

Basis og overbygning

*Evaluering av tilskuddsordningen for basisfinansiering
av frie scenekunstgrupper*

Bård Kleppe, Ola K. Berge, Ole Marius Hylland og Chris Erichsen



Bård Kleppe er seniorforsker ved Telemarksforskning. Han har en mastergrad i tverrfaglige kulturstudier og en doktorgrad i kulturstudier fra Høgskolen i Sørøst-Norge. Hans doktorgradsprosjekt var en komparativ studie av scenekunstopolitikk og kunstnerisk arbeid ved teatre i tre europeiske land. Kleppe har jobbet som kulturforsker ved Telemarksforskning siden 2008 og har gjennomført en rekke større og mindre forskningsprosjekter om kulturpolitikk, kunstneres arbeidsvilkår og kunstformidling for barn og unge. Han har publisert en rekke evalueringer, rapporter og vitenskapelige artikler om disse emnene.

Ola K. Berge er seniorforsker ved Telemarksforskning, tilknyttet fagområdet for kulturforskning. Han har en ph.d. innen internasjonal kulturpolitikk, der han studerte norsk utenrikskulturell virksomhet med fokus på UD's kulturpolitiske ansvar og praksis. Berges faglige interesser favner – foruten generelle kulturpolitiske spørsmål – forskning i grenseland mellom populærkultur og kunstsosiologi. I tillegg til en rekke forskningsrapporter har han bl.a. publisert artikler som «Who Owns an Interpretation» (2014) om opphavsrett i musikkfeltet og «Hummer og risgrøt» (2017) om kvalitetsforståelser innen opera.

Ole Marius Hylland er seniorforsker og fagkoordinator for kulturforskning ved Telemarksforskning. Han har en doktorgrad i kulturhistorie fra Universitetet i Oslo med en avhandling om forholdet mellom folk og elite i 1800-tallets folkeopplysning. Hylland har skrevet en rekke artikler og utredninger om kulturpolitiske og kulturhistoriske emner, og i 2017 ga han ut boken *Kulturpolitikk – organisering, legitimering og praksis* sammen med Per Mangset. Han var prosjektleder for det NFR-finansierte prosjektet «The Relational Politics of Aesthetics», som ble avsluttet i 2017.

Chris Erichsen har bakgrunn som rockmusiker, journalist, scenekunstner og kortfilmskaper. Han har teatervitenskap mellomfag (Universitetet i Bergen 1977) og Norsk Journalisthøgskole (Oslo 1984). Han er tidligere redaktør for nettstedet scenekunst.no (09–11) og en rekke andre tidsskrifter og aviser og arbeider nå som frilans anmelder og skribent innen scenekunstheltet.

BÅRD KLEPPE, OLA K. BERGE, OLE MARIUS HYLLAND OG CHRIS ERICHSEN

Basis og overbygning

*Evaluering av tilskuddsordningen for
basisfinansiering av frie scenekunstgrupper*



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

Copyright © 2018 by
Norsk kulturråd / Arts Council Norway
All Rights Reserved
Utgitt av Kulturrådet i kommisjon hos Vigmostad & Bjørke AS

ISBN: 978-82-7081-190-8

Grafisk produksjon: John Grieg, Bergen
Omslagsdesign ved forlaget
Forsidebilde: Silje Figenschou Thoresen, Fra serien «Present Stability».
Foto: Silje Figenschou Thoresen

Sideombrekking: Bøk Oslo AS

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

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

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

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

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

Redaktør: Olav Hamran

Innhold

5	FORORD
6	KAPITTEL 1 INNLEDNING
14	KAPITTEL 2 SCENEKUNSTENS FELT OG ØKOSYSTEM
22	KAPITTEL 3 BASISGRUPPENES VIRKSOMHET
40	KAPITTEL 4 FORVALTNING AV ORDNINGEN
44	KAPITTEL 5 BASISFINANSIERINGEN OG SCENEKUNSTENS ØKOSYSTEM
56	KAPITTEL 6 VURDERINGER, KONSEKVENSER OG ANBEFALINGER
69	APPENDIKS
73	REFERANSER

Forord

Telemarksforsking ble i mai 2017 tildelt oppdraget om å evaluere tilskuddsordningen for basisfinansiering av frie scenekunstgrupper. Arbeidet med evalueringen har foregått i perioden fra juni til desember, og det har vært gjennomført i samarbeid mellom Bård Kleppe, Ola K. Berge, Ole Marius Hylland og Chris Erichsen. Kleppe og Berge har hatt det overordnede ansvaret for et omfattende feltarbeid, mens Hylland har hatt ansvaret for prosjektledelse og redigering av rapporten. Chris Erichsen har hatt et individuelt ansvar for beskrivelser av de ulike scenekunstgruppene kunstneriske profil, samt for en overordnet beskrivelse av basisgruppene posisjon på det frie scenekunstheltet. Alle fire har bidratt med skrivearbeid i rapporten.

Det er mange som har hjulpet oss i dette arbeidet. Vi vil først og fremst takke alle scenekunstgruppene som har snakket med oss, som har tatt imot oss i lokalene sine og på visningene sine, og på den måten gitt oss et godt innblikk i arbeidet med produksjon av scenekunst. Vi vil også takke de mange representantene for scener, festivaler og scenekunstorganisasjoner som villig har stilt opp til intervju og delt sin kunnskap med oss. Dette har vært viktig i arbeidet med evalueringen. Til slutt vil vi takke Kulturrådet for samarbeidet i evalueringsprosessen og ved produksjonen av den endelige rapporten.

Bø, 21. februar 2018

Ole Marius Hylland, prosjektleder

Innledning

Dette innledende kapittelet beskriver bakgrunnen for og innretningen av basisfinansieringsordningen. Ordningen har blitt evaluert på et tidligere tidspunkt, og vi presenterer noen av hovedkonklusjonene fra denne evalueringen. Vi presenterer også evalueringens mandat og problemstillinger, og beskriver hvilket metodisk og empiriske grunnlag vi har brukt i arbeidet.

1.1 Basisfinansiering av frie scenekunstgrupper

Norsk scenekunst og norsk scenekunstopolitikk er på mange måter inndelt i tre delfelt eller områder. For det første har man institusjonsteatrene, som holder til på faste scener og i faste hus, med relativt faste ensembler og med faste, årlige tilskudd over Kulturdepartementets budsjett. I dag har vi 16 teatre som kan refereres til som institusjonsteatre. For det andre har vi de frie gruppene,¹ som altså er målgruppene for den finansieringsordningen som evalueres i denne rapporten. Denne delen av scenekunstheltet er heterogen og har kanskje sitt viktigste fellestrekk i at den er ikke-institusjonell – at den ikke er knyttet til en fast scene, faste tilskudd og faste ensembler (jf. Fieldseth 2015; Hylland et al. 2010; Mangset og Hylland 2017). De frie gruppene arbeider gjerne mer prosjektbasert, og med nyskrevet eller nyutviklet dramatik og koreografi. De fleste dansegruppene regnes også som frie grupper (med unntak av Den Norske Opera & Ballett og Carte Blanche). For det tredje har vi de private teatrene eller teaterprodusentene, som setter opp musikaler, komedier, revyer, farser m.m. med scenekunstnere som engasjeres fra

produksjon til produksjon. Både økonomien og den kunstneriske produksjonslogikken til disse tre delfeltene er ulik. Institusjonsteatrene har en relativt forutsigbar økonomi, der mellom 75 og 95 % av budsjettet kommer fra de årlige statlige tilskuddene. De frie gruppene er gjerne fundert på en prosjektbasert økonomi, med altså det sentrale unntaket som finnes i og med basisfinansieringen, mens de private teatrene utelukkende baserer seg på billettsalg og servering.

Der det tidligere var svært tydelige grenseoppganger mellom disse tre delfeltene, er ikke bildet så entydig lenger. En av grunnene til eller et av tegnene på dette ligger nettopp i Norsk kulturråds ordning Basisfinansiering av frie scenekunstgrupper (heretter kalt basisstøtte eller basisfinansiering). Den ble opprettet for at de frie gruppene skulle kunne arbeide og utvikle scenekunst mer langsiktig og forutsigbart enn hva de var i stand til når de kun mottok prosjektstøtte. Ordningen tilførte dermed det frie feltet en finansieringsordning som minnet om den driftsstøtten som tidligere kun var forbeholdt institusjonene. Overgangen fra prosjektstøtte til basisstøtte har likevel hele tiden vært fulgt av en viss skepsis mot at dette skulle føre til en institusjonalisering og kunstnerisk tilstivning av de «frie» gruppene (Fieldseth 2016; Hylland et al. 2010). Da prosjektstøtteordningen for fri scenekunst ble opprettet, valgte man prosjektbegrepet nettopp for å markere et klart skille mot det institusjonaliserte (Velure 2014). Frykten for at mer langvarig finansiering skal føre til en kunstnerisk stagnasjon, har blitt målbåret fra flere hold (Bjørkås 1998; Grøndahl 1985; Løyland og Ringstad 2002; Meisingset et al. 2012; Taalas 1997). Man kan også frykte at det byråkratiske og kulturpolitiske systemet ikke er tilstrekkelig i stand til å forhindre en kontraproduktiv institusjonalisering når driftsstøtte tildeles, og at man ender med en

¹ Vi kommer i det følgende konsekvent til å omtale disse som grupper eller kompanier.

situasjon der eksisterende tilskudd videreføres nærmest av gammel vane.

I Kulturrådets beskrivelse av basisstøtten presiseres det at scenekunstgrupper innen dans, teater og performance, som kan vise til høy kunstnerisk kvalitet, kan søke støtte til produksjon, formidling, nettverksbygging og drift. Støtten gis som et fast, årlig tilskudd, i opptil 4 år, men det kan søkes om forlengelse av perioden. Som hovedregel gis det likevel ikke tilskudd i mer enn 12 sammenhengende år over ordningen. Ordningen er den største enkeltstående ordningen innenfor scenekunstporteføljen til Kulturrådet, og utgjør ca. en tredjedel av de midlene som Kulturrådet forvalter til scenekunst.

I 2017 mottok 14 scenekunstnere/scenekunstgrupper til sammen litt i underkant av 47 millioner kroner: Cirka Teater, Mette Edvardsen, Traavik, info, Fiksdal Dans, Zero Visibility Corp., Avdals produksjoner, Winter Guests, Verk Produksjoner, Verdensteatret, Vinge/Müller, Jo Strømgren Kompani, Ingun Bjørnsgaard Prosjekt, Goksøyr og Martens og De Utvalgte. Tidligere har også Impure Company mottatt støtte gjennom ordningen. Impure Companys andre tilskuddsperiode ble avkortet med ett år. Avkorting av tilskuddsperioden ble gjort på bakgrunn av vesentlige endringer som ble meldt inn til Kulturrådet. Etter tilråding i Faglig utvalg for teater og Faglig utvalg for dans, 30. august og deretter vedtak i rådsmøte 21. september 2017, ble også Tori Wrånes inkludert i ordningen, fra 2018.

I 2010 ble basisfinansieringsordningen evaluert av Telemarksforskning. På dette tidspunktet hadde ordningen eksistert i kun fire år med fire kompanier på ordningen. To kompanier hadde den gangen hatt støtte i tre år, mens to kompanier hadde hatt støtten i ett år. Både kompanienes og Kulturrådets erfaring med ordningen var derfor begrenset.

Evalueringen konkluderte med at basisfinansieringen for frie grupper så langt hadde vært en vellykket ordning, som hadde blitt tatt godt imot, og som hadde påvirket arbeidsforholdene for sentrale scenekunstgrupper i positiv retning. Ordningen ble samtidig vurdert som å ha et visst potensial for forbedring, både med hensyn til det mer forvaltningsmessige og det større kulturpolitiske bildet. På bakgrunn av funn og analyser den gangen foreslo vi følgende konkrete tiltak (Hylland et al. 2010: 51 f.):

- Tydeliggjøring av målsettinger og kriterier.
- Tydeliggjøring av ordningens midlertidighet.

- Et øvre tak for antall tildelingsperioder til 12 år, uansett antall perioder.
- Øke den øvre grensen for en tildelingsperiode til 5 år.
- Gjennomføre en dynamisk forvaltning som tar høyde for ulikhetene mellom gruppene.
- Endre kriteriene knyttet til flerårig prosjektstøtte.

Noen av disse anbefalingene ble tatt med videre i forvaltningen av ordningen, andre ble ikke inkludert. Tildelinger har i hovedsak blitt gitt for fire år, ikke fem slik evalueringen åpnet for. Et øvre tak for tildelinger på 12 år har blitt inkludert i forvaltningen som et hovedkriterium. Dette har senere blitt referert til som «12-årsregelen» og har bidratt til mye usikkerhet de siste årene i og med at to av kompaniene (Jo Strømgren Kompani og Verdensteatret) er inne i sin tredje fireårsperiode. En ny vurdering av dette kriteriet har derfor vært løftet fram som et viktig punkt for denne evalueringen.

Formålet med ordningen ble opprinnelig nokså knapt formulert som å «styrke den kunstneriske virksomheten for etablerte scenekunstgrupper» (ibid., s. 25). I tillegg ble det formulert enkelte kriterier for hvilke grupper som kunne søke midler fra ordningen. Gruppene måtte gjentatte ganger ha mottatt flerårige tilskudd fra ordningen for scenekunst og samtidig vise til bl.a. stor produksjon, et kunstnerskap i utvikling, samt gjerne en internasjonal orientering. Dagens formulering av formålet med ordningen er noe endret: «Tilskuddsordningen har som formål å styrke scenekunstgruppers kunstneriske virksomhet. Den skal gi økonomisk forutsigbarhet og dermed gjøre det mulig å planlegge produksjon og formidling over tid.»² Kriteriene for hvem som kan søke, er endret, slik at det i dag er «scenekunstgrupper innen dans, teater og performance som kan vise til høy kvalitet» som kan søke om støtte fra ordningen.

I tabell 1 viser vi hvilke tildelinger som er gitt til hvilke grupper i løpet av basisfinansieringens levetid. Fyllfargen på rutene viser hvilken periode de er tildelt, mens rammefargen illustrerer året tildelingen skjedde. Som vi ser, blir tildelingen for runde to ofte gitt ett til to år før utbetalingen starter. Vi ser også at tildelingene primært har blitt gjort for fire år av gangen, men at Traavik

2 <http://www.kulturradet.no/documents/10157/fe028ad9-2f39-4d29-9abd-1c9c1697d9fb> (lest 07.12.17).

TABELL 1: OVERSIKT OVER TILDELINGER MED SUM, SØKNADSÅR OG TILDELINGSÅR.

KOMPANI	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022
Jo Strømgren	3 000	3 000	3 000	3 000	3 000	3 093	3 093	3 180	3 500	3 500	3 500	3 500				
Verdensteatret	3 000	3 000	3 000	3 000	3 000	3 093	3 093	4 000	4 000	4 000	4 000	4 000				
Zero Visibility			3 000	3 000	3 000	3 093	3 335	3 443	3 443	3 443	3 550	3 550	3 800	3 800		
Impure Company			3 000	3 000	3 000	3 093	3 093	3 093	3 093							
IBP			3 000	3 000	3 000	3 093	3 093	3 180	3 180	3 500	3 500	3 500	3 500			
Vinge/Müller					3 000	3 093	3 093	3 093	3 180	3 180	3 180	3 180				
Verk Produksjoner						3 000	3 000	3 000	3 000	3 200	3 200	3 200	3 200			
Winter Guests						3 200	3 200	3 290	3 290	3 800	3 800	3 800	3 800			
Avdal Produksjoner							3 000	3 000	3 000	3 000	3 800	3 800	3 800	3 800		
De Utvalgte								3 500	3 500	3 500	3 500	3 700	3 700	3 700	3 700	
Gokseøy & Martens								3 000	3 000	3 000	3 000	3 100	3 100			
Fiksdal Dans									2 900	2 900	2 900	2 900	3 200	3 200	3 200	3 200
Traavik.Info										3 500	3 500	3 500	3 700	3 700	3 700	3 700
Çirka Teater										3 500	3 500	3 500	3 500			
Mette Edvardsen											1 900	1 900	1 900	1 900		
Tori Wrånes												3 000	3 000	3 000	3 000	3 000
	1. periode		2. periode		3. periode											

Søknadsår
1. periode

Søknadsår
2. periode

Søknadsår
3. periode

TABELL 2: NØKKELTALL FOR KOMPANIENE SAMLET SISTE FIRE ÅR (2013–2016).

SJANGER	ANTALL AKTØRER	ANTALL PREMIERER	ANTALL FORESTILLINGER	ANTALL PUBLIKUM	ANTALL TURNERTE LAND	ANTALL TURNERTE FYLKER
Dans	7,5	25	408	59 205	27	12
Teater	10,3	15	280	34 484	9	8
Annet	6,5	5	444	45 997	12	14
Totalsum	8,4	45	1132	139 686	29	17

kun ble tildelt støtte for tre år første gangen. Disse søkte også kun for tre år. Mette Edvardsen søkte om støtte fra 2016, men ba om utsettelse av tildelingen til 2017. I tillegg ble altså Impure Companys andre periode avkortet med ett år.

I tabell 2 har vi inkludert nøkkeltall for alle kompaniene samlet. Vi har her fordelt forestillingene sjangermessig mellom dans, teater og annet. Sistnevnte kategori inkluderer forestillinger som ikke naturlig kan plasseres inn i en av de to kategoriene. Vi har videre i tabellen inkludert gjennomsnittstall for antall aktører som er aktive i produksjonene (primært skuespillere og dansere), antall nye premierer av produksjoner, antall visninger av produksjoner, publikumstall og antall land og fylker hvor produksjonene er vist. Tallene er primært hentet fra kompanienes årsrapporter. Som vi skal komme tilbake til, representerer basisgruppene en vesentlig aktivitet, ikke minst

med tanke på internasjonal virksomhet. Vi ser også at de leverer relativt store produksjoner med tanke på antallet aktører. Det er likevel stor variasjon gruppene imellom. Dette skal vi gå nærmere inn på i kapittel 3.

1.2 Mandatet

Hovedformålet med denne evalueringen, slik det er definert av Kulturrådet, er å fremskaffe kunnskap om ulike erfaringer med tilskuddsordningen for basisfinansiering for frie scenekunstgrupper. Evalueringen skal undersøke om ordningen, i perioden 2010–2017, har fungert i henhold til formålet slik det er formulert i retningslinjene. Den skal også se tilskuddsordningen for basisfinansieringen i sammenheng med Kulturrådets øvrige ordninger på scenekunstmrådet. Mandatet ble formulert slik:

1. Evalueringen skal undersøke om ordningen har fungert i henhold til formålet slik det er formulert i retningslinjene. Den skal gi en beskrivelse av basisgruppens virksomhet med hensyn til kunstnerisk orientering, mål, produksjon, nettverk, arbeidsformer, forestillingsprofil og formidling. Videre skal evalueringen vurdere betydningen av langsiktighet i produksjon og formidling samt hvilken rolle basisgruppene spiller i utviklingen av scenekunsten nasjonalt og internasjonalt. Særlig relevant i forhold til sistnevnte er en beskrivelse av samspillet mellom gruppene og nasjonale institusjoner. Evalueringen diskuterer og analyserer også tilskuddsmottagernes

nettverk og samarbeid med aktører i andre land samt produksjons- og visningsaktivitet i utlandet.

2. Evalueringen skal videre beskrive den forvaltningsmessige praksisen knyttet til ordningen ved å se tilskuddsordningen for basisfinansiering i sammenheng med Kulturrådets øvrige ordninger på scenekunstmrådet. Spesielt gjelder dette støtteordningen for fri scenekunst som ble etablert i 1998, for å stimulere og styrke kunstnerisk utvikling og produksjon av teater, dans og annen scenekunst i det frie scenekunstoffet. I 2006 ble den delt i to: én ordning for dansekunst og én

for teater og andre sceniske uttrykk. Senere er det gjort noen mindre endringer i innretningen av ordningene.

Ordningene for basisfinansiering og fri scenekunst, med en samlet avsetning på 99 millioner kroner i 2016, er sentrale innenfor Kulturrådets tilskudd til scenekunstmrådet. Ordningene spiller sammen gjennom å støtte kunstnere innenfor det samme kunstfeltet, samtidig som de fungerer på forskjellige måter. Et viktig spørsmål som evalueringen skal søke å besvare, er hvordan utformingen av ordningene, og forholdet mellom dem, er tilpasset praksisene for produksjon og visning av scenekunst, og hvordan de bidrar til kunstnerisk utvikling. Evalueringen skal videre undersøke hvordan ordningene fungerer sammen med hensyn til de

overordnede målene for scenekunstforvaltningen i Kulturrådet, nemlig å stimulere aktiviteten og mangfoldet i norsk scenekunst generelt og bedre betingelsene for scenekunsten utenfor institusjonene spesielt. Evalueringen skal også undersøke støtteordningene i forhold til forutsigbarhet og kunstnerisk utvikling. Forholdet mellom langsiktighet og fleksibilitet har vært en sentral problemstilling i tidligere sammenhenger, og det er ønskelig at det tas opp til behandling også i denne evalueringen. Basisordningens hovedregel om at det ikke skal gis tilskudd i mer enn 12 sammenhengende år, bør drøftes spesielt.

Evalueringen bør også vurdere hvordan basisordningen har vært forvaltet og administrert av Kulturrådet med hensyn til tilskuddsnivå, tidsbegrensning, rapportering og oppfølging av tilskuddsmottakerne.

1.3 Evalueringens problemstillinger

Kulturrådet spesifiserer i sin bestilling at «[e]valueringens hovedmål er å fremskaffe kunnskap om *erfaringene* med tilskuddsordningen for basisordningen».

I denne evalueringen har vi samlet slike erfaringer fra mange ulike aktører. Likevel mener vi at den overordnede problemstillingen for denne evalueringen bør favne mer enn erfaringer. Vi har derfor formulert følgende hovedproblemstilling for denne evalueringen:

Hva har vært de viktigste kunstneriske og kulturpolitiske konsekvensene av basisfinansieringen for scenekunst, og hvilken plass skal denne ordningen ha i framtidig norsk scenekunstopolitikk?

Evalueringen beskriver og analyserer følgende delområder gjennom en serie mer konkrete problemstillinger:

Forvaltningspraksis

- Hvordan har basisordningen vært forvaltet og administrert av Kulturrådet med hensyn til tilskuddsnivå, tidsbegrensning, rapportering og oppfølging av tilskuddsmottakerne?
- Framstår hovedregelen om at det ikke skal gis tilskudd i mer enn 12 sammenhengende år, fortsatt som meningsfull?

Kulturpolitiske konsekvenser

- Hvilke typer scenekunstgrupper har ordningen truffet? Hva kjennetegner deres kunstnerisk orientering, mål, produksjon, nettverk, arbeidsformer, forestillingsprofil og formidling?
- Hvordan har ordningen påvirket fri scenekunst spesielt og scenekunst i Norge generelt?
- Hvordan er utformingen av ordningen tilpasset praksisene og øvrige støtteordninger for produksjon og visning av scenekunst?

Kunstneriske konsekvenser

- Har den kunstneriske kvaliteten på basisgruppene økt som et resultat av ordningen?
 - Hvordan har den langsiktige støtten påvirket det kunstneriske nivået på produksjonene og formidlingen av disse?
 - Hvordan har langsiktigheten påvirket det kunstneriske utviklingsarbeidet for de enkelte kunstnerne og for gruppen som helhet?
 - Hvordan har langsiktigheten påvirket gruppenes nettverk og deres samarbeid med andre kunstnere, andre grupper, produsenter og visningssteder? Av særskilt interesse vil være deres samarbeid med institusjonsteatrene og aktører i utlandet.
- Har den kunstneriske kvaliteten på fri scenekunst økt i Norge som et resultat av ordningen?

Med bakgrunn i disse spørsmålene vil vi også gi konkrete anbefalinger for videre drift av ordningen, i tillegg til at vi vil tydeliggjøre noen dilemmaer som vi mener Kulturrådet må ta stilling til. På dette området er målet med evalueringen at Kulturrådet får et best mulig kunnskapsgrunnlag til å fatte slike avgjørelser.

1.4 Metode og empiri

Spørsmålene som skal besvares i denne evalueringen, er av en art som fordrer en hovedtyngde av kvalitative data. Følgelig har vi valgt en kvalitativ metode, og en kombinasjon av studier av relevante dokumenter og et feltarbeid som i sin tur kombinerer observasjon, dialog og intervjuer. Vi har også beskrevet basisfinansieringsgruppens produksjoner og kunstneriske profil. I tillegg til dette har vi samlet data om visninger og produksjoner for alle gruppene siste fire år (2013–2016) og foretatt kvantitative analyser basert på dette materialet. Det metodiske opplegget består dermed av fire hoveddeler:

1. Dokumentstudier

2. Kvantitativ gjennomgang av kompanienes repertoar i tildelingsperioden
3. Beskrivelser av scenekunsten
4. Feltarbeid: Gruppeintervjuer og individuelle intervjuer, besøk hos kompaniene som mottar støtte

Dokumentstudier

I løpet av årene ordningen har eksistert, har det blitt skrevet en rekke søknader og rapporteringer. Hvert fjerde år har kompaniene søkt basisstøtte, og hvert år har kompaniene beskrevet sin virksomhet i en utfyllende årsrapport. Kulturrådet har formulert sine forventninger i tilskuddsbrev, og de har også de siste årene hatt årlige møter med kompaniene som det er skrevet referat fra. Disse dokumentene har vi fått tilgang til fra Kulturrådet, og de har utgjort en sentral skriftlig empiri for evalueringen. I møte med kompaniene har vi også mottatt promo-materiell, programhefter og dokumentasjon fra ulike produksjoner. Kompanienes nettsider samt digital dokumentasjon på ulike nettsider har også vært en vesentlig kilde til kompanienes virksomhet. Dette datamaterialet har vært særlig verdifullt i oppgaven med å beskrive kompanienes kunstneriske profil og utvikling, og som grunnlag for generelle beskrivelser av ordningen.

Kvantitativ gjennomgang av kompanienes repertoar i tildelingsperioden

I denne delen av arbeidet har vi laget og analysert en oversikt over og analyse av kompanienes produksjon og visninger i perioden 2013 til 2016. Her har vi gått gjennom og systematisert de ulike kompanienes produksjoner innenfor ordningen.

Oversikten og analysen av forestillinger bidrar som de øvrige dokumentdataene til å gi en grundig, deskriptiv oversikt over gruppene i ordningen. I tillegg har disse dataene vært sentrale i vurderingene av både kunstneriske og kulturpolitiske virkninger av ordningen.

Beskrivelser av scenekunsten

En viktig del av evalueringen og dens problemstillinger dreier seg om produksjon og utvikling av scenekunsten. En klar målsetting for basisstøtten har vært ikke bare å bidra til økt kvalitet hos kompaniene som mottar støtte, men også til utvikling av norsk scenekunst som sådan. Derfor inneholder denne rapporten også beskrivelser av både de enkelte kompaniers kunstneriske praksis og av det frie scenekunstheltet mer generelt. Det har videre vært et poeng å forsøke å relatere

kunstnerisk praksis og utvikling til basisfinansieringens virketid og virkeområde.

