at jeg har laget forestillinger som er tilpassa ungdom i den videregående skolen.

En informant som arbeider med dans både i offentlige rom og i prosjekter som er utviklet spesielt for barn og

ungdom, har en annen tilnærming til å arbeide målgruppespesifikt:

Det har vært mye diskusjon om målgrupper, hvor bra en slik tenking er, men vi mener det er et spennende utgangspunkt for å utvikle våre prosjekter. Er det noe spesielt med 3.-klassinger, som kan gjøre noe med vårt prosjekt? Publikumsgrupper blir et kreativt utgangspunkt. Ikke et fengsel, men de gjør at man tar valg man ellers ikke ville gjort. Og en tredjeklassing trenger noe annet for å like dans enn et publikum som har sett mye dans fra før.

Som vi allerede har vært inne på, peker tidligere evalueringer av ulike ordninger i scenekunstheltet og flere artikler i boka til Gran og Buresund (1996) på at det eksisterer motsetninger mellom det kommersielle og det kunstneriske, det folkelige og det elitistiske samt det nyskapende og det tradisjonelle. Fordi det er knapphet om midlene, er slike skillelinjer fortsatt høyst tilstedeværende, og flere informanter som står på siden av det spesialiserte kretsløpet, forteller at de opplever at Kulturrådet prioriterer ned deres uttrykk.

En av informantene som over tid har hatt en jevn produksjon, blant annet med det han beskriver som viktig støtte fra Kulturrådet, er opptatt av å være «kunstnerisk fleksibel» for å kunne nå et større publikum. Han understreker at det å fokusere på publikum er et viktig kulturpolitisk spørsmål, og han argumenterer for at Kulturrådet i større grad må stimulere til formidling.

Jeg opplever at som ellers i kultur-Norge, at vi ikke tas helt seriøst, rent kunstnerisk. Kulturpolitisk så er vi en viktig brorpart av den fleksibiliteten et kunstverk må ha i Norge. [...] Det er en fallgrube at den kunstneriske sfæren som tilhører kulturelitegjengen, særlig i scenekunst, er for smal. Det er farlig og fordummende og er en stupid tilnærming av et miljø som bør være mer nysgjerrig. Vi vil ikke lage teater for teaterfolk, men for vanlige folk. Folk må tørre å gå på teater, ikke føle seg dumme.

Informanten forteller at han bevisst har rettet seg inn mot andre arrangørnettverk enn mange andre kunstnere, for eksempel kulturhus og regionteatre, med mål om å nå et bredt publikum. Produksjonene har dermed gitt en større inntjening, noe informantene opplever gir frihet.

En informant som kan sies å tilhøre det eksklusive kretsløpet, peker på et problem som oppstår når forestillinger blir lite vist. Det er mangelen på muligheter til å få

et eget publikum og dermed bygge en stabil etterspørsel. Vedkommende uttaler: «Jo mer jeg får spilt, jo større vil mitt publikum bli, tenker jeg. Og det merker jeg i praksis.» Et viktig poeng her er relasjonen til arrangørene i feltet og i hvilken grad disse anser ulike prosjekter som relevante for publikum de henvender seg til. Blant arrangørene er det også ulike strategier mot publikum som kan kobles til ideen om spesialiserte og brede kretsløp. Arrangørene vi snakket med, og som har sin arena utenfor de store byene, er opptatt av å gjøre scenekunsten tilgjengelig. En festivalarrangør sier for eksempel: «Vi må ha ting som gjør at festivalen er for alle. Tematikken vår, den er et viktig grep, men programmet skal bygge ned terskelen for å gå på teater.» Snarere enn å dyrke en estetikk må forestillingene «passe» festivalens publikum. Senere i intervjuet utdyper han:

Alt handler om å gjøre det relevant for bygda. Festivalens forhold til bygda er like viktig som kunsten. [...] Folk er veldig stolte av festivalen, alle fra doktoren til den uføretrygda, røykende fembarnsmora. Ulike miljøer går på ulike ting, men som regel har vi fulle forestillinger.

En arena som både har residensordning for dans og tidvis et kunstnerisk program, har en lignende orientering og trekker fram både fordeler og utfordringer med å være plassert på bygda:

[Det] gir noe spesielt, grunder folk på en måte. Noe nedpå. Du kommer tett på publikum. Det er en ærlig, «stikke fingeren i jorda»-følelse i rurale strøk, mer enn i byen der det er flere lag med folk som opererer i flere segmenter eller nivåer. Her møter du grasrota på en eller annen måte.

Informanten understreker betydningen av arbeid med formidling og tilretteleggingen som kreves for publikum som ikke er kjent med dans som uttrykksform.

Residensvisningene er veldig dårlig besøkt. Bonden over fjorden kommer ikke på utforskende samtidsdans hvor residenskunstnerne gjerne viser en «work in progress», og kommer de, kommer de ikke tilbake. Det er for fjernt for dem. Vi har hardcore publikummere som kommer på alt. Men det er en bitte liten gruppe som liker å bli utfordret. [...] Vi har vanskelig for å

trekke publikum til smale forestillinger. Vi har hatt helt fantastiske forestillinger der det har kommet én, og det var en journalist fra lokalavisa som var sendt ut for å anmelde. Men jeg har hatt lite midler og gjort alt, så markedsføring har blitt for dårlig. Og jeg har ikke jobbet mye heller med å markedsføre smale ting, fordi jeg ikke har hatt trua. Men så har vi juleforestillinga vår der vi har laget en attraktiv utforming, med musikk, mat og så videre. Der har vi også inkludert tidligere residenstkunstnere og utdrag fra deres arbeid og «work in progress», og prøver å få det til å treffe et bredere publikum. Og *det* har slått an.

Av intervjuet går det tydelig fram at ressursituasjonen legger klare begrensninger for arbeid med formidling. Men å nå publikum handler også om kommunikasjonskompetanse og forståelse av hvilken kontekst man arbeider i. Spørsmålet er med andre ord ikke bare hva som formidles, men hvordan dette gjøres, og hvor.

I tillegg til forestillinger tilbyr svært mange arrangører som viser fri scenekunst, også et utstrakt faglig program av foredrag, seminarer og debatter og andre aktiviteter. På denne måten kobler scenene seg til et fagmiljø bestående av kunstnere og akademikere, selv om de også kan tilby aktiviteter rettet mot barnefamilier, ungdommer og andre særlige målgrupper. Dansens Hus arrangerer for eksempel et faglig program som henvender seg til fag- og kunstmiljøet, ofte i samarbeid med Danseinformasjonen og andre aktører, men de tilbyr også formidlingsaktiviteter rettet mot et bredere publikum, bestående av korte presentasjoner før forestilling, eller samtaler etter, som har til hensikt å introdusere og gjøre kunstnerskapet og forestillingen tilgjengelig for nye publikumsgrupper. Dansens Hus har i tillegg samarbeidet med Norsk Publikumsutvikling og tatt i bruk ulike analytiske modeller for publikumssegmentering i sitt strategiske kommunikasjonsarbeid og vant i 2019 NPU's pris i kategorien «utvid» for sitt mangfoldsarbeid.<sup>75</sup>

Et typisk kjennetegn for eksklusive, spesialiserte kretsløp, der de programmerende scenene i hovedsak inngår, er at også kommunikasjonen med omverdenen er spesialisert. Dette er selvsagt preget av at mange av de aktørene som de programmerende scenene kommuniserer med, publikum inkludert, relaterer til og forstår et spesialisert språk. Det er påfallende hvor akademisk språket – for ikke å si diskursen – rundt scenekunstproduksjonene her kan være. Fagbegreper hentet fra teater-

75 <https://www.dansenshus.com/artikler/dansens-hus-vinner-norsk-publikumsutviklings-pris>

vitenskap så vel som humanistiske eller samfunnsvitenskapelige disipliner brukes hyppig i profileringen av både visningsarenaer, kunstnere og verk. For eksempel forteller teatersjefen ved en av disse scenene at de bevisst ønsker en akademisk tilnærming, der de blant annet problematiserer scenekunst diskursivt, og setter den i kontekst. Å kommunisere på stammespråk er svært vanlig innenfor de fleste eksklusive kretsløp i samfunnet, fra politikk til næringsliv, academia eller idrett. Det kan likevel skape problemer dersom man ikke samtidig finner måter å justere kommunikasjonen på i møte med andre, ikke-spesialiserte kretsløp. Fra idretten, politikken og næringslivet kjenner vi godt til de mange mellomleddene som ene og alene har som oppgave å «oversette» fagspråk til grupper som ikke umiddelbart forstår det interne stammespråket. I fri scenekunst er det færre slike kommunikasjonsmedarbeidere og oversettere, noe som kan by på utfordringer særlig i møte med andre publikum. En informant som arbeider med å formidle fri scenekunst til nye arrangører og publikummere i Nord-Norge, forteller om dette, blant annet om informasjonsmateriellet som følger mange av verkene:

Vårt utgangspunkt er jo at tekst og bilde skal appellere til folk som ikke har stor kompetanse og kunnskap innen scenekunst, og det kommer av og til i konflikt med det scenekunstnerne ønsker. De kan ha ønsker om hvordan teksten skal formuleres, og noen ganger er teksten en del av verket. Men arrangører kan noen ganger si: nei, det går ikke på Finnsnes.

Informantens eksempel illustrerer godt de problemene som kan oppstå når en produksjon og kunstnere som først og fremst inngår i et spesialisert kretsløp, forsøker å inngå i et annet ikke-spesialisert kretsløp, men uten å ville gi slipp på, i dette tilfellet, den teksten som beskriver verket, og som er spesialisert. Erfaringsvis kan en slik tekst ikke bare være uforståelig for dem den ikke er ment spesielt for, men til og med fremmedgjørende og provoserende. I slike tilfeller er det lett å tenke at kommunikasjonsformen hemmer visningen av verket. Informanten sier videre:

Jeg synes det er så dumt å si at de fleste her oppe skal selge billetter til mannen i gata, men vi har ikke det akademiske publikummet her på samme måte. Vi har ikke folk med teatervitenskap som går på teater hver uke. Det er ofte folk som går på kor og er generelt kulturinteressert, men som ikke kan noe om dans. Det er de vi ofte har inne på forestillinger, rundt om. Så kan du si at Stamsund internasjonale skiller seg ut, for der

kommer det et stort fagpublikum. Der kan man tillate seg helt andre ting.

Skal man nå de som ikke kan noe om dans, må man sannsynligvis henvende seg på helt andre måter. Ifølge informanten er det ikke uvilje dette bunner i, men heller manglende kompetanse:

Men jeg er faktisk ikke enig i at man ikke bryr seg eller er interessert i å henvende seg mot de som ikke er spesialister – de fleste vil veldig gjerne det. Men kjenner på det sjøl at vi har kanskje ganske dårlige verktøy til å gjøre det. Vi har sett klipp-og-lim-strategien, der man tar teksten fra søknaden til Kulturrådet og legger den inn, og det er en kjempedårlig strategi. Det har nok vært brukt ganske mye. Men vi har jo ikke så mange verktøy til å gjøre dette. Hvordan skal vi omformulere hele denne kompetansen til noe som publikum tenker: ja, det høres spennende ut! Den reisen der, der føler jeg at mange famler i blinde. Det er vanskelig.

Å selge inn en scenekunstproduksjon krever med andre ord spesifikk fagkunnskap om kommunikasjon og markedsføring, noe de fleste scenekunstnere og kanskje også arrangører mangler. Vi vet at flere av institusjonsteatrene både har en informasjonsavdeling og i tillegg egne markedsføringsavdelinger og -ansvarlige, og trolig med god grunn. Også semi-institusjonaliserte ensembler med kunstnerskapsstøtte benytter egne produsenter til å jobbe med dette. Hvordan kompanier og arrangører innenfor fri scenekunst ellers skal skaffe seg slike spesialiserte, men nødvendige tjenester, er usikkert.