De kunstfaglige beskrivelsene har dreid seg om kunstnerisk praksis, profil og utvikling. De har videre lagt vekt på hvilke uttrykksformer og hvilken type scenekunst de ulike gruppene representerer, samt eventuelle endringer eller utviklingsforløp de har gjennomgått over tid. Hvordan har prosjekter og forestillinger blitt mottatt, hvor har de blitt presentert, og i hvilke kunstneriske tradisjoner har de inngått? Denne delen av evalueringen knytter dermed en beskrivelse av kunstnerisk praksis til mer overordnede utviklingstrekk på scenekunstheltet. Hvilken rolle kan man si at de ulike gruppene har spilt i forhold til denne utviklingen?

Det overordnede ansvaret for denne delen av evalueringen har ligget hos Chris Erichsen, og han har ført de kunstfaglige gjennomgangene i kapittel 3 i pennen. Han har også skrevet en overordnet gjennomgang av det frie scenekunstheltet, under tittelen «Ekspansjon og utvikling i det frie scenekunstheltet». Denne teksten er gjengitt i et appendiks. Hans gjennomgang er basert på et omfattende datainnsamlings- og analysearbeid der han i evalueringssperioden har sett så mye som mulig av basisstøttekompanienes kunstneriske virksomhet, studert det skriftlige materialet deres, lest kritikker, undersøkt arbeidsmetoder samt intervjuet både dem og andre aktører i feltet. Scenekunstbeskrivelsene fra Erichsen skal kunne leses separat og samtidig inngå i helheten og både bygge på og opp under de øvrige analysene i evalueringsrapporten. De skal dermed i tillegg til å ha verdi som en reflekterende hjelper fram mot de overordnede konklusjonene, være en del leserne kan forholde seg til både som faglig referanse og som mer subjektiv, deltakende observasjon.

Feltarbeid/intervju – utvalg og metode

Kompanibesøk

I evalueringsarbeid på kunst- og kulturfeltet er det åpenbart viktig å få god kjennskap til kunstnerens arbeid. Vår erfaring tilsier at dette sikres best ved å tilbringe tid sammen med informantene. Evaluator og den evaluerte vil per definisjon ha ulike og delvis motstridende roller og agendaer i et slikt arbeid, og gjensidig tillit og profesjonalitet er derfor en forutsetning ikke bare for å kunne gjennomføre evalueringen tilfredsstillende, men også å skaffe fram data av best mulig kvalitet. På bakgrunn av dette gjennomførte vi sommeren 2017 et relativt omfat-

tende feltarbeid, der ambisjonen var å besøke så mange kompanier som mulig i forbindelse med produksjon, prøver eller visning av scenekunst. Tabellen nedenfor beskriver dette feltarbeidet.

TABELL 3: DETALJERT BESKRIVELSE AV FELTARBEID I KOMPANIENE.

KOMPANI	FELTARBEID
Verdensteatret	Tilbragte en dag i deres lokaler under prøvene på <i>HANNAH</i> . Gjennomførte gruppeintervju med hele kompaniet inkludert produsent.
Jo Strømgren Kompani	Intervju med produsent.
Zero Visibility Corp.	Til stede på Dansens Hus under prøvene på <i>Frozen songs</i> Intervju med produsent og styreleder.
Ingun Bjørnsgaard Prosjekt	Intervju med kunstnerisk leder, produsent og scenograf.
Vinge/Müller	Omvisning på «Nationaltheater Reinickendorf» i Berlin. Til stede på visning av deres forestilling under Berliner Festspiele. Intervju med kunstneriske ledere.
Verk Produksjoner	Intervju med kunstnerisk leder.
Winter Guests	Til stede på Dansens Hus under prøvene på <i>America 3</i> . Intervju med kunstnerisk leder.
Avdal Produksjoner	Til stede på visning av <i>Distant Voices</i> . Intervju med kunstnerisk leder.
De Utvalgte	Gruppeintervju med kompaniet og produsent i kompaniets lokaler.
Goksøyr & Martens	Intervju med kunstneriske ledere i kompaniets lokaler.
Fiksdal Dans	Til stede under prøvene på <i>Diorama</i> . Intervju med kunstnerisk leder.
Traavik.Info	Intervju med produsenter.
Cirka Teater	Tilbrakte en dag i deres lokaler under prøvene på <i>Veien mellom huler og tårn og Garage</i> . Gjennomførte gruppeintervju med hele kompaniet inkludert produsent.
Mette Edvardsen	Intervju med kunstnerisk leder.

Feltarbeidet og dialogen med scenekunstkompaniene har utgjort en svært viktig kilde til kunnskap om kompaniene, deres kunstneriske produksjon, arbeidsbetingelser og nettverk. Intervjuene med representanter for kompaniene har videre vært nyttige som kilde til data om alle sider ved støtteordningen sett fra et brukerperspektiv, og som kilde til en kritisk analyse av effekten av basisstøtteordningen både for det enkelte kompani og for scenekunstheltet generelt.

Feltarbeidet har i hovedsak blitt utført ved at to forskere sammen har besøkt kompaniene. Dette har gjort arbeidet praktisk lettere (én kunne føre samtalen, den andre kunne notere), samtidig som det har åpnet for en god dialog i etterkant av besøket (man har kunnet diskutere umiddelbare inntrykk og erfaringer). Ola K. Berge har vært med på åtte møter, Ole Marius Hylland på tre møter og Bård Kleppe på tretten møter.

Intervju med nøkkelinformanter på scenekunstheltet

For å få kunnskap om hvordan ordningen generelt blir vurdert på scenekunstheltet, har vi intervjuet et bredt utvalg av nøkkelinformanter fra feltet. Det overordnede målet med disse intervjuene var å få innspill og synspunkter på hvilke kvalitetsmessige og praktiske effekter man kan se som følge av basisstøtten. I tillegg ønsket vi å diskutere eventuelle uheldige eller utilsiktede konsekvenser av ordningen. Intervjuene med representanter for scenekunstheltet har gitt oss et godt grunnlag for å besvare spørsmål knyttet

både til kunstneriske, kulturpolitiske og administrative konsekvenser av basisfinansieringsordningen. Et omfattende informantutvalg har dessuten sikret et datamateriale som åpner for et nødvendig kritisk, analytisk blikk på ordningen spesielt og den norske scenekunsthpolitikken generelt.

Til sammen har utvalget omfattet 33 informanter. 14 av disse var arrangører, deriblant programmerende scener, institusjonsteatre samt festivaler i inn- og utland. 9 av disse var representanter fra Norsk kulturråd, fra administrasjon og fra fagutvalg. 8 personer representerte scenekunstorganisasjoner inkludert arbeidstakerorganisasjoner, mens 2 personer hadde en annen tilknytning til scenekunstheltet.

Intervjuene med nøkkelinformantene fra scenekunstheltet ble delvis gjort i form av gruppeintervju, delvis som enkeltstående intervju. De aller fleste ble gjort fysisk, noen få ble gjort per telefon. De sistnevnte gjaldt i første rekke informanter fra Nord-Norge, der vi av praktiske årsaker ikke gjennomførte feltarbeid eller intervjuer.

Scenekunstens felt og økosystem

Denne evalueringen ser blant annet på hvordan ordningen med basisfinansiering kan sees i sammenheng med et større scenekunsthelt – med dette feltets kunstneriske utvikling og kunstneriske praksis, med andre støtteordninger og andre aktører innenfor scenekunsten, med nettverk, samarbeidspartnere og infrastruktur. Dette kapitlet beskriver noen grunnleggende bestanddeler og aktører innenfor dette feltet – eller *økosystemet* – i tråd med evalueringens og mandatets vektlegging av sammenhenger. Disse beskrivelsene danner et grunnlag for vurderinger og gjennomgang av sammenhenger i de andre kapitlene i rapporten. Utgangspunktet for denne beskrivelsen ligger i den ganske ukontroversielle hypotesen om at det er et tett samspill og samvirke mellom de ulike delene av scenekunstheltet, og videre, at sammenhengene er flere og tettere enn tidligere.

La oss innledningsvis illustrere noen slike sammenhenger med et konstruert eksempel: En forestilling blir utviklet av en fri scenekunstgruppe, delvis med midler fra Kulturrådets støtteordning for forprosjekt scenekunst. Gruppen består av to dansere, en skuespiller og en visuell kunstner. De to danserne har utdanning fra utlandet, mens skuespilleren og kunstneren begge er utdannet ved Kunsthøgskolen i Oslo. I en periode fikk denne gruppen flerårig tilskudd fra ordningen Fri scenekunst – dans, før de etter to søknadsrunder får tilslag på basisfinansiering. Før dette hadde produksjoner fra gruppen blitt vist på to ulike scenekunstheltaler i Ghent (Belgia) og i Berlin, med delvis støtte fra ordningen for formidling/gjestespill. Etter tildeling av basisfinansiering inngår gruppen et samarbeid med et større norsk institusjonsteater om en utvidet versjon av den aktuelle produksjonen. I denne blir hovedscenen ved teateret bygget om, og tre av de fast ansatte skuespillerne ved teateret er med i mindre roller. Noe senere blir produksjonen ned-

skalert til en versjon som er lettere å turnere, og produksjonen blir vist på det regionale kulturhus, på Black Box i Oslo og i en DKS-produksjon for videregående skoler.

Selv om dette er et fiktivt, konstruert eksempel på en produksjon, inneholder eksempelet et konsentrat av noen av de aktuelle sammenhengene og relasjonene i dette feltet. Her skal vi gå litt nærmere inn på ulike prosesser, aktører og bestanddeler i scenekunstens felt og økosystem.

2.1 Scenekunstens økosystem

I tradisjonen etter blant andre Pierre Bourdieu har det blitt vanlig å omtale et mer eller mindre avgrenset område innenfor kulturlivet som et «felt». Slik snakker man gjerne om litteraturfeltet, musikkfeltet – eller om scenekunstheltet. En alternativ analogi eller metafor som vi benytter oss i denne rapporten, er begrepet *økosystem*. Begrepet har også tidligere blitt anvendt som et perspektiv på det frie norske scenekunstheltet, særlig av Tove Bratten i Danse- og teatersentrum. Dette kapitlet beskriver noen hovedtrekk i det vi har valgt å kalle scenekunstens økosystem. Et begrep om økosystem vektlegger for det første at det finnes et mangfold av aktører involvert, og videre at det er et 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. Eller som en av mange mulige definisjoner av økosystem understreker: «the complex of a community of organisms and its environment functioning as an ecological unit».³ Vi tror det kan være analytisk produktivt å prøve ut en slik analogi

³ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ecosystem>

på scenekunstmrådet, blant annet nettopp for å vektlegge sammenhengen mellom de ulike aktørene og elementene i et slikt system. Selv om det dermed kan virke kunstig å dele et slikt system inn i ulike typer aktører og funksjoner, er det likevel det vi gjør i dette kapittelet, for å skape en grunnleggende oversikt, og for å kunne belyse hvordan kulturpolitiske tiltak for scenekunsten relaterer seg til ulike deler av dette økosystemet.

Den norske scenekunstens økosystem består blant annet av 5 nasjonale institusjoner og Riks-teatret, 23 regional- og landsdelsinstitusjoner, mellom 80 og 100 frie scenekunstgrupper, 4–5 private teatre og teaterprodusenter, et lite antall programmerende scener, og 10–12 ulike festivaler for scenekunst. I dette økosystemet finnes også interesse- og bransjeorganisasjoner, både for skuespillerne og andre scenekunstarbeidere og deres arbeidsgivere: Norsk Skuespillerforbund, Norske Dansekunstnere, Dramatikerforbundet, Norsk Sceneinstruktørforening, Film- og teater-teknisk forening, Norske Scenografer, Danse- og teatersentrum, Norsk teater- og orkesterforening og Produsentforeningen for privatteatre. Vi finner også en ny type institusjon eller organisasjon i Skuespiller- og danseralliansen, som ansetter skuespillere og dansere for å sikre dem et minimum av inntekt mellom ulike oppdrag. Denne organisasjonen eies av Norsk Skuespillerforbund, Norske Dansekunstnere og Norsk Teater- og Orkesterforening.

Økosystemet består også av 1400 skuespillere, 870 dansere og koreografer, 140 scenografer, over 300 dramatikere og rundt 200 sceneinstruktører, hvis man tar utgangspunkt i medlemstall for de ulike kunstnerorganisasjonene (jf. Heian et al. 2015). I tillegg kommer de scenekunstarbeiderne som ikke er organisert. Til enhver tid er det også et hundretalls studenter i Norge og et høyt antall studenter i utlandet som studerer ulike typer scenekunsthøgskolefag, på et av seks godkjente norske høyskolestudier, på en fagskole eller på et av de svært mange utenlandske studie-tilbudene (jf. Hylland og Mangset 2011).

I tillegg til disse aktørene, institusjonene og organisasjonene, som vi kan regne som den profesjonelle delen av scenekunstens økosystem, finnes det også et stort nedslag av amatøraktivitet på dette området. Det finnes over hundre amatørteaterlag og et stort antall revygrupper og frivillig engasjerte. Amatørfeltet er ikke relevant for denne evalueringen.

2.2 Utdanning

Norge er et land med et høyt utdanningsnivå, der rundt en tredjedel av den voksne befolkningen har utdanning på høyskole- eller universitetsnivå.⁴ Det er samtidig vesentlige geografiske forskjeller, og i Oslo har halvparten av befolkningen utdanning på dette nivået. Det høye utdanningsnivået gjelder også for kunstfag.

I en lengre periode hadde Norge kun én godkjent høyskoleutdanning i scenekunsthøgskolefag – Teaterhøgskolen. I henholdsvis 1994 og 2006 fikk så Høgskolen i Østfold / Akademiet for scenekunst og Høgskolen i Nord-Trøndelag (nå en del av Nord universitet) også godkjent sine høyskoleutdanninger. Senere har utdannelsen *Det multinorske* ved Det Norske Teatret blitt etablert (i samarbeid med Nord universitet). Da Telemarkforskning utredet høyere utdanning på scenekunsthøgskolefaget i 2012, fantes det tre parallelle høyskoleutdanninger (jf. Hylland og Mangset 2011). I tillegg kommer utdanningen i dans på KhiO, med tre bachelorgrader og to mastergrader innenfor dans og ballett.

Allerede fem år etter denne utredningen er bildet endret. I dag finnes det godkjente private utdanninger på høyskolenivå innenfor scenekunst også ved Musikkteaterhøgskolen, Norsk Skuespillerinstitutt og Westerdahls Oslo ACT. I tillegg er utdanningen ved Bårdar godkjent som fagskole. Innenfor dans finnes det høyskoleutdanninger både ved Norges danshøgskole, Høgskolen for dansekunst og ved Universitetet i Stavanger. De utenlandske utdanningene er også viktige for studenter med ambisjoner og interesser for scenekunst. Basert på tall fra Lånkassen beregnet vi i vår rapport fra 2012 at over 300 norske studenter var uteksaminert fra utenlandsk teaterutdanning mellom 2000 og 2010, fordelt på 86 ulike utdanninger (Hylland og Mangset 2011:49 f.). Per oktober 2017 godkjenner Lånkassen 69 ulike utdanninger innenfor fagretningen Teater/skuespiller, i den betydning at de yter støtte til studenter som har fått opptak ved disse skolene.

2.3 Produksjon

Produksjon av scenekunst er en kunstnerisk prosess som er både immateriell og materiell, som på ett nivå er lite ressurskrevende og på et annet nivå krever store ressurser. Det å formulere en idé og produsere en dramatisk tekst eller en koreografi krever i utgangspunktet ikke andre ressurser enn

4 Jf. <https://www.ssb.no/utniv> (lest 30.10.2017).

dramatikerens eller koreografens arbeidskapasitet. Å produsere den faktiske forestillingen som koreografien eller teksten danner grunnlaget for, kan på den annen side involvere store ressurser i form av arbeidskraft, sceneteknikk, administrasjon, logistikk, koordinering av ulike uttrykk, regi, instruksjon m.m.

Samtidig er en slik inndeling av scenekunstproduksjon en forenkling som ikke nødvendigvis passer godt overens med viktige deler av dagens scenekunst, blant annet slik vi ser den representert i de gruppene som mottar støtte fra basisordningen. Som vi skal se senere i denne rapporten, er denne delen av scenekunsten preget av en stor variasjon i uttrykksformer, der noen av disse ligger langt nærmere det som har blitt beskrevet som det postdramatiske teateret – scenekunst der betydningen av en dramatisk tekst som alle tings utgangspunkt har blitt minimal eller forsvunnet helt, eller forestillinger der skillet mellom dans, teater, performance og bildekunst er uvesentlig (jf. Fieldseth 2015:22). Den frie scenekunsten som de ulike basisgruppene representerer, er preget av en annen type regi, en annen type forhold til publikum, en øyeblikkskunst og en uforutsigbarhet som skiller seg fra den tradisjonelle scenekunsten. Noen av produksjonene til basisgruppene er preget av å være stedsspesifikke, *site specific*, i den betydningen at stedet for visningen, gjerne utenfor en tradisjonell scene, er en integrert del av produksjonen. Slik blir det også mer utfordrende å skille mellom hva som er det kunstneriske produktet, produksjonen, og hva som er distribusjonen og formidlingen av det. Kunstformidlingsarenaen blir en del av og ikke en passiv infrastruktur for scenekunsten. Et annet trekk som preger noen av produksjonene til basisgruppene, og da særlig dem som opererer innenfor dansekunsten, er det som har blitt referert til som teatral dans (Leirvåg 2016), hvor danseuttrykket inkluderer teatrale elementer, og utfordrer det skarpe skillet mellom dansekunsten og teaterkunsten som separate uttrykksformer.

Det er også stor variasjon i både formidlingsformen og den tekniske produksjonen til gruppene. Blant disse gruppene virksomhet finner vi produksjoner som overgår kompleksiteten og logistikken til en tradisjonell oppsetning på et institusjonsteater. Vi finner samtidig også forestillinger med en teknisk rigg som får plass på en europall eller i en varebil. Med andre ord finnes en variasjon i produksjonsformene som det er utfordrende å generalisere på tvers av.

Ytterligere et moment som fortjener å nevnes som en del av infrastrukturen for produksjon av

scenekunst, er *produksjonslokaler* – lokaler som de ulike scenekunstuttrykkene skal utvikles og utprøves i. Denne delen av produksjonsprosessen er i liten grad dekket av støtteordninger. Dette er også et gjentatt moment fra flere av informantene våre, at behovet for produksjonslokaler til utvikling av scenekunst utenfor institusjonene er stort og udekket. Enkelte av dem, særlig dansekompaniene, har behov for lokaler/studioer i en avgrenset periode, mens andre av gruppene har et stort behov for permanente lokaler for utvikling av forestillinger samt til oppbevaring av teknisk utstyr, scenografi m.m. Et eksempel på en nyetablering som er ment å dekke noe av dette behovet for infrastruktur, er Nydans Oslo, som ble åpnet i Nydalen i februar 2016. Etableringen ble blant annet støttet av kulturrådsordningen Rom for kunst. Nydans Oslo ble imidlertid lagt ned allerede sommeren 2017.

2.4 Distribusjon og formidling

Hvis vi forholder oss til en tradisjonell inndeling mellom produksjon, distribusjon og bruk, vil det generelt være behov for et arbeid med distribusjon av scenekunstuttrykket etter en ferdigstilt produksjon. Vi er, som nevnt, klar over at et skarpt skille mellom produksjon, distribusjon og konsumpsjon er vanskelig, spesielt i lys av moderne scenekunstuttrykk. Det er likevel noen klare analytiske fordeler med å holde dem adskilt når vi skal se nærmere på hvordan scenekunstens økosystem fungerer.

Selv om det faktiske scenekunstuttrykket og den kunstneriske produksjonen av dette har utviklet seg i mange retninger, deler de fleste av dem fremdeles behovet for en scene og for de tekniske fasilitetene som en scene vanligvis har. Selv om estetisk utvikling som f.eks. stedsspesifikk kunst, relasjonell estetikk og postdramatisk teater preger den samtidige scenekunsten, er fremdeles lyd, lys og ulike former for sceneteknikk, scenografi, sminke og kostyme en integrert del av de fleste former for scenekunst. Det vil dermed si at distribusjonen av scenekunst – formidlingen av scenekunsten – er avhengig av og for en stor del foregår på det som er en grunnleggende infrastruktur i scenekunstens økosystem – de ulike scenene og visningsstedene. Som vi skal beskrive nærmere i kapittel 5, blir basisgruppene scenekunst vist frem på en lang rekke arenaer, både i inn- og utland. I løpet av årene 2013 til 2016 er forestillinger fra disse gruppene blitt vist på mer enn 300 ulike arenaer. Det er samtidig en skjev fordeling her. Kun rundt 50 arenaer har hatt flere

enn 5 visninger. Oversikten viser at det er en liten håndfull arenaer som er nøkkelsteder for visning av scenekunsten fra basisgruppene – en blanding av institusjoner som Den Norske Opera og Ballett og Trøndelag Teater, og programmerende scener som Black Box, BIT Teatergarasjen og Dansens Hus. Samtidig ser vi også at den norske scenekunstens økosystem ikke stopper ved landegrensene. Det er en lang rekke utenlandske arenaer, festivaler og visningssteder representert på listen som analyseres nærmere i kapittel 5.2. Det er et sentralt poeng at scenekunstens økosystem ikke er innrammet av nasjonale grenser. Som vi kommer tilbake til, er det en omfattende formidling av scenekunst utenfor Norge av de basisfinansierte gruppene. Dette er blant annet i regi av utenlandske programmerende scener og invitasjoner fra ulike scenekunsthøstivaler. Som nevnt ovenfor er det også øremerkede ordninger som er innrettet mot å støtte presentasjon av norsk scenekunst i utlandet (jf. Berge 2017b).

Samlet sett består formidlerne av scenekunst i Norge av programmerende scener (Black Box, Avantgarden, BIT Teatergarasjen, Dansens Hus), av institusjonsteatrene, Riksteatret og de private teatrene, av kulturhusene og lokale scener, samt av festivaler. I tillegg kommer den generelle distributøren av scenekunst som trolig formidler flest enkeltstående forestillinger i løpet av et år – Den kulturelle skolesekken. Scenekunst har vært en sentral del av DKS i hele satsingens levetid. Den primære formidleren av det frie feltets scenekunst innenfor DKS er Scenekunstbruket, som årlig formidler over 2500 forestillinger til norske elever.

Innenfor scenekunstens økosystem er det en sentral forskjell på teater- og dansekunsten når det gjelder graden av institusjonalisering. Der teaterkunsten på et tidlig tidspunkt ble knyttet til egne institusjoner, har dansekunsten vært preget av en svak institusjonalisering. Dette har vært under endring, bl.a. med opprettelsen av Carte Blanche som nasjonalt dansekompani, Dansens Hus, og med ordningen med regionale kompetansesentre for dans (jf. Hylland og Røyseng 2014). Samtidig har det også vært en endring i institusjonsteatrenes arbeid. Institusjonsteatrene har etter hvert kommet til å inngå i scenekunstens økosystem på nye måter. I utgangspunktet er disse institusjonene ansvarlig for både produksjon og distribusjon av scenekunst, i den forstand at de kombinerer kunstnerisk produserende personale og infrastruktur for formidling i én og samme institusjon. På den måten har institusjonsteatrene på ett vis utgjort sine egne, isolerte økosystem. Dette er under endring, og har vært

under endring de senere årene. For det første, som vi skal se eksempler på, har institusjonsteatrene inngått i nye typer av samarbeid med de frie gruppene, for eksempel gjennom co-produksjon. Slik har det skjedd en tettere integrering mellom institusjonenes og det frie feltets separate økologier. For det andre har også institusjonsteatrene i noe større grad både tatt imot gjestespill og sendt egne produksjoner ut av institusjonen. Slik har de også fått et visst preg av å være programmerende scener. Som tabell 4 viser, har betydningen av gjestespill, målt i antall tilskuere, økt vesentlig siden 2004.

TABELL 4: FORDELING MELLOM PUBLIKUMSTALL FOR EGENPRODUKSJONER OG FOR GJESTESPILL FOR SCENEKUNSTINSTITUSJONER I STATSBUDEJETTETS KAPITTEL 323, POST 01/70/71. 2004–2016. KILDE: SCENESTATISTIKK.NO

	EGENPRODUKSJON		GJESTESPILL	
	Antall	Andel	Antall	Andel
2004	1 014 649	98 %	21 984	2 %
2006	1 235 189	96 %	48 817	4 %
2008	1 182 374	95 %	65 959	5 %
2010	1 125 422	94 %	78 156	6 %
2012	1 565 471	91 %	160 455	9 %
2014	1 343 970	90 %	154 973	10 %
2016	1 410 505	91 %	144 511	9 %

En annen kategori av programmerende scener er kulturhusene. Selv om de ofte ikke har en kunstnerisk programmerende ambisjon som hovedmålsetting, er de ikke-produserende scener med til dels gode tekniske fasiliteter. I undersøkelsen *Arena, kunst og sted* svarer 84 % av de allmenne kulturhusene at de er godt eller meget godt tilpasset visning av teaterforestillinger. 69 % svarer det samme på spørsmålet om tilpasning til samtidsdans (Brandser et al. 2015). Når antallet slike allmenne kulturhus ble estimert til 100, vil det med andre ord si at det finnes 84 slike hus i Norge der fasilitetene for teater er gode, dersom kulturhusenes egenrevisning er korrekt. Kulturpolitisk har det også blitt satset vesentlig på slike hus de siste 15–20 årene. I en gjennomgang i Aftenposten av kulturhus bygd eller planlagt i perioden 2003–2018, kommer det fram at til sammen 60 hus med en samlet kostnad på 14 milliarder kroner har blitt bygd. I dag har Bærum kulturhus og Sandnes kulturhus (gjennom RAS) et særskilt ansvar for dans, og mottar tilskudd fra Kulturrådets ordning «Regionale kompetansesentra for dans».

En sentral del av scenekunstens økosystem som av og til faller utenom overordnede beskrivelser av scenekunstens vilkår, er de som til syvende og sist skal oppleve scenekunsten – publikum. Forholdet til og betydningen av et (betalende) publikum er noe av det som varierer mest innenfor scenekunstens økosystem. Enkelte former for scenekunst er utformet med en bevisst tanke om at publikum er aktive medskapere av kunsten, mens andre scenekunstuttrykk er innrettet med publikum som rene mottakere og tilskuere. For noen scenekunstgrupper er publikums respons eller interesse det viktigste suksesskriteriet, for andre har dette liten betydning. Noen grupper produserer forestillinger for en konkret publikumsgruppe, mens andre opplever dette som et brudd på sin kunstneriske autonomi.

2.5 Arbeids- og organisasjonsliv

Det norske kunstlivet er både preget og formet av sterke organisasjoner og en høy grad av organisering. Dette har blant annet blitt omtalt som «den korporative tradisjonen i nordisk kulturpolitikk» (Mangset 2015). Dette innebærer at interesseorganisasjoner har hatt og har betydelig innflytelse på kulturpolitikken, selv om det er tegn på at denne innflytelsen er i ferd med å bli mindre. Organisasjonene har uansett vært viktige pådrivere for akseptable lønns- og arbeidsvilkår for kunstnere, og kanskje i særlig grad for skuespillere.

To nøkkelområder for organisasjonenes betydning i scenekunstens økosystem er tarifflønn og faste ansettelser. For det første er mange av skuespillerne omfattet av et avtaleverk som på linje med øvrige deler av norsk arbeidsliv er forhandlet frem mellom arbeidsgiver- og arbeidstakerorganisasjoner. Et eksempel på dette er *Overenskomst for teatre*, en avtale mellom arbeidsgiverorganisasjonen Spekter (som NTO tilhører) og Skuespillerforbundet/Norske dansekunstnere.⁵ Innenfor det frie feltet har man ikke hatt en like sterk todeling mellom arbeidsgiver og arbeidstakersiden. Tariffavtaler og forutsigbare lønnsbetingelser har også vært et viktig punkt for interesseorganisasjonen Danse- og teatersentrum, som representerer mange av de frie scenekunstgruppene, mens fagforeningenes krav til det frie feltet har vært mindre. Arbeidet for økonomisk forutsigbarhet og administrativ profesjonalitet var også et av

utgangspunktene for den ordningen som evalueres i denne rapporten (Hylland et al. 2010:33 f.).

2.6 Scenekunstpolitikken, økonomien og økosystemet

Scenekunstproduksjon er avhengig av noen rammer og grunnleggende produksjonsvilkår. I tillegg til det åpenbare utgangspunktet som ligger i kunstnerisk vilje og visjon, er en sentral forutsetning for produksjon av scenekunst de økonomiske rammene for disse, som i Norge og de fleste land primært besørger gjennom offentlig støtte. Bevilgninger til scenekunst er en sentral del av norske kulturbudsjetter. Dette er ikke overraskende. Scenekunst er en sterkt støtteavhengig kunstform, som vi blant annet kan se i forholdet mellom egeninntekter og statlige bevilgninger for institusjonsteatrene, men også i forholdet mellom prosjektstøtte og billettinntekter for mange av de frie gruppene.

Den viktigste kulturpolitiske støtten til produksjon av scenekunst finner vi beskrevet i Kulturdepartementets budsjetter. Hvis vi ser på kapittel 324 Scenekunstformål⁶ i Kulturdepartementets budsjettforslag for 2016, finner vi følgende poster og fordelinger (i 1000 kroner):

TABELL 5: UTGIFTER TIL SCENEKUNST I KULTURDEPARTEMENTETS BUDSJETTFORSLAG FOR 2016. (PROP. 1 (2015–2016)).

BUDSJETT-POST	FORESLÅTT BEVILGNING	EKSEMPEL PÅ INNHOLD
Driftsutgifter	72 195	Riksteatret
Spesielle driftsutgifter,	60 327	Turnévirksomhet for Riksteatret
Norsk kulturfond	139 407	Kulturfondets/Kulturrådets avsetninger til scenekunst
Nasjonale institusjoner	1 076 667	Nationaltheatret, Den Nationale Scene, Den Norske Opera og Ballett, Det Norske Teatret
Region-/landsdelsinstitusjoner	495 828	Bl.a. Hordaland Teater, Trøndelag Teater, Rogaland Teater
Region- og distriktsopera	55 485	Bl.a. Bergen Nasjonale Opera, Opera Østfold og Opera Nordfjord
Ymse faste tiltak	188 649	Ca. 30 ulike tiltak, bl.a. Dramatikens hus, Dansens Hus, Norsk scenekunstbruk og Teater Manu
Sum	2 089 278	

5 Jf. http://spekter.no/Global/Avtaler_protokoller/Avtaler2014/Spekter_Overenskomst_teater_dans_Web.pdf (lest 01.11.17).

6 Budsjettstrukturen er siden endret, slik at scenekunstformål nå er en del av budsjettkapittelet *Musikk og scenekunst*.

Denne oversikten illustrerer de viktigste delene av og målene for den norske scenekunstpolitikken. For det første har vi de nasjonale institusjonene, som i rene kroner utgjør en dominerende del av offentlige bevilgninger til scenekunst. For det andre har vi det kulturpolitiske målet om regional produksjon og distribusjon av scenekunst, som både støtten til Riksteatret, til region og landsdelsinstitusjoner og region- og distriktsopera er et uttrykk for. For det tredje har vi støtten til den ikke-institusjonelle scenekunsten, først og fremst synliggjort gjennom bevilgningen til Norsk kulturfond. I tillegg har vi de ulike postene under *Ymse faste tiltak*, hvorav mange er en støtte til ulike organisasjoner og scener og teatre som inngår i den samlede infrastrukturen og økosystemet til den norske scenekunsten.

I denne tabellen gjenfinner vi ordningen med basisfinansiering som en del av overføringen til Norsk kulturfond. I sin årsrapport for 2016 skriver Kulturrådet at avsetningen til scenekunst innenfor kulturfondet har vært 147,7 millioner kroner. Avsetningen ble blant annet fordelt på de følgende støtteordningene:

TABELL 6: FORDELING AV MIDLER PÅ KULTURRÅDETS AVSETNING TIL SCENEKUNST, 2016. TALL I 1000 KR. KILDE: ÅRSRAPPORT 2016 KULTURRÅDET.

ORDNING	BELØP
Arrangørstøtte scenekunst	9 500
Forprosjekt scenekunst	5 500
<i>Basisfinansiering</i>	<i>47 000</i>
Formidling/gjestespill	8 100
Fri scenekunst – teater	28 214
Fri scenekunst – dans	24 000
Regionale kompetansesentra for dans	4 700
Kompetansehevende tiltak m.m.	5 836
Evalueringer FoU	800
Overførte tiltak	2 790
Driftsstøtte	7 018
Overført knutepunktinstitusjon – Peer Gynt-stemnet	4 202

Selv om de ulike ordningene dekker både produksjon og formidling, ligger det en budsjettmessig overvekt på produksjon i denne fordelingen av midler til scenekunsten. En ordning som skiller seg ut i denne oversikten, er Forprosjektordningen, som er øremerket den delen av scenekunstproduksjon som gjelder idé- og konseptutvikling (jf. Hauge et al. 2017). De ordningene som kun er innrettet mot formidling av scenekunsten, er mindre omfattende. Dette gjelder ordningen for

gjestespill og formidling, Arrangørstøtte scenekunst samt Gjenopptagelse av sceneforestillinger (under Fond for lyd og bilde). En ordning for scenekunst som også kan nevnes i denne sammenhengen, er de midlene fra Utenriksdepartementet og Kulturdepartementet som forvaltes av Danse- og teatersentrum, øremerket visning og profilering av norsk scenekunst i utlandet.⁷

Det innledende eksempelet og de økonomiske oversiktene viser hvordan norsk scenekunstpolitikk er integrert i ulike deler av scenekunstens økosystem. Statlig finansiert og akkreditert utdanning har utdannet scenekunstnere som bl.a. ved hjelp av en forprosjektordning utvikler nyskapende scenekunst. Kunstnerne er organisert i en fri gruppe, og interessene til slike grupper forvaltes bl.a. av organisasjonen Danse- og Teatersentrum (DTS). Uten at det er noen direkte sammenheng i det innledende fiktive eksempelet, er DTS også en eier av Black Box og av Norsk Scenekunstbruk, som er organisert som aksjeselskaper. Kompaniet i dette eksempelet får tildelt basisfinansiering og får anledning til å lønne sine scenekunstnere etter de avtaler som er fremforhandlet mellom arbeidsgiver- og arbeidstakerorganisasjoner for scenekunstområdet. De får også andre arbeidsvilkår, som blant annet åpner for samarbeid med et institusjonsteater med fast statlig finansiering og en stor stab med fast ansatte skuespillere (i tråd med avtalen med Skuespillerforbundet). Gjennom en videreutvikling av den opprinnelige produksjonen, blant annet gjort mulig gjennom basisfinansiering, formidler kompaniet stykket på nye visningsarenaer, deriblant gjennom Den kulturelle skolesekken. Dette blir gjort mulig gjennom et samarbeid med Norsk Scenekunstbruk.

2.7 Andre kulturpolitiske modeller – europeiske økosystem

Når kulturpolitiske tiltak skal evalueres, er man ofte tjent med å se ut av landet og vurdere hvordan andre håndterer slike spørsmål. Hvordan kan kulturpolitikken organiseres, og hvordan kan tildelinger foretas? I tilfellet med basisfinansieringen mener vi det er viktig å vektlegge to forhold ved andre lands kulturpolitikk: 1) modeller for finansiering og organisering av scenekunsten og forholdet mellom produserende og programmerende scenekunstorganisasjoner,

⁷ Jf. stikk.no.

og 2) forvaltningspraksisen til armlengdesorganisasjoner slik som Kulturrådet (jf. Kleppe 2017a).

Basisfinansieringens fireårige logikk var relativt ny i norsk kulturpolitisk sammenheng da denne kom. Tradisjonelt har støtte til norsk kunst og kultur enten vært prosjektbasert eller permanent. Selv om tildelinger over statsbudsjettet i prinsippet kun gjelder for ett år av gangen, er den etablerte praksisen at tildelingene vedvarer og videreføres (Kleppe 2016). I flere europeiske land er det motsatt. Her er periodelogikken som vi finner i basisfinansieringen, det bærende prinsippet for tildelinger, både over statsbudsjettet og fra armlengdesorganene. Vi skal her beskrive dette nærmere med eksempler fra England og Nederland.

I England kanaliseres mer eller mindre alle midler til scenekunst gjennom Arts Council England (ACE) og det som kalles National Portfolio Organisations (NPOs). Gjennom denne ordningen støttes store institusjoner som Royal Shakespeare Company og Birmingham Royal Ballet som mottar henholdsvis 15 og 8 millioner pund, og små teatergrupper som mottar 50 000 pund. I 2018 vil 190 teaterorganisasjoner og 64 danseorganisasjoner motta støtte over denne ordningen. Felles for alle organisasjonene er at de søker og tildeles støtte for en fireårsperiode.⁸ Etter at tildelingen er gitt, tegnes en tilskuddsavtale (funding agreement) mellom ACE og organisasjonene, som de vil bli vurdert på bakgrunn av etter de fire årene. I de fleste tilfeller er dette en relativt detaljert avtale med kvantitativt målbare mål som inkluderer produksjonsmål, publikumsmål og mål for eksempelvis mangfold. Alle disse målene er knyttet til de overordnede målsettingene til ACE. Et slikt system har klare paralleller til en politisk målstyring som gjerne beskrives som New Public Management. Et relevant spørsmål er likevel i hvor stor grad kunstneriske vurderinger legges til grunn, og i hvor stor grad man vektlegger instrumentelle konsekvenser av tildelingene. Vurderingene som legges til grunn for tildelingene, foretas av nesten 100 utnevnte sakkyndige bestående av kunstnere, kunstledere og akademikere.⁹

Den engelske modellen trekker ikke opp noe skille mellom produserende og programmerende scenekunstorganisasjoner. Både produserende teatergrupper og programmerende scener kan bli tildelt støtte over NPO-ordningen. Engelsk

teater er likevel kjent for en større integrasjon mellom de tre delfeltene: det private, det institusjonaliserte og det frie feltet. Et skille går selvsagt mellom subsidiert og ikke-subsidiert sektor, men også dette skille er mindre, ikke minst som et resultat av det lave støttenivået til engelsk teater (om lag 30 % for de større teatrene (Kleppe 2016; Mangset og Hylland 2017)). Det sterke fokuset på spilling og formidling i England har medført at man forsøker å redusere produksjonskostnadene samtidig som man ønsker å øke rotasjonen på de allerede produserte forestillingene. Store teatre satser derfor tungt på gjestespill i tillegg til egne produksjoner. Mulighetene er derfor relativt mange for produserende teatre som vil turnere. De private teatrene er også konstant på jakt etter forestillinger de kan programmere. Forutsetningen her er selvsagt det kommersielle potensialet. Men de henter gjerne inn suksessfulle forestillinger fra de subsidierte teatrene som så spilles kontinuerlig. Salg av rettigheter fra slike forestillinger kan være en vesentlig inntektskilde for flere av de subsidierte engelske teatrene.

Også i Nederland har man de siste årene praktisert en periodelogikk der kulturpolitikk og tildelinger legges for fire år av gangen. Hvert fjerde år beskriver kulturministeren en fireårsplan for kulturpolitikken. Denne følges av fireårige tildelinger til store kulturaktørene gjennom den såkalte basisinfrastrukturen (*culturele basisinfrastructuur*). Her finner vi blant annet fire dansekompanier og ni teatergrupper. Disse gruppene mottar støtte direkte fra det nederlandske undervisnings-, kultur- og vitenskapsdepartementet (Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap), men vurderingene av søknadene og innstillingene til tildelinger gjøres av et faglig råd (Raad voor cultuur). Mindre teater- og dansegrupper gis tildelinger gjennom scenekunsthofondet (Fonds Podiumkunsten). Dette er et armlengdesorgan med likheter til det norske Kulturrådet. Scenekunsthofondet gir produksjonsstøtte, men også flerårig aktivitetsstøtte, også denne for fire år av gangen. For perioden 2017–2010 mottok 53 teatergrupper og 18 dansegrupper mellom €120 000 og €600 000 årlig. Felles for begge tilskuddsordningene er at evalueringen av både siste fire års aktivitet og søknad for neste fire år vurderes av et fagutvalg, og at vurderingen er offentlig tilgjengelig. I vurderingene legges det vekt på kunstnerisk kvalitet, entreprenørskap, mangfold, geografisk spredning og bidrag til talentutvikling.

Organiseringen av scenekunst i Nederland (og Flandern) er ulik de fleste andre land på

8 Dette gjelder i perioden 2018–2022. I forrige periode ble de tildelt støtte for en treårsperiode.

9 <http://www.artscouncil.org.uk/national-portfolio-organisations/artistic-and-quality-assessment>

den måten at man gjennomgående skiller mellom produserende og programmerende teater. Etter en teaterrevolusjon på 70-tallet valgte man å prioritere mindre teatergrupper i stedet for de store institusjons/repertoarteatrene. Disse gruppene produserte teater ett sted og turnerte forestillingene på programmerende scener, både i innenlands og utenlands. Både kulturpolitisk og organiseringsmessig har man videreført en slik praksis, slik at det nederlandske scenekunstlandskapet er tydelig adskilt mellom produksjon og distribusjon.

Hvilken relevans har dette for Norge, og hvilken relevans har det for basisfinansieringen? For det første ser vi at både Arts Council England og tilsvarende armlengdesorgan i Nederland åpner for at flere hensyn enn det rent kunstneriske kan inkluderes i de ekspertavgjørelsene som tas. Overordnet i armlengdeprinsippet er at politikere ikke blander seg inn i de konkrete tildelingene (Mangset 2009). Det er likevel helt legitimt at overordnede føringer for tildelingene inkluderer ulike kulturpolitiske målsettinger. At høy kunstnerisk kvalitet kan være en forutsetning og en avgjørende målsetting i så måte, trenger ikke utelukke andre kulturpolitiske målsettinger. For det andre ser vi at periodelogikken med fireårs tildelinger er regelen i flere europeiske land, og at dette gjelder både små og store organisasjoner. Det står altså noe på spill hvert fjerde år for alle mottakere av offentlig støtte. De underlegges

en faglig vurdering som får direkte konsekvens for videre drift. Dersom organisasjonen ikke er i stand til å imøtekomme de mål de har satt for seg selv, risikerer de avkortning eller i verste fall å miste sin støtte. Og tilsvarende, dersom deres plan for de neste fire årene har lavere ambisjoner enn hva ekspertutvalget mener man kan forvente, risikerer de også en avkortning av støtten. I en komparativ studie av scenekunstpolitikk påpeker vi hvordan nettopp fraværet av sanksjoner kjennetegner den departementale delen av norsk scenekunstpolitikk (Kleppe 2016). Basisfinansierings periodelogikk er altså en mye benyttet modell for scenekunstpolitikk, og er et potensielt scenario også for andre deler av norsk scenekunstpolitikk. For det tredje kan man hevde at dynamikken på scenekunstheltet er noe større i de to landene. I Nederland turnerer alle grupper aktivt med sine forestillinger både i inn- og utland, mens i England forsøker man også å utnytte hver produksjon mest mulig gjennom turnering, og i noen tilfeller gjennom overføring til privatteatrene. Risikoen for en ensretting og kommersialisering av scenekunstheltet er en åpenbar fare ved dette. På den andre siden kan man hevde at en slik praksis i større grad utnytter verdien av en teaterproduksjon. Dersom noen har brukt flere år på å utvikle og perfektionere en forestilling, kan man forvente at scenekunstpolitikken legger til rette for at formidlingen av produksjonen gjøres best mulig.

Basisgruppenes virksomhet

Hva kjennetegner basisgruppenes virksomhet? Hvilken kunstnerisk profil, hvilke arbeidsformer og hvilken orientering er de preget av? Og hvordan er de organisert? Dette kapitlet inneholder en systematisk gjennomgang av de ulike gruppene, inndelt i avsnitt med overskriftene *Kunstnerisk praksis* og *Organisering og drift*. Under overskriften *Kunstnerisk praksis* finner vi en gjennomgang av gruppens kunstneriske arbeid, ført i pennen av teaterkritiker Chris Erichsen. Her beskriver han gruppens kunstneriske arbeid og utvikling. *Organisering og drift* er en kort beskrivelse av kompaniets arbeidsmåter, deres turnévirksomhet, deres samarbeidspartnere og deres organisering. Denne delen er basert på årsrapporter og informasjon fra intervjuene.

3.1 Cirka Teater

Organisering og drift

Cirka teater ble etablert i 1984 og har siden starten jobbet som et ensemblebasert repertoarteater med egne prøvelokaler. I dag har de en fast ansatt stab på fire personer fordelt på 3,5 årsverk, der én ansatt er produsent og daglig leder. Utover dette knytter de til seg frilansere etter behov. I 2017 har de laget to nye produksjoner som inngår i deres repertoar. Forestillingene på repertoaret kan gjerne bestå i ti år med varierende turnévirksomhet. Cirka Teater har kontorer, lager og prøvelokaler i en gammel krigsbunker på Nyhavna i Trondheim. De benytter denne også til enkelte formidlingstiltak, men lokalene er primært ikke egnet til forestillinger.

Cirka Teater har mottatt ulike tilskudd gjennom ulike kulturpolitiske ordninger siden de ble etablert. På 80-tallet fikk de statlig støtte fra Kulturdepartementet (over post 79.2). Med omleggingen til prosjektstøtte fra Kulturrådet i 1998 var Cirka Teater en av 15 grupper som fikk

flerårig prosjektstøtte (Bergsgard og Røyseng 2001). I år 1999 til 2000 fikk Cirka Teater 1,1 millioner i prosjektstøtte årlig. I 2004 ble Cirka Teater bevilget tilskudd på en halv million over statsbudsjettets post 78. I 2014 og 2015 fikk Cirka Teater flerårig støtte fra Kulturrådet, før de i 2016 ble innlemmet i basisfinansieringen. Teatret har i over 30 år søkt tilgjengelige støtteordninger som i best mulig grad er tilpasset deres faste drift i faste lokaler med en kjerne av faste scenekunstnere. Cirka Teater har også i flere år fått driftsstøtte fra Trondheim kommune. I 2016 utgjorde denne kr 175 000.

Cirka Teater har jobbet tett med og for barn i mange år. De siste ti årene har gruppen spilt over 600 forestillinger på turné for mer enn 70 000 barn.¹⁰ En stor andel av disse forestillingene har vært i regi av Den kulturelle skolesekken. I 2016, det første året gruppen fikk basisfinansiering, spilte de for 9429 barn i regi av Den kulturelle skolesekken. De turnerte i Sør-Trøndelag, Sogn og Fjordane og Møre og Romsdal.

Arbeidet med scenekunst for barn og unge var også sentralt i deres søknad til basisfinansiering. Her skriver de at de i den kommende 4-årsperioden skal:

- undersøke nye modeller for barns medvirkning i utviklingen av forestillinger.
- undersøke nye aspekter i fusjonen mellom skuespillerens fysiske uttrykk og figurer/maskiner/sceneinstallasjoner i bevegelse.
- bruke vårt kunstneriske uttrykk som en stemme i samfunnsutviklingen.

¹⁰ Hentet fra Cirka Teaters søknad til basisfinansieringen.

Cirka Teater har hatt fokus på rollen som aktør i lokalsamfunnet og i byutviklingsdebatten i Trondheim, og på hvordan de kan bidra til utvikling gjennom scenisk virksomhet. De har blant annet hatt et samarbeid med Fakultet for arkitektur og billedkunst ved NTNU i forbindelse med Trondheim kommunes byutviklingsprosjekt En blå tråd.

Etablert	1984
Perioder i ordningen	2016–2019
Kunstnerisk leder	Anne Marit Sæther
Tilskudd 2016	3 500 000
Omsetning 2016	5 026 560
Juridisk navn	Cirka Teater AS
Organisasjonsform	Aksjeselskap
Tilhold	Trondheim
Sjanger	Teater med særlig fokus på barn og unge

Kunstnerisk praksis

Cirka Teater, etablert i 1984, er sammen med Grenland Friteater, Stella Polaris og Verdensteatret en av landets eldste frie teatergrupper og en del av det man nesten kan kalle en fransk akse i trøndelagsfylkene. Stifterne, franskmannen Gilles Berger og norske Anne Marit Sæther, har begge bakgrunn fra og utdanning i fransk mimetradisjon. Gruppen samarbeider tett med Turnéteatret i Trøndelag (tidligere Nord-Trøndelag teater) i Verdal hvor også Teaterutdanninga ved Nord universitet holder til, med sin basis i den franske fysisk/mimiske Jacques Lecoq-tradisjonen og -pedagogikken.

I 2016, etter å ha søkt flere ganger, kom Cirka Teater inn på basisfinansieringsordningen, som man må anta er en viktig forutsetning for at de høsten 2017 har kunnet satse på en så stor og spektakulær forestilling som *Garage* for Den kulturelle skolesekken, hvor det ellers vrimler av små, letteste produksjoner. Med sitt enorme maskinelle inventar og sikkert tilhørende logistiske utfordringer er *Garage* noe annet og mye mer enn bare nok en teaterforestilling. Gilles Berger, som står bak scenografien og selv spiller i forestillingen, er utdannet skulptør, snekker, sveiser og mimeskuespiller. Det er denne allsidigheten som gjør denne overdådige, grensesprengende scenografiske installasjonen mulig for én skuespiller å håndtere. Til tider er installasjonen selvgående og blir i kraft av det et eget kunstverk. Det gjør den dermed tidvis til en humoristisk, barnlig fetter av Verdensteatret.

Cirka Teater har et fritt forhold til trendbegreper innen barne- og ungdomsteater, som for

eksempel interaktivitet, noe som gjør at de kan satse både på en forestilling som *Garage* hvor den spesielle magien som oppstår i den tydelig definerede avstanden mellom scene og sal, beholdes. Parallelt har de arbeidet med forestillingen *Veien mellom huler og tårn* hvor 15 barn er deltakende i både en interaktiv forberedelsesprosess og i gjennomføringen av forestillingen.

Med sine over 40 forestillinger siden starten i 1984 har kompaniet opparbeidet seg et solid navn og renommé, ikke bare i kraft av sin stayerevne, men også ved at de har opprettholdt nysgjerrigheten og forskningstrangen og dermed evnen til å overraske. De har også et udogmatisk forhold til hvem de til enhver tid samarbeider med, og har på den måten inngått i partnerskap med for eksempel Trøndelag Teater, Torshovteateret, Trondheim Blåsekvintett, Luftforsvarets Musikkorps, Den Norske Opera og Ballett, Røst kommune, Regjeringen og mange flere.

I likhet med Grenland Friteater i Porsgrunn opererer Cirka Teater som en aktør i Trondheim som tar ansvar for lokalmiljøet: – Vi har samarbeidet med NTNU om et byutviklingsprosjekt i Trondheim – Nyhavna, et område preget av industri og mange skapende, kreative bedrifter. I juni i fjor gjorde vi en happening der vi inviterte publikum til å være med på en live byutviklingsdebatt. Fordi vi hadde fått finansiering, kunne vi bruke ressurser på å samle store deler av det skapende scenekunstheltet i Trondheim og utforske scenekunstens potensial som språk i den offentlige debatten. Vi nådde ut til mange, det førte til diskusjon og til og med offentlige vedtak – som tyder på at vi kan ha direkte påvirkning, forteller produsent og daglig leder Monica Stendahl Rokne til Periskop.

3.2 Mette Edvardsen

Organisering og drift

Mette Edvardsen har bodd og arbeidet i Brussel siden 1996, men har for tiden sin virksomhet basert i Norge. Edvardsen har utviklet en rekke prosjekter siden 2002, og mottatt prosjektstøtte fra Norsk kulturråd, reisestøtte fra UD, men også støtte fra Belgia. Hun ble innvilget basisfinansiering i 2016, men grunnet noe forsinkelse vil 2017 være det første året Edvardsen jobber med basisfinansiering. Etter at hun mottok basisstøtte, har hun ikke søkt støtte fra Belgia.

Edvardsen jobber primært selvstendig og gjør svært mye av både det kunstneriske og det administrative arbeidet selv. Hun er selv aktør på sce-

nen, og kontrollerer det meste av produksjonen. I starten av 2017 ansatte hun likevel en person i en 50 % stilling som jobbet med et av hennes prosjekter. Edwardsen arbeider med utgangspunkt i dansekunsten.

Siden 2017 er Edwardsens første år med basisfinansiering, har vi ikke inkludert henne i formidlingsoversiktene i denne rapporten. Hun har likevel en utstrakt turnéaktivitet både innenlands og utenlands. I løpet av høsten 2017 spiller hun tretti forestillinger, med fem ulike forestillinger i fire norske byer og åtte ulike land, inkludert både Grønland og Cuba.

Etablert	2002 (utviklet sine første egne prosjekt)
Perioder i ordningen	2017–2020
Kunstnerisk leder	Mette Edwardsen
Tilskudd 2016	1 900 000 (for 2017)
Juridisk navn	Mette Edwardsen
Organisasjonsform	Enkeltpersonforetak
Tilhold	Brussel / Tønsberg
Sjanger	Dans, primært soloforestillinger

Kunstnerisk praksis

Sommeren 2017 fikk Mette Edwardsen æren av å bli hengt ut på facebook-siden «Sløseriombudsmannen», som et skrekkeeksempel på hvordan byråkrater og politikere sløser bort skattepengene våre på «ei sosialistiskrulle» som «spiller på slurva for 1,9 millioner i året».

Dette utgjorde kanskje en foreløpig kulminasjon på en god periode for Mette Edwardsen. Høsten 2015 ble hun beåret med et eget retrospektivt program på Black Box teater. I 2016 ble hun ansatt som stipendiat ved programmet for kunstnerisk utvikling på KhiO, hun ble tildelt den nasjonale Ibsenprisen for forestillingsteksten *Wæ to be*, og hun mottok basisfinansiering fra Kulturrådet. Sommeren 2017 ble hun tatt inn i varmen på Nationaltheatret under Heddadagene med *No Title* og *Black*, den samme forestillingen som figurerte i et YouTube-klipp hos Sløseriombudsmannen.

Det er ikke alle forunt å skape kunst som provoserer, spesielt ikke når det gjelder slike lavmælte, minimalistiske, sensitive uttrykk som det Edwardsen står for.

Med basis i dans og koreografi beveger hun seg langt utover det mange forbinder med nettopp dans. Men om man pirker litt under overflaten samtidig som man slipper fantasien løs, merker man hvor hun kommer fra. Hun griper på mange måter tilbake til mye av det som

preget sekstitallsmodernismen. Det brutale og grenseløse ved Auschwitz og Hiroshima fordret en annen og ny måte å se verden på: et nytt, mer stillferdig og minimalistisk språk, et handlende språk som ikke er atskilt fra den virkeligheten det beskriver. Det var da interessen for bl.a. zenbuddhisme og transcendentale meditasjon skjøt fart, noe som var sentralt, ikke minst hos en kunstner som John Cage, som Mette Edwardsen har mye til felles med.