De programmerende scenene er viktige aktører innenfor fri scenekunst, også med tanke på koblingen mellom scenekunstnere og publikum. Hva tenker de selv om denne koblingen? I et intervju med oss redegjør en teatersjef for et mer kunstnerisk formidlingsideal. Teatersjefens syn er at det er kunstprosjektene som er det viktigste, og mener at forestillingenes relevans og kvalitet er sentralt, med særlig vekt på det første. I tillegg framhever teatersjefen den akademiske tilknytningen som viktig:

[Vi] problematiserer scenekunst diskursivt og setter den i kontekst og reflekterer mye på kunsten selv. Det skiller oss fra andre. [Det er det] samme med alle våre nettverk. Alle byene vi samarbeider med, har universitet, så akademikere integreres i prosjektene våre. [...] Den biten er viktig for vår *approach* og *attitude* til hvilke prosjekter vi velger. Jeg har alltid hevdet at vi har et mer kunstorientert publikum enn et rent teater-

og dansepublikum. Vi bygger det siste nå, men vi forbeholder oss retten til å tenke på dette som kunst. Og vi har et ungt publikum. Unge nyetablerte kunstnere, unge studenter og akademikere. Vi kommer ikke til å sette opp ting på Ole Bull Scene for å tiltrekke oss for eksempel Dagfinn Lyngbøs publikum. Men vi har ofte utsolgte forestillinger, så det er behov for kunst som stiller større krav enn kun latter og ettertanke.

Samtidig mener han at det ikke nødvendigvis er noe motsetningsforhold mellom det å vektlegge relevans og kvalitet og det å selge ut forestillinger. Det stemmer nok, men det er samtidig viktig å peke på at både kvalitet og relevans er kategorier som er kontekstsensitive. Å selge ut en forestilling som et eksklusivt kretsløp anser å være av høy kvalitet, forutsetter dermed tilgang til et tilstrekkelig stort spesialistpublikum. Små steder uten et slikt spesialistpublikum vil dermed måtte jobbe mye hardere med å sikre et publikum, uavhengig av kvaliteten på forestillingen. Dette henger samtidig sammen med hvilket kvalitetsbegrep (og relevansbegrep) som legges til grunn. Å lage en forestilling som har som en selvstendig målsetting å kommunisere med et ikke-spesialisert publikum, kan av enkelte oppleves som å ha høy kvalitet, mens den av andre vurderes kun på bakgrunn av kunstnerisk kvalitet, og dermed får den en annen vurdering. Arrangørene utenfor de store byene virker i et nettverk av ulike aktører der de må forholde seg til et bredere publikum, og de henter ofte legitimitet i den lokale forankringen i like stor grad som i den kunstneriske kvaliteten. For arrangører i de store byene forholder det seg annerledes. Der virker de programmerende scenene i et nettverk av kunstnere, samarbeidende kunstinstitusjoner og publikum, der det kunstneriske innholdet i programmet er det legitimerende utgangspunktet.

Ettersom praksiser i kunstfeltet som nettopp stedsidentitet, publikumsmedvirkning og mangfold har blitt stadig mer sentrale, er det samtidig viktig å ikke overdrive skillene. Videre er heller ikke scenene som forholder seg mest til et spesialistpublikum, unndratt kulturpolitikens voksende oppmerksomhet på publikumsbygging og at kunsten skal nå ut til flest mulig. I fri scenekunst gir dette seg for eksempel utslag i at man ansetter egne publikumskontakter som arbeider med PR og markedsføring, publikumspleie eller det som med et engelsk fagbegrep kalles «hospitality». Dette kan være et resultat av den manglende oppmerksomheten som vies kunst i mediene. Det kan også skyldes at forventningene til kunstinstitusjoners kontakt med publikum er høyere i dagens medievirkelighet hvor det er flere kommunika-

sjonsplattformer enn tidligere. Kravene til kunstinstitusjoners kommunikasjonsvirksomhet og spesialiserte kompetanse på digitale flater blir generelt høyere, samtidig som kompetansen er ujevnt fordelt, noe situasjonen under pandemien har vist.

## Lokal forankring

Der de programmerende scenene primært representerer et eksklusivt, spesialisert kretsløp som har sterkest publikumsgrunnlag i urbane miljøer, balanserer de frittstående danse- og teaterfestivalene i mange tilfeller mer mellom eksklusive og inklusive kretsløp. Noen har primært et lokalt publikum, mens andre henvender seg primært til tilreisende kunstnere og fagpersoner, altså et «spesialistpublikum». Mange av disse festivalene finner sted i Distrikts-Norge og er drevet av ildsjeler med bakgrunn fra spesialistkretsløp. De har for eksempel scenekunstfaglig utdanning, eller de inngikk i utøvernnettverk eller oppsøkte de programmerende scenene da de studerte. I sine nye kontekster er lokale rammevilkår og strukturer noe de mer eller mindre motvillig er nødt til å forholde seg til. En slik lokal struktur kan særlig være mangelen på et lokalt publikum som tilhører det samme spesialistkretsløpet som festivalens initiativtagere representerer, og som de også ønsker å kommunisere med og anerkjennes av. Løsningen på problemet med at det er for lite lokalt publikum, kan være at ikke bare produksjonene og scenekunstnerne er mobile, men også publikum. Da vi besøkte Teaterfestivalen i Fjaler høsten 2020, var mange av publikummerne tilreisende fra Oslo og andre større byer; altså det informantene fra Nord-Norge vi siterte tidligere, kalte et fagpublikum. Disse svært mobile publikummerne kan slik utgjøre et kjærkomment tilskudd til en festival som ligger i et område som i utgangspunktet har et begrenset lokalt publikumsgrunnlag.

Samtidig ser vi at mange av festivalene er hybride også i en annen forstand. I stedet for å se utfordrende lokale rammevilkår som en belastning, noe man må omgå, omfavner man dem. For festivalene handler dette om å dyrke det lokale, på godt og vondt, og gjerne se dette som en ressurs. Det å nærme seg lokalsamfunnets verdigrunnlag og kulturelle forutsetninger blir en viktig del av det kunstneriske prosjektet og festivalens profil. Det samme gjør samspillet med stedets naturgitte, geografiske og demografiske forutsetninger. Da vi besøkte Teaterfestivalen i Fjaler, ble vi slått av hvordan den var integrert i lokalsamfunnet. Den benyttet naturen som scenerom – en fjordarm, en ærverdig, gammel «engelsk» hage, den vesle



byens hovedgate med uterommet, et nedlagt handelslag og en bensinstasjon og så videre. Den henvendte seg videre til lokalbefolkningen, som dels var frivillige i festivalen, dels foresatte til barn og unge som deltok i festivalens hovedattraksjon, Vinge/Müllers oppsetning *Fotballspelet*, og dels publikummere. Inntrykket var at hele bygda var mobilisert og på en eller annen måte måtte forholde seg til festivalen. Ikke bare ga dette publikum til forestillingene, det ga samtidig innbyggerne impulser og opplevelser, dugnadsglede og møter med profesjonelle kunstnere. For festivalen ga det verdifulle impulser fra personer man ellers ikke ville fått befatning med. Her stilte bonden opp med traktor og praktisk knowhow, mens museumsbestyreren åpnet kulturhuset for artistcatering og vaffelserving til småsultne journalister eller nysgjerrige kulturforskere. Fiskeren lånte på sin side villig vekk sjarken, slik at tilreisende fra Oslo og andre steder kunne komme seg ut på Dalsfjorden for å bivåne bestillingsverket *Røyst – høyrespel for fjorden* fra båt, kringkastet via *Desibel – verdas største mobile hornhøgtalar* plassert på land.

Lokalbefolkningens deltagelse og engasjement er en viktig ressurs for festivalen. I sterk konkurranse med mange andre scener og festivaler vil nødvendigvis en liten festival som Fjaler ofte tape kampen om å tilby de høyeste honorarene, noe representanter for festivalen også ga uttrykk for at var en aktuell problemstilling. Da vil det å kunne tilby kunstnerne som besøker festivalen, noe mer, et konsept som de opplever som genuint og kult, kunne tippe bookingen i Fjalers favør. Festivalen forteller at det å betale skikkelig er viktig for dem, men sier samtidig at de bevisst spiller på å kunne tilby «god innkvartering, kunstnerisk og teknisk hjelp, scenografi som de drømmer om, og muligheter til å utvikle seg kunstnerisk». Vårt inntrykk etter besøket i Fjaler var derfor at konseptet og profilen teaterfestivalen opererte med, ikke bare var på stedet, men tok stedet *inn* som den kanskje mest sentrale komponenten. Dette inntrykket styrkes når vi senere intervjuer den ene av de to lederne for festivalen. Han forteller blant annet:

Festivalen er ikke vår, den er bygdas festival. Det har vært driv fra bygda på å få til ting. Innkvartering lokalt, folk stiller opp. Folk blir en del av det. Hele bygda skal med, fra rehabiliteringsbedrifter, flyktningmottaket, hva det nå er, det lokale skal med. Alt handler om å gjøre det relevant for bygda. Festivalens forhold til bygda er like viktig som kunsten. Det er vår metode. Forestillingene blir kjent for publikum fordi tematikken er kjent for publikum. Og alle bor privat, og man blir kjent med kunstnerne.

Å la stedet få en slik framtreddende rolle har samtidig noen konsekvenser. Selv om mange av publikum var tilreisende fagpublikum, må programmet tilrettelegges slik at det kommuniserer med publikum også utenfor spesialistkretsløpet. Det betyr for eksempel, forteller informanten, at man ønsker en stor bredde i programmeringen. Det skal «ikke bare være Black Box teater-forestillinger» på programmet. Det innebærer, ifølge festivallederen, at man må samarbeide, både med institusjonene og med det frie scenekunstheltet. Det er interessant at festivalen på spørsmål hevder at de ikke dyrker noen spesiell estetikk. Derimot opplever de at det er viktig hvem man samarbeider med. Her nevner de blant annet en rekke regionale og mindre aktører, som Nordland Teater og Teater Vestland, og sier videre at det er «viktig å skanne hva som skjer på regionscenene». Det er lett å tenke at slike samarbeid er basert på en felles opplevelse av å måtte nå ut til et annet publikum enn det som tilhører spesialistkretsløpet. Helt eksplisitt blir dette når festivallederen sier at de må ha «hele bredden av samarbeidspartnere [...] ting som gjør at festivalen er for alle. Tematikken vår, det er et viktig grep. Men programmet skal bygge ned terskelen for å gå på teater.»

Også en annen visningsarena er svært avhengig av sin lokale kontekst, nemlig kulturhusene. Siden de henvender seg til et lokalt publikum og finansieringen i stor grad kommer fra kommune og/eller fylkeskommune, er kulturhusene i hovedsak del av lokale og regionale nettverk. Likevel har de mange av de samme utfordringene som festivalene med tanke på kommunikasjon med publikum med mange forskjellige bakgrunner, men de mangler festivalenes fordel av å være en arena der publikum går inn i festivalmodus og slik kanskje er mottagelige for innhold de ellers ikke ville oppsøkt. Programmet på flere av kulturhusene skiller seg dermed fra de programmerende scenene og scenekunstheltet ved oftere å prioritere barne- og ungdomsforestillinger og scenekunstproduksjoner med forventet publikumsappell. På den ene siden skal kulturhusene formidle høy kvalitet til et så bredt publikum som mulig. Samtidig forsøker også mange kulturhus å ha en funksjon som «kulturelle kompetansesentre», der de ser det som sin oppgave å presentere smalere kunst. Noen steder går denne kombinasjonen fint, andre steder er den en utfordring. Som en informant fra Nord-Norge fortalte, er det slett ikke alle kulturhus som har formidlingskompetanse på huset, og i alle fall ikke på å formidle smal scenekunst. Dette er ikke unikt for Nord-Norge. Slike lokale rammevilkår vil selvsagt virke inn på mobiliteten til mye fri scenekunst, der mange ensembler jo nettopp befinner seg mer eller mindre innenfor et

spesialistkretsløp, kommuniserer som spesialister, ønsker et spesialisert publikum og så videre.

Kulturhusene har dermed en vanskelig posisjon. De skal være en del av både et lokalt og et regionalt nettverk av ulike aktører, for publikum og finansiering, et inklusivt kretsløp. Samtidig lever de med en forventning om at de skal være lokale sentre for (scene)kunst, som også kan inngå i et spesialistkretsløp. Det medfører samtidig at de som skal programmere innholdet, må balansere forsiktig mellom de ulike kravene og forventningene som de ulike kretsløpene bringer med seg. En kulturhusleder vi snakket med, uttrykker dette slik: «Vi har ikke en veldig definert profil. Det vi sier, er at vi skal ha noe for nesten alle.» Basert blant annet på erfaringene fra arbeidet med boka om konsertarrangører fra 2019 (Kleppe et al. 2019) tror vi dette er et ganske vanlig svar fra kulturhusledere rundt i det ganske land. Likevel har denne kulturhuslederen en spesiell interesse for scenekunst, noe som har ført til at kulturhuset her har opprettet et nettverk med andre kulturhus med samme profil og interesseområde, nettopp med tanke på å få til faste turnéruiter og -samarbeid. Arbeidet har pågått over lang tid, mer enn 15 år. Informanten forteller: «Og så har vi bygget opp publikum over tid. Staben gleder seg når sånt kommer. Og publikum gleder seg. Det er ikke noe lang politisk debatt. Ingen politikere som har hengt seg opp i det. Fått innspill på at vi bare skulle være kommersielle, men det har vi slått ned fort.»