I nevnte *Black* makte hun fram usynlige ting i scenerommet ved å navngi dem: «Plant here, water there». I *Wæ to be* er hun ikke fysisk til stede på scenen i det hele tatt, men sitter midt i publikumsamfiet og leser høyt fra en tekst, en meditatív metarefleksjon og samtale mellom tre rollefigurer: regissøren, suffløren og utøveren. Samtalen blir illustrert eller spilt fram av et forsiktig lysarbeid på den tomme scenen vekslende med variasjoner i Edwardsens eget leselys hvor hun til tider sitter og leser i totalt mørke.

«Ved å se på ord som bevegelse blir språkets rolle utvidet fra meningsbærende tekst til dansende poesi», skrev Hanne Frostad Håkonsen på scenekunst.no i sin omtale av *Black* under Marstrandfestivalen på Black Box teater i 2014.

«Koreografi er en måte å skrive på. Jeg skriver ikke med blyant på papir, men gjennom å komponere i rom og med tid», sa Edwardsen selv i et intervju med samme nettsted i 2015.

Mette Edwardsen ser ut til å være inne i en stim hvor hun beveger seg lenger og lenger inn i sitt eget kunstneriske forskningsprosjekt, noe man må anta at basisfinansieringen bidrar til.

3.3 Traavik.info

Organisering og drift

Traavik.info er en stiftelse med Morten Traavik som styreleder og kunstnerisk drivkraft. Med seg har han to produsenter og to kunstneriske medarbeidere. Traavik.info har kontor i Oslo der to produsenter har arbeidssted. Traaviks arbeidsmetode innebærer bl.a. mye organisering i form av kontraktsarbeid, juridisk arbeid med mer. Flere av prosjektene til Traavik har foregått i Nord-Korea eller i samarbeid med nord-koreanske aktører. Han er en av svært få kunstnere som har fått innpass i landet. Et eksempel på et prosjekt er «Liberation day» som besto i å sette opp en konsert med det avantgardistiske rockebandet Laibach i Pyongyang, Nord-Koreas hovedstad.

Traaviks arbeidsmetode innebærer også en rekke samarbeid med ulike aktører, de fleste utenfor det etablerte scenekunstheltet. I tillegg til

ulike kunstnere (f.eks. Laibach) har han samarbeidet med ulike organisasjoner, offentlige aktører, skoler og politiske aktører verden over.

Traaviks arbeidsmetode innebærer videre at det er problematisk å snakke om produksjoner, visninger og publikum i tradisjonell forstand. Hans såkalte *intervensjoner* kan forstås som produksjoner, men formidlingen skjer der og da i det at en rekke aktører deltar. Forestillingen med Laibach i Pyongyang var en intervensjon der publikum på konserten og alle andre aktører både var deltagere og tilskuere. Samtidig er flere av intervensjonene dokumentert i mer tradisjonelle medier. Sistnevnte ble en dokumentarfilm (Liberation Day), mens en annen intervensjon resulterte i boka *Djevelen er en fallen engel*.

Seertall eller lesertall for disse representasjonene kan fortelle litt om verkenes evne til å nå et publikum, men er ikke sammenlignbare med teaterpublikum i tradisjonell forstand.

Etablert	2011 (Stiftelsen Miss Landmine ble etablert i 2006)
Perioder i ordningen	2016–2018
Kunstnerisk leder	Morten Traavik
Tilskudd 2016	3 500 000
Omsetning 2016	3 500 000
Juridisk navn	Traavik.Info
Organisasjonsform	Stiftelse
Tilhold	Oslo/Bergen/Stockholm
Sjanger	Scenekunst – <i>Hyperteater</i>

Kunstnerisk praksis

«Så sit vi der og let oss underhalde, men lurer heile tida på kva det er vi er med på og vitne til. Driv vi kulturell forbrødring eller er vi berre nyttige idiotar? Og har vi egentleg hamna på eit surrealistisk freakshow der vi ser eksotiske diktaturborn i fri utfalding? Fordommene riv og slit. Spørsmåla er mange, og underhaldningsverdien stor. Kva meir kan eg seie? Slik var det, og det gjorde absolutt noko med meg. Men kva det gjorde, er eg førebels ikkje i stand til å oppsummere.»

Slik konkluderte kritiker Amund Grimstad i Klassekampen etter å ha sett Morten Traaviks *Work in progress* under Bastardfestivalen i 2013. Forestillingen var en del av Traaviks mangslungne Nord-Korea prosjekt, der han denne gangen hadde koplet sammen premieelever fra Kum Song School of Music i Pyongyang med noen åttendeklasseelever fra Steinerskolen i Trond-

heim, i en collage av norsk valgkampretorikk og koreanske glansbilder. Et poeng var i denne sammenhengen at forskjellen mellom det diktatoriske Nord-Korea og det demokratiske Norge ikke var så stor som man skulle tro.

Og det er all grunn til å tro at effekten på kritikeren er tilsiktet i Traaviks «ongoing» prosjekt, som han kaller hyperteater. I Norge er det kun Traavik som bruker betegnelsen, men internasjonalt er den mer vanlig og har også vært brukt i omtaler av bl.a. Robert Wilson og Luigi Pirandello.

I Traaviks sammenheng handler hyperteater dels om å løfte det ut av teaterrommet og inn i den virkeligheten hvor livet – eller teatret – «egentlig» foregår. I flukt med dette kalte Traavik for eksempel Nord-Korea, i forbindelse med et besøk i landet, for «verdens største og lengst pågående teaterforestilling» som han og hans medarbeidere skulle spille rollene sine i.

Det handler om å skape situasjoner, om å «oversette» eller regissere en allerede eksisterende virkelighet, løfte fram et utdrag av den – vri på den og dermed sette den i et relieff som virker bevisstgjørende på publikum. I den sammenhengen blir det meste av det som spontant skjer i tilknytning til dette, en del av prosjektet, inkludert spontane reaksjoner fra publikum, medieomtaler, offentlige reaksjoner og inngrep m.m. Dette er det lang tradisjon for innen kunsthistorien, ikke minst hos 1960-tallets situasjonister, som i sin tur var inspirasjonskilder for punk-manipulatoren og Sex Pistols-manager Malcolm McLaren og, ikke minst, det moderne aksjonsteatret. Her er 70-tallets danske gruppe Solvognen et av de beste eksemplene, med bl.a. sin Julemandshær som inntok et stormagasin, tok varer ut av hyllene og delte dem ut til barna.

Situasjonen i Nord-Korea er nå blitt så vanskelig at Traavik har avsluttet sitt engasjement der, men virkeligheten og arenaene hvor den foregår, tar ikke pause. Potensialet er uendelig, og vinteren 2017 arrangerte Traavik, under festivalen Barents Spektakel, den storstilte *Århundrets rettssak*, hvor et faktisk søksmål som Greenpeace og Natur og Ungdom har rettet mot staten, ble iscenesatt utendørs i en rettssal av is. Dette med utgangspunkt i det de mener er et brudd på Grunnlovens miljøparagraf 112 i forbindelse med at regjeringa og staten har åpnet for oljeleting i Barentshavet. Iscenesettelsen var inspirert av folkedomstolene i antikkens Hellas, der publikum er både dommer og jury. Oppsetningen ble belønnet med Kritikerprisen og siden etterfulgt av den ekte rettssaken i Oslo tinghus, som Greenpeace og Natur og Ungdom tapte.

3.4 Fiksdal Dans

Organisering og drift

Ingri Fiksdal er daglig leder i Stiftelsen Fiksdal Dans, der også to produsenter er ansatt i 50 % stilling hver. Siden Fiksdal er stipendiat ved Kunsthøgskolen i Oslo (KhiO), kommer hennes egen lønn primært derfra og belaster derfor ikke stiftelsen i særlig grad. Den ene av produsentene jobber med internasjonale samarbeidspartnere, mens den andre også jobber administrativt. Sistnevnte jobber også som produsent for Ingun Bjørnsgaard Prosjekt.

Fiksdal Dans har i dag et repertoar på om lag seks forestillinger som spilles jevnlig i inn- og utland. Hun har et tett samarbeid med Black Box, BIT Teatergarasjen og Avantgarden. Dette er alle scener som til dels bestiller Fiksdals verk før de er ferdig produsert. Like enkelt er det ikke i utlandet, hevder Fiksdal selv, men hun har likevel de senere årene hatt stor gjennomslagskraft på flere viktige scener i Europa og USA.

Fiksdal har ikke et fast kompani med dansere. Hun caster for hver produksjon og hyrer inn dansere på kontrakter. Likevel er det flere dansere hun har jobbet mye med. Enkelte har nesten jobbet et halvt årsverk for Fiksdal Dans.

Etablert	2002 (utviklet sine første egne prosjekt)
Perioder i ordningen	2015–2018
Kunstnerisk leder	Ingri Midgard Fiksdal
Tilskudd 2016	2 900 000
Omsetning 2016	3 968 963
Juridisk navn	Fiksdal Dans Stiftelse
Organisasjonsform	Stiftelse
Tilhold	Oslo
Sjanger	Dans

Kunstnerisk praksis

Ingri Midgard Fiksdal er aktiv både som praktiker og teoretiker – og har begge deler som yrke. Ved siden av sin virksomhet som koreograf er hun også stipendiat ved KhiO med prosjektet «Koreografi som kollektiv og affektiv event», et praktisk/teoretisk forskningsprosjekt som går og går. Slik tar hun konsekvensen av en erfaring mange gjør seg, men ikke alle klarer å praktisere: Hvis man vil utvikle seg, må man være i bevegelse mellom ulike felter og arenaer.

I et intervju på KhiOs nettside, på spørsmål om hvordan hun jobber med å balansere koreografisk praksis og kritisk refleksjon, svarer hun at de er uatskillelige størrelser, at koreografisk praksis i sin mangfoldighet også innebærer reflek-

sjon. Men hun passer på å tilføye, med et sitat av John Cage: «Don't try to create and analyze at the same time. They are different processes.»

Ingri Fiksdals stipendiatprosjekt sentrerer rundt fire grunnleggende elementer: det affektive, eventet, det kollektive og ideer knyttet til publikums rolle. En samlende helhet som favner alt dette er ritualet, som Fiksdal lenge har vært opptatt av og som er godt synlig i hennes forestillinger. Dette gjelder bl.a. *State* fra 2016.

Det rituelle er en del av teatrets og dansens opprinnelse og essens, men blir her tatt ut i en ekstrem tapning. Til tider kan det minne om den sovjetiske regissøren Vsevolod Mejerholds (1874–1940) kollektive, fysiske metode «biomekanikk», med industrielle, samkjørte bevegelser hvor alle er avhengige av hverandre og hvor danserne hele tiden veksler mellom å være én sammenhengende kropp og fem uavhengige kropper.

Publikums rolle i det hele utforskes bl.a. ved måter å plassere det i rommet. I *State* ble vi plassert på stolrekker i en polygon formasjon rundt scenegulvet og fikk hver utdelt et lite plastglass som danserne fylte opp med akevitt.

– Jeg vil forsøke å undersøke koreografiske strukturer og strategier som gjør at publikum blir en integrert del av forestillingen, dratt inn i den, opplever tilhørighet, omfavnes av den, og jeg vil se om også nye roller oppstår for publikum, sier hun i ovennevnte intervju.

I *Hoods* ble publikum ikledd samme fargesprakende klær som danserne og var fri til å bevege seg i et rom som var bygget opp av scenograf Signe Becker. Slik ble publikum, scenografien og utøverne deler av samme «totalteater»: «Hoods er både som totalteater og hendelse et godt eksempel på hvordan samarbeid og likestilt kunstnerisk innflytelse kan manifestere seg som uttrykk. Det er umulig å si hvor scenografien slutter og koreografien begynner eller omvendt, og assosiasjonene går til Craig og Appia og deres teorier om übermarionetter og rom, lys og aktører som likeverdige. Som om Fiksdal og Becker ønsker å gå tilbake til røttene, både i forhold til det performative (ritualene, det karnevaleske) og det teaterfaglige», skrev Snelle Hall i Norsk Shakespearetidsskrift.

Ingri Fiksdal reflekterer også mer overordnet over kunstens og kunstnerens rolle, og hvordan kunsten defineres språklig. I noe som kan se ut som en selvrefleksjon på vegne av det feltet hun tilhører, stilte hun, i et foredrag på Dramatikens hus i 2015, spørsmålet om EU-tilpasningen gjennom Bologna-prosessen, med dertil hørende formalisering og standardisering av kunstutdan-

ningene, vitenskapeliggjør kunstnerisk utviklingsarbeid på en måte som ikke hører hjemme innen kunsten. Det legges overdreven vekt på metode, og resultatet skal være «etterprøvbart», som om det dreide seg om kjemiske formler. Hun nøyer seg med andre ord ikke med det snevert kunstneriske i sitt vekselbruk mellom teori og praksis.

3.5 Zero Visibility Corp.

Organisering og drift

Ina Christel Johannessen etablerte Zero Visibility Corp. i 1996 etter at hun i ti år hadde drevet Scirocco Dansekompani sammen med Un-Margritt Nordseth. Kompaniet fikk sitt internasjonale gjennombrudd i 2003 med forestillingen ... *it's only a rehearsal* som senere har blitt spilt over 100 ganger en rekke steder i verden, deriblant på Operahuset i Sydney. De fleste produksjonene til Zero Visibility Corp. inkluderer mange dansere, originalmusikk og en omfattende scenografi. Forestillingen *The Guest* inkluderer tolv dansere, mens *Again* er et symfonisk danseverk som spilles med fullt symfoniorkester.

I Zero Visibility Corp. er ikke den kunstneriske lederen daglig leder. Kirsti Ulvestad er daglig leder for stiftelsen, men formålet til stiftelsen er å presentere verk av Johannessen. Slik gis Johannessen også formelt det kunstneriske ansvaret. Personalmessig har kompaniet forsøkt ulike modeller, men i 2016 var Ulvestad ansatt i full stilling, i tillegg hadde de en 30 % stilling som jobbet med booking og internasjonale relasjoner. Johannessen var ansatt i 30 % fast stilling som kunstnerisk leder, men jobber mer dersom det er nødvendig. I 2016 utgjorde hennes arbeid for Zero Visibility Corp. 80 %. Også i Zero Visibility Corp. har man en relativt stabil stab med dansere.

Johannessen jobber også som koreograf utenfor Zero Visibility Corp. og har koreografert for blant andre Helsinki City Dance Company, Den kongelige svenske opera, Scottish Dance Theatre, Nationaltheatret i Oslo, Den Nationale Scene i Bergen, Dance and Theatre Academy i Helsinki, Les Ballets de Monte Carlo, CCDC Hong Kong, Cullbergballetten, Den Norske Opera og Ballett og Göteborgsoperans Dansk kompani.¹¹

De siste årene har Zero Visibility Corp. spilt mellom 10 og 20 forestillinger årlig. Brorparten av disse spilles i utlandet, særlig i Sverige, men hun har også spilt i Norge, også inkludert forestillinger for Den kulturelle skolesekken.

Etablert	1996
Perioder i ordningen	Periode 1: 2009–2012 Periode 2: 2013–2016 Periode 3: 2017–2020
Kunstnerisk leder	Ina Christel Johannessen
Tilskudd 2016	3 443 380
Omsetning 2016	4 077 066
Juridisk navn	STIFTELSEN ZERO VISIBILITY
Organisasjonsform	Stiftelse
Tilhold	Oslo
Sjanger	Dans

Kunstnerisk praksis

Ina Christel Johannessen er, med sin over 30 år lange fartstid, etter hvert en veteran innen dansefeltet. Som koreograf er hun i stadig bevegelse mellom ulike prosjekter og arenaer, nasjonalt og internasjonalt. Zero Visibility Corp. har en stor internasjonal bevegelsesradius og ofte flere forestillinger løpende parallelt. Om ZVC sier hun i et intervju med Dagsavisen, uten å forklare det nærmere, at det «egentlig ikke er et kompani». Det skal nok forstås dit hen at det først og fremst er hennes prosjekt. Bortsett fra det har ZVC de fleste kjennetegn for et kompani, i kraft av et i stor utstrekning fast ensemble fra forestilling til forestilling og et profesjonelt administrativt apparat.

«For meg handler det om praksis, om å holde på.» Slik svarer hun i et intervju hos Danseinformasjonen på spørsmål om hun lar seg inspirere av teoretikere. Dette står i skarp motsetning til flere andre, som i sitt arbeid står i tett og kontinuerlig dialog med det teoretiske. Og likevel er det lett å få øye på både en idé og en kunstnerisk identitet i hennes oppsetninger, som er preget av en høy fysisk intensitet som står i stadig dialog med mer poetiske stemninger og teatrale, fortellende elementer.

Mange av oppsetningene har store formater med mange aktører og hvor det visuelle er grundig bearbeidet i tett samarbeid mellom scenograf, lysdesigner og Johannessen selv. Den samme metodikken gjelder i selve det koreografiske arbeidet hvor bevegelsesmaterialet skapes i tett dialog med danserne.

– For meg er form sekundært, og det har det tatt tid å forstå, sier hun.

For en utenforstående kan det fortone seg som et merkelig utsagn, ikke minst når det dreier seg om dans, og likevel avspeiler det en stadig kamp som føres innen dansen i spennet mellom form og innhold, bevegelse og fortelling med og uten ord:

11 <http://dansenshus.com/profiler/ina-christel-johannessen>

– Når jeg arbeider i studio, leiter jeg etter øyeblikkene. Jeg leiter sammen med dansekunstnerne som er villige til å gå inn i prosesser som også kan være vanskelige og kjedsommelige. Vi prøver igjen og igjen. Det er et tidkrevende og møysommelig arbeid, sier hun.

Den nyeste forestillingen, *Frozen songs* – initiert av Inger Buresund, tidligere danser, nå teatersjef ved Hålogaland Teater – henter mye av sitt innholdsmessige materiale fra frøhvelvet på Svalbard. Her forløses materialet i et stort spenn mellom den konkrete historien, de overordna spørsmålene knyttet til klimakrisen, som frøhvelvet er et delvis svar på, og det enkelte menneske, dets skjørhet: – Både frøene og mennesket har en myk og sårbar kjerne. Hvilken beskyttelse har disse kjernene? Og hvordan forholder vi oss til at vi i utgangspunktet både er redde for og samtidig totalt avhengige av å forandre oss for å overleve? Jeg jobber med utøvere som er sterke, både mentalt og fysisk. Man trenger styrke for å hente ut skjørheten og sårbarheten, sier hun til Danseinformasjonen.

«[D]et er ingenting her som er til pynt, ingenting som framstår som en fiks idé. Hver enkelt del har en sterk og nødvendig plass i helheten. Forestillingen er full av overraskelser, den er svært variert og den ivaretar en kompleksitet som gjør at tankene, refleksjonene og assosiasjonene fritt kan få bevege seg langs mange, men allikevel klart definerte akser: Hvordan føles det å leve i vår tid? Hvor ensomt er et menneske?» skrev kritiker Anki Gerhardsen i Nordlys etter premieren høsten 2017.

3.6 Avdals produksjoner

Organisering og drift

Heine Avdal er kjernen i det som omtales som Avdals produksjoner, og en av to kunstneriske ledere i kompaniet fieldworks (sammen med Yukiko Shinozaki) ifølge nettsiden til kompaniet.¹² Kunstnerisk markedsføres det meste av hans virksomhet gjennom fieldworks, et kompani med base i Brussel. I søknader og tildelinger fra Kulturrådet refereres det til Avdals produksjoner. Juridisk er kompaniet organisert som enkeltpersonforetaket Heine Røsdal Avdal.

Denne noe uklare kommunikasjonen av kompaninavn og tilhørighet gjenspeiler først og fremst den internasjonale arbeidsmåten og samarbeidet til Avdals produksjoner. Avdal har base både i

Oslo og i Brussel, og kompaniet fieldworks krediterer både Norsk kulturråd og flamske myndigheter på sin nettside. Gjennom sitt samarbeid med Shinozaki har Aval også tilgang til prøvelokaler i Brussel der mesteparten av produksjonen foregår. I perioden 2013–2016 har Avdals produksjoner spilt totalt 238 forestillinger. Om lag 40 % av disse har vært spilt i Norge, 18 % i Tyskland og 13 % i Belgia. I tillegg har han spilt i 17 andre land. I Norge har han spilt i 8 ulike fylker.

Den utstrakte turnévirkosomheten til Avdal er et bevisst valg. Produksjonene og scenografiene til Avdal er tilpasset turnéformatet, og målsettingen er at alt skal kunne sendes som ordinær bagasje på fly. Avdal forteller at hans nyeste prosjekt var planlagt med en stor scenografi som krevde lastebiltransport, men at denne ideen ble skrotet i frykt for å miste mange spillejobber. Samtidig hevder Avdal at denne tilpasningen også er kunstnerisk motivert: «Jeg blir ofte inspirert av det praktiske, rent kunstnerisk også», sier Avdal. «Det at man har begrensinger, kan gjøre at man kommer opp med nye kunstneriske ideer.»

Etablert	2000
Perioder i ordningen	Periode 1: 2013–2016 Periode 2: 2017–2020
Kunstnerisk leder	Heine Røsdal Avdal
Tilskudd 2016	3 000 000
Omsetning 2016	3 745 985
Juridisk navn	Heine Røsdal Avdal
Organisasjonsform	Enkeltpersonforetak
Tilhold	Oslo
Sjanger	Dans

Kunstnerisk praksis

Heine Avdal er i Norge en av de mest markante og bevisste representantene for det som kalles det postspektakulære teater, et teater som er mer individualistisk og i samme åndedrett mer utfordrende og forpliktende for hver enkelt publikummer enn både klassisk, moderne og postdramatisk teater. Det postspektakulære karakteriseres gjerne ved sitt fravær av narrativ historie og skuespillere i tradisjonell forstand, og ved tilstedeværelse av fysiske omgivelser og objekter, som vi som publikum forholder oss til. Her fungerer de medvirkende mer som markører og tilretteleggere enn som skuespillere.

Dette kommer ikke minst til syne i de mange forestillingene satt opp av Avdals og Yukiko Shinozakis samarbeidsprosjekt *fieldworks*, hvor de grunnleggende bestanddelene innen scenekunsten

¹² field-works.be/ (lesedato 26.02.2018).

– kropp, tid, rom, lyd, objekt og tekst – nullstilles og utforskes på nytt. Her inntas ulike rom ment for noe annet enn kunst, for eksempel kontorrom, konferanserom, møterom og hotellrom.

Dette kunne oppleves på Black Box teater under Marstrandfestivalen i 2012, der to mennesker av gangen ble geleidet inn i Black Box' administrasjonslokaler. Der satt personalet og spiste lunsj. I bakgrunnen føk folk fram og tilbake med papirer i hendene. Beskjeder ble utvekslet. Telefoner ringte ustanselig.

På en vennlig og stillferdig måte ble vi ledet inn og ut av ulike rom, gjennom konstruerte lyd-bilder som blandet seg med de naturlige, forevist lett absurde, avpersonifiserte tegninger i bruker-manual-stil med direkte og indirekte forbindelse med omgivelsene vi befant oss i. På den måten ble vi, nesten uten å merke det, skjøvet inn i et parallelt univers. Vi var i Black Box' kontorlokaler og et helt annet sted, samtidig. Ikke ulikt den poetiske stemningen i romanene til Shinozakis landsmann Haruki Murakami, som i sine bøker opererer mellom slike parallelle nivåer.

I *Carry On* inviterte Avdal og Shinozaki til en labyrintisk vandring i det bergenske nedlagte Sentralbadets mange rom der rommene og objektene nærmest fikk sitt eget liv. I *Unannounced* ble publikum tatt med på en reise mellom teatral og ikke-teatral rom. «Bevegelsen fra et rom til et annet skaper forbindelser på kryss og tvers av høyst ulike verdener og muliggjør en kompleks lek med våre antakelser om hva som er virkelig og fiktivt, tilfeldig og regissert. Slik tittelen *Unannounced* antyder, er det nettopp det ukjente, overraskende, plutselige og uventede som ligger til grunn for forestillingens dramaturgi og sammenstilling av elementer», skrev Judith Dybendahl på scenekunst.no i september 2017.

I vekselbrukets ånd returnerte de, med *Nothing's for something*, til en «streitere» teatral situasjon, med scene og sal, hvor kroppen på nytt ble utforsket. Kanskje for å dyrke fram distanse og et reflekterende, selvkritisk blikk på sin egen virksomhet. Her levde store draperier og ballonger tilsynelatende sitt eget liv på scenen fram til utøverne krøp fram og blandet seg i det som skjedde.

Heine Avdal er nok et eksempel på en kunstner som, med utgangspunkt i dans, tar dansens potensial ut i mange ulike retninger som ofte ender opp som noe mange ikke vil se som dans. Men ser man nøyere etter, vil man merke at det hele er gjennomsyret av en dansemessig og koreografisk tankegang, med sitt presise og nøye innstuderte forløp.

3.7 Verk Produksjoner

Organisering og drift

Verk Produksjoner ble etablert i 1998 av Saila Hyttinen, Fredrik Hannestad og Oskar Skulstad. I dag består kompaniet av Fredrik Hannestad, Saila Hyttinen, Anders Mossling, Per Platou, Håkon Mathias Vassvik, Signe Becker, Tilo Hahn og Solveig Laland Mohn, og Pernille Mogensen som produsent. De har kontorlokaler på Tøyen i Oslo, som også fungerer som enkle prøvelokaler i de tidlige fasene av nyproduksjoner. Selv om lokalet er relativt lite, gir det nødvendig rom for en lekende og eksperimenterende tilnærming som supplerer de mer ambisiøse nyproduksjonene kompaniet utvikler, og som trenger mer plass. Slike eksperimenter er ifølge kompaniet selv svært viktige for å beholde den åpne og utforskende formen som de mener kjennetegnet utgangspunktet for Verk Produksjoner, men som særlig etter tildeling av basisstøtte har blitt erstattet av økt profesjonalisering og økte ambisjoner, og dermed flere store og krevende produksjoner.

Kompaniet er organisert som en stiftelse, og har per 2016 ni ansatte i ulike, og delvis tidsavgrensede, stillingsprosenter. To kunstneriske ledere er ansatt i fulle stillinger. I tillegg teller kompaniet tre skuespillere, en kunstnerisk prosjektstilling, en scenograf, en lyddesigner, en lysdesigner og en produsent. Stiftelsen ansetter i tillegg eksterne utøvere til prosjekter og turneer. Produsenten arbeider 60 % når kompaniet ikke er i produksjon, og 100 % ellers. Alle som er ansatt, får lønn.

Verk Produksjoner arbeider innenfor feltene performance, dans, installasjon, musikk og skuespillerkunst, og sier selv at et mål er å forene disse.