Ifølge kulturhuslederen er det altså lokal aksept for ikke-kommersiell scenekunst. Samtidig er det, ifølge denne informanten, klare rammer for hva som er mulig å selge inn av smale produksjoner, både til publikum og kanskje også kommunepolitikere, som begge er med på å finansiere virksomheten:

Vi har kanskje mellom fire og åtte produksjoner hvert år som vi definerer som smale. I Norge produseres det mange, mange flere forestillinger enn det. De aller fleste vil ha noe de kjenner fra før, så det er begrenset hvor ofte du kan lokke de som kommer på det meste. De aller ivrigste kommer seks ganger. 40 i salen er kjempebra. Hvis vi prøver å strekke strikken for langt, kan det være 15–20 i salen, det er kjipt for de på scenen også.

Det at mange av produksjonene som gjerne ønsker seg inn i kulturhusene, tilhører et eksklusivt spesialistkretsløp, kommer klart fram når vi spør kulturhuslederen hva som er grunnen til at relativt få scenekunstnere er på turné. Svaret er nemlig «Som regel har vi ikke hørt om forestillinga». Man kan selvsagt kritisere lederen for ikke å ha bedre oversikt over tilbudet, men da er det samtidig viktig

å huske på at scenekunst bare er én av flere kunstformer som denne skal kjenne til. Det at en kulturhusleder for et kulturhus som har vist mye scenekunst, ikke kjenner til mange av ensemblene som ønsker seg plass innen kulturhusene, kan dessuten vitne om at slike kompanier strever med å kommunisere godt nok med omverdenen. Vi har tidligere vært inne på at produsentene innenfor fri scenekunst, som jo primært er kunstnere, både mangler fagkompetanse og i noen grad den spesialiserte interessen for markedsføring og publikumskontakt som er nødvendig i et kulturfelt der mange aktører slåss om oppmerksomheten. Mange av disse har i for lang tid hovedsakelig rettet oppmerksomheten mot produksjon. Kulturhuslederen kommer også inn på dette:

Det kan være noen som sitter og venter på at vi skal ringe dem, men i den verden vi lever i, hvor det flommer over med tilbud, så må man være på. Mange synes det er vanskelig å selge seg inn. Mange har ikke en produsent som kan ta den jobben. Kanskje de får nei i første kontakt, så mister de motet. [...] Det virker som om de tar det som en personlig fornærmelse. Det er ikke det det er snakk om. Min jobb er å presentere en bredde, men innenfor de rammene jeg har.

Vi nevnte at festivalene gjerne benytter seg av stedspecifikke ressurser i arbeidet med å dyrke profil og interesseområde, og dermed inngikk i lokale og regionale nettverk. Det samme gjelder også mange kulturhus. Lokale rammevilkår styrer hva kulturhuset kan tillate seg, men dersom man kan spille på lag med lokalsamfunnet, kan man få til mange spennende ting. Kulturhuslederen forteller at det er både fordeler og ulemper ved å ligge utenfor de store byene. For eksempel er publikumsgrunnlaget mindre enn i Oslo. Samtidig, forteller lederen, konkurrerer de ikke med så veldig mange andre tilbydere. Kulturhusenes hybride karakter, med en fot i mange kretsløp samtidig som de er helårsarrangører, gjør dem svært attraktive for mange scenekunstnere. Man kan også si at dersom de får et økonomisk fundament som er mer enn et minimumsnivå, og tilføres kompetanse, så ligger mye til rette også for at de kan lykkes i å være et lokalt midtpunkt for et stort mangfold av kunstuttrykk. Mange av scenekunstnerne sier at de ønsker seg at kulturhusene har en slik rolle. Dersom de skal kunne ta på seg en slik rolle, vil det være nødvendig å tilføre kulturhusene økonomiske midler, for eksempel i form av større arrangørstøtte. Det vil også trolig forde at kulturhusene i større grad enn i dag klarer å utvikle velfungerende samarbeid seg imellom, der man blant annet legger til rette for hensiktsmessig logistikk under turné og så videre.

De regionale kompetansesentrene for dans, som i dag er finansiert over post 74 i kulturbudsjettet, er i mange tilfeller viktige visningsarenaer for kunstformen lokalt. Noen av dem er knyttet til regionale dansearenaer. De bidrar også til kompetanseutvikling i profesjonelle dansemiljøer og styrking av dansekunstens produksjons- og formidlingsvilkår. Både kompetansesentrene og de regionale arenaene har vist seg vellykket og har bidratt til å utvikle og styrke profesjonelle dansemiljøer i ulike deler av landet (Hylland og Røyseng 2014). Flere av de regionale kompetansesentrene har dessuten utvidet seg siden starten til å bli kompetansesentre for hele scenekunstheltet, ikke bare dans. De står dermed godt posisjonert for å kunne bidra til noen av de oppgavene som kompaniene selv oppgir å ikke få til. Særlig gjelder det å bidra til å skape kontakt mellom produksjoner, kunstnere og arrangører, samt hjelpe kompanier og enkeltkunstnere med markedsføring og kommunikasjon med det lokale publikummet.

Ifølge en informant som leder et av de regionale kompetansesentrene, oppfatter de ansatte der at visning av scenekunst i regionen er et samfunnsansvar. Informanten sier: «Så finnes det festivaler som i større grad forsøker å ivareta et ansvar for feltet i landsdelen, der det at man virker og bor her, er vel så viktig som at man er *top notch* kvalitet – hva nå enn det er. Det vil si at man vekter det samfunnsmessige oppdraget til bransjen mer.» Igjen ser vi en informant som er opptatt av at formidling av scenekunst er kontekstavhengig. Å treffe med formidling over tid til et lokalt eller regionalt publikum ses som «vel så viktig» som å servere det som ses som den beste kvaliteten i andre nettverk enn det som gjelder lokalt. Igjen ser vi en forhandling om kvalitet, der kunstnerisk kvalitet veies mot formidlingskvalitet. Dette kjenner vi samtidig igjen fra de avveiningene om kvalitet informantene fra kulturhusene fortalte om. Samfunnsansvarsperspektivet synes vi også er interessant, og et spørsmål som kanskje kunne stilles frie scenekunstnere: Hva er deres samfunnsoppdrag? Slik det virker definert i dag, vil produksjon av kunst av høy kvalitet komme langt fram blant svarene. Kanskje burde visning til et større publikum veie tyngre?

Kulturhuslederen vi intervjuet, fortalte i likhet med kunstnerinformantene om fordelene med et turnénettverk for scenekunst, og mente at dersom det fulgte med økonomiske midler til denne, så ville det bli mer attraktivt å programmere fri scenekunst. I tillegg ville kompetansen som fulgte med en slik ordning, kunne heve kompetansen lokalt i kulturhusene. Samtidig helte lederen kaldt vann i

blodet på de som mener at turnéslynger som Dansenett Norge ville løse alle problemer for visning av fri scenekunst i Norge. Fremdeles ville det ikke være rom for alle ensemblene som ønsket å turnere, og fremdeles ville slike forestillinger mange steder få svært små publikum. Det siste fryktet lederen ville kunne være negativt både for kulturhusene, scenekunstnerne og fri scenekunst.

En annen arena som har fått større omfang de siste årene, er kunstnerdrevne residenser (Berge 2017a). En av grunnene til at kunstnerresidenser, ikke minst de som er lokalisert utenfor de store byene, har blitt populære, er at de bidrar til å løse en rekke problemer som både scenekunstnere og kunstnere innen andre sjangre opplever i sin arbeidshverdag. Et viktig aspekt er tid og rom til å fokusere på den kunstneriske virksomheten og i nye og inspirerende omgivelser. For residenseierne gir de mulighet til å inngå i nasjonale og internasjonale nettverk, der man får faglig inspirasjon og påfyll av kompetanse, samt muligheter til å profilere egen kunst (Berge 2017a; Mangset 1998). Ved å trekke til seg kunstnere både fra fjern og nær vil man oppnå nettopp dette. For gjestende kunstnere kan behovet for arbeidslokaler være like påtrengende. Tilgangen på produksjonslokaler i de største byene er liten, samtidig som kostnadene er høye. Mange drives slik ut av sentrum når de skal finne egnede produksjonslokaler. Her vil residensopphold for noen kunne være en god løsning. Noen tar til og med steget ut og bosetter seg i områder med lavere kostnader og bedre tilgang på egnede produksjonsrom. Et stadig mer internasjonalt kunstliv gjør at periferi-sentrum-dimensjonen i kunstfeltet utfordres. Dersom Kassel eller New York er sentrum, og ikke lenger Oslo, er ikke forskjellen på Søndre Land og Oslo nødvendigvis så stor med tanke på hva som er sentrum og periferi. Dette fører også til at den kunstneriske risikoen ved å flytte ut av for eksempel Oslo kan tenkes å bli redusert. Endelig svarer residensene på en trend som vi alt har nevnt, nemlig hvordan kunstfeltet i økende grad er preget av «prosjektifisering» (se for eksempel Velure 2014). Her kan residensopphold være et tilbud eller en arbeidsform som trolig står godt til prosjekttenkingen.

Selv om mange residenser er tverrfaglig innrettet, spesialiserer mange residenser seg innen spesifikke uttrykk og med spesifikke kunstnere som målgruppe. Scenekunstnere er en slik målgruppe, og flere av residensene i Norge i dag retter sin virksomhet særlig inn mot denne kunstnergruppa. Et eksempel på en slik residens er R.E.D. (Residency Eina Danz).<sup>76</sup> Andre

76 <https://www.reddanz.com/>

residenser er tverrfaglige og retter seg mot flere ulike grupper, som for eksempel Lademoen Kunstnerverksteder i Trondheim.<sup>77</sup>

En grunnleggende utfordring for kunstnere er å møte og bygge publikum. Besøk og opphold i residenser vil både kunne gi gode muligheter for å treffe et lokalt publikum man ellers ikke ville nådd, og kunne gi mulighet til publikumsinteraksjon som også kunstnerisk ses som verdifull. Mange kunstnere ser kunstens interaksjon med nettopp et publikum som en grunnleggende prosessuell del av det å skape kunst. Et annet element her er residensenes potensial for steds spesifikk kunst. Man kan slik kort oppsummere med at residenskunstnere både kan glede og ha glede av lokalt publikum og lokal natur og kultur. Dette betyr samtidig at residensene kan fylle en viktig og interessant rolle som visningssted. En åpenbar utfordring som residensene deler med kulturhus og andre regionale arenaer, er at de er mest attraktive for kunstnere innenfor spesialistkretsløpet, noe som gjør at publikummet er lite, særlig dersom residensen ligger i distriktet. Som informanten fra en av residensene fortalte: «Man kommer nært på grasrota, men dessverre er grasrota ofte både uinteressert og lite kunnskapsrik.» Som vår informant spissformulerte, vet ofte de fastboende ikke forskjell på samtidsdans og selskapsdans. Videre:

Vi har sett at du kunne hatt de største navna innenfor scenekunst og ingen hadde kommet, ingen hadde brydd seg. Det hadde kommet kanskje 12 stk. Men om du har noen lokale, er det mye større sjanse for at folk kommer. Og hvis jeg er med, er det større sjanse. Meg har de truffet på butikken, og de syns jeg er grei og sånn.

Denne informanten opplevde å stå i en skvis mellom ulike kvalitetsregimer og mellom utpregede kretsløp hvor det var liten utveksling, og at det var svært utfordrende å bygge bro mellom disse. Selv om det er mange muligheter for å bygge publikum for fri scenekunst lokalt, er det viktig å ikke skjønne potensialet, men heller å anerkjenne ulikheten og betydningen av at det finnes ulike mulige visningskretsløp for ulike kunstneriske prosjekter og publikumsinteresser. Da kan man også videreutvikle målrettede og effektive stimuleringsordninger for visning som ivaretar det mangfoldet som finnes i dag.

## Mobilitet over landegrensener

Mobilitet i fri scenekunst omfatter også internasjonal virksomhet, og frie scenekunstnere er blant de mest aktive av alle kunstnere når det gjelder aktivitet utenlands. Her både spiller og co-produserer de med utenlandske kolleger og inngår i andre nettverk og samarbeid med fagmiljøer og institusjoner. Det er flere grunner til det. Som for eksempel rapporten *Basis og overbygning* (Kleppe et al. 2018) beskriver, opplever mange scenekunstnere at det norske markedet er for lite for deres kunstuttrykk. Det er derfor nærliggende å oppsøke et større europeisk publikum og internasjonalt publikum. Særlig Sentral-Europa, der avstandene mellom viktige byer for scenekunstnerne er relativt små og transportmulighetene enkle selv på tvers av land, er et viktig territorium for mange.