Etablert	1998
Perioder i ordningen	Periode 1: 2012–2015 Periode 2: 2016–2019
Kunstnerisk leder	Fredrik Hannestad and Saila Hyttinen
Tilskudd 2016	3 200 000
Omsetning 2016	4 128 416
Juridisk navn	Stiftelsen Verk produksjoner
Organisasjonsform	Stiftelse
Tilhold	Oslo
Sjanger	Teater

Kunstnerisk praksis

Verk Produksjoner tilhører, sammen med De utvalgte og Verdensteatret, et lite sjikt av veteraner innen teaterdelen av det frie scenekunstheltet som holder det gående med en stadig pågående

utforskning og utdyping av sitt eget uttrykk og helhetlige kunstneriske prosjekt.

De går til verket med en blanding av ydmykhet og respektløshet, av poesi og satire, av alvor og ironi, av undring og påståelighet.

Det skal godt gjøres å forene så mange innebygde motsetninger, men Verk får det til på en måte som gjør at man, fra forestilling til forestilling, får følelsen av et helstøpt uttrykk og noe som kan bryte hvert øyeblikk, på én og samme tid. Noe det visstnok også gjør rett som det er under kompaniets skapelsesprosesser. På toppen av alt dette kan man føye til et vedvarende preg av både kontinuitet og brudd.

Skapelsesprosessene starter alltid med et utgangspunkt hvor så lite som mulig er definert, hvor det vrimler av ulike referanser, hvor det å gjøre feil ikke bare er tillatt, men ønsket i den hensikt at det de jobber med, skal komme til syne ikke direkte, men i form av det de kaller en «underbevissthet» i den endelige forestillingen.

Verk Produksjoners spillestil blir ofte definert som episk og vaudeville-aktig, med satiriske og politiske undertoner. Her plasserer de seg innenfor flere tradisjoner på en gang, i spennet mellom Bertolt Brechts episke og Eugenio Barbas rituelle fysiske teater, med en viktig skuespillermessig basis i pedagogikken til avdøde Ingemar Lindh fra svensk/italienske Institutet för scenkonst, hvis basiske «læresetning» var «Skådespelarens monstruösa uppgift är att vara medvetet spontan». Summen av alt dette gjør dem i stand til å veksle sømløst mellom straight historiefortelling, koreografert spill og ren improvisasjon.

De er ett av få kompanier hvor man virkelig får følelsen av å møte et *band*, med alt det innebærer av samhold og indre spenninger, noe som har sammenheng med at kjernen i kompaniet siden starten i 1998 er konstant og har utviklet seg og blitt forsiktig og organisk utvidet hele veien.

Etter en rekke oppsetninger basert på tekster av Finn Iunker, hvor det episke, vaudeville-aktige, satiriske og politiske ble utviklet og eksponert i full mundur, beveget de seg, med *Det eviga leendet*, inn i et mer lavmælt og poetisk landskap, dog uten å gi slipp på sin basiske spektakulære signatur. Deretter kastet de seg ut i en researchprosess hvor samtaler med en rekke mennesker rundt hvilken betydning Tarkovskij-filmen *Stalker* hadde hatt for dem, dannet det tekstlige grunnlaget for forestillingen av samme navn. Samme metode lå til grunn for *Paradise Now*, hvor scenografen Signe Becker var til stede og synlig på en måte hun aldri hadde vært før.

I det foreløpig siste prosjektet, *Come as you are*, er det som om kompaniet arbeider seg ned til et nullpunkt for å finne ut av hvor de står, etter snart 20 års eksistens, ved å strippe det hele ned til det basiske: det nakne menneskets tilblivelse og kultivering ved hjelp av etterligning.

I en anmeldelse av *Beat the drum* fra 2015 på scenekunst.no skriver Grethe Mellby: «Verk produksjoner beskriver sitt prosjekt som en 'pågående undersøkelse av vår tid'. Nettopp i dette ordet – pågående – ligger det flere dimensjoner. For det første kan vi forstå ordet pågående i den forstand at dette er undersøkelse som stadig foregår. Her er det lite som er avsluttet eller konkludert. Men dette 'noe' som foregår kan også være pågående i den forstand at vi blir berørt av det enten vi vil det eller ei. For det tredje åpner forestillingen opp for en bokstavelig forståelse av ordet pågående ved at det første vi som publikum blir bedt om å gjøre er å gå.»

Verk Produksjoner turnerer både i Norge og utlandet og anser dette som en svært viktig del av sitt kunstneriske prosjekt. Verk Produksjoner vant Heddaprisen «Årets forestilling» i 2011, med forestillingen *Eviga Leendet*.

3.8 Verdensteatret

Organisering og drift

Verdensteatret har helt siden starten for 30 år siden jobbet kollektivt som et kompani. Selv om Asle Nilsen og Lisbeth Bodd har vært sentrale personer i kompaniet, fremhever de at dette er et kollektivt prosjekt der en rekke personer inngår mer eller mindre permanent. I 2017 er tre personer tilknyttet på full tid, mens en produsent jobber i 50 % stilling. Disse har alle lang fartstid i kompaniet. Utover dette har de også flere personer tilknyttet kompaniet i mindre stillinger, personer som likevel har jobbet med kompaniet i mange år. Betegnelsen «stilling» er likevel ikke helt korrekt. Kompaniet har ingen ansatte, alle er selvstendig næringsdrivende og mottar honorar fra kompaniet.

Verdensteatret leier i dag faste produksjonslokaler i et industribygg på Alna utenfor Oslo sentrum. Etter å ha flyttet mye rundt sentralt i Oslo fant de at dette praktiske industrilokalet egnet seg godt til deres formål. Her har de en liten prøvesal og verksteder (inkludert snekkerverksted og sveiseverksted) der scenografi og tekniske installasjoner kan konstrueres. Ifølge dem selv er slike produksjonslokaler helt avgjørende for at man kan jobbe på den måten Verdensteatret gjør. I tillegg til dette leier de noen containere der de lagrer blant annet scenografi fra tidligere produksjoner.

Produksjonene til Verdensteatret har ofte en produksjonsperiode på to år fra start til premiere. Utgangspunkt for arbeidet er som oftest en researchreise, nærmest et antropologisk feltarbeid på et sted de opplever som interessant, der de foretar mye datainnsamling. Verdensteatret jobber aldri med et manus, eller en konkret plan eller retning, men hele tiden med mange muligheter. Et annet viktig moment er at størrelsen og kompleksiteten på produksjonene aldri er planlagt, slik at man ikke vet omfanget av produksjonen når den blir til. Mens grensene ga inspirasjon til Avdal, er det grenseløse utgangspunktet for Verdensteatret. En konsekvens av dette er at Verdensteatrets produksjoner er krevende å sette opp og enda mer krevende å reise med. Selv om Verdensteatret nyter høy internasjonal anerkjennelse og har spilt på en rekke anerkjente spillesteder, festivaler og kunstbiennaler, synes de selv det er et dilemma at hver produksjon får såpass kort leve- og spilletid. De skulle gjerne turnert mer med sine produksjoner, men de begrenses av omfanget og det faktum at det er vanskelig å erstatte de aktørene som lagde forestillingen. Forestillingen *Broen over gjørme* inkluderer 3,5 tonn med utstyr, og det er svært komplisert å spille forestillingen uten å ha med alle aktørene i teamet som lagde den, påpeker de.

Etablert	1986
Perioder i ordningen	Periode 1: 2007 – 2010 Periode 2: 2011 – 2014 Periode 3: 2015 - 2018
Kunstnerisk leder	Asle Nilsen
Tilskudd 2016	4 000 000
Omsetning 2016	4 832 599
Juridisk navn	Stiftelsen Verdensteatret
Organisasjonsform	Stiftelse
Tilhold	Oslo
Sjanger	Teater / installasjon

Kunstnerisk praksis

Verdensteatret inntar en markant og viktig posisjon i det norske og internasjonale scenekunstdskapet. Gjennom et iherdig arbeid i pakt med den internasjonale orienteringen som navnet tilsier, har de beveget seg videre, med usvikelig konsekvens, langs sitt eget kunstneriske spor. Mange vil ganske sikkert ikke kalle det de gjør, for teater ettersom aktørene stort sett er omdefinert til å være operatører av den teknikken som er nødvendig for at det sceniske maskineriet skal gå sin gang. Og likevel er de tydelig fundert i det teatrele, i pakt med sin opprinnelse i miljøet på Teatervitenskap i Bergen i 1986, med Knut Ove

Arntzen og hans devise om likestilt dramaturgi, hvor tradisjonelle teatrele elementer, som lys, scenografi og lyd, sammen med for eksempel lukt, gis en like viktig – eller viktigere – funksjon i helheten som historien og skuespillerarbeidet.

Kompaniet er i seg selv et møte mellom kunstnere fra ulike områder som i en kollektiv skapelsesprosess overskrider gapet mellom ulike kunstneriske disipliner og uttrykk. Her sammenkoples tilsynelatende inkompatible teknologier og materialer. Bruken av audiovisuell teknologi i en nær dialog med mer tradisjonelle verktøy resulterer i komplekse og stort tenkte, romrelaterte audiovisuelle verk.

«Den helt spesielle atmosfæren som skapes av alle fragmentene som virker på en og samme tid, som liksom snakker sammen, inneholder en søt smak av forgjengelighet, undergang og *Laterna Magica*. Det minner om barndommens skyggespill, den skjøre filmen vist fram på brummende framviser og som nårsomhelst kan brenne opp, samlingene av tørka blomster, rare steiner og ilandflytt skrot fra stranda, rustne etterlatenskaper fra nedlagte fabrikker. Noen sier noe, men vi verken hører eller forstår hva de sier. Og plutselig er vi midt i infernoet i det som kan være en kaotisk storby på den andre siden av kloden.

Det er Verden som kommer til oss mens tiden går. Eller gjør den egentlig det? Elementene beveger seg rundt på egen hånd – som gjengangere. Lyder kommer herfra og derfra. Og innimellom stiger noen små hattifnatt-aktige glassfigurer opp fra gulvet og minner om sin eksistens. I det hele tatt: Alt som skjer er en påminnelse om at det eksisterer», skrev jeg i min anmeldelse av *Broen over gjørme* i 2014.

Verdensteatret har satt en standard, som mange forholder seg til og lar seg inspirere av. Deres impulser og tenkemåte kan finnes igjen hos bl.a. Eirik Fauske i hans verk *LIVE – Sorgarbeid*, hvor scenografien med sitt mekaniske skyggespill spiller en hovedrolle, og hos Cirka Teater i deres lekne scenografiske installasjon i forestillingen *Garage*.

Da det ble klart at Verdensteatrets grunnlegger, Lisbeth Bodd, var livstruende syk, ga Kulturrådet henne et raust femårig kunstnerstipend. Da hun høsten samme år, i 2014, døde etter at premieren på *Broen over gjørme*, som hun selv deltok i til siste slutt, var unnagiort, ble en av kompaniets grunnpilarer revet bort, og de gjenværende, med mangeårig livs- og samarbeidspartner Asle Nilsen i spissen, sendt ut på en ny ferd på leting etter et nytt ståsted. Det har vært et prinsipp for Verdensteatret aldri å dra tilbake til steder hvor de har

vært før. Denne gangen valgte de imidlertid å gjøre nettopp det: De dro til Mekongdeltaet i Vietnam, hvor de hadde vært ti år tidligere, et sted som hadde hatt stor betydning for 2007-produksjonen *Louder*.

Resultatet fra den nye reisen ble forestillingen *Hannah*, hvor de bl.a. stiller spørsmål om gjentakelsens natur og om gjentakelse overhodet er mulig. Programteksten avsluttes med ordene: «A production from Verdensteatret is a glimpse of a present, a state of transitions and passages through phenomenons. The present is a memory in motion», før de føyer til: «At the same time, there has never been so much past as right now.»

Forestillingen viser at fraværet av Bodd er merkbart. Tvers gjennom Verdensteatrets utvikling vekk fra det synlig teatral representerte hun likevel en teatral, dramaturgisk og mangfoldig grunntone som var merkbar i alt de gjorde. I *Hannah* var mye av dette borte – uten at det gjorde forestillingen dårlig, tvert imot! Men den hadde preg av noe uferdig, som viser at Verdensteatret trenger mer tid til å finne den veien de skal gå i Lisbeth Bodd's fravær.

3.9 Winter Guests

Organisering og drift

Winter Guests er, som de selv skriver i sin siste søknad, «en produksjonsenhet for scenekunst under kunstnerisk ledelse av Alan Lucien Øyen». I 2016 var Alan Lucien Øyen ansatt i 100 % stilling som kunstnerisk leder. I tillegg besto kompaniet av en teknisk leder i 100 % stilling samt en produsent i 40 % stilling. Øyen jobber dessuten mye med salg og markedsføring. I likhet med flere kompanier benytter Winter Guests gjerne de samme, faste, kunstnerne, teknikerne og samarbeidspartnerne i flere produksjoner, men disse leies inn på prosjektbasis.

Alan Lucien Øyen er også engasjert som huskoreograf ved Den Norske Opera og Ballett. Ifølge årsrapporten til Winter Guests omfatter denne avtalen også kompaniet som på mange måter er å betrakte som *company in residence*. DNOB er fast spillested for kompaniet, og tilbyr også utstyr og prøvelokaler. Fra 2014 har Øyen også kontorlokaler på DNOB. Det spesifiseres imidlertid at huskoreografavtalen er en intensjonsavtale og ikke en økonomisk kontrakt, og at Øyen dermed ikke er på lønnslistene til DNOB, men at DNOB er forpliktet til å bestille og presentere verker av Øyen og Winter Guests.

Winter Guests jobber ofte med store, lange produksjoner med mange aktører på scenen og

egenkomponert, live-framført musikk. De siste årene har Winter Guests spilt ca. 20 forestillinger hvert år. Flere av disse forestillingene er samarbeid med andre kompanier eller institusjoner der dansere derfra inngår.

Etablert	2006
Perioder i ordningen	Periode 1: 2012–2015 Periode 2: 2017–2019
Kunstnerisk leder	Alan Lucien Øyen
Tilskudd 2016	3 800 000
Omsetning 2016	4 100 000
Juridisk navn	Stiftelsen Lucien
Organisasjonsform	Stiftelse
Tilhold	Oslo
Sjanger	Dans / teatral dans / teater

Kunstnerisk praksis

Alan Lucien Øyen er legemliggjøringen av en moderne sjangeroverskridende scenekunstner. Hans utgangspunkt er dans, og derfra bretter han arbeidet sitt ut i et mangfoldig og variert uttrykk som dramatiker, regissør og koreograf, sist sett i Riksteatrets «Trollmannen fra Oz».

Kompaniet Winter Guests er i denne sammenhengen bare en del av hans mangfoldige virksomhet, som også inkluderer regi- og koreografioppdrag for steder som Den Nationale Scene, Det Norske Teatret, Göteborg Opera og ikke minst Pina Bauschs Tanztheater Wuppertal. Alt dette i tillegg til at han er huskoreograf ved Nasjonalballetten.

Det mest markante – og, med tanke på utgangspunktet i dans, oppsiktsvekkende – særtrekket ved Winter Guests er den utstrakte bruken av tekst. Dette finner vi imidlertid mange paralleller til innen teatret, hvor mange prosjekter strekker seg over mot dansen og det ordløse, for eksempel Verk Produksjoners nyeste produksjon *Come as you are*. Summen av dette forteller kanskje først og fremst om at skillene innen deler av scenekunsten er og har vært i oppløsning lenge, og at dette er en naturlig utvikling.

Winter Guests' Amerika-trilogi er i denne sammenhengen en spennende utforskning av et scenespråk som så å si danser fram teksten, eller snakker fram dansen. Midt i det ekstremt teksttunge universet blir det etter hvert klart for tilskueren hvordan en dansemessig tankegang gjennomsyrer alt og skaper et fremmed og samtidig velkjent uttrykk. Aktørenes interaksjon, deres bevegelser i rommet, er ekstremt nøye koreografert, som en dans, ja selv replikkene danses fram.

Det finnes et utall teknikker, metoder og refleksjoner rundt skuespillerarbeid langs mange ulike skalaer, i alle retninger, mellom tradisjoner og kontinenter. Her er det som om en asiatisk-liknende disiplin, stilisering og avpersonifisering av de enkelte karakterene, møter et mer klassisk, vestlig skuespillerarbeid. Dette gir rom for en minutiøs, helt inn til beinet detaljering og dermed – påfallende nok – nyansering av uttrykket, både fysisk, i ansiktsmimikken og i stemmebruken.

Verdt å merke seg er også at Øyen er tro mot idéen om Winter Guests som et kompani, i ordets rette betydning. Derfor er det da også i stor grad de samme aktørene, både skuespillere og dansere, han bruker fra gang til gang opp gjennom årene, noe som i større grad åpner for aktørenes egne innspill og erfaringer. Verkene er ofte basert på transkriberte hverdagshistorier og improvisasjoner hvor det trivielle og hverdagslige, gjennom den stramme regien og den visuelle og innholdsmessige sammenhengen det blir satt i, ender med å framstå som noe nytt og eksentrisk.

Men man merker likevel fort hvem av aktørene som kan bære fram en tekst, og hvem som kan det mer eller mindre. Når dette, som i *America ep 3*, brettes ut over tre timer, blir svakhetene og den foreløpig manglende utviklingen av dette prosjektet enda tydeligere.

Dette var imidlertid ikke så merkbart i America-episode nr. 2, som med perfekt timing – og sitt nakne uttrykk – ga et massivt kunstnerisk, emosjonelt, nesten terapeutisk bidrag til å bearbeide det nylig avholdte presidentvalget.

På spørsmål fra Dag Johan Haugerud på vegne av Danseinformasjonen om hvor navnet Winter Guests kommer fra, svarer Øyen: «Vinter gir mange positive assosiasjoner for meg som noe veldig stemningsfullt og emosjonelt, men også noe veldig kaldt. Vi liker jo det, vi nordmenn, vi tenker best i kulden. De sier jo det, at varmen er best for kroppen, mens kulden er best for hjernen.»

3.10 Vinge/Müller

Organisering og drift

Kompaniet Vinge/Müller ble etablert i 2004. Vegard Vinge og Ida Müller har utgjort kjernen av kompaniet siden oppstarten. Disse har hele tiden vært engasjert i fulle stillinger, men utbetalinger har skjedd via deres enkeltpersonforetak. Utover dette har de hatt tett samarbeid med en rekke kunstnere og skuespillere, både norske og tyske, over lengre tid, deriblant komponisten Trond Reinholdtsen. Disse har også vært engasjert på

honorarbasis. Administrativt har de knyttet til seg ulike produsenter i varierende stillingsstørrelse.

Alle årene Vinge/Müller har mottatt basisfinansiering, har de hatt tilhold i Berlin. De første årene hadde de fast tilhold i teaterbygget *Prater*, et teaterlokale som drives av Volksbühne, et av Berlins store institusjonsteatre. Her bygde de en stor teaterinstallasjon med korridorer, utallige rom og egen teatersal med plass til 130 personer som ble benyttet i forestillingen *12 Spartenhaus* i 2013. Etter dette har de utvidet denne installasjonen og filmet en rekke scener med skuespillere i disse kulissene. Etter en konflikt med teatersjefen ved Volksbühne i 2015 flyttet Vinge og Müller ut av Prater og pakket installasjonen ned i ti containere. I 2016 ble installasjonen igjen bygd opp, denne gangen i et eget industrilokale utenfor sentrum av Berlin. Denne gangen var det Berliner Festspiele som bestilte prosjektet deres og la 700 000 euro på bordet for at de skulle bli en del av festspillprogrammet for 2017. Sommeren 2017 var over 50 personer involvert i deres nye produksjon som baserte seg på et omfattende filmmateriale og en rekke delvis innøvde scener som ble regissert i løpet av de rundt tolv timer lange forestillingene.

I høst har installasjonen på nytt blitt pakket ned i containere uten at kompaniet har en klar plan for sin neste produksjon og hvordan de store scenografiene skal inngå i dette. Utfordringene for Vinge/Müller med denne type arbeid er at de er avhengig av store prøvelokaler for å nyttiggjøre seg scenografien. Ifølge kunstnerisk leder for Berliner Festspiele var det totale budsjettet for sommerens forestilling omlag én million euro. Selv om ikke alle forestillinger trenger en slik dimensjon, er de prisgitt bestillere med store budsjetter for å sette opp produksjonene slik de har framstått de siste årene. Det faktum at to av de største kunstinstitusjonene i Tyskland likevel gjør dette, sier mye om deres kunstneriske posisjon.

Etablert	2004
Perioder i ordningen	Periode 1: 2011–2014 Periode 2: 2015–2018
Kunstnerisk leder	Vegard Vinge / Ida Müller
Tilskudd 2016	3 182 697
Omsetning 2016	2 130 000
Organisasjonsform	Stiftelse
Tilhold	Berlin
Sjanger	Teater

Kunstnerisk praksis

Noen ganger kan ensidige overdrivelser fungere, bare det er mange nok av dem. Hvis disse overdrivelsene kommer som resultat av en nødvendighet og viser seg å være deler av et sammenhengende, insisterende kunstnerskap, blir de uovervinnelige.

Et slikt kunstnerskap er Vegard Vinge & Ida Müllers. Siden de startet sitt samarbeid tidlig på 2000-tallet har de vært tro mot ideen om et sjangeroverskridende *Gesamtkunstwerk*, et ritualistisk, karnevaleskt overflødigshorn som har søkt å overskride så mange grenser som deres eget prosjekt tillater dem.

Etter *Vildanden* i 2009, som var deres definitive gjennombrudd, har de hatt en innflytelse i norsk teater som knapt lar seg måle, og kanskje best lar seg sammenlikne med det punken avstedkom i musikkbransjen i andre del av 70-tallet og som fortsatt lever. I likhet med punken har de gitt spektakulært fingeren til, eller blaffen i, den offentlig finansierte middelkulturens krav om balanse og god smak. Og det har de gjort så grundig at store deler av anmelderkorpset og kultureliten i første omgang ble etterlatt på slagmarken i total forvirring. Man kan kanskje si at Vinge og Müller en stund rett og slett hadde makten i Teater-Norge – gjennom splitt og hersk.

Deres innflytelse kan spores på mange ulike steder og nivåer, i detaljene og i helheten: det stort tenkte, det stiliserte, bruken av (lang) tid, den «respektfullt respektløse» omgangen med klassikerne. To eksempler: Den seks timer lange oppsetningen *Bibelen* på Det Norske Teatret i 2013 i regi av Stein Winge, hvor det burleske, oppløste og stiliserte scenespråket til dels så ut som et ekko fra Vinge og Müller, men tydeligst i oppsetningene til regissør Marie Nikazm Bakken, med sin 25 timer lange *Ghost to come* under Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival i 2015, hvor bl.a. Hamlet og Les Misérables ble utsatt for en behandling som liknet veldig på forbildene.

En innflytelse som kanskje er mindre målbar og synlig, men like fullt tilstedeværende, om man ser etter, handler om scenografens posisjon i forhold til resten av oppsetningen. Allerede i 2008, i en artikkel i forbindelse med utdelingen av Kritikerprisen, skrev Therese Bjørneboe: «Det scenografiske uttrykket til Ida Müller likner likevel ikke på noen andres. Og det er ikke minst på dette punktet forestillingene deres viser sin egenart og originalitet. Tradisjonen med at scenografen fungerer som en slags selvstendig kunstner, går tilbake til avantgarden i mellomkrigstiden, men i norsk teater fikk den aldri riktig

fotfeste. Og det er fortsatt stort sett slik at scenografen fungerer som illustrasjon eller design.»

Ida Müllers estetikk er hennes egen, med pekere til tegneserier, karneval, dødsritualer m.m., men scenografens rolle som selvstendig kunstnerisk premissleverandør er blitt styrket de seinere åra. Dette er synlig både i institusjonene og i for eksempel den markante og definerende rollen Signe Becker har spilt i bl.a. Verk Produksjoners forestillinger.

Vinge og Müllers sceniske uttrykk har preg av både noe veldig tysk og noe veldig norsk. De har nå i en årrekke hatt fast tilhold i Berlin, hvor forholdene har ligget til rette for en sat-sing av dimensjoner som har matchet Vinge & Müllers kunstneriske behov. Dimensjoner som ikke har vært til stede i Norge, til tross for deres opprinnelige ønske om fast base i Oslo. I Berlin har de først hatt sitt eget teaterlokale under Volksbühne, og har deretter, i den siste forestillingen, bygd sitt eget «Nationaltheater» i et fabrikklokale i bydelen Reinickendorf. De har hatt massiv støtte fra byen og deres Festspiele i en grad som man bare kan drømme om i Norge, og som har gjort at man har måttet reise til Berlin om man har villet se dem. Dette har likevel ikke forhindret at innflytelsen har fortsatt å gjøre seg gjeldende, slik det også har vært tilfellet med et stort antall andre norske statsstøttede kunstnere gjennom historien som i perioder valgte å oppholde seg i utlandet.

3.11 Jo Strømgren Kompani

Organisering og drift

Jo Strømgren Kompani (JSK) ble etablert i 1998 og har siden den gang hatt en omfattende produksjon. JSK var det første kompaniet som ble innlemmet i basisfinansieringsordningen. Innlemmingen av JSK ble satt som en forutsetning for opprettingen av hele ordningen av daværende kulturminister Trond Giske. Etter dette har de søkt forlengelse to ganger, og fått støtten tildelt etter ordinær saksbehandling gjennom Kulturrådet.

Etter at JSK kom inn under basisfinansieringsordningen, har de produsert én til to forestillinger i året. Flere av disse produksjonene har inngått i deres faste repertoar, og i dag har de ca. ti forestillinger de kan sende på turné. Turnévirkomheten til Strømgren er svært omfattende. Fra 2013 til 2016 har de spilt 743 forestillinger for 113 000 publikummere. Dette er på nivå med regionteatre som Teatret Vårt, Sogn og Fjordane teater eller Teater Ibsen.

306 av forestillingene til JSK er dessuten spilt i 33 ulike land for 60 000 publikummere. Sammenligner vi dette med scenekunstorganisasjonene på statsbudsjettet, er Jo Strømgrens turnévirkosomhet i utlandet like stor som den samlede turnévirkosomheten til alle institusjonene på statsbudsjettet.¹³ Den omfattende formidlingsvirkosomheten til JSK er et resultat av et kunstnerisk uttrykk som nyter høy anerkjennelse både i Norge og internasjonalt, et stort nettverk samt en organisasjon og en produksjonsmetode som er tilpasset dette. Strømgren har uttalt flere ganger at rammene for en produksjon bør være 80x120, altså målene til en europall. Dermed kan man effektivt frakte scenografien rundt i Europa og spille mange forestillinger. På flere av Strømgrens forestillinger har kompaniet også to besetninger av dansere, slik at det alltid er noen som kan spille forestillingen på kort varsel eller erstatte dansere som ikke kan være med.

I 2016 hadde Jo Strømgren Kompani en daglig leder i 100 % stilling samt to produsenter. Produsentene jobber prosjektbasert ved at én turné eller én produksjon blir definert som et prosjekt og dermed tildelt en av produsentene som har ansvar for alt ved det prosjektet. Strømgren er ikke ansatt i stiftelsen, men fakturerer sitt bidrag ut fra størrelsen på dette. Hans bidrag er primært som koreograf for nye produksjoner og som overordnet kunstnerisk leder. Som koreograf jobber Jo Strømgren også utenfor eget kompani. Han er i likhet med Alan Lucien Øyen huskoreograf på DNOB, og har koreografert en rekke forestillinger med kompanier i Europa. De siste årene har Strømgren også regissert teaterstykker ved flere institusjonsteatre i Norge. Administrasjonen til JSK har kontor i Oslo.