Det er også en rekke andre faktorer som medvirker til at mange norske scenekunstnere opererer internasjonalt. Norsk scenekunst oppleves av mange som frisk og aktuell og er derfor etterspurt selv på internasjonalt velrenommerte og prestisjefylte scener (Halmrast et al. 2020). Mange norske kunstnere som kan ses på som del av en subkultur eller smal sjanger, knytter seg til lignende miljøer som gjerne finnes over hele verden, og hvor det er mye utveksling og stor etterspørsel. En stor del av gjestespillordningen i Norsk kulturfond går i dag til å støtte visning av norsk fri scenekunst i utlandet, og det har ifølge tildelingslistene de siste årene (også før pandemien) vært få søknader og tildelinger til visninger av utenlandske kompaniers forestillinger i Norge. Antagelig skyldes dette at arrangørledet er styrket og dermed betaler for slike gjestespill over sitt ordinære budsjett. Organisasjoner som Danse- og teatersentrum har på sin side over lang tid arbeidet systematisk med å bygge nettverk og selge inn norske verk og kunstnerskap. I sin årsrapport for UDs tilskuddsordninger for scenekunst 2019 skriver de, under overskriften «Norsk scenekunst er etterspurt verden over», blant annet det følgende:

2019 var et toppår i Danse- og teatersentrum sitt mangeårige internasjonale virke. Det har vært en økning i delegasjoner med norske kunstnere til internasjonale markeder, det har vært flere ekspertbesøk til norske festivaler og det har vært flere internasjonale invitasjoner om visninger av norske scenekunst internasjonalt, som også vises i tallene til reisestøtteordningen (Danse- og teatersentrum 2020: 11).

77 <https://www.lkv.no/nb/gjestekunstnerordningen/>

Arbeidet med internasjonalisering av norsk scenekunst har vært systematisk drevet, med støtte fra blant annet Det norske utenriksdepartementet og den norske utenriksstjenesten, og har vært godt forankret i viktige aktører og institusjoner her hjemme. Norsk scenekunst har dermed oppnådd å få innpass i viktige internasjonale nettverk (Berge 2017b). Et par av informantene stilte spørsmål ved kostnadene av å sende norske delegasjoner av kunstnere og produsenter til utenlandske festivaler og «plattformer». Det er også på sin plass å nevne at flere scenekunstnere som spiller mye i utlandet, ikke er tilknyttet Danse- og teatersentrum. En annen kritikk går på at norsk scenekunsts popularitet blant utenlandske arrangører henger sammen med at det ofte følger penger med å vise norsk scenekunst (ibid.). Dette avvises gjerne av de involverte. De trekker i stedet fram at det er kvaliteten som avgjør. I *Basis og overbygning* forteller en informant bosatt i Tyskland med svært god kjennskap til scenekunstsport følgende: «Det eksisterer et internasjonalt nettverk av arrangører og festivaler som samarbeider om co-produksjoner og turneer, og de er klar over denne støtten» (Kleppe et al. 2018: 51). Informanten sikter særlig til ordningen for basisfinansiering, men også andre ordninger, og hevder at disse har mye av æren for spredningen av norsk scenekunst i Tyskland (ibid.).

Å opptre internasjonalt er i seg selv prestisjefyllt og meritterende, også for videre karrierebygging i Norge. Å lykkes på internasjonale scener vil i mange tilfeller være avgjørende for om et ensemble oppfattes som vellykket og attraktivt. Et eksempel på det er kunstnerduoen Vinge/Müller som har hatt stor suksess i Tyskland. Det gjør at selv om de i enkelte sammenhenger oppfattes som kontroversielle<sup>78</sup>, er de umulig å komme utenom når man skal liste opp etablerte og relevante scenekunstnere i dag. Et annet er Jo Strømgren Kompani, som har oppnådd betydelig internasjonal suksess og derfor har blitt en verdifull merkevare for både norsk dansekunst og norsk kulturliv mer generelt, blant både fagfeller, publikum og politikere. Flere kunstnere forteller for øvrig at det oppleves som meningsfylt å være en slags representant for norsk scenekunst eller kunst generelt og dermed inngå i et utenrikskulturelt nettverk, for eksempel i regi av norsk diplomati (Berge 2009, 2017b).

Selv om det frie scenekunstheltet generelt er preget av relativt lav lønnsomhet, kan det å turnere internasjonalt være økonomisk gunstig for scenekunstnere. Siden konkurransen om å nå fram på viktige scener interna-

sjonalt er svært hard, må man kunne anta at de norske gruppene som faktisk slår gjennom der, har høy markedsverdi og dermed kan forlange gode honorarer og andre betingelser. Internasjonal kulturell virksomhet er imidlertid komplekst, og flere av faktorene som fremmer norske scenekunstneres mobilitet utenlands, kan samtidig hemme den. Det er nemlig slik at for ensembler som ikke kan diktere betingelsene i møte med internasjonale arenaer, vil honorarnivået som regel være lavere enn i Norge. Selv om det som tidligere nevnt finnes en egen støtteordning for internasjonal virksomhet, Stikk, er midlene her relativt små og dekker knapt reise- og oppholdsutgifter. For noen kunstnere og grupper representerer det å turnere en livsstil som de verdsetter. Andre må vurdere hvorvidt de meritterende gevinstene ved å spille internasjonalt, for eksempel for å få jobber hjemme, er større enn ulempene ved for eksempel å gå ned i honorar.

En trend de senere årene, både internasjonalt og i Norge, er at det internasjonale kultursamarbeidet i stadig sterkere grad har blitt ensbetydende med *kultureksport*, altså myndigheters eller organisasjoners ønske om å hevde seg i en internasjonal konkurranse (Nisbett 2016; Berge 2017b). Denne utviklingen virker i hovedsak å være politisk styrt. Nasjoner har begynt å se verdien av kultur i arbeidet for å vinne markedsandeler i en internasjonal konkurranse om omdømme og *soft power* (Nye 2004). (Scene)kunstnere vil ofte være like opptatt av kultursamarbeidets andre retning, nemlig *import* av kunst og kunstnere. På samme måte som internasjonalt arbeid er gunstig for norske kunstnere for å få nye impulser og møte nye fagfeller og publikummere, kan norsk scenekunst få tilgang til slike impulser gjennom at internasjonale scenekunstnere kommer til Norge. I dette arbeidet står særlig de programmerende scenene og festivalene sentralt, men også enkelte kulturhus viser utenlandsk scenekunst. En gjennomgang av gjestespillstøtten de siste årene viser at ordningen primært bidrar til mobiliteten til norske kompanier, og at det er en relativt jevn fordeling av støtte til visninger av norske kompaniers forestillinger i Norge og norske kompaniers forestillinger i utlandet.

I et kapittel om mobilitet over landegrensener er det nærliggende å dvele ved det som på mange måter kan ses som en x-faktor for scenekunstens mobilitet, nemlig covid-19-pandemien, som lammet en hel verden fra mars 2020. Den kan vise seg å få både kortvarige og langvarige effekter. Den har med nådeløs effektivitet vist hvor avhengig både frie og ansatte scenekunstnere er av

78 Se for eksempel <https://arkiv.klassekampen.no/article/20200314/ARTICLE/200319980>



(et betalende) publikum. Fravær av dette har for mange kunstnere gått på både økonomien og helsa løs (Grünfeld et al. 2020). Men ikke minst har pandemien vist hvor avhengig scenekunstnere er av å reise. Da flytrafikken stanset og landegrensene ble stengt, berørte det mobiliteten i scenekunstheltet, ikke minst internasjonalt, med enorm kraft. Det kan gå flere år før vi ser de fulle konsekvensene av denne situasjonen, og det kan ta flere år før situasjonen er normalisert. Kanskje kommer vi heller ikke tilbake til normalen, men vil erfare at en ny normal etablerer seg. I løpet av pandemien og som følge av stansen i all internasjonal reisevirksomhet har trolig mange nettverk blitt vesentlig løsere i strukturen, og kunstnere som sto foran gjennombrudd, kan ha blitt mindre aktuelle. Alt dette har vi lite empirisk kunnskap om siden pandemien i skrivende stund ikke er over.

Noe vi imidlertid vet, er at effektene av pandemien kommer til å samvirke med en annen megatrend i internasjonal kunst og kultur, nemlig det grønne skiftet. Også som følge av dette vil omfattende reising, som internasjonal scenekunst bygger på, by på utfordringer. Det er utvetydig vitenskapelig bevist at reisevirksomhet, særlig flytrafikk med dagens teknologi, må reduseres for at utslippet av klimagasser skal minskes. Her må selvsagt også kultursektoren ta sin del av ansvaret. Det er det flere tegn på at de er villige til. Kulturrådet egnet i 2018 sin årskonferanse til temaet grønn omstilling under navnet «Kunst og kultur i miljøkrisenes tid». I omtalen av konferansen kunne vi lese:

Livsbedingungen på kloden synes å være i dramatisk endring, og med sommerens varmerekorder og tørke i Norge har konsekvensene av klimaendringene rykket et hakk nærmere oss. Klima- og miljøkrisen er en kulturkrisen – det handler om hvordan vi forstår oss selv i verden og hvordan vi innretter våre liv og vårt samfunn. Kunstnere og kulturaktører er opptatt av dette; biedød, plastforsøpling, lyden av torskesang [sic.], oljeutvinningens konsekvenser og forholdet mellom klimaødeleggelse og sosial urettferdighet synliggjøres i bøker, verk og utstillinger. Men hvilken betydning har kunstnerens arbeid og hvordan kan kulturlivet bidra? Går vi mot en dystre framtid eller er det et momentum nå for virkelig å handle?<sup>79</sup>

Også flere av informantene våre nevner at de er engasjert i og tenker på klimaeffekten av egen virksomhet, noe

som også har blitt aktualisert med koronapandemien. Direktøren for en av de programmerende scenene sier for eksempel (vår kursivering):

Vi nedskalere vår CO<sub>2</sub>-bruk. Bruker Zoom og Teams mer og har blitt vant til det. Men vi mangler fremdeles praten etter en prøve. Den kan ikke gjøres på zoom. Det kommer til å gi utslag på hva vi viser framover.  
*Men vi må tenke mer på kloden.*

Den frie scenekunsten har flere strukturelle drivere som virker i motsatt retning av hva som er klimavennlig; kunstnerens visning av verk er ofte usystematisk, preget av enkeltvisninger eller svært korte og ad-hoc-pregede turneer. Man kan forvente at det vil komme krav om mer miljøvennlige praksiser, og spørsmålet er hvor bærekraftig det er med dagens struktur der et kompani kanskje flyr fra Oslo til Hammerfest for én visning – for ikke å si fra Oslo til New York. Dette aktualiserer poenget om at visning av scenekunstproduksjoner må foregå på en måte som fremmer sektorens bærekraft – med tanke på systematikk, planlegging og volum – ikke hemmer den. Her har kulturpolitikken som legger til rette for aktiviteten, et stort ansvar. Samtidig er det viktig å minne om at bærekraft ikke bare har en økologisk, klimarelatert, dimensjon. Man kan også snakke om økonomisk, sosial og estetisk bærekraft. Å ensidig legge vekt på klima kan bety at man svekker den sosiale bærekraften, for eksempel kunstnerens leve- og arbeidskår. Overordnet er det dermed viktig å lete etter gode balansepunkter som innbefatter alle de ulike formene for bærekraft.

I et bærekraftperspektiv er det viktig å peke på at nødvendigheten av mobilitet og den store vektleggingen av internasjonalisering med stor sannsynlighet kan komme til å endre seg det neste tiåret. Covid-19 og nedstengingen av kulturlivet, ikke bare i Norge, men globalt, akselererer dette. Bærekraft er nå et av de mest omdiskuterte temaene både i bransjen og i forskingen. Dersom kostnadene ved internasjonal turnering blir høye og de etiske sidene ved global turnévirksomhet setter en brems på forurensende flyreiser, blir markedet for fri scenekunst ganske begrenset. Da vil mange kompanier kunne miste det nettverket som de har opparbeidet seg. Behovet for å styrke og tenke nytt om infrastrukturen for fri scenekunst vil da melde seg enda sterkere enn det allerede gjør i dag.