Etablert	1998
Perioder i ordningen	Periode 1: 2007–2010 Periode 2: 2011–2014 Periode 3: 2015–2018
Kunstnerisk leder	Jo Strømgren
Tilskudd 2016	3 500 000
Omsetning 2016	6 100 418
Juridisk navn	Jo Strømgren Kompani
Organisasjonsform	Stiftelse
Tilhold	Oslo
Sjanger	Dans

Kunstnerisk praksis

Jo Strømgren må være noe av det nærmeste vi kommer en popstjerne innen scenekunsten – selv om han ifølge eget utsagn går hardt inn for å være så lite trendy som mulig. Forestillingene hans spilles for publikum over store deler av verden, til enhver tid, gjerne tjue produksjoner i løpet av ett år.

Store deler av repertoaret hans, fra gjennombruddet med *A dance tribute to the art of football* til i dag, går og går. Og det ser ikke ut til å ta slutt. I 2015 fikk den Heddapris-belønte forestillingen *There* fra 2001 nypremiere på Operaen. Den hører til det teatrale og kaudervelske segmentet i produksjonen hans. Fire fortapte herrer, en slags østeuropeiske dissidenter, er havnet i et limbo mellom øst og vest og kommuniserer på et liksom-sovjetisk språk. Forestillingen har gått rett hjem i både øst og vest og forteller noe om at Strømgren har truffet noe universelt.

Han sprer seg som koreograf og regissør over et vidt felt som inkluderer teater, figurteater, dans, ballett, opera og film, men det er det kaudervelske som har definert ham. Med det traff han en tone som han strengt tatt er vokst opp med i miljøet på Svartlamon i Trondheim på slutten av 80- og begynnelsen av 90-tallet, og som gjør ham til en åndelig bror av medtrøndere som Erlend Loe, Kim Hiorthøy, Motorpsycho og co. Det er noe med det naivistiske, ironiske, lune blikket som man raskt kjenner igjen.

Ifølge Strømgrens eget utsagn var det Kulturrådets uttrykte bekymring for stagnasjon som gjorde at han slutta med det kaudervelske og begynte med noe annet, for ikke å risikere kutt i bevilgningene. På spørsmål i et intervju med undertegnede i 2015 om hvilken retning han beveger seg i, svarte han: – Det er det vanskelig å si. Av rundt 30 helaftens teatermanus er det kun 6 som befinner seg i det kaudervelske. Jeg er generelt drevet av nysgjerrighet og har ingen klar formulering om å skaffe meg et definert uttrykk og en målsetting, bortsett fra at alt handler om «det moderne menneskets latterlighet». Men OK, siden du spør: Det er det kaudervelske som står mitt hjerte nærmest, og jeg kommer nok til å gå tilbake til det.

Det løftet holdt han. I oktober 2016 hadde *The Virus* premiere i Praha.

The Virus beveger seg inn i en populærkulturell science fiction-verden hvor noe har gått veldig galt. Kilden viser seg å være en maskin som smitter verden med et fryktelig virus.

13 Jf. Scenestatistikk.no.

Løsningen er å gi verden en omstart, og ansvaret for det farlige oppdraget tildeles en androide. Men maskiner kan ha sin egen vilje, samvittighet og personlighet.

Det hele bærer en gjenkjennelig Jo Strømgren-signatur med sin kombinasjon av teater og dans, denne gangen med et kaudervelsk språk som trekker veksler på portugisisk og islandsk, med bl.a. den portugisiske danseren Vânia Doutel Vaz i rollen som androiden. Det kaudervelske ble i januar 2018 tatt videre til Nordlysfestivalen på Hålogaland Teater i Tromsø med forestillingen *Nordens Paris* hvor aktørene denne gangen snakket et, selvfølgelig, franskklingende språk.

3.12 Ingun Bjørnsgaard Prosjekt

Organisering og drift

Ingun Bjørnsgaard etablerte sitt kompani, eller sitt prosjekt, i 1992 og har vært en sentral levedør av norsk dansekunst i over 30 år. Selv om hun har hatt flere koreografoppdrag ved større institusjoner, har hun hele tiden jobbet innenfor det frie feltet og mottatt støtte gjennom ulike ordninger under Kulturrådet. Før hun mottok basisstøtte i 2010, mottok hun i flere år flerårig prosjektstøtte.

Ingun Bjørnsgaard prosjekt (IBP) produserer om lag én forestilling hvert år. Produksjonene inneholder ofte nykomponert musikk fremført live under forestillingen. I tillegg har de et operativt repertoar på om lag tre forestillinger som turnerer både i Norge og utlandet. I løpet av de siste fire årene turnerte IBP i ni ulike land og i syv av fylkene i Norge. Aktiviteten de siste fire årene har vært fordelt om lag likt mellom Norge og utlandet, med en liten hovedvekt på Norge.

IBP hadde 1.1.2017 fire ansatte: en kunstnerisk leder (100 %), en scenograf/kunstnerisk partner (80 %) og to produsenter i 50 % stilling hver. Produsentene jobber resten av stillingsprosenten for andre basiskompanier. Administrasjonen har kontor i Oslo. IBP ansetter i tillegg kunstnere og dansere på midlertidige kontrakter. I løpet av flere år har IBP anvendt en kjernegruppe av 5–7 dansere.

Etablert	1992
Perioder i ordningen	Periode 1: 2010–2013 Periode 2: 2014–2015 Periode 3: 2016–2019
Kunstnerisk leder	Ingun Bjørnsgaard
Tilskudd 2016	3 500 000
Juridisk navn	Ingun Bjørnsgaard Prosjekt
Omsetning 2016	4 645 264
Organisasjonsform	Stiftelse
Tilhold	Oslo
Sjanger	Dans
Målgruppe	For alle, voksne
Nedslagssted	Hele landet, hele verden

Kunstnerisk praksis

Modenhet kan komme til uttrykk på flere ulike måter: som den eldres erfaringsbaserte visdom, som et presist instinkt, som en kombinasjon av disse faktorene. Men viktigst av alt i denne sammenhengen må være den tryggheten som legger grunnlaget for motet til både å grave seg enda lenger inn i det kunstneriske universet man har bygget opp, og til å utfordre seg selv.

Ingun Bjørnsgaard Prosjekt utmerker seg i stor grad ved en sånn modenhet. Lojaliteten mot det basiske grunnuttrykket er intakt, samtidig som det samme uttrykket rett som det er framstår som duggfriskt og nytt.

Dette er en refleks av koreografens egen bakgrunn, både i klassisk og moderne dans. Summen av dette matchet 80- og 90-tallets postmodernisme samtidig som den grunnleggende faglige soliditeten og lojaliteten til eget kunstnerskap har gitt det et preg av tidløshet. Dette kommer tydelig til uttrykk for eksempel i IBPs «overmaling» av Ibsens *Et dukkehjem*, satt opp i tilknytning til Ibsenfestivalen i 2014, hvor rene danseriske selvmotsigelser går opp i en høyere, harmonisk enhet: Med den største selvfølgelighet kombineres spektakulære komiske fall à la Jackass, langsomme, poetiske rotasjoner og skulpturelle, stillestående tablåer. Alt sammen støttet opp og kontrastert av et lyd- og musikkarbeid i spennet mellom et skjevt og urolig elektronisk kontentum og mektige, flytende utdrag av Brahms.

Denne uttrykksmessige spredningen har blitt et slags varemerke for IBP. I en anmeldelse av *Golden fleece* på Dansens Hus i 2016 skrev Venke Sortland på scenekunst.no: «Et eksempel på kompositoriske valg som virkelig er verdt å nevne, er sekvensene der danserne tilsynelatende holder på hver for seg, følger sine ulike 'spor', men der

møtepunkter likevel plutselig oppstår, uten at det er mulig å si om de er tilfeldige eller ikke. Dette er sekvenser der et mangfold av ulike bevegelseslinjer finner sted samtidig, og sammen skaper en større helhet. Til tider er det nesten som om helheten får et eget liv – den blir et relasjonelt energifelt som drar danserne inn og ut av dansen etter sitt for godtbeholdende.»

Sortland er selv dansekunstner og formulerer sitt forhold til Bjørnsgaard og den rollen hun spiller i feltet, slik: «Å se en forestilling av Bjørnsgaard er på mange måter en påminnelse om egen historie. Selv om man ikke har jobbet med Bjørnsgaard direkte, vekker arbeidet hennes en følelse av noe familiært – måten å komponere på, bevegelsene og deres kvalitet, bruken av live musikere på scenen, duettarbeidet – alt dette har blitt en del av det norske dansefeltets felleseie.» Med utgangspunkt i dette ser den mye yngre Venke Sortland veteranen Ingun Bjørnsgaard i lys av en masse ubesvarte spørsmål rundt sin egen, og samtidsdansens, historie, tilblivelse og fortsatte virksomhet. En slik attest fra den unge til den eldre er kanskje i seg selv svar godt nok?

3.13 Goksøyr & Martens

Organisering og drift

Goksøyr & Martens er en kunstnerduo som fram til de fikk basisfinansiering, har vært organisert hver for seg, men som nå har etablert stiftelsen Goksøyr & Martens. I tillegg til Toril Goksøyr og Camilla Martens, som er kunstneriske ledere, har de ansatt en produsent. Goksøyr & Martens har kontor og researchlokaler i Oslo. På grunn av deres nærmest antropologiske tilnærming til menneskestudier er en stor del av deres arbeid knyttet til intervjuer, samtaler og dialog med ulike aktører. Deres lokaler er, ifølge dem, en viktig forutsetning for at slike studier kan foregå.

I likhet med andre basiskompanier har Goksøyr & Martens hatt et nært samarbeid med flere etablerte kunstinstusjoner. Deres siste forestilling *11 år* var et samarbeid med Det Norske Teatret, mens forestillingen *FRI* fra 2015 var et samarbeid med Nationaltheatret og Festspillene i Bergen. Disse samarbeidene har vært av både økonomisk og kunstnerisk karakter ved at man blant annet har inkludert skuespillere fra det faste ensemblet til instusjonsteatrene i forestillingene. Merverdien ved at Goksøyr & Martens har egen finansiering, er at de kan supplere produksjonen med egne midler. Ifølge gruppen er dette nærmest en forutsetning for at de kan utvikle kunst-

nerskapet videre. Basisstøtten bidrar også til at de kan jobbe langsiktig med sitt eget kunstnerskap utover de konkrete forestillingene.

Etablert	1997
Perioder i ordningen	2014–2017
Kunstnerisk leder	Toril Goksøyr og Camilla Martens
Tilskudd 2016	3 000 000
Omsetning 2016	2 356 465
Organisasjonsform	Stiftelse
Tilhold	Oslo
Sjanger	Teater

Kunstnerisk praksis

Goksøyr & Martens blir ofte omtalt som performance-kunstnere, eller et performance-prosjekt. Selv omtaler de seg som en kunstnerduo, noe som bedre tilsvare den posisjonen de inntar i et kunstfelt hvor de beveger seg fritt over grensene mellom teater, billedkunst, performance og politisk aktivisme.

Felles for alt de gjør, er det dokumentariske og autentiske elementet hvor intensjonen ikke er å speile, representere eller formidle en virkelighet, men mer å skape eller framkalle en virkelighet der og da, i pakt med tradisjonene og metodikken innen performance og aksjonsteater. Kunsthistoriker Kari Brandtzæg kaller deres virksomhet for et «vekselbruk av kunst, virkelighet og teater». Vekselbruket kjennetegnes ved sin økologiske logikk hvor ulike nabojordstykker utnyttes i en veksling mellom forskjellige plantetyper og hviles mellom slagene. Slik holder man de ulike feltene i live og seg selv i stadig bevegelse.

Dette virkelighetsteatret byr, med sin autenticitet, på en form for hyperrealisme, men realismen i deres oppsetninger er ikke først og fremst et spørsmål om spillestil, men om å skape situasjoner. Dette har vært et gjennomgående trekk ved det de har gjort, helt siden starten. I *Hva må gjøres?* på Christiania Torg i 1998 spilte de nyhetsjournalister i ferd med å lage en TV-reportasje med faktiske mennesker på flukt i Norge, knyttet til krigen på Balkan.

I de siste oppsetningene på Nationaltheatret og Det Norske Teatret har de gått inn i ulike sentrale områder i det norske samfunnet, som for eksempel helsevesenet (*Omsorg*), offentlige rom (*Fri*) og skolen (*11 år*) hvor ulike reelle og potensielle situasjoner blir løftet fram og iscenesatt som «virkelighet», gjerne med flere simultane forløp. Tendensen i forestillingene framstår ikke som

uttalt eller tenkt, men oppstår i kraft av situasjonene i seg selv, hvor det er opp til publikum å konkludere. Likevel beholdes distansen og teatraliteten ved at publikum bl.a. plasseres på stillas høyt over scenen, utstyrt med høretelefoner, hvor man blir kikkere og lyttere.

Men Goksøyr & Martens er langt fra nøytrale. De lager det Line Rosvoll ved Dramatikens Hus kaller «hverdagssymfonier». «De går inn i et lite punkt som blir stort når det spilles. Deres teater trøster, lindrer og lyser opp veien», skriver hun. Denne ordbruken gir assosiasjoner til det religiøse og terapeutiske, noe som fordrer at et grunnleggende, gjerne uuttalt standpunkt gjennomsyrrer og er til stede som grunnleggende premiss i og for forestillingen. Her blir det politiske oversatt til en hverdagslig, emosjonell logikk, slik det framkommer hos de fleste av oss før det blir bearbeidet og eventuelt plassert i en skuff. Gjennom den filmatiske, selektive bruken av lyd i for eksempel *11 år*, formidlet til publikum gjennom høretelefoner, bidrar lyden i uvanlig stor grad til å lede vår oppmerksomhet mot bestemte deler av scenebildet: «Samtidig skaper de en slags utvidet virkelighet ved å legge fuglekvisper, motordur og barnelyder i bakgrunnen. Lyden får slik en scenografisk funksjon. I tillegg foregår mange av dialogene på et kontor vi kun hører. Lydlig kjennes det som om vi er til stede i møterommet, mens det vi ser er fortsatt barn som leker ute i skolegården. Personlig opplevdes dette som spesielt sterkt da de voksne på møterommet gradvis tematiserte selvmordet mer og mer åpent, mens barna fortsatt lekte som før ute i skolegården», skrev Rudolf Terland Bjørnerem på scenekunst.no.

«De vil vise frem det vanlige. Så vi kan se det. Og gjenkjenne det som foregår mellom oss hele tiden. Og det er det jo stor dramatik i, viser det seg», skrev skuespiller Andrine Sæther i forbindelse med oppsetningen av *OMsorg* på Nationalteatret. Goksøyr & Martens løfter fram og synliggjør det alminnelige og hverdagslige på en måte som peker tilbake på oss som ser på.

3.14 De Utvalgte

Organisering og drift

De Utvalgte har i over 20 år operert som en fri scenekunstgruppe eller et kompani bestående av en fast kjerne kunstnere som jobber kollektivt med produksjoner i grenselandet mellom teater, billedkunst og performance. De Utvalgte har produsert om lag én forestilling hvert år samtidig som de turnerer med enkelte forestillinger på repertoar. Arbeidsmåtene varierer også relativt

mye mellom de ulike produksjonene ut ifra hvem de samarbeider med. Produksjonen *Begynnelser* fra 2016 var for eksempel en stor samarbeidsproduksjon med stor scenografi og fullt band på scenen, som ble spilt 38 ganger på Trøndelag Teater. Fosse-stykket *Skuggar* fra 2009 er et av stykkene som De Utvalgte har turnert mye med, både utenlands og i Norge, over flere år.

De Utvalgte har tre kunstnerisk ansatte, som også jobber med tekniske og administrative oppgaver, samt en produsent i staben sin. Til sammen utgjorde disse i 2017 3,5 årsverk. De Utvalgte er opptatt av sikre arbeidsvilkår for sine ansatte. De prioriterer pensjon og forsikringer, men har blitt enige om at lønna skal begrenses til om lag 80 % av en industriarbeiderlønn. De Utvalgte har kontorlokaler i Helleviktangen kulturhus på Nesodden, men de mangler gode prøvelokaler. De siste årene har De Utvalgte jobbet for å etablere egne prøvelokaler på Nesodden.

Etablert	1994
Perioder i ordningen	2014–2017
Tilskudd 2016	3 500 000
Omsetning 2016	3 717 000
Juridisk navn	De Utvalgte AS
Organisasjonsform	AS
Tilhold	Nesodden
Sjanger	Teater

Kunstnerisk praksis

De Utvalgte ble for noen år siden, av daværende teatersjef Jon Refsdal Moe ved Black Box teater, innlemmet i et selskap han kalte «de tre store» i norsk scenekunst, sammen med Verk produksjoner og Verdensteatret.

Felles for dem er at de alle må regnes som veteraner innen det frie feltet, og at de har en utpreget kollektiv arbeidsform. Bortsett fra det er de svært forskjellige, med hver sin tydelige signatur. De Utvalgte har, steg for steg, utviklet et uttrykk hvor estetikken, skuespillkunsten og innholdet framstår som like viktig uten at det framstår som resultatet av en teoretisk «undersøkelse».

Typisk for dem er et scenespråk som er assosiativt og kan peke i flere retninger. Det hviler en aura av noe impresjonistisk, ugripbart og drømmeaktig over mange av forestillingene deres, som appellerer til det underbevisste og instinktive. I forestillinger som *Jimmy Young*, *Bang Bang Club*, *Drømmen* og *Kunsten å bli tam* trer de inn i det sårbare feltet der mennesket møter naturen – i

vid forstand. Driften, moralen og virkelighetsforståelsen blir satt på prøve, bokstavelig talt og med til dels høy personlig risiko.

Etter hvert får det politisk-humanistiske engasjementet deres et tydeligere uttrykk, i forestillinger som *De Utvalgte*, hvor de tematiserer utenforskap og utvelgelse – sorteringssamfunnet – spilt av aktører med Downs syndrom, og *Visjonæren*, hvor Holbergs klassiske Jeppe-figur blir omdefinert og aktualisert bl.a. ved å gestaltes av den rumenske gatemusikanten Cantaragiu Rasturnel.

– Det er i leken vi blir konsistente, og leken må komme innenfra. Norge driver med olje, fisk og våpen. Jeg vil ikke være en del av det. Jeg vil ikke tjene mye penger. Jeg vil være fri og uavhengig og kunne kritisere systemet utenfra. Jeg ser at dette systemet føler seg truet av noen sigøyneres tilstedeværelse. Da velger jeg å identifisere meg med dem, sa De Utvalgtes Torbjørn Davidsen

under et debattmøte høsten 2013 om sosial dumping i det frie feltet.

En viktig del av De Utvalgtes estetiske språk består av arbeidet til videokunstneren Boya Bøckman med et til dels spektakulært 3D-uttrykk som i kraft av sin tredimensjonalitet får en konkret scenografisk funksjon. Samspillet med lydarbeidet til Jon Platou Selvig gir dermed også lyden en sjeldent framtrødende plass som gjør at man som publikummer nesten føler at man kan ta på den øg.

Gjennom forestillingen *Begynnelser* på Trøndelag Teater, med tekst av forfatteren Carl Frode Tiller og musikk av Motorpsycho, inntok De Utvalgte også det institusjonelle feltet, noe som ble tatt imot med begeistring av både presse og publikum.

De Utvalgte bygger på sin egen måte bro over gapet mellom det klassiske tekstteatret og det postdramatiske teatret, mellom teater og billedkunst og mellom det frie feltet og institusjonene.

Forvaltning av ordningen

En del av evalueringens mandat omfatter en vurdering av hvordan basisordningen har vært forvaltet og administrert av Kulturrådet. Sentrale spørsmål her er knyttet til tilskuddsnivå, tidsbegrensning, rapportering og oppfølging av tilskuddsmottakerne. I dette kapitlet fokuserer vi imidlertid på de to partene som er direkte involvert i administreringen av ordningen, Kulturrådet og tilskuddsmottakerne. I det store og hele er både kompaniene og Kulturrådet selv fornøyd med organiseringen og gjennomføringen av administreringen av ordningen. I det følgende utdyper vi dette med utgangspunkt i det empiriske materialet.

4.1 Generelt om forvaltningen

Kort fortalt dreier forvaltningen av basisstøtten seg om arbeidet med å velge ut støttemottakere, følge disse opp, samt utøve kontroll med at midlene blir brukt på en hensiktsmessig (og lovlig) måte. Kompaniene møter dermed fire ulike funksjoner eller instanser i Kulturrådet i løpet av en støttesyklus. Innkomne søknader behandles av Kulturrådets scenekunstkonsulent og i Faglig utvalg for teater og Faglig utvalg for dans. Scenekunstkonsulenten gir en innstilling til fagutvalgene. I et felles utvalgsmøte kommer fagutvalgene fram til en tilrådning om bevilgning eller avslag, som oversendes rådet. Rådet fatter endelig vedtak i sakene. Utvalgsmedlemmene er oppnevnt av rådet.

Dersom man får innvilget støtte, vil man i tillegg til scenekunstkonsulenten dessuten være i kontakt med andre medlemmer av Kulturrådets seksjon for scenekunst, som har som oppgave å følge kompaniene opp slik at de på best mulig måte klarer å gjennomføre sin virksomhet innenfor de rammene som de har fått støtte for. Dette skjer både i form av årlige møter og gjennom omfattende rapporteringsrutiner.

I våre samtaler med kompaniene virker det ikke som de alltid skiller like klart mellom de ulike instansene og funksjonene i Kulturrådets administrasjon. Ofte omtales Kulturrådet som én størrelse, selv i tilfeller der det er åpenbart at det er utvalget eller scenekunstkonsulenten det snakkes om. Vi vil likevel i det følgende forsøke å plassere ulike holdninger og meninger der de hører hjemme: hos henholdsvis fagutvalgene, scenekunstkonsulenten og scenekunstseksjonen.

Generelt er vårt inntrykk at kompaniene som mottar basisstøtte, er fornøyd med administreringen og rutinene rundt ordningen, både med tanke på søknadsprosessen og oppfølging/rapportering. Her har nok basisstøttens egenart mye av æren, da den åpner for en dialog som er basert på en relativt stor grad av frihet og fleksibilitet innenfor rammen på fire år. Et av kompaniene beskriver overgangen fra dialog med Kulturrådet om prosjektstøtte til basisstøtte som en prosess der «Kulturrådet gikk fra å være ‘en fiende’ til å bli en støttespiller».

Særlig blir det vektlagt at søknadsskrivingen kunne gå over fra å være tilpasset hva man trodde Kulturrådet og fagutvalgene ønsket å høre, til å være en mer integrert del av kompaniets kunstneriske planlegging og research. Flere av kompaniene forteller om at både søknadsskriving og rapportering har blitt viktige deler av både planleggingen, utviklingen og dokumentasjonen av kompaniets virksomhet. Et kompani sier: «I basis formulerer man en kunstnerisk plan. Flere burde gjøre det, skrive søknader, formulere hva de holder på med.» På en måte vises det til et arbeid der det å formulere kunstneriske ideer og visjoner innenfor basisstøtten får preg av å forholde seg reelt til det kunstneriske arbeidet, og dermed også få konstituerende kraft for kunstnerisk arbeid.

4.2 Faglig utvalg for dans og Faglig utvalg for teater

Vårt overordnede inntrykk er at tildeling av basisstøtte i tråd med prinsippet om fagfellevurdering gjennom særskilte teater- og dansefaglige utvalg har stor tilslutning blant støttemottakerne. Dette er dessuten et inntrykk vi sitter igjen med også etter å ha snakket med øvrige informanter på scenekunstheltet, inklusive flere scenekunstnere som har søkt, men fått avslag på søknaden om basisstøtte. Dette er i tråd med tidligere forskning på administrasjon og forvaltningsmodeller for tildeling av støtte på kunstfeltet (Bennich-Björkman 1991, Mangset og Hylland 2017).

Det knyttes samtidig en rekke forventninger og krav til hvordan utvalgene bør bemannes og operere. Særlig har kompaniene forventninger til at utvalgene er faglig oppdatert. Flere mener at utvalgene i prinsippet burde se et kompani samlede produksjon i støtteperioden for å kunne vurdere hvorvidt kompaniet er berettiget til videre støtte eller ikke. Et kompani reagerer for eksempel med forskrekkelse på opplysningen om at dette ikke nødvendigvis er tilfellet: «Har ikke utvalget sett produksjonene? Det er egentlig helt krise ...» Hvorvidt utvalgene faktisk hadde gjort det i denne sammenhengen, kjenner vi imidlertid ikke til.

Et annet punkt mange nevner er at utvalgene, deres beslutninger og ikke minst kriteriene som ligger til grunn for beslutningene, bør være så transparente som mulig. Et av kompaniene sier at det er «veldig viktig at det er gjennomskiktig hva man blir vurdert på. Jo sikrere Kulturrådet er på sitt mandat, jo tydeligere kan de være overfor gruppene». Det er uvisst i hvilken grad fagutvalgene og/eller Kulturrådet har ressurser til eller ønske om å offentliggjøre sine vurderinger av kompaniene som søker basisstøtte og ikke får støtte. I dag offentliggjør hverken fagutvalgene for dans og teater eller Kulturrådet sine vurderinger av kompaniene som søker basisstøtte og ikke får støtte. Derimot har disse gruppene anledning til å komme i dialog med scenekunstkonsulenten om bakgrunnen for avslaget. Man kan likevel tenke seg at et mer omfattende innsyn i hvilke vurderinger og diskusjoner som ligger til grunn for et avslag, kunne være en fornuftig prioritering i en så viktig ordning, nettopp for i enda større grad å sikre tildelingenes legitimitet blant potensielle søkere. Konsekvensen av både å få tilslag og avslag på søknad om basisstøtte er så vidt stor at en gjennomarbeidet begrunnelse for det ene eller det andre ville være viktig, særlig for dem

som må prøve igjen ved en senere anledning. Slike begrunnelser trenger eventuelt ikke å være offentlige.

Det de fleste vi har snakket med både i og utenfor kompaniene dessuten er enige om, er at utvalgsmedlemmene må rullere, for å unngå at visse kunstsyn eller -preferanser sementeres. Det samme gjelder ønsket om å søke en utvalgssammensetning som er så bred som mulig med tanke på kompetanse. Et kompani forteller om følelsen av at utvalget ønsket en spesifikk type scenekunst. De opplevde at det «var en trend de ville ha oss inn i. At vi måtte manøvrere oss inn i en trend. Da blir man en 'etterløper'. Det er lett at det blir mange etterløpere. Og, det er ubehagelig å være kunstner når man kjenner at ting er på moten. At det er veldig sterk konsensus om hva som er god kunst». Med stadig nye utvalgsmedlemmer er det lettere å akseptere at vanskelige valg og prioriteringer må gjøres. Her bør med andre ord eksisterende praksis opprettholdes.

Med tanke på utvalgene er det en generell holdning at man her må ha medlemmer som «tør» å ta ansvar for sine valg og prioriteringer. Alle er innforstått med vanskene som ligger i å prioritere og rangere kollegaer, men alle er samtidig i prinsippet enige i at dette er en viktig jobb som må gjøres.