79 <https://www.kulturradet.no/kalender/hendelse/-/arskonferansen-2018-201118>

# 7. En vending mot visning

## Ubalanse i økosystemet

Fri scenekunst i Norge høster anerkjennelse for å holde et høyt kunstnerisk nivå, og mange kunstnere og kompanier opplever stor etterspørsel både nasjonalt og internasjonalt. Norske scenekunstnere bidrar dessuten til å utvikle scenekunst som kunstform og som selvstendig fagfelt. I denne rapporten har vi analysert i hvilken grad den frie scenekunsten når publikum slik man ønsker. Her har vi slått fast at tallgrunnlaget ikke er godt nok til å konkludere. Vi har også sagt at det å nå publikum kan forstås, og dermed vurderes, på ulike vis: Skal man nå mange publikum? Eller skal man nå publikum mange steder? Skal man nå ulike typer publikum, eller holder det at man når dem som er mest interessert?

Det vi har sett, er at mange scenekunstnere fra det frie scenekunstheltet når sitt kjernepublikum, særlig i byene. Vi har også sett at mange kunstnere turnerer mye. Dette gjelder kunstnere og forestillinger som tas inn i ulike turnénettverk, som tilbys gjennom Den kulturelle skolesekken, som kobler seg på kulturhus og institusjonstretenes nettverk og ikke minst kunstnere og produksjoner som kobler seg på internasjonale arrangørnettverk. Det er videre verdt å påpeke at ikke alle produksjoner er laget for å turnere, særlig de med en unik lokal forankring som arbeider med steds spesifikke strategier. Disse produksjonene er ikke mobile, og det gir lite mening å vurdere dem kvantitativt gjennom å telle antall unike visningssteder. Snarere kan man kanskje snakke om disse verkenes relasjon til publikum og samfunnet.

På tross av dette viser vårt empiriske materiale at mange forestillinger har et større formidlingspotensial enn hva som utnyttes i dag. Gjennom å følge et utvalg av produksjoner og intervjuer en rekke aktører, særlig kunstnere og arrangører, samt å se på tidligere evalueringer, forskning og andre tekster som diskuterer formidling, har vi avdekket flere eksempler på det vi mener er en ubalanse i økosystemet for fri scenekunst. Slik vi ser det, rettes en for stor del av innsatsen i feltet mot produksjon. Visning har derimot i mindre grad vært prioritert. Denne ubalansen er forårsaket av virkemidlenes innretning, men også av tradisjoner og praksiser blant kunstnere og visningssteder.

I dette siste kapitlet skal vi oppsummere utfordringene som vi ser, knyttet til formidling av fri scenekunst og på grunnlag av det komme med noen forslag til a) hvor-

dan innsatsen i større grad kan dreies mot formidling og visning, og b) at de forestillingene som produseres, når et større og mer mangfoldig publikum enn i dag. Det mener vi er viktig, siden det vil gi mer langsiktighet og kunstneriske utviklingsmuligheter for kunstnerne, men ikke minst fordi publikum i større grad bør få se disse produksjonene. Forslagene dreier seg særlig om kulturpolitiske premisser for fri scenekunst, finansiering, infrastruktur for visning (både mobilitet og stedfast), skillet mellom fri scenekunst og institusjonene, insentiver for økt innsats for formidling, organisering av produksjonene, estetisk mangfold, og til slutt kompetanse på formidling, både når det gjelder distribusjon og markedsføring.

## En politikk for visning

Den viktigste premissleverandøren for norsk scenekunst er scenekunstopolitikken. For de store scenekunstinstitusjonene har offentlig støtte utgjort 80–95 prosent av driftsbudsjettet. For den frie scenekunsten er nok variasjonen større, men betydningen av støtten er trolig like stor. Hvordan bør denne politikken så innrettes for å styrke visningen av fri scenekunst?

Målsettingen om at alle skal ha tilgang til kunst og kultur, på tvers av sosiale, økonomiske og geografiske ulikheter, har stått sentralt i norsk kulturpolitikk – og gjør det fortsatt. I den siste kulturmeldingen står det for eksempel at «Kulturlivet skal gi flest moglege høve til å delta og utfalde seg» (Meld. St. 8 (2018–2019): 40). Lov om Norsk kulturråd, som skal ligge til grunn for deres virksomhet, er også tydelig i sin prioritering av formidling. Her står det i § 1:

Norsk kulturråd har som formål å stimulere samtidens mangfoldige kunst- og kulturuttrykk og å bidra til at kunst og kultur skapes, bevares, dokumenteres og gjøres tilgjengelig for flest mulig (Lovdata.no).

Det er altså en uttalt målsetting at kunsten skal gjøres tilgjengelig for *flest mulig*. Lignende formuleringer finner vi igjen i retningslinjene for en rekke arrangør- og formidlingsstøtteordninger på kunstfeltet, innen musikk, visuell kunst og litteratur. I disse retningslinjene diskuteres videre formidlingsaspektet grundig, og mange av dem innehol-

der helt konkrete mål. Det samme har ikke vært tilfellet for scenekunst. Fram til helt nylig har retningslinjene til ordningene på dette feltet i liten grad nevnt publikum. Fra sommeren 2021 har dette endret seg, men fram til denne endringen var det nærmeste man kom en publikumsorientering, det man fant i retningslinjene for arrangørstøtten. Der ble det slått fast at ordningen skal «stimulere til visning av nasjonal og internasjonal scenekunst» og til «nyskapende formidlingsmåter». En slik formulering er etter vår oppfatning uklar og definerer i liten grad noen retning for formidlingen av fri scenekunst. Vi mener det derfor er grunn til å stille spørsmål om dette både illustrerer og kan ha bidratt til en mer generell mangel på retting mot publikum innen fri scenekunst. I og med at det er disse retningslinjene som skal legges til grunn for tildeling og dermed virksomheten til frie scenekunstnere, er det ikke overaskende at de frie scenekunstnerne tillegger publikumsarbeidet vekt i så varierende grad.

En grunn til at vi framhever dette, er at språk forplikter. Ikke bare forplikter det kunstnerne, men også arrangører og tilskuddsyterne selv. Dersom mål om formidling som strekker seg ut over ren distribusjon, i større grad kommer inn i kriterier for støtteordningene, blir det nødvendig å ta noen grep, både i innretningen av ordningene og i organiseringen av produksjonene og «mottaksapparatet». Dette fordrer klare og forpliktende målsettinger med et språk som fungerer som et insentiv til mer visning.

Fri scenekunst er preget av at noen forestillinger når svært bredt ut, mens andre kun blir vist et fåtall ganger og/eller for et fåtall mennesker. Potensialet for å nå bredt ut henger både sammen med forestillingens kunstneriske, tekniske og scenografiske egenskaper og hvilke nettverk den inngår i. Noen forestillinger inngår i eksklusive spesialistkretsløp som stiller store krav til publikummets spesialisering eller kompetanse, mens andre inngår i et kommersielt kretsløp, der kommunikasjon med et bredt publikum er en forutsetning. Dette er faktorer som i stor grad danner rammene for mulighetene for visning og for å nå ut til et bredt publikum. Prioriteringer som gjøres ved tildeling fra de ulike støtteordningene, er med på å bestemme hvor mye fri scenekunst som vises i Norge totalt. Dersom tildelingene går til store, kunstnerisk ambisiøse produksjoner som har en scenografi som vanskeliggjør mobilitet, eller hvor det finnes få arenaer som kan ta dem imot, kan det heller ikke forventes at produksjonene vises mange steder og for et stort publikum. Ettersom strukturene i fri

scenekunst så sterkt framhever at mobilitet er en forutsetning for å møte publikum, svekkes mulighetene for at slike produksjoner kan bli sett av mange. Prioriterer man produksjoner med få aktører og lett scenografi, er forutsetningene for visning langt bedre. Det betyr imidlertid ikke at lette, mobile produksjoner alltid skal velges på bekostning av store og ambisiøse forestillinger. Da mister man det estetiske mangfoldet som finnes innenfor fri scenekunst, og muligheten til å arbeide med nyskaping også i større format. Store forestillinger kan ha relevante visningsmuligheter og et potensielt publikum internasjonalt, på festivaler eller ved utvalgte scener med et stort spesialistpublikum. Men man må være bevisst på hvilke formidlingsbegrensninger ulike prioriteringer innebærer, dersom målet er å stimulere til økt visning av fri scenekunst.

Til tross for at Jørgen Langdalens evaluering av gjestespillordningen pekte på utfordringer ved organiseringen av fri scenekunst allerede i 2004, og til tross for at det er gjort flere grep for å bøte på utfordringene, viser våre intervju at det fortsatt er en vei å gå. For eksempel skrev Langdalen at gjestespillordningen ikke kan løse den frie scenekunstens formidlingsproblem, som skyldes at støtten kunstnerne mottar, først og fremst er til produksjonsformål og ikke til visning. Muligheten for å legge inn flere visninger ut over premieren i søknaden om produksjonsstøtte, som kom i 2009, er et tydelig grep for å bøte på problemet. I intervjuene våre har likevel følgende utfordringer blitt avdekket: 1) at mange arrangører nøler med å programmere en forestilling usett, og 2) at flere kunstnere vegrer seg for å legge inn flere visningssteder i søknaden om prosjektstøtte.<sup>80</sup> Størrelsen på støtten kunstnere i forskjellige faser av karrieren kan regne med å få, oppleves dessuten å ha stått på stedet hvil, samtidig som kostnadsnivået i samfunnet har økt.

Som vi har vist, handler mulighetene for visning mye om strukturer, men det handler også om kultur. Det handler om hvilke mål scenekunstnerne selv har for sitt arbeid, og hvordan scenekunstnerne hver for seg, men også samlet, forstår sitt samfunnsoppdrag. Hele prinsippet med Kulturrådet som et armlengdes-organ er at kunstnerne selv skal være sentrale i å definere målsettinger og kvalitetskriterier.<sup>81</sup> Dermed vil kunstnernes samlede forståelse av samfunnsoppdraget i stor grad farge de prioriteringene som gjøres når fagutvalgene for eksempel fordeler støtte fra Kulturfondet. Når de politiske føringene på

80 Fri scenekunst – prosjekt (dans/teater)

81 Se for øvrig Mangset (2013) for en utførlig diskusjon av armlengdes-prinsippet og armlengdes-organer i norsk kulturpolitikk.

scenekunstheltet, som vi har påpekt, favoriserer produksjon framfor visning, gjenspeiler dette den kulturen som eksisterer blant scenekunstnerne. Dersom man ønsker en dreining mot visning, holder det ikke bare å endre strukturene; det krever også en reorientering i hvordan scenekunstnerne forstår sitt samfunnsoppdrag. Det vil igjen skyve målsettingene og kriteriene i en slik retning.

Det eksisterer et mangfold av ulike støtteordninger som direkte eller indirekte stimulerer visning av fri scenekunst, både nasjonalt og regionalt. Dette mangfoldet har en viktig demokratisk og maktspredende funksjon og er ofte etterspurt av kunstnere. Det bidrar til å motvirke at for mye makt legges på for få hender. Det medfører også at ikke alle dører lukker seg dersom man ikke får støtte fra ett sted. Det er altså viktige prinsipielle (og demokratiske) argumenter for å opprettholde et mangfold av støtteordninger. Samtidig kan dette mangfoldet bidra til nettopp den lappeteppetøkonomien som gjør kunstnerne svært økonomisk og sosialt sårbare.

Et annet spørsmål er hvorvidt staten og særlig Kulturrådet skal ha ansvar for stadig flere kunstnere og støttebehov alene, eller om man kan forvente at fylkeskommunene og kommunene legger bedre til rette for skapende og utøvende scenekunstnere. Mange fylkeskommuner og enkelte kommuner har for eksempel prosjektstøtte og kunstnerstipender. I Agder har Scenekunst Sør etablert seg som et kompetansesenter for scenekunst på Sørlandet og tilbyr en rekke fordeler til medlemmene, som tilgang til produksjons- og visningslokaler, gjestespillstøtte, residens, mentorordning og hjelp til markedsføring. Scenekunst Sør er støttet av flere sørlandskommuner, Agder fylkeskommune, stiftelsen Cultiva og har dessuten kommet inn på statsbudsjettet sammen med en rekke kompetansesentre for dans. Kan slike regionale ordninger styrkes for å sikre en desentralisert maktkonsentrasjon? Her kan man argumentere for at kommunene i større grad burde tatt ansvar for visning og programmering av scenekunst, mens staten finansierte produksjonen av scenekunst.

En utfordring med flere av støtteordningene til visning av fri scenekunst er at de har en stor grad av *midlertidighet*. Oxford Research skriver i sin evaluering av Kulturrådets arrangørstøtteordning at mange av festivalarrangørene som mottar flerårig støtte gjennom denne ordningen, også får støtte fra andre kilder, som kommunale og fylkeskommunale midler, samt lokale sponsormidler.

Samtidig er Kulturrådet den tyngste bidragsyteren, og midlertidigheten som ligger i at støtten gis som flerårig prosjektstøtte, gjør at når festivalene har bygget seg opp og blitt styrket kunstnerisk og organisatorisk, risikerer de å miste arrangørstøtten fra Kulturrådet.<sup>82</sup> Det er viktig at det finnes mer langsiktige ordninger for arrangører som over tid leverer program av høy kvalitet og relevans (Hauge, Solhjem Knutsen og Meltevik 2017). Vi ser her at prosjektøkonomi oppleves som utfordrende og risikabel for flere enn kunstnerne.

Vi tror det er på sin plass med en mer prinsipiell tenking rundt hvordan støtteordninger bidrar til slike forhold. Sett fra et mer praktisk ståsted vil dessuten mangfoldet av støtteordninger bidra til sterkere byråkratisering ved at både søkere og tilskuddsytere må benytte mye tid på mange søknader om relativt små summer. Dette er ikke bare ressurskrevende, det bidrar også til å forsinke framdriften i prosesser, som igjen kan gå ut over visning. Slik ventetid kan gjøre det vanskelig å koordinere alle aktørene som er involvert i en produksjon som skal vises. Vi anbefaler derfor at de ulike aktørene som forvalter de ulike støtteordningene, har en god dialog, der målet er å innrette ordningene på en måte som i størst mulig grad begrenser uønskede effekter, og at det hele tiden vurderes om de ulike ordningene er berettiget. Kunstnerskapsstøtten løser noen slike utfordringer fordi den gir en mulighet til å dekke flere av utgiftene ved å holde en produksjon «i live», men dekker et fåtall scenekunstnere, hvorav mange av de som faller utenfor, har stor etterspørsel etter sine forestillinger, nasjonalt og/eller internasjonalt.

Et beslektet poeng handler om hvordan støtteordningene forvaltes, og hvilke prinsipper for tildeling som skal gjelde. Skal man prioritere noen få med tilstrekkelige midler eller mange små med begrensede midler? Vi mener forvaltningen av ordningene må bli mer bevisst på hvilke av disse prinsippene man følger. I forlengelsen av dette mener vi også det er behov for å gjennomgå støtteordningsstrukturen med tanke på hvor mange ganger et prosjekt skal gjennomgå en faglig og kunstnerisk vurdering og seleksjonsprosess, på veien fra produksjons- til visningsfasen. Flere av informantene har tatt til orde for at det bør følge en «visningspott» ved tildeling av produksjonsstøtte som utløses dersom det faktisk er etterspørsel etter produksjonen. Dette er imidlertid bare en av flere mulige løsninger.

82 Faggruppen scenekunst forteller dog at ingen arrangører hittil har mistet støtte fra ordningen. For tiden er det dessuten mulig å få tilskudd for inntil fire år om gangen.

En annen overordnet kulturpolitisk problemstilling for forholdet mellom visning og virkemidler er hvorvidt støtte til finansiering av visning skal tildeles arrangøren eller scenekunstnerne. Dette handler om økonomi, men det handler også om makt. Hvor makten skal plasseres, er derfor viktig. Dersom arrangørene forvalter pengene til formidling, er det de som har definisjonsmakten. Dersom scenekunstnerne mottar disse midlene, kan de i større grad være med på å legge premissene for visning. Som vi har sett i tidligere kapitler, er flere arrangører urolige for at fagutvalgene som forvalter Kulturfondet, gjennom sin tildelingspraksis har uheldig stor makt over hva som vises, og at fagutvalgene dermed fungerer som et kuraterende ledd. De mener i stedet at etterspørsel bør veie tyngre, og at arrangørene vil være i stand til å foreta de nødvendige avveiningene med hensyn til mangfold. Problemstillingen har også en økonomisk side; dersom de programmerende scenene, festivalene og de andre arrangørene må vente med å lage avtaler til et prosjekt er fullfinansiert, har de ikke en økonomi som tilsier at de har fullstendig autonomi over sitt kunstneriske program.

Hvor finansiering av visning skal plasseres, er viktig også fordi den knytter an til et konkurranseaspekt. Dersom noen scenekunstgrupper har fått direkte eller indirekte støtte til formidling, slik at de kan selge forestillingen sin langt rimeligere, vil dette gå ut over de som ikke har mottatt slik støtte, og slik sett være konkurransevridende. Dette er en kjent kulturpolitisk problemstilling som blant annet førte til at midler til konsertstøtte på musikkfeltet i 2012 ble flyttet fra Rikskonsertene til en ny arrangørstøtteordning. Innenfor den frie scenekunsten har ikke dette blitt like mye drøftet, men det ble løftet fram som en mulig utfordring i evalueringen av basisstøtteordningen i 2017 (Kleppe et al. 2017). Flere av våre informanter har påpekt at kompaniene med kunstnerskapsstøtte ofte selv bidrar til å delfinansiere visning og slik har skapt en forventning hos arrangørene om slik finansiering. Kompanier som kun mottar prosjektstøtte, har sjelden rom for å gå inn med noen slik egenandel til visning, og de kan heller ikke søke gjestespillstøtte, da denne i dag ikke åpner for støtte dersom den aktuelle visningsarenaen får arrangørstøtte.

Siden dagens praksis har flere problematiske sider, mener vi det er viktig at Kulturrådet klargjør hvilke hovedprinsipper som bør ligge til grunn for tilskudd til formidling av fri scenekunst, ved å tydeliggjøre forholdet mellom muligheten til å legge inn visninger ut over premieren i prosjektstøtten til fri scenekunst, gjestespillstøtte og arrangørstøtte: Skal tilskudd til visning/formidling i hovedsak tilfalle visningsarenaene eller scenekunstnerne? Vi vil anbefale at utgangspunktet bør være at arrangørleddet

betaler kostnadene for å vise den enkelte forestillingen, det vil si å styrke programmeringsøkonomien hos arrangørene. Årsaken til dette er etter vår vurdering at det i større grad enn i dag bør være kuratoren og visningsarenaen selv, og dermed indirekte også publikum, som har definisjonsmakt over hva som skal vises.

I ordningen for arrangørstøtte har man allerede implementert dette prinsippet. Her sier retningslinjene at det ikke lenger kan søkes støtte fra gjestespillordningen til visninger hos arrangører med arrangørstøtte. Begrunnelsen for dette er at arrangørstøtten er ment å dekke alle kostnader tilknyttet programmering, og at kunstnerne skal få dekket sitt honorar fra arrangøren uten å måtte søke ytterligere midler for å finansiere visningen. At arrangørleddet alt i dag har en slik (om enn lite forankret) definisjonsmakt, ser vi tydelig i form av kravet om intensjonsavtale om visning i gjestespillstøtten og anbefalingen om det samme i prosjektstøtten. I slike tilfeller vil det være mer hensiktsmessig at arrangøren har tilstrekkelig midler til å honorere kunstnerne, enn at kunstnerne må gå en ekstra (usikker) søknadsrunde for selv å være i stand til å finansiere dette. Som vi så i kapitlet «Om å bli sett og kjøpt», er det i scenekunstfeltet i dag etablert en praksis der scenekunstnerne først inngår en intensjonsavtale om visning med en arrangør som ofte ikke har tilstrekkelig finansiering til å betale honorar. Da må kunstnerne i tillegg søke gjestespillstøtte til visningen, noe som er både tidkrevende og bidrar til å skape usikkerhet.

I gjennomgangen av ulike typer produksjoner har vi sett at noen visninger primært skjer i det offentlige rom, utenfor det etablerte arrangørleddet, på kunstnerdrevne scener eller på arenaer hvor det er mulig å leie seg inn, eksempelvis Sentralen og Scenehuset i Oslo, Cornerteatret i Bergen eller Rådstua teaterhus i Tromsø. I mange slike tilfeller vil scenekunstnerne være både produsent og arrangør. Dermed vil det også være rimelig at scenekunstnerne fortsatt kan søke støtte til visningen som egenarrangør dersom det skjer på steder der kunstnerne må besørge hele produksjonen og dessuten bære hele den økonomiske risikoen ved visningen.

Styrking av arrangørleddet bør videre gjelde norske arrangører. Vi argumenterer med andre ord ikke for å legge ned Kulturrådets ordning for gjestespillstøtte for visninger i utlandet. Som Kleppe med flere omtalte i rapporten *Basis og overbygning* (Kleppe et al. 2018), vil det å prioritere å tildele turnéstøtte til norske scenekunstnere som spiller i utlandet, styrke deres konkurranseposisjon overfor andre lands scenekunstnere og (trolig) gjøre det mer attraktivt for scener i andre land å programmere disse. For kompaniene er det viktig å spille i utlandet,



både fordi det ikke nødvendigvis er mange visningsmuligheter for den aktuelle forestillingen i Norge, og fordi man potensielt kan bli sett av viktige kuratorer og dermed utvide nettverket sitt. Ettersom norske kompanier ofte er dyre å booke, både i form av reiseutgifter og honorarer som tilsvarer tariff, er det som regel en forutsetning at kompaniene dekker mange av utgiftene selv, inkludert honorar. Dette er en skjevhet i tilbud-etterspørsel-delen av kulturøkonomien, som man ser i hele verden, og som det er vanskelig å løse ved hjelp av tiltak i Norge. Dersom man ønsker internasjonalisering, markedsføring av Norge gjennom kultureksport og at norske kunstnere skal få muligheten til en internasjonal karriere med de fordelene det gir i form av kunstnerisk utvikling, er støtte til kunstnerne trolig det eneste alternativet.

Hvilken garanti har man så for at støtte til arrangørledet også kommer de frie scenekunstnerne til gode ved at disse får tilstrekkelig betalt for oppdragene? I prinsippet er det viktig å minne om at enhver bedrift har rett til å tilby sine tjenester til den prisen man selv vil, så lenge man betaler sine ansatte i henhold til gjeldende regler. Dersom scenekunstaktiviteten er organisert i eget foretak, inkludert enkeltpersonforetak, er det lederen i dette foretaket som bærer dette ansvaret. Samtidig kan man inngå avtaler som sikrer tilstrekkelig honorar, slik man eksempelvis har gjort i DKS. Betydningen av slike avtaler avhenger dog av oppslutningen om den blant aktørene den gjelder. Samtidig har også Kulturrådet mulighet til å følge opp dette i noe grad. I rapporteringen fra arrangørstøtteordningen kan det kreves en oversikt over visninger med økonomiske nøkkeltall for hver enkelt visning, inkludert honorar til kunstnerne. I retningslinjene for arrangørstøtte står det at ordningen gjelder for arrangører som presenterer «offentlige visninger av profesjonell scenekunst». Satt på spissen kan det da stilles spørsmål om det faktisk dreier seg om profesjonell scenekunst, dersom disse ikke tilbys profesjonelle økonomiske rammer.

## Behovet for formelle nettverk

Store deler av de formidlingspraksisene som i dag finnes for fri scenekunst, er individuelle, lite koordinerte og krever derfor mye organisering og tilpasning. Det utgjør et ubetalt arbeid som dermed gjerne tilfaller den kunstneriske initiativtageren. Mobiliteten innad i økosystemet baserer seg dessuten i stor grad på personlige og uformelle nettverk. Det store unntaket er Den kulturelle skolesekken der turnéplanlegging og -gjennomføring er systematisk organisert og man søker seg inn med den

ferdige forestillingen. Flere informanter, både arrangører og scenekunstnere, trekker også fram Dansenett Norge som et eksempel på et nyere, godt fungerende nettverk som bidrar til effektivitet i formidlingsaktiviteten.

Samtidig har vi mer enn 100 kulturhus rundt om i landet, der noen alt i dag samarbeider tett med Dansenett Norge. Disse husene har scener som i stor grad er tilpasset de tekniske behovene den frie scenekunsten har (jf. Brandser et al. 2015; Kleppe et al. 2017), men de som programmerer det kunstneriske innholdet på kulturhusene, mangler ofte tilstrekkelig kompetanse om fri scenekunst. Kompetanse om dansekunst finner vi hos partnerne i Dansenett Norge, som bidrar med å koordinere turneer og med å finansiere store deler av honoraret til produksjonen og de medvirkende, samt reise- og oppholdskostnader. De bidrar også med kompetanseheving knyttet til flere ledd av mottaksapparatet. Dette senker kostnadene både for arrangør og artist og sikrer den kunstneriske kvaliteten på det som blir vist. Ved å styrke koblingen mellom Dansenett Norge og kulturhusene ville man kunne utløse potensialet for å vise mye mer dansekunst i hele landet. Man kan også tenke seg at turnénettverket skulle kunne utvides til å omfatte også annen fri scenekunst enn dans.