4.3 Dialogen med Norsk kulturråd (Scenekunstkonsulent og Seksjon for scenekunst)

Scenekunstkonsulenten i Kulturrådet har en fortløpende dialog med basisgruppene. De siste årene har dialogen vært organisert gjennom dialogmøter med gruppene hvert år. I disse møtene diskuteres den kunstneriske virksomheten til gruppene, utfordringer de har møtt, eller mulige veivalg gruppene akter å ta i andre retninger enn det de har spesifisert i søknaden. Møtene er også et sted der Kulturrådet kan formidle en eventuell bekymring for at gruppene ikke oppfyller de forventningene Kulturrådet har til dem. Dialogmøtene blir dokumentert skriftlig i referat ført i pennen av Kulturrådet.

Alt i alt virker dialogen mellom kompaniene i ordningen og både sittende og tidligere scenekunstkonsulenter å være/ha vært svært god. Kompaniene føler stort sett at de er og har vært godt ivaretatt og tatt på alvor av faglig kompetente konsulenter. Det samme gjelder for den øvrige administrasjonen i Kulturrådets scenekunstseksjon. Ord som «dialog» og «veiledning» går igjen i kompanienes beskrivelser av

kontakten de har hatt med Kulturrådet. Med det menes for det første en type gjensidighet som det kanskje ikke er rom for i samme grad i andre av Kulturrådets støtteordninger. For det andre er det en åpning for fleksible løsninger for komplekse prosjekt, der kompaniene til en viss grad gis mulighet til å styre rammene for egen langsiktig virksomhet. For eksempel forteller et kompani at Kulturrådet har vært tydelig på at så lenge de jobber i riktig retning og begrunner det de gjør, så er det rom for endringer innenfor oppsatte rammer. Flere uttalelser fra kompaniene vitner om det samme:

Vi hadde en veldig god dialog med Kulturrådet. Plutselig åpnet det seg en luke for dialog, og vi fikk veldig god veiledning.

Administrasjonen kommer på forestillinger, de er oppdatert, faglig interesserte. Utrolig viktig med scenekunstkonsulenten. Utrolig viktig at det er en fulltidsjobb. Som kan holde seg oppdatert, som kan se forestillinger over hele landet. Dra på festivaler. En som også kjenner til det praktiske rundt scenekunstproduksjonen.

Vi er fornøyd med de årlige møtene. De [Kulturrådet] har oversikt. Det virker som om de er stolte av ordningen, og sitter ikke på sin høye hest. De er oppriktig nysgjerrige og viser stor vilje til å gå langt for kunsten. Vi opplevde dessuten at de har stor interesse av å skape kunstnerisk rom. Ikke minst var de hjelpsomme i forhold til mangelfull rapportering.

Her er det imidlertid noe delte meninger. Noen motstemmer kan illustrere det: Et kompani forteller at dialogen «har gått i bølgedaler, noen ganger gode dialogperioder, andre ganger ikke». Det kan virke som at Kulturrådets nærhet til kompaniene i ordningen, som ellers hos mange oppfattes som svært positiv, av og til også kan oppleves som litt klam. Et av kompaniene mener i alle fall å vite at «departementet blander seg mindre», noe som både tyder på en viss motvilje mot slik innblanding og en formening om at en viss avstand eller begrenset interesse som kan komme ved å ligge under KUD, også kan oppfattes som en frihet. Et kompani forteller om opplevelsen av å ha blitt møtt med «interesse og tilstedeværelse», men at dialogmøtene til tider har tatt form

... nærmest som et forhør. Aggressive møter – attackerende – spørsmål man ikke skjønner hvor kommer fra. Det går i bølger. Noen

ganger skaper de en lukkethet, andre ganger er det styrkende å gå derfra. Tror det handler om kjemien i Norsk kulturråd. Mye handler om scenekunstkonsulenten.

Et kompani forteller av de ikke bare har et bra forhold til Kulturrådet. Dette er trolig friksjon man må regne med i en støtteordning der støt-tegiver og -mottaker samarbeider såpass tett over flere år, og der mye står på spill for begge parter. Noe annet ville kanskje gitt mer grunn til uro? Man må dessuten se slike tilbakemeldinger i lys av hvordan særlig dialogmøtene er tenkt. De skal utfordre kompaniene og justere retningen dersom den avviker fra hva som ligger til grunn for basisstøttetildelingen. Slik motstand vil trolig kunne oppfattes som pågående og inngripende, på tross av at den er legitim. Vi oppfatter likevel ikke at dette er en typisk og sterk kritikk av kompanienes kontakt med Kulturrådet. Dette kan illustreres med at et par av kompaniene forteller om at de etter siste tildeling savnet at tilbakemeldingene var enda tydeligere. Man kan dermed tenke seg at noe motstand, kanskje til og med i form av en attackerende stil, er til det gode i slike kreative prosesser.

Man skal her heller ikke glemme at Kulturrådet gjerne har hatt en langt tettere oppfølging av scenekunstnerne enn hva Kulturdepartementet har hatt. I Norge har institusjonene på scenekunstheltet vært så å si fredet for enhver innblanding i virksomheten sin, og har opplevd stødig finansiering gjennom mange år (se f.eks. Kleppe et al. 2010). Vi har derfor hevdet at institusjonene kjennetegnes av en individuell autonomi der den kunstneriske autonomien primært forvaltes av teatersjefen (jf. Kleppe 2017a). Som et armlengdesorgan, der prinsippet er at kunstfeltet selv skal ta de viktigste avgjørelsene, kjennetegnes Kulturrådet i langt større grad av en kollektiv autonomi der scenekunstaktørene samlet gis kunstnerisk frihet. Dette innebærer at også andre aktører enn den enkelte scenekunstgruppe eller den enkelte kunstneriske leder har synspunkter på det kunstneriske arbeidet.

4.4 Søknadsskriving og rapportering

Administrasjon og kontorarbeid ses som regel som et uønsket – men nødvendig – element i kunstnerisk arbeid. Uønsket fordi det stjeler tid fra den kunstneriske produksjonen. I en langsiktig ordning som basisstøtten, der tilsagnsbeløpene er svært høye, vil likevel kravene til både søkna-

der og rapportering være relativt omfattende. Dette reflekteres da også gjennom at en rekke lover og regler regulerer Kulturrådets forhold til basiskompaniene, f.eks. statens reglement for økonomistyring, offentlighetsloven, lov om Norsk kulturråd mfl. Et av kompaniene er svært oppmerksom på sammenhengen mellom rapportering og støttens generelle legitimitet, og sier: «Vi er fornøyd med Kulturrådet. De følger godt med. De er opptatt av å se etter hva man faktisk har sagt man skal gjøre. Det er bra for legitimiteten for kulturstøtte, det er bra at de går basiskompaniene etter i sømmene.»

De fleste av kompaniene forteller at både søknads- og rapporteringsrutiner og -krav knyttet til basisstøtten er til å leve greit med. De framhever her både fleksibilitet i praktisering av (særlig) rapportering og opplevelsen av å få nødvendig hjelp og forståelse fra Kulturrådet dersom det man har levert, er ufullstendig eller forsinket. Flere av kompaniene nevner dessuten at et pluss med basisstøtten er at man kan søke på nytt to år før tildelingen går ut, og dermed får et nytt forsøk dersom man ikke får gjennomslag i første omgang. Det blir også lagt vekt på viktigheten av at det åpnes for at planer kan endre karakter, særlig de som ligger litt fram i tid. Et kompani er f.eks. opptatt av at man over tid vil operere i ulike faser av produksjon og visning/turnering, og at man dermed vil jobbe ulikt fra år til år. Dette vil dessuten reflekteres i økonomien og behovet for støtte, og kompaniet understreker særlig at det er ønskelig med fleksibilitet med hensyn til å kunne overføre tilskudd fra ett år til et annet, så lenge det går opp over de fire årene støtten innvilges for.

Noen av kompaniene er særlig opptatt av å maksimere sin egen kunstneriske frihet, både i søknadsskriving og rapportering. Sentralt i deres argumentasjon står for eksempel at skjemaene både for søknader og rapportering *ikke* må legge unødige føringer for kunstnerskapene. For noen føringer vil det uansett være snakk om, så lenge man har retningslinjer og kriterier for vurdering (noe som altså er både legitimt og nødvendig). «Man lærer seg det byråkratiske språket og vil til en viss grad tilpasse seg, så skjemaene er styrende. Men man må tørre å utfordre det», sier et kompani, og belyser dermed nettopp dette. Et annet kompani er derimot mer grunnleggende

kritisk, og hevder at det de oppfatter som nye søknadsskjemaer, har medført en endret praksis

... fra å legge vekt på kunstnerskap, hvor du vil, kontekst, idé osv., til veldig mye fokus på hvilke prosjekt man skal gjennomføre, hvilke dansere som skal med i de ulike prosjektene, hvor mye penger man skal bruke, osv. Dette stiller veldig store krav til planlegging. Man skal vite fire år fram i tid diett for dansere i hver enkelt forestilling eller produksjon. Det har blitt mer detaljering og mindre tillit. Det har blitt et kontrollregime som låser. Det er blitt en søknad om fire års prosjektstøtte, ikke basisfinansiering.

Dette siste synet er imidlertid, slik vi ser det, ikke særlig utbredt i det empiriske materialet. Vi er også i tvil om dette er en riktig tolkning av Kulturrådets forventninger til detaljnivået i søknadene. Snarere forteller flere om at både det å skrive søknader og å rapportere bidrar til å skape struktur i kunstnerskapet og hverdagen. De forteller om at de gjennom søknadene blir tvunget til å konseptualisere hva de vil kunstnerisk, tenke strategisk/langsiktig samt å budsjettere realistisk. Søknadene blir dermed ofte det første steget på veien til en produksjon. I rapporter får man oversikt over viktige seiere, og kan lære av tap, og flere forteller at man har hatt glede av å dokumentere kompanienes virksomhet over tid.

Noe av denne velviljen i møte med administrative rutiner må uten tvil ses i lys av at basisstøtten har gitt rom for kompaniene til å trekke til seg profesjonelle administrative ressurser. Vi vil senere fokusere på nettopp denne effekten av basisstøtten. Her kan vi nøye oss med å slå fast at én effekt av romsligere økonomi for kompaniene er at det har vokst fram det man nesten kan si er en ny profesjon på det frie scenekunstheltet, nemlig *produsenten*. I tillegg til å jobbe aktivt med promotering, salg og turnélegging nasjonalt og internasjonalt bistår slike produsenter kompaniene i søknadsskriving og rapportering. En del av profesjonaliseringen av disse oppgavene har bl.a. bestått i å «oversette» kunstneriske ambisjoner og erfaringer til en språkdrakt som både tilfredsstillende kompanienes behov for integritet og kunstnerisk fleksibilitet og Kulturrådets behov for rapportering og evaluering.

Basisfinansieringen og scenekunstens økosystem

Hvilke sammenhenger kan vi se mellom basisfinansieringen og det vi i kapittel to beskrev som scenekunstens økosystem? Det skal det handle om i dette kapitlet, hvor vi vurderer ordningen og arbeidet i gruppene i lys av produksjon, distribusjon og formidling, samt arbeidslivet for scenekunsten. Avslutningsvis i kapitlet diskuterer vi også dette økosystemets bærekraft, særlig med tanke på hvordan basisfinansieringen er innrettet.

Gjennom empiriske analyser kommer vi i dette kapitlet til å konkludere med at basisstøtten i det store og det hele fungerer godt. Svært mange av funnene og analysene vi presenterer, peker i retning av en nødvendig, attraktiv og velfungerende scenekunstpolitisk ordning – en ordning som fyller et åpenbart behov i feltet, og som dessuten gjør det på en god måte. Data-materialet vitner likevel om at ordningen står overfor noen hovedutfordringer. Særlig er disse knyttet til forholdet mellom produksjon og formidling, forholdet mellom prosjektstøtte og basisstøtte, samt dynamikken i ordningen.

I det følgende kommer vi til å fokusere på fire sentrale sider ved basisstøtteordningen: produksjon, formidling, profesjonalisering og arbeidsliv. Særlig ser vi på hvordan ordningen har påvirket fri scenekunst, og hvordan utforming av ordningen er tilpasset praksisene og øvrige støtteordninger for produksjon og visning av scenekunst. Her ser vi på hvordan den langsiktige støtten har påvirket det kunstneriske nivået på produksjonene og formidlingen av disse, hvordan den har påvirket det kunstneriske utviklingsarbeidet for de enkelte kunstnere og for gruppen som helhet, og hvordan den har påvirket gruppenes nettverk og deres samarbeid med andre kunstnere, andre grupper, produsenter og visningssteder.

5.1 Produksjon

Det store mangfoldet og den store variasjonen mellom kompaniene kommer kanskje aller tydeligst til uttrykk i deres produksjoner. Omfanget kan variere fra en enkelt kunstner, med en svært enkel scenografi og teknisk produksjon, til 50 mennesker i et teater bygd rundt produksjonen. Noen produksjoner får plass på en europall eller i seks kofferter, andre trenger seks fulle containere. Som vi skal se, påvirker dette turnévirksomheten, men det påvirker også produksjonsintensiteten. Noen kompanier produserer én forestilling hvert tredje år, andre produserer to nye produksjoner hvert år. Generelt ser vi at produksjonsfrekvensen på danseforestillinger er høyere enn på teaterforestillinger (jf. tabell 7).

TABELL 7: ANTALL PRODUKSJONER (PREMIERER) FOR DE ULIKE KOMPANIENE DE SISTE FIRE ÅRENE (TALL FRA ÅRSRAPPORTER).

	2013	2014	2015	2016	TOTALT
DANS	7	8	8	8	32
Jo Strømgren Kompani	4	2	3	1	10
Avdals produksjoner	1	2	1	1	5
Fiksdal Dans	-	-	1	2	4
Ingun Bjørnsgaard Prosjekt	1	1		1	3
Winter Guests	1	2	1	2	6
Zero Visibility Corp.		1	2	1	4
TEATER	3	3	3	4	13
Verdensteatret	1	1			2
Vinge/Müller	1				1
Verk Produksjoner	1	1	1	1	4
De utvalgte	-	1	1	1	3
Goksøy & Martens	-		1		1
Cirka Teater	-	-	-	1	1
Traavik.info	-	-	-	1	1
TOTALSUM	10	11	11	12	45

De aller fleste kompaniene som mottar basisfinansiering, har lang erfaring med å jobbe prosjektbasert med ett- eller flerårig prosjektstøtte fra Kulturrådet. Når kompaniene beskriver produksjonsvilkårene under basisordningen, er det med dette som bakteppe de fleste uttaler seg.

Muligheten til å tenke langsiktig i planlegging av produksjoner framstilles som et gjennomgående positivt kjennetegn ved ordningen. Der prosjektstøtten innebar en oppstykket produksjonsmetode, muliggjør basisordningen en mer dynamisk kunstnerisk virksomhet der den ene produksjonen avløser den neste: «På prosjektstøtte måtte man starte maskineriet på nytt hver gang», sier et av kompaniene. For hver produksjon måtte man knytte til seg kunstnere, samarbeidspartnere, produksjons- og visningslokaler. Et annet legger vekt på at produksjonsstøtte nettopp er rettet inn mot produksjon. Drift tilgodeses i mindre grad, noe som gjør at det er vanskelig å få kontinuitet mellom de ulike produksjonene, eller som det samme kompaniet sa: «Når prosjektet var slutt så stoppet alt. Poff, stopp!» Med basisfinansiering kan man lage lengre, mer forpliktende avtaler med dem man ønsker å samarbeide med.

Samtidig gir forutsigbarheten ordningen fører med seg, kompaniene mulighet til i større grad å jobbe med flere produksjoner samtidig, gjerne i form av å ha en mindre produksjon med friere rammer og en mer «leken» eller utforskende tilnærming parallelt med en større. De fleste kompaniene starter arbeidet med en produksjon om lag to år før premiere. Samtidig produserer flere av kompaniene én produksjon hvert år. Dermed vil det være nødvendig å jobbe parallelt med to forestillinger på to ulike stadier. Dette åpner basisordningen for på en helt annen måte enn prosjektstøtten, som i langt større grad fordrer fokus på ett prosjekt med en relativt fastlagt ramme og et fastlagt forløp.

Langsiktighet er også en fordel når man skal vurdere tilbud om nye turneer eller gjestespill. Særlig ved oppdrag internasjonalt vil planleggingsfasen være lang. Det er ikke uvanlig at turneer eller gjestespill planlegges to eller tre år fram i tid. Slike oppdrag er dessuten ofte basert på en co-produksjonsmodell der man deler på det økonomiske ansvaret. For et kompani med kortsiktig støtte kan det være vanskelig å forskuttere slike økonomiske og organisatoriske forpliktelser, noe som i verste fall kan gjøre at kompaniet må takke nei. Kompaniene med basisstøtte vil, på grunn av støttens langsiktige karakter (der alle så nær som ett kompani til nå dessuten har fått støtte innvil-

get for mer enn fire år), i mindre grad måtte gjøre slike avveininger.

Langsiktigheten påvirker også muligheten for mer omfattende research knyttet til produksjonene. På tross av kompanienes ulikhet kjennetegnes de fleste produksjoner ved at de ikke er basert på skrevet dramatik, men at de blir skapt av scenekunstgruppen selv, jf. Lehmanns beskrivelse av post-dramatisk teater (2006). Til denne prosessen følger det gjerne et utforskende arbeid der materialet, eller empirien, til produksjonen blir innhentet. Gjennom intervjuer eller mer antropologisk inspirert feltarbeid på ulike steder i verden dannes grunnlaget for produksjonene. Flere av kompaniene beskriver hvordan basisordningen har muliggjort et større omfang på dette arbeidet og samtidig muliggjort å involvere flere av kunstnerne som skal utvikle forestillingen. Dette bidrar igjen til et fyldigere kunstnerisk materiale og til at flere personer kan bistå i tolkningen av dette.

Langsiktigheten er også avgjørende for dem som jobber med produksjoner som utvikles over lang tid, som ledd i et vedvarende kunstnerskap. Dette gjelder Verdensteatret, Goksoyr & Martens, Mette Edvardsen med flere, men det mest åpenbare eksemplet er nok Vinge/Müller. Deres produksjoner har vært en videreutvikling av en scenografi og en «teaterinstallasjon» som har vært stadig utviklet og utvidet. Deres produksjon avsluttes ikke, men videreføres over i en ny forestilling. Forestillingen som ble vist under Berliner Festspiele i sommer, ble *ikke* påbegynt to år før premieren, den har vært under utvikling siden en tidlig fase i Vinge/Müllers kunstnerskap. Dette siste eksemplet illustrerer dessuten et annet aspekt ved basisordningens langsiktige karakter som framheves som positivt, nemlig at den legger til rette for store produksjoner. Som et kompani forteller:

Basisstøtten gjør det mulig å utvikle store, tunge verk med 10 og 12 kunstnere, og utvikle koreografi med mange. Dette krever egen kompetanse som må utvikles. Nå har Ingrid Lorentzen sluppet til noen ved Nasjonalballetten, men ellers ingen muligheter.

Slike muligheter åpner seg med basisfinansiering.

Samtidig stiller dette også svært ulike krav til produksjonsforhold og prøvelokaler. For flere av kompaniene er prøveperiodene begrenset, og da særlig den tiden man jobber med full teknisk og scenografisk produksjon. For andre kompanier utvikles hele forestillingen med bruk av teknisk infrastruktur og full scenografi, og særlig der hvor

denne er en bærende del av det kunstneriske uttrykket. Kompanier med små produksjoner kan klare seg med et mindre studio til danse-/skuespillerprøver, for så å arbeide med tekniske prøver på premierescenen en uke før visning. Dette er en modell flere av de programmerende scenene legger opp til. Gruppene som jobber langsiktig med tekniske prøver, eller grupper der scenografien utvikles som en sentral del av verket, har behov for mer permanente lokaler. Verdensteatret har løst dette ved å leie et industrilokale på Alna, mens Cirka Teater leier et tilsvarende lokale på Nyhavna i Trondheim. I begge tilfeller inneholder produksjonslokalene også verksteder. For kunstnere som jobber på denne måten, er slike lokaler en nødvendighet. Det er også nødvendig å innrede og tilrettelegge lokalene for den produksjonen de driver, noe som krever ytterligere ressurser. For å igangsette noe slikt er en langsiktig finansiering nødvendig.

Samtidig er det ikke bare kompaniene som jobber med store formater, som trenger prøvelokaler. De aller fleste av kompaniene påpeker at manglende eller dyre lokaler er en viktig utfordring. Det vises til leiepriser på 50 000 for en helg for et egnet prøvelokale i nærheten av Oslo. Som nevnt har flere av de programmerende scenene i dag lokaler som gruppene kan bruke en uke før premiere. I Oslo finnes det et begrenset antall lokaler som kompaniene kan benytte seg av.

Prøvelokaler er en viktig del av infrastrukturen og økosystemet for et voksende scenekunsthelt som jobber uten faste scener. Kulturpolitisk kan dette løses på flere måter. Man kan etablere støtteordninger for dette, slik ordningen *Rom for kunst* delvis er et eksempel på, man kan legge det inn som en kostnad man forventer de produserende gruppene skal dekke via sine budsjetter, noe som er tilfellet i dag, eller man kan tilrettelegge for at utvalgte programmerende scener kan etablere og drifte prøvelokaler som kan benyttes utover den ene uka til tekniske prøver på premierescenen. Praksisen med residens er også mye brukt i utlandet, men noe mindre benyttet i Norge. Dette kan det legges mer til rette for, ikke minst i den regionale kulturpolitikken. Her kan tomme lokaler utnyttes strategisk til en desentralisering av kunstnere og kunstnerisk arbeid. Et eksempel på dette er Oppland fylkeskommunes residensordning (Berge 2017a).

Langsiktighet i produksjonsvilkårene har ytterligere en viktig dimensjon, nemlig å legge til rette for risikovilje med tanke på å skape utfordrende og nyskapende scenekunst. Her berører produksjonsvilkårene med andre ord et så sentralt

samfunnsspørsmål som ytringsfrihet. Basisstøtten gir frihet til å ta kunstneriske sjanser, uten omtanke for eventuelle konsekvenser i form av avslag på videre prosjektstøtte. Vi skal ikke hevde at dette er noe som skjer ofte, men at det kan skje, viser for eksempel saken der Morten Traaviks kunstneriske engasjement i Nord-Korea ble gjenstand for omfattende diskusjon med politiske overtoner. I 2012 ønsket Utenriksdepartementet å trekke tilbake reise støtten Traavik hadde fått til prosjektet *Yes, we love this country*. Kulturrådet, derimot, sto fast på sin tildeling til Traaviks prosjekt. I 2009, da Traavik søkte støtte til sitt *Miss Landmine*-prosjekt, var ikke Kulturrådets innstilling like entydig. Denne gangen gikk rådet imot fagutvalgets innstilling om å tildele støtte til Traavik (Fidjestøl 2015). Det ble den gang spekulert i hvorvidt avslaget var politisk motivert, eller om det skyldtes generell misnøye med Traaviks prosjekt, uten at dette lot seg bekrefte. Uavhengig av dette mener produsentene til Traavik at basisstøtten i større grad enn prosjektstøtten gir frihet til å være provoserende og utfordrende i sitt kunstneriske virke, noe de anser som en helt sentral del av kunstnerskapet.

Som vist ovenfor er en viktig side ved basisstøtten at man innenfor frie, fleksible, langsiktige og økonomisk romslige rammer kan utvikle store og ambisiøse produksjoner. Dette blir av de fleste vurdert som viktig både for den enkelte kunstner, det enkelte kompani og for det norske scenekunstheltet generelt. Ønsket om å ha frie rammer til å forfølge kunstneriske visjoner i full skala er grunnleggende ved kunst generelt og scenekunst spesielt, i alle fall blant de kompaniene som er i posisjon til å kvalifisere for basisstøtte. Det at basisstøtten faktisk gir åpning for å følge slike visjoner, er imidlertid noe som samtidig kan skape ubalanse og spenninger på feltet. Denne ubalansen består i at store og ambisiøse produksjoner potensielt kan bli tunge eller umulige å turnere, særlig innenfor det norske scenekunstøkosystemet. Flere av informantene i det empiriske materialet uttrykker en viss bekymring for at scenekunstheltet gjennom basisstøtten utvikler en kultur for grandiose produksjoner eller forestillinger – forestillinger som er så store og ambisiøse at man til slutt ikke klarer å komme seg ut av produksjonslokalene og fram til publikum, særlig om man tenker seg å nå fram til et publikum utenfor hovedstaden. Faren for en slik utvikling ses av flere som et sentralt dilemma ved ordningen. En arrangør i Nord-Norge beskriver dette slik:

Vi oppfatter dette som et kjempedilemma. Vi ønsker at det skal satses på store og påkostede forestillinger, samtidig blir disse rett og slett for dyre for å vise i Nord-Norge. Vi har rett og slett ikke råd til å ta imot dem. Å leie inn en produksjon koster ofte minst 100 000 kroner. Med fullt hus i den største salen, som rommer 100 publikummere, og med 350 kr per billett, blir fortsatt inntektene bare 35 000. Og både 100 i salen og 350 per billett er litt urealistisk. Hvem skal betale for dette?

Et interessant moment i denne sammenhengen som informantene trekker fram, er at det synes å være vanskelig å få gjestespillstøtte til forestillinger med kompanier som har basisstøtte. Informanten tror dette henger sammen med en holdning om at disse kompaniene selv har midler til å bidra til et slikt gjestespill. Selv om kompaniene med basisstøtte ifølge retningslinjene skal ha en klar formidlingsstrategi og -plan, vil det i de fleste tilfeller være slik at finansieringen av en turné er et spleiselag mellom kompaniene og arrangørene som skal vise produksjonen. Det empiriske materialet gir grunnlag til å anta at ulike aktører har ulikt syn på hvordan fordelingen av kostnadene skal gjøres. Noen mener at kompaniene selv bør legge egne ressurser inn i arbeidet med å nå ut, mens andre mener det er feil å velte dette ansvaret og den økonomiske risikoen over på kompaniene, også fordi dette nettopp vil gå på bekostning av evnen til å realisere svært ambisiøse kunstneriske visjoner.

På den andre siden er en annen informant, som er svært opptatt av at scenekunst alltid bør produseres med det for øye å nå ut til et bredt publikum, mer kritisk til de mest ambisiøse produksjonene som følgelig får en redusert evne til å la seg turnere. Informanten mener det er arrogant å legge så mye ressurser i produksjon at den direkte eller indirekte konsekvensen blir å ikke klare å vise forestillingen. «Det er ingen menneskerett å være kunstner. Om man ikke klarer å tilfredsstille kravet om å nå ut, må man legge om kursen», hevder denne informantene. Han/hun mener med andre ord at det er en klar sammenheng mellom hvilke ambisjoner og strategier kunstnere har for egen produksjon, og i hvilken grad de kan følge opp med å få vist dette til publikum.

Også en tredje informant, fra arrangørfeltet, peker på at stor frihet kan ha noen farer. De store tildelingssummene som kommer med basisstøtte, og den store friheten det innebærer, kan sammen med manglende krav til f.eks. turnering og

co-produksjoner gjøre at det utvikles «kunstnerbobler», sier han/hun. Her tolker vi informantene til å mene at frihet uten føringer fort kan føre til et ensidig fokus på produksjon.

We all get duties when we receive public money. Some of the companies do their maximum to get in touch and dialogue with the Norwegian audience, or to contribute to the field in different ways, while others can do whatever and are still funded. I've been very active in advocating for artists' freedom, for supporting creation and artistic research but always considering that artists cannot live in the sole bubble of creation. The world changes, the performing arts field in Norway too with more and more strong artists and companies. Beyond supporting the artistic development, cultural policies should have a role in stimulating practices. Funding schemes may include criteria related to – among others – international connections, touring, contributing to the field, connecting with audience. But those criteria should be open enough so that we do not end with only one model.