Både kunstnere og arrangører har etterlyst et tilsvarende nettverk for visning av teaterproduksjoner, eller et utvidet nettverk med hele bredden av fri scenekunst på kulturhusene. Et nettverk som kan velge ut relevante produksjoner, bidra til å rigge disse for turné og sette opp visninger over hele landet, er blant ideene som har kommet opp. Men trengs det egentlig et nytt slikt nettverk? Allerede i 1948 ble Riksteatret etablert. Denne organisasjonen/modellen ligger på flere viktige områder nært opp til det som etterspørres. Gjennom en årrekke har de opparbeidet seg en kompetanse på turnerende teater og et unikt nettverk av spillesteder som i stor grad omfatter kulturhus. Lenge produserte Riksteatret primært egne forestillinger, men de siste årene har de i større grad inngått samarbeid med ulike teatre om samproduksjoner. Her ligger det åpenbart en mulighet for et tettere samarbeid som kan bidra til at relevante produksjoner fra det frie scenekunstheltet, både innen dans og teater, kan nå ut til flere gjennom Riksteatrets nettverk.

En utfordring med formelle nettverk som turnéordninger, hvor det følger med visningsmuligheter og midler som bidrar til produksjonenes økonomi, er at det ikke nødvendigvis er rom for alle. Det kan skape store forskjeller mellom de som kommer innenfor, og de som står utenfor. Dansenett Norge velger ut et begrenset antall forestillinger i året. Utvalget må dessuten ta hensyn til publikum og hvilket potensial de ulike produksjonene har til å mobilisere disse.

For å hindre ekskludering som forplanter seg videre fordi det er så vesentlig å bli sett, er det derfor viktig at det også er muligheter for at arrangører kan programmere uavhengig av slike ordninger, og at ikke all støtte til formidling kanaliseres gjennom formelle nettverk som Scenekunstbruket og Dansenett Norge, og eventuelt et utvidet Riksteater.

En utfordring for alle som produserer fri scenekunst innenfor det rådende prosjektøkonomiske paradigmet, er i dag at de må lage sin egen infrastruktur igjen og igjen. Uten et stabilt produksjonsapparat, slik institusjoner med faste scener og ensembler har, må det enkelte prosjektets budsjett dekke inn administrasjonen, organiseringen og markedsføringen, som er nødvendige sider av det å både produsere og formidle alle former for scenekunst. Mange av informantene i vårt materiale forteller at de budsjetterer med lave prosjektkostnader når de søker både prosjektstøtte og gjestespillstøtte, fordi de opplever at de ellers ikke når gjennom. Det er viktig å være realistisk i forventningene til hvor mye ansvar den enkelte kunstner kan bære for visning av en produksjon, når man forsøker å stimulere til mer og bedre formidling. Vi har tatt til orde for at deler av systemet må rigges om for å tilpasses denne virkeligheten. Inntil dette skjer, er det mulig å se for seg flere løsninger for produsentfunksjonen. Ikke alle produksjoner har behov for å knytte til seg en spesialisert produsent. Det gjelder spesielt de som arbeider med ganske små produksjoner som krever mindre administrasjon, eller produksjoner der scenekunstnerne bak produksjonen har erfaring, evne og kapasitet til å håndtere dette selv. Til sist gjelder det produksjoner som består av flere som kan fordele produsentoppgaver mellom seg. For alle de som ikke kan krysse av i disse boksene, er en øremerking av midler til produsentarbeid en løsning hvor støtte fortsatt kanaliseres direkte til prosjektet. Her er det mulig å se for seg at en forutsetning er at dette produsentarbeidet skal være knyttet til formidling i bred forstand. En annen løsning, som ble omtalt i rapporten *Flere poteter?* (Berg 2008), er ideen om en produsentpool hvor kunstnere kan henvende seg og få hjelp. Denne poolen kan være knyttet til eksisterende tiltak i feltet for å dra nytte av etablert infrastruktur. Her vil støtten gå mer direkte til produsentene. Fordelen er at man skaper et miljø hvor produsentene kan samarbeide og støtte seg på hverandre, men ulempen er at de kanskje i mindre grad kan være tette sparringpartnere for kunstnerne.

## Videre forskningsbehov

Som vi pekte på innledningsvis, har dette prosjektet hatt noen begrensninger, og det er flere relevante problem-

stillinger og perspektiver vi ikke har kunnet prioritere å dekke innenfor de gjeldende rammene. Blant annet har vi fokusert på å følge tett en rekke scenekunstproduksjoner som har fått støtte fra Kulturfondet, med tanke på hvor de har blitt vist. Man kan dermed argumentere for at man alternativt kunne fulgt produksjoner og verk som *ikke* har fått slik støtte, eller som har fått det et annet år enn det vi valgte. Ved å fokusere på å identifisere nettverk og kretsløp disse produksjonene inngår i, har vi samtidig brukt ressurser som alternativt kunne gått til for eksempel å intervjuende enda flere informanter. Flere av disse problemstillingene og temaene ville tjene på å følges opp i videre forskning. Vi vil selv peke på tre områder.

Først tror vi mer forskning på mangfold innenfor scenekunst og hvordan scenekunstnere med minoritetsbakgrunn er stilt med hensyn til visning av verkene sine, ville kunne tilføre verdifulle perspektiver til en videre politikk for visning.

For det andre tror vi det bør forskes videre på følgeeffekter av koronapandemien for scenekunstfeltet. Som vi har nevnt i forbindelse med de utvalgte produksjonene vi har fulgt, er det mange av forestillingene som har blitt stoppet av covid-19. De langsiktige konsekvensene av pandemien er vanskelig å forutse, men undersøkelser som er gjort av blant annet Norsk publikumsutvikling (NPU), viser at mange tidligere publikummere er motvillige til å gå på forestilling igjen (Berge et al. 2021). I tillegg er mobiliteten mellom land sterkt redusert under pandemien, og det kan ta tid å få i gang igjen transnasjonale samarbeid. Det kan altså ta mange år før scenekunstfeltet og kulturlivet er tilbake til «normalen». Det sier seg selv at dette vil kunne få konsekvenser for visningssituasjonen og følgelig for politikken som legger til rette for den. Siden dette er helt nye utfordringer, vil også kunnskapsbehovet framover være stort.

For det tredje mener vi det ligger et stort og omfattende forskningsbehov knyttet til hvilke følger det grønne skiftet og mer oppmerksomhet på bærekraft vil få framover. Ikke minst gjelder det visning av kunst og kultur generelt og scenekunst spesielt. Mange av de strukturene og modellene som gjelder i dag, med vekt på internasjonalisering og mobilitet, er ikke nødvendigvis særlig bærekraftige. Et grønt skifte innebærer et stort kunnskapsbehov for feltet, ikke bare fordi man trenger innovasjon og praktiske løsninger for hvordan klimaavtrykket kan reduseres, men også fordi det i så stor grad også innebærer et mentalt skifte; hele feltet må tenke nytt, og økosystemet må komme i en «ny» balanse.

# Referanser

- Alston, A. (2016). *Beyond immersive theatre. Aesthetics, politics and productive participation*. London: Palgrave Macmillan.
- Balme, C.B. (2015). The Bandmann Circuit: Theatrical networks in the first age of globalization. *Theatre Research International*, 40, 1/2015.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Becker, S. (1984). *Art worlds*. Berkeley, California: University of California Press.
- Berg, I.T., Høyland, E. og Leinslie, E. (2007). *Scenekunst nå. Teaterscenen som arena for samtidskunsten*. Oslo: Scandinavian Academic Press/Spartacus.
- Berg, I.T. (2008). *Flere poteter? Produsentrollen innen fri scenekunst*. Oslo: Living Arts DA.
- Berg, I.T. (2019a). Norwegian Theatre – a blind spot on cultural policy's participatory agenda? *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 1/2019a.
- Berg, I.T. (2019b). Teatervitenskap etter vendingen mot deltagelse – disiplinære skillelinjer for fall? *Peripeti*, 16, 7/2019b.
- Berg, I.T. (2020). *Negotiating the participatory turn: Audience participation in contemporary theatre and performance* [Doktoravhandling]. NTNU.
- Berge, O.K. (2009). *Når verden snurrer, så snurrer vi med. Gjennomgang og systematisering av internasjonal virksomhet på scenekunstheltet. TF-notat nr. 55*. Bø: Telemarksforsking.
- Berge, O.K. (2017a). *Kunstnerresidenser – katalysator, refugium, møteplass. TF-rapport nr. 400*. Bø: Telemarksforsking.
- Berge, O.K. (2017b). *Look to Norway™. Current Norwegian foreign cultural policy* [Doktoravhandling]. Høgskolen i Sørøst Norge.
- Berge, O.K., Storm, N. og Hylland, O.M. (2021). *Covid-19-pandemiens effekter på kultursektoren i de nordiske landene*. Nordisk kultur fakta 2021. København: Nordisk ministerråd.
- Bergsgard, N.A. og Røyseng, S. (2001). *Ny støtteordning – gamle skillelinjer: Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Bille, T., Løyland, K. og Holm, A. (2017). Work for passion or money? Variations in artists' labor supply. *Kyklos*, 70, 3/2017.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso Books.
- Bonet, L. og Négrier, E. (2018). The participative turn in cultural policy: Paradigms, models, contexts. *Poetics*, 66/2018.
- Borgen, J.S. og Brandt, S.S. (2006). *Ekstraordinært eller selvfølgelig? Evaluering av den kulturelle skolesekken i grunnskolen*. Oslo: NIFU STEP.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste. La distinction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax.
- Brandser, G.C., Brekke, O.A. og Homme, A. (2015). *Arena, kunst og sted: Resultater fra spørreundersøkelsen 'Kunst, kultur, arena'*. Oslo: Kulturrådet/Fagbokforlaget.
- Breivik, J.-K. og Christophersen, C. (2013). *Den kulturelle skolesekken*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Carpentier, N. (2011). *Media and participation: A site of ideological-democratic struggle*. Bristol: Intellect.
- Dahl, F. og Helseth, T. (2006). *To knurrende løver. Kulturpolitikens historie 1814–2014*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Oslo: Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.
- Danse- og teatersentrum. (2020). *Årsrapport 2019. UDs tilskuddsordninger for scenekunst*. Oslo: Danse- og teatersentrum.
- Eckersall, P. (2006). Towards an expanded dramaturgical practice: A report on 'The dramaturgy and cultural intervention project'. *Theatre Research International*, 31, 3/2006.
- Edwards, E. og Lien, S. (2014). Museums and the work of photographs. I: Edwards, E. og Lien, S. (red.), *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs* (s. 4–17). Surrey: Ashgate.
- Eeg, C. (2006). *Dans i samtiden*. Oslo: Spartacus.
- Ejgod Hansen, L. (2004). Hollandsk teaterpolitikk. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 2/2004.
- Eliassen, K.O. og Prytz, Ø. (2016). *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Oslo: Norsk kulturråd.

- Erichsen, C. (2016). Kringsatt av fiender? Om den turbulente prosessen fram mot stiftelsen av Dansens Hus. I: Svendal, S.Ø. (red.), *Bevegelser – norsk dansekunst i 20 år* (s. 143–158). Oslo: Skald.
- Escarpit, R. (1971). *Sociology of literature*. 2. utg. London: Frank Cass Publishers.
- Fieldseth, M. (2015). *Fri scenekunst i praksis. Utviklingen av fri scenekunst i Norge på 2000-tallet*. Oslo: Kulturrådet i kommisjon hos Fagbokforlaget.
- Fieldseth, M. (2021). *Navnet forplikter. Teaterhuset Avant Garden 1984–2018*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Flemmen, M. (2014). Klasse og ulikhet: En introduksjon. *Socius*, 22014.
- Freshwater, H. og Weaver, L. (2009). *Theatre and audience*. London: Palgrave Macmillan.
- Frisvold, Ø. (1980). *Teatret i norsk kulturpolitikk: Bakgrunn og tendenser fra 1850 til 1970-årene*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gladsø, S. (1996). Prosjektet – den ikke-institusjonelle institusjon. I: Gran, A.-B. og Buresund, I. (red.), *Frie grupper og Black box teater 1970–1995*, (s. 125–133). Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Gran, A.-B. (1996). «Å være eller ikke være institusjon?» Om frie grupper, prosjektteater og insitusjonsteater. I: Gran, A.-B. og Buresund, I. (red.), *Frie grupper og Black box teater 1970–1995*, (s. 15–25). Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Gran, A.-B. og Buresund, I. (1996). *Frie grupper og Black box teater 1970–1995*. Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Grünfeld, L.A., Westberg, N.B., Guldvik, M.K., Stokke, O.M., Erraia, J., Halvorsen, C.A., Booth, P., Gaustad, T. og Gran, A.-B. (2020). *Et halvt år med koronakrise i kultursektoren. Erfaringer og framtidsutsikter*. I: *Menon-publikasjon nr. 131/2020*. Oslo: Menon.
- Halmrast, H., Sjøvold, J.M., Røed, T.S., Slemdal, L.I. og Stampe, P.L. (2020). *Kunst i tall 2019*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Harvie, J. (2013). *Fair play – art, performance and neoliberalism*. Performance Interventions. London: Palgrave Macmillan.
- Hauge, E.S., Knutsen, V.S. og Meltevik, S. (2017). *Et forsøk verdt: Evaluering av forprosjekt scenekunst*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Heian, M.T., Løyland, K. og Kleppe, B. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstnernes inntekter*. TF-rapport nr. 350. Bø: Telemarksforsking.
- Hovden, J.F. og Prytz, Ø. (2018). *Kvalitetsforhandlinger. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Hylland, O.M., Stavrum, H. og Kleppe, B. (2011). *Gi meg en K: En evaluering av Kunstløftet*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Hylland, O.M. (2014). Kulturpolitikk og paternalisme – En diskusjon av ideologisk kontinuitet. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 01/2014.
- Hylland, O.M. og Røyseng, S. (2014). *Koreokrati. En evaluering av pilotprosjekt for utvikling av profesjonelle dansemiljøer*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Hylland, O.M. og Mangset, P. (2018). Kunstnerisk produksjon og makt. I: Slaatta, T. (red.), *Iverksettelse: Fire studier av kunst, autonomi og makt* (s. 328–346). Oslo: Universitetsforlaget.
- Hylland, O.M. og Kleppe, B. (2019). *Scenens kunst. Gjennomgang av scenekunstmrådet*. Rapport nr. 474. Bø: Telemarksforsking
- Jackson, S. (2011). *Social works: Performing art, supporting publics*. Hoboken: Taylor and Francis.
- Jonvik, M. (2017). Diskusjonar om distinksjonen, og distinksjonar i diskusjonen. *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 58, 2/2017.
- Kawashima, N. (2006). Audience development and social inclusion in Britain. *International Journal of Cultural Policy*, 12:1, 55–72.
- Kleppe, B. (2016). The autonomous world reversed. Comparing liberal policy and autonomy in the performing arts. *International Journal of Cultural Policy*.
- Kleppe, B. (2017a). *Regulating Autonomy. Theatre policy and theatre management in three European countries* [Doktoravhandling]. Høgskolen i Sørøst Norge.
- Kleppe, B. (2017b). Theatres as risk societies: Performing artists balancing between artistic and economic risk. *Poetics*, 64, Supplement C/2017b.
- Kleppe, B., Berge, O.K., Hylland, O.M. og Erichsen, C. (2018). *Basis og overbygning. Evaluering av tilskuddsordningen for basisfinansiering av frie scenekunstgrupper*. Kulturrådets publikasjoner. Oslo: Kulturrådet.
- Kleppe, B., Berge, O.K. og Hjelmbrekke, S. (2019). *Engasjement og arrangement. Ei bok om konsertar og konsertarrangering*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Kris, E. og Kurz, O. (1979). *Legend, myth, and magic in the image of the artist. A historical experiment*. New Haven: Yale University Press.
- Kulturdepartementet (2021). *Strategi for scenekunst 2021–2015*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Kunst, B. (2015). *Artist at work, proximity of art and capitalism*. Winchester, UK: Zero Books.



- Kvalbein, M. (2016). Dansehistorie i hukommelse, kropp og tekst. I: Svendal, S.Ø. (red.), *Bevegelser – norsk dansekunst i 20 år* (s. 187–209). Oslo: Skald.
- Langdalen, J. (2004). *Verk på vandring: Evaluering av Kulturrådets støtteordning for gjestespill*. Rapport nr. 34. Oslo: Norsk kulturråd.
- Larsen, H.M., Arntzen, K.O. og Kaya, Z. (2017). *På besøk. Evaluering av forsøksordningen for gjesteoppholdsstøtte ved arenaer*. Oslo: Kulturrådet.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Lefoulon, A. (2020). *Mobility. Mobile Lives Forum*. Mobile Lives Forum. Institute for research on and discussion about mobilities (lest 03.06.2021). <https://en.forumviesmobiles.org>
- Machon, J. (2016). On being immersed: The pleasure of being: Washing, feeding, holding. I: Frieze, J. (red.), *Reframing immersive theatre. The politics and pragmatics of participatory theatre* (s. 29–42). London: Palgrave Macmillan.
- Mangset, P. (1998). The artist in metropolis: Centralisation processes and decentralisation policy in the Artistic field. *The international journal of cultural policy*, 5:1 1998/1998.
- Mangset, P. (2013). *En armlengdes avstand eller statens forlengede arm? Om armlengdesprinsippet i norsk og internasjonal kulturpolitikk*. TF-rapport 314. Bø: Telemarksforskning.
- Mangset, P. og Hylland, O.M. (2017). *Kulturpolitikk: Organisering, legitimering og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Meld. St. 8 (2018–2019). *Kulturens kraft – Kulturpolitikk for framtida*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Moulin, R. (1992). *L'Artiste, l'Institution et le Marché*. Paris: Flammarion.
- Nisbett, M. (2016). Who holds the power in soft power? *Arts & International Affairs*, 1, 1/2016.
- Norsk Rockforbund. (2010). *Feite forestillinger. Hvordan arrangere vellykkede konserter*. 7. utg. Oslo: Norsk Rockforbund.
- NOU 1988: 1. (1998). *Scenekunst*. Oslo: Kultur- og vitenskapsdepartementet.
- NOU 2013: 4. (2013) *Kulturutredningen 2014*. Oslo: Kulturdepartementet.
- NPU og Opinion. (2018). *Dansens publikum. Oppfatninger om dans og Dansens Hus blant brukerne og befolkningen* Oslo: Norsk Publikumsutvikling (NPU) og Opinion AS.
- Nye, J.S. (2004). *Soft power: The means to success in world politics*. New York: Public Affairs.
- Nygaard, J. (1996). 1970-tallet, slutten på en epoke – og den forsiktede begynnelsen på en ny. I: Gran, A.-B. og Buresund, I. (red.), *Frie grupper og Black box teater 1970–1995*, (s. 38–45). Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Packendorff, J. (1993). *Projektorganisation och projektorganisering. Projectet som plan och temporär organisation* (Lic. avh.). (FFE-publikationer nr. 145/93), Umeå: Umeå Universitet.
- Peterson, R.A. og Kern, R.M. (1996). Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61, 5/1996.
- Pétursdóttir, P. og Olsen, B. (2018). Theory adrift: The matter of archaeological theorizing. *Journal of Social Archaeology*, 18, 1/2018.
- Rosen, S. (1981). The Economics of Superstars. *The American Economic Review*, 71, 5/1981.
- Ryen, A. (2002). *Det kvalitative intervjuet. Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Saro, A. (2015). Mobility and theatre: Theatre makers as nomadic subjects. *Nordic Theatre Studies*, 27, 1/2015.
- Sauter, H. (2002). Who reacts when, how and upon what: From audience surveys to the theatrical event. *Contemporary Theatre Review*, 12, 3/2002.
- Schmidt, K. og Aghoro, N. (2017). Theater and mobility: By way of introduction. *Journal of Contemporary Drama in English*, 5, 1/2017.
- Sirnes, T. (2002). Bourdieu-effekten. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 2/2002.
- Solhjell, D. (1995). *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solhjell, D. (2002). *Norsk kunstpolitikk 1821–1884*. Norsk kulturpolitikk 1800–2000. Arbeidsnotat, nr. 4/2002. Oslo: D. Solhjell.
- SSB (2017). *Kulturstatistikk 2016*. Oslo: Statistisk sentralbyrå.
- SSB (2020). *Kulturstatistikk 2019*. Oslo: Statistisk sentralbyrå.
- St.meld. nr. 32 (2007–2008). *Bak kulissene*. Oslo: Kultur- og kyrkjedepartementet.
- St.meld. nr. 48 (2002–2003). *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Oslo: Kultur- og kirkedepartementet.
- Svendal, S.Ø. (2016). Kampen for Dansens Hus. I: Svendal, S.Ø. (red.), *Bevegelser – norsk dansekunst i 20 år* (s. 143–158). Oslo: Skald.



- Tepfers, C.A., Heineman, B. og Hjemdahl, K.M. (2018). *Fremtidens kultur i et brukerperspektiv*. Oslo: inFuture.
- Throsby, D. (1994). A work-preference model of artist behaviour. I: Peacock, A. og Rizzo, I. (red.), *Cultural Economics And Cultural Policies* (s. 69–80). Dordrecht: Springer.
- Trencsényi, K. (2015). *Dramaturgy in the making: A user's guide for theatre practitioners*. London: Bloomsbury Academic.
- Urry, J. (2008). Moving on the mobility turn. I: Kesselring, S., Canzler, H. og Kaufmann, V. (red.), *Tracing Mobilities. Towards a cosmopolitan perspective in mobility research* (s. 13–25). Ashgate: Aldershot.
- Urry, J. (2012). *What is the mobility turn?* Mobile Lives Forum. Institute for research on and discussion about mobilities (lest 03.06.2021). <https://en.forumviesmobiles.org>
- Velure, H. (2014). *'Et prosjekt er et prosjekt er et prosjekt'*. *En analyse av prosjektbegrepets utvikling og betydning i det norske språket, med hovedvekt på kulturpolitisk retorikk og scenekunstdiskurs* [Doktoravhandling]. Universitetet i Bergen.
- Ytreberg, E. (2004). Norge: Mektig middelkultur. *Samtiden*, 3/2004.

## Ola K. Berge

Seniorforsker (Ph.D) og har arbeidet med kulturliv og kulturpolitikk ved Telemarksforskning siden 2009. Han er særlig opptatt av utenriks kulturpolitikk, men også generelle kunstsosiologiske og kulturpolitiske temaer som kulturarbeidsliv, kultur for barn og unge, og digital kulturproduksjon/-distribusjon.

## Bård Kleppe

Forsket på kulturliv og kulturpolitikk ved Telemarksforskning siden 2008 og har ledet og gjennomført en rekke forskningsprosjekter på dette feltet. Doktoravhandlingen hans var en studie av scenekunst og scenekunstpolitikk i tre europeiske land. Scenekunst har også vært tema for en rekke andre av Kleppes forskningsbidrag.

## Ine Therese Berg

Førsteamanuensis i drama og teater ved NTNU og har blant annet bakgrunn som kurator, faglig rådgiver og kritiker. Berg forsket på publikumsdeltagelse i sin doktoravhandling og har vært redaktør og bidragsyter i flere utgivelser om norsk scenekunst.

## Anne-Sofie Hjemdahl

Seniorforsker (Ph.D) og har arbeidet med kulturliv og kulturpolitikk ved Telemarksforskning siden 2019. Hun er særlig opptatt av kulturarv, museer og kunnskapsproduksjon, men også temaer som kulturarbeidsliv og kultur for barn og unge.

Fri scenekunst i Norge høster anerkjennelse for å holde et høyt kunstnerisk nivå, og mange kunstnere og kompanier opplever stor etterspørsel både nasjonalt og internasjonalt. Norske scenekunstnere bidrar dessuten til å utvikle scenekunst som kunstform og som selvstendig fagfelt. Til tross for dette har både kunstnere, organisasjoner og politikere i ulike sammenhenger pekt på at fri scenekunst vises og ses for lite. I denne rapporten analyseres *hva som påvirker visningsmulighetene for fri scenekunst i Norge i dag*. Oppmerksomheten rettes mot forhold som finansiering av både kunstnerne og arenaer, kunstneres holdninger, normer og estetiske praksiser og flere andre strukturer som påvirker mobiliteten til den enkelte forestillingen. I tillegg er produksjonene og arenaene i seg selv i fokus: Hvilke estetiske orienteringer og arbeidsmåter preger den frie scenekunsten, og hvordan påvirker disse orienteringene og arbeidsmåtene produksjonenes mobilitet?

Utgitt i kommisjon hos  
Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke



Kulturrådet  
Arts Council Norway