Denne spissformuleringen peker klart mot en uheldig situasjon basisstøtten kan komme i, dersom for mange kompanier får tildeling basert på kunstneriske ambisjoner om å sette opp spektakulære produksjoner. Samtidig kan man også falle i motsatt grøftkant. En av informantene fra Nord-Norge påpeker nemlig at det hadde vært et mye større problem om det i Norge hadde vært slik at man bare kunne gjort solo og duetter. Man må kunne ha ambisjoner». Utsagnet viser igjen til at dette oppleves som et dilemma, der man må balansere ulike behov og kunstneriske strategier. En slik balansegang vil dermed ha konsekvenser for basisordningen fordi man kanskje ikke kan forvente spektakulære produksjoner og samtidig bred formidling i ett og samme kompani.

5.2 Formidling

Også når det gjelder formidling, er det stor variasjon mellom kompaniene i ordningen. Som en del av arbeidet med denne evalueringen har vi gjennomgått og systematisert tall for alle produksjoner, forestillinger og visningssteder for basiskompaniene mellom 2013 og 2016. Noen av disse tallene presenteres her. I tabell 8 viser vi en oversikt over antall forestillinger/visninger kompaniene har spilt i løpet av de siste fire

årene. Tallene er her gjengitt som gjennomsnitt for årene 2013–2016, men gjelder kun innenfor perioden kompaniet har fått basisstøtte. Det vil si at eksempelvis tallene fra Cirka Teater kun omfatter visninger i 2016.

Som vi ser av tabellen, markerer Jo Strømgren Kompani seg særskilt med en stor portefølje av forestillinger i både Norge og utlandet. De siste årene har JSK spilt 743 forestillinger for 114 000 publikummere. Om lag 40 % av forestillingene og halvparten av publikumet dreier seg om turnering utenlands. Av de norske forestillingene har en stor andel blitt vist i regi av Den kulturelle skolesekken (DKS).

Avdals produksjoner driver også en utstrakt turnévirksomhet i Norge og internasjonalt. De siste fire årene har kompaniet spilt 242 forestillinger for i overkant av 26 000 publikummere. Om lag to tredjedeler av forestillingene er vist internasjonalt.

Cirka Teater, som kom inn under ordningen i 2016, driver også utstrakt formidlingsvirksomhet for et stort publikum. I deres første år under ordningen spilte de 127 forestillinger for 15 500 publikummere. I tillegg til Jo Strømgren er Cirka Teater det kompaniet som gjør flest skoleforestillinger i regi av DKS. Dette henger tett sammen med deres særskilte fokus på barn og unge som målgruppe. 85 % av forestillingene til Cirka Teater i 2016 var i regi av Den kulturelle skolesekken.

Mette Edvardsen og Ingrid Fiksdal jobber også med relativt «letturnerte» produksjoner. Siden Edvardsen var ny i ordningen i 2017, har vi ikke turnétall for hennes produksjoner. Fiksdal har i løpet av sine to år med basisfinansiering spilt 77 forestillinger for 5300 publikummere.

Flere kompanier har en formidlingsvirksomhet som inkluderer 10 til 20 forestillinger i året. Dette er kompanier med større produksjoner eller større cast der turnékostnadene er langt større. Flere av disse gruppene setter også av mye tid til research og utvikling av produksjonene. Likevel, dersom man vurderte formidling som et viktig aspekt ved basisfinansieringen, har nok flere av gruppene et større potensial til å nå ut til flere.

Formidlingsprofilen varierer imidlertid mye mellom de ulike kompaniene. Vinge og Müller har i perioden med basisfinansiering laget store, plasskrevende og ressurskrevende produksjoner som stiller helt spesielle krav til infrastruktur. I deres siste produksjon under Berliner Festspiele i 2017 bygde de opp et helt teater fra bunnen av. De engasjerte mer enn 50 personer og brukte et halvt år på å rigge opp scenografien. I teatret var

det plass til i underkant av 150 personer, som fikk se en tolv timer lang forestilling.

Nederst på lista finner vi to kompanier med en noe annen produksjonsprofil. Traavik.info, som de senere årene har jobbet mye med intervensjoner, produserer ikke forestillinger for et publikum i ordinær forstand. Dermed er det også vanskelige å måle formidlingsvirksomheten gjennom besøkstall. Traaviks siste prosjekt, *The Liberation Day Tour*, ble dokumentert gjennom en film som har blitt vist i en rekke sammenhenger, deriblant på NRK, og har dermed nådd ut til et stort publikum.

TABELL 8: ANTALL VISNINGER ÅRLIG, FORDELT PÅ KOMPANI OG SPILLESTED. GJENNOMSNIITSTALL FOR FIRE SISTE ÅR (2013–16) MED BASISSTØTTE.¹⁴

KOMPANI	DKS	NORGE	UTLAND	TOTALT
Jo Strømgren Kompani	80	30	77	186
Cirka Teater	108	19	0	127
Avdals produksjoner	0	22	38	61
Fiksdal Dans	0	18	21	39
De utvalgte	0	18	4	22
Winter Guests	0	15	8	22
Verk Produksjoner	0	14	7	21
Ingun Bjørnsgaard Prosjekt	1	6	5	12
Verdensteatret	0	6	7	12
Zero Visibility Corp.	2	3	8	12
Goksøyr & Martens	0	10	0	10
Vinge/Müller	0	0	3	3
SUM	191	161	179	528

Dersom vi ser på den samlede formidlingsvirksomheten, ser vi at gruppene spiller 60 % av sine forestillinger i Norge. Begrenser vi oversikten til åpne forestillinger (der altså forestillinger i DKS holdes utenfor, se tabell 9), utgjør spillingene i Norge 46 %. Danmark, Tyskland, Polen, Nederland og Belgia er europeiske land gruppene spiller mye i, i tillegg til USA. Det mest påfallende er likevel den store bredden i spillesteder og land. I løpet av de siste fire årene har basisgruppene spilt i 44 land. Vi har forsøkt å illustrere denne bredden i et kart (figur 1). Når vi ser på mangfoldet av spillesteder, er også dette stort. Gruppene har til sammen spilt i 178 byer i utlandet i løpet av de siste fire årene.

¹⁴ Mette Edvardsen kom først inn under ordningen etter 2016. Traavik.info har vi utelatt på grunn av produksjonens karakter.

TABELL 9: SPILLESTED FOR ÅPNE FORESTILLINGER (UNNTATT DKS) FOR ALLE BASISGRUPPER 2013–2016.

LAND	ANDEL FORESTILLINGER
Norge	46 %
Danmark	8 %
Tyskland	7 %
Polen	4 %
USA	4 %
Nederland	4 %
Belgia	3 %
Frankrike	3 %
Sverige	2 %
Russland	2 %
Italia	2 %
Latvia	2 %
Andre land (35)	14 %

Dersom vi konsentrerer oss om forestillinger i Norge, finner vi at Oslo-dominansen er betydelig.

Om lag halvparten av de åpne forestillingene som ble spilt, var i Oslo. Deretter følger Trondheim og Bergen. Dette henger tett sammen med infrastrukturen med programmerende scener. I løpet av de siste fire årene har syv av kompaniene spilt til sammen 86 forestillinger på Back Box. Seks av kompaniene har spilt 41 forestillinger på Dansens hus, og seks kompanier har spilt 72 forestillinger på BIT Teatergarasjen. I oversikten over spillesteder finner vi også Den Norske Opera og Ballett hvor to kompanier har spilt 73 forestillinger, og Trøndelag Teater hvor fire kompanier har spilt 51 forestillinger. Disse to scenene skiller seg særlig ut ved å være institusjoner som co-produserer eller inviterer basisgrupper til gjestespill. På lista over spillesteder finner vi også kompetansesentra for dans: både Sandnes kulturhus og Bærum kulturhus. Av festivaler finner vi både Dansefestival Barents og Stamsund Teaterfestival, som begge har programmert tre ulike basisgrupper de siste fire årene. Olavsfestdagene og Festspillene i Bergen har for øvrig programmert to grupper.



Figur 1: Kart over hvilke 47 land basisgruppene turnerte i perioden 2013–2016.

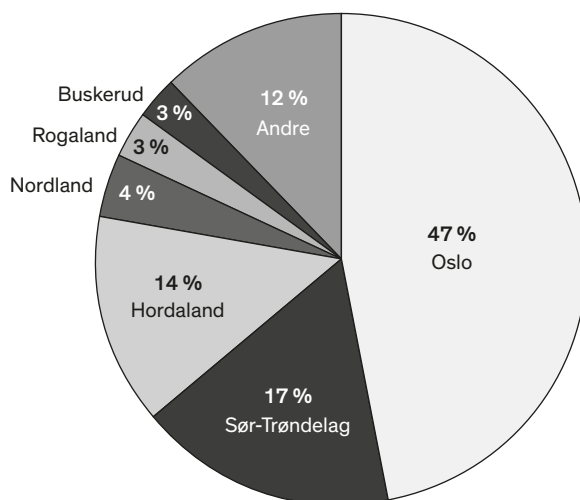
TABELL 10: SPILLESTEDER DER TO ELLER FLERE BASISKOMPANIER HAR SPILT 2013–2016.

SPILLESTED	ANTALL ULIKE KOMPANI	ANTALL FORESTILLINGER
Black Box	7	86
Dansens Hus	6	41
BIT Teatergarasjen	6	72
Teaterhuset Avantgarden	4	21
Trøndelag Teater	4	51
RAS	3	5
Dansefestival Barents	3	4
Stamsund Teaterfestival	3	6
Lofoten kulturhus	2	3
Den Norske Opera & Ballett	2	73
Olavsfestdagene	2	4
Bærum Kulturhus	2	3
Festspillene i Bergen	2	5

TABELL 11: OVERSIKT OVER ANTALL PRODUKSJONER KOMPANIENE TURNERTE MED 2013–2016 (– INDIKERER AT DE IKKE VAR INNE PÅ ORDNINGEN).

KOMPANI	2013	2014	2015	2016
Avdals produksjoner	5	8	8	6
Impure Company	6	5	1	-
Fiksdal Dans	-	-	1	3
Ingun Bjørnsgaard Prosjekt	3	2	2	3
Jo Strømgren Kompani	9	11	10	11
Winter Guests	4	5	3	2
Zero Visibility Corp.	3	5	2	4
Cirka Teater	-	-	-	6
De utvalgte	-	1	5	2
Goksøy & Martens	-	1	1	1
Traavik.info	-	-	-	1
Verdensteatret	1	1	1	1
Verk Produksjoner	3	1	2	3
Vinge/Müller	1			

Hvilken betydning har så basisfinansieringen for formidlingen av norsk scenekunst? Ifølge scene-statistikk.no viste de 20 scenekunstinstitusjonene som mottar penger over statsbudsjettet, 8477 forestillinger for 1,5 millioner publikummere i 2016. Basisgruppene viste samlet 535 forestillinger for 63 000 tilskuere. Samlet sett utgjør basisgruppene formidlingsvirksomhet altså en relativt beskjeden del av det norske scenekunstheltet, målt i størrelsen på publikum. En stor del av formidlingen av scenekunst til barn foregår gjennom Den kulturelle skolesekken (DKS).

**Figur 2:** Åpne visninger (ikke DKS) fordelt på fylke (2013–2016).

I fjor ble det totalt vist 2800 forestillinger for 550 000 barn gjennom DKS. Basisgruppene viste samlet 168 forestillinger for 16 300 barn. Også her er basisgruppene bidrag av begrenset betydning for formidlingen av norsk scenekunst. Unntaket innenfor DKS er Cirka Teater, som har en betydelig aktivitet rettet mot Den kulturelle skolesekken, og som samtidig har et særlig fokus på kunstnerisk utvikling for denne gruppen.

Selv om formidlingsomfanget til basisgruppene er begrenset i Norge sammenlignet med institusjonene, har de en vesentlig betydning særlig for de programmerende scenene. Som vi så i tabell 10, er Black Box, Dansens hus, BIT Teatergarasjen og Avantgarden de viktigste norske scenene for formidling for basisgruppene. Tilsvarende er basisgruppene viktige for dem. Dette er særlig fordi de fremstår som profesjonelle aktører som de kan samarbeide med over lengre tid, og der forutsigbarheten er stor. Dette bekreftes av informanter fra de programmerende scenene.

I oversikten over spillesteder i tabell 10 finner vi tre kulturhus blant de mest benyttede spillestedene i Norge. Sett i lys av den store kulturpolitiske satsingen på slike hus (jf. kap. 2) er det bemerkelsesverdig hvor lite relevante kulturhusene er for basisgruppene og vice versa. Infrastrukturen for formidling av scenekunst i Norge synes å være på plass. Likevel bidrar den i liten grad til å formidle de presumptivt beste frie scenekunstgruppene i landet. Fra gruppenes side påpekes det at kulturhusenes mangel på

kunstneriske ambisjoner og midler til produksjon er avgjørende. I tillegg innser flere av scenekunstnerne at publikumspotensialet for deres kunstneriske uttrykk er begrenset i kommuner med få innbyggere. Riksteatret, som har lang tradisjon med å turnere på kulturhus, programmerer i liten grad scenekunst fra de frie gruppene. De har dessuten, hevder flere av gruppene, gjort kulturhusene bortskjemte på den måten at de kommer med full produksjon og full stab. På dansefeltet håper man at Dansenett Norge kan bedre denne situasjonen.

Når det gjelder formidling av norsk scenekunst i utlandet, har det frie feltet med basisgruppene i spissen en svært sentral posisjon (Berge 2009; DTS 2016; Halmrast et al. 2017). De siste årene har frie scenekunstgrupper med reisestøtte fra UD spilt i snitt 520 forestillinger årlig for 105 000 publikummere. En tredjedel av disse forestillingene (170) og en fjerdedel av publikummet (26 000) stammet fra forestillinger fra basiskompaniene. Tilsvarende tall for alle de norske scenekunstinstitusjonene på statsbudsjettet var 50 forestillinger for 17 000 publikummere (Danse- og teatersentrum 2015).¹⁵ Denne sammenligningen er kanskje ikke helt rettfærdig overfor institusjonene i og med at deres mandat primært er å spille i Norge. Men kanskje nettopp derfor sier dette noe om viktigheten av det frie feltets og da særlig basiskompanienes rolle som formidlere av norsk scenekunst i utlandet.

En av våre informanter, bosatt i Tyskland, og med inngående kjennskap til norsk scenekunsts eksport dit, trekker fram en rekke eksempler på norske scenekunstnere fra det frie feltet som har markert seg i Tyskland. Blant disse er basisgruppene sterkt representert. Informanten mener basisfinansieringen har mye av æren for spredningen av norsk scenekunst i Tyskland og Europa:

Basisstøtten har veldig stor betydning. For det første er den kjent i utlandet, blant annet på grunn av at den er ganske komfortabel. Kompaniene trenger en slik støtte for å kunne nå ut, og kunne reise. Det eksisterer et internasjonalt nettverk av arrangører og festivaler som samarbeider om co-produksjoner og turneer, og de er klar over denne støtten.

Selv om vår informant tror at de aller fleste slike scener og festivaler har høy kunstnerisk integritet og derfor utelukkende legger kunstneriske vurderinger til grunn for programmeringen, mener han også at det økonomiske perspektivet har betydning. Med basisstøtten i ryggen har gruppene mulighet til å komme i posisjon til å bli programert innenfor de budsjettene scenene opererer med. Hvorvidt dette kan virke konkurransevridende, er han mer usikker på, men han forteller at dette har vært oppe til debatt i tyske medier.

I et stadig mer globalisert kunstfelt har basisgruppene og øvrige deler av det frie feltet en avgjørende betydning for formidlingen av norsk scenekunst i utlandet. Dansekompaniene har på grunn av sin nonverbale form tradisjonelt hatt enklere tilgang til et utenlandsk publikum. Dette, i kombinasjonen med lett «turnébare» forestillinger, er nok fortsatt noe av årsaken til danseskunstens internasjonale nedslagsfelt. Samtidig ser vi at teaterfeltet også i økende grad spiller på tvers av landegrensener, med engelsk som et felles språk. I et slikt scenekunstlandskap framstår den turnébaserte formidlingen med fokus på utenlandske programmerende scener og festivaler som basisfinansieringen baserer seg på, som svært aktuell og tidsriktig.

Denne rollen, og forholdet mellom det hjemlige scenekunstfeltet og feltets økte internasjonalisering, aktualiserer samtidig noen spørsmål: Er det for eksempler greit at noen grupper nesten utelukkende spiller for et internasjonalt publikum og lite eller ikke i Norge? Skal en nasjonal ordning som basisfinansieringsordningen finansiere internasjonal formidling? Her har vår informant en interessant betraktning rundt hvorvidt en sterk posisjon i det internasjonale scenekunstmarkedet (for eksempel Berlin) kan rettfærdiggjøre tildeling av basisstøtte, kanskje på tross av at kompaniet da blir mindre å se hjemme:

Ja. Jeg syns det. Jeg syns absolutt det. Og det kommer uansett til å skje. Jeg vet ikke hvor lenge man klarer å opprettholde et system med nasjonale penger til nasjonale tiltak i en så internasjonal sfære som scenekunst utgjør. Og det er et spørsmål som vi har stilt oss ofte, hva er definisjonen på en norsk kunstner.

Et slikt blikk utenfra er verdt å forfølge. Siden vi har formidlet spissformuleringer fra informanter som har vært kritiske til Vegard Vinge og Ida Müllers kunstnerskap, kan man her poengtere nettopp at flere av informantene vi traff i Berlin, hadde en helt annen innfallsvinkel til deres

15 2016 var imidlertid et svakt år for utenlands turnering blant institusjonene. Snitt for siste fire år var 50 forestillinger for 17 000 publikummere.

produksjoner. Særlig framhevet flere av disse at den norske basisstøtten de to fikk, ble matchet av den tyske festivalen Berliner Festspiele. Av en total produksjonskostnad for Vinge & Müllers produksjon på om lag 1 mill. eur sto festivalen for 700 000 eur.¹⁶ Vinge & Müllers del, basert på basisstøtten, var på 300 000 eur. I tillegg kom noe annen støtte. Dette er med andre ord et interessant eksempel på hvordan en produksjon samfinansieres, og ikke minst på hvordan norsk støtte kan utløse ekstern finansiering som kommer norsk scenekunst til gode. Selv om antallet nordmenn som fikk med seg forestillingen, nok var lite, var samtidig de aller fleste av de mer enn 50 aktørene på og bak scenen i bydelen Reinickendorf norske. I den grad måloppnåelse innenfor rammen av basisstøtten skal vurderes ut fra å utløse synergier i norsk scenekunst utover egen kunstnerisk virksomhet, vil Vinge og Müller dermed score bra.

Det å forholde seg aktivt til en internasjonal kontekst er i frifeltet i dag svært viktig, noe som også påpekes av dem som likevel er tilhengere av at man må turnere i Norge. En informant understreker dette gjennom formuleringen:

[Kompaniene] burde turnere både lokalt, nasjonalt og internasjonalt. De må sikre både lokal, nasjonal og internasjonal relevans og synlighet og forankring. Men, i dag kan man knapt sies å være relevant som scenekunstner om man bare er nasjonal. I fri samtids-scenekunst er det en «dead end».

Det norske scenekunstøkosystemet blir dermed del av et støtte-økosystem, et system som både omfatter det å skulle konkurrere internasjonalt og det å ønske å inngå i gjensidige samarbeidsforhold med internasjonale kollegaer. Norsk scenekunst er slik sett del av en utenrikskulturell virksomhet, som i Norge i tillegg til Kulturdepartementet også forvaltes av Utenriksdepartementet. Her inngår kunst i en rekke målsettinger av både kunstfaglig og bredere, økonomisk eller utenrikspolitisk karakter (jf. Berge 2017b). Et sentralt moment innenfor denne logikken er at det å kunne vise norsk scenekunst av høy kvalitet internasjonalt er et viktig element i arbeidet med å framstå som en interessant kulturnasjon blant andre kulturnasjoner vi liker å sammenlikne oss med. Med en slik målsetting for øye blir kravet om å skulle turnere i Norge mindre viktig.

En annen informant mener at basisstøttekompaniene nettopp er viktige aktører innenfor en internasjonal kontekst, og sier: «Det er bra for Norge som kulturnasjon, fordi det er lettere å få solgt forestillinger som er av svært høy kvalitet. Og da får man jo satt Norge på kartet.» Om man ser europeisk scenekunst i et litt større perspektiv, vil dessuten støtte til norske kompanier som er mye utenfor Norge, kunne ses som et tilskudd til en felleskultur. Med andre ord en kulturpolitikk som er mer preget av resiprositetsprinsipper enn av konkurranse- og markedstenkning (for eksempler og utfyllende diskusjon rundt dette, se Berge 2017b; Nisbett 2016).

Basisstøtten gir, som diskutert, en gunstig mulighet til å tenke langsiktig. Det empiriske materialet gir grunn til å anta at en slik mulighet også ses som gunstig for kompanienes formidlingsevne. Grunnen til dette er at langsiktigheten gjør det enklere å tenke samordnet på produksjon og visning/formidling over lengre tid av gangen. Slik kan kompaniene selv prioritere når de vil skalere opp eller ned utgiftene til det ene eller det andre. Basisstøtten gir dermed, som et av kompaniene sier, «rom for å utnytte kunstnerskapet mer effektivt». Det gir for eksempel mulighet til å turnere med tidligere produksjoner samtidig som man planlegger og setter i gang nyproduksjoner, noe som ville være umulig innenfor en snevrere ramme av prosjektmidler.

En informant fra en av de programmerende scenene slår fast at det er dyrt å produsere scenekunst i Norge, noe som gjerne resulterer i at offentlig støtte ofte går til nettopp produksjon. Erfaringsvis vil kunstnere dessuten tendere mot å produsere kunst – prioritere kunstnerisk arbeid (Steiner og Schneider 2013; Throsby 1994). Informanten påpeker derfor at det ikke er greit dersom kunstnerne (selv de med basisstøtte) må ta hele risikoen med å turnere og nå publikum. Det skal ikke være kunstnerens oppgave å sponse visninger, mener denne informanten, som videre hevder at man dessuten da vil kunne få svake eller slappe arrangørledd uten insentiv til å bygge publikum lokalt. «Man må ha både gulrot og pisk som gjør at man bygger publikum over tid. Risikoen må spres. Alle må ta litt risiko. Jo mer innadventde, eller jo større produksjoner kompaniene lager, jo mer risiko tar de», sier denne informanten videre.

Hvor balansepunktet bør ligge i denne risikotakingen, er det imidlertid ikke enighet om. I tildelingskriteriet for basisstøtten står det at kompaniene skal turnere og at deler av støtten skal brukes til dette. Men i hvilken grad

16 Opplysninger fra Berliner Festspiele.

basisgruppene skal akseptere lavere honorarer, er flere av kompaniene likevel usikre på: «Det er en uklar politikk. Det ligger føringer om at kunsten skal vises mest mulig, men det er uklart hvem som skal betale for det», sier en informant. Slik vi ser det, bør det ikke være uklart at formidling og dermed kostnader til slik formidling skal inngå som en del av den tildelte basis-støtten. Hvor mye av støtten kompaniene skal bruke til dette er imidlertid gjenstand for en forhandling, der forventningene til og forståelsen av kostnadsdekning mellom arrangørleddet og kompaniet kan synes uklar.

5.3 Arbeidsliv og profesjonalisering

I Norge har kunstneres arbeidsvilkår vært ansett som et kulturpolitisk anliggende. I statsbudsjettet har man en egen post for kunstnerformål som inkluderer kunstnerstipender tildelt gjennom Statens kunstnerstipend. Kunstneres inntekter har også blitt undersøkt gjennom fem landsomfattende undersøkelser finansiert av staten. Den siste undersøkelsen ble også fulgt opp med en utvalgsrapport der det foreslås politiske tiltak for å styrke kunstneres posisjon (Kulturdepartementet 2015).

I tillegg til basisordningens betydning for produksjon og distribusjon av scenekunst er det derfor relevant å vurdere hvilken betydning ordningen har for kunstneres arbeidsliv. I en omfattende litteratur omkring kunstneres sosiale og økonomiske arbeidsbetingelser pekes det særlig på tre utfordringer: lave lønninger, usikre arbeidsforhold og undersyssetning (se f.eks. Menger 2006).

Kunstneres lave lønninger har blitt dokumentert gjennom de mange kunstnerundersøkelsene. Den siste undersøkelsen viser at skuespillere hadde en gjennomsnittlig kunstnerisk inntekt på kr 289 000 årlig, mens dansekunstnere hadde en gjennomsnittlig kunstnerisk inntekt på kr 108 000, og koreografer hadde en snittinntekt på kr 154 000. Arbeidsvilkårene for skuespillere er også svært ulike, særlig fordi skuespillere med fast ansettelse har en anstendig lønn fra kunstnerisk arbeid, mens skuespillere som jobber som selvstendig næringsdrivende, tjener langt mindre. Gjennomsnittlig kunstnerisk inntekt for scenekunstnere organisert som selvstendig næringsdrivende var kr 172 000 (Heian et al. 2015).

Usikkerheten, eller risikoen, som kjennetegner kunstnerisk arbeid, har også vært diskutert i flere sammenhenger. I et stadig mer individualisert kreativt arbeidsliv, særlig i land med en

liberal politikk, skyves risikoen for egen inntekt ned på et individnivå. Angela McRobbie hevder blant annet at «The UK creative workers 'are being expected to test out the water of working life without welfare or with substantially reduced welfare» (McRobbie 2016). Engelske skuespillere er et eksempel på dette. Gjennom midlertidige engasjementer vet skuespillerne sjelden hva de skal gjøre tre måneder fram i tid. De vet ikke om de har noen inntekt, og lever dermed med en konstant økonomisk risiko. Innenfor teaterfeltet kan slik risiko blant annet reduseres kollektivt ved at skuespillerne ansettes i en institusjon, eller ved at et kompani forvalter risiko på vegne av kunstnere (Kleppe 2017b). Skuespiller- og danseraliansen er også et forsøk på å redusere denne risikoen.

Undersyssetningen henger sammen med de to ovennevnte kategoriene, men handler særskilt om at arbeidskapasiteten til kunstnere ikke utnyttes fullt, ved at de har lange perioder hvor de er arbeidsledige, eller lange perioder der de jobber med annet type arbeid.

Hvordan påvirker så basisordningen arbeidslivet til kunstnerne? I vår forrige evaluering var dette et sentralt tema. Her fant vi at ordningen bidro til å styrke arbeidslivet innenfor alle de tre nevnte områdene. To av de fire gruppene som den gang var på ordningen, valgte å lønne innleide kunstnere på tariff, mens de to andre nærmet seg tariff. Langsiktigheten i finansieringen medførte at kompaniene nå kunne love kunstnerne jobb i flere år framover, noe som dermed reduserte usikkerheten og risikoen for kunstnerne, mens flere av kompaniene nå ansatte kunstnere i større, mer langsiktige stillinger. Slik fikk man bukt med noe av undersyssetningen.

Blant dagens basiskompanier synes fokuset på arbeidsvilkår å være ytterligere styrket. De aller fleste kompanier betaler sine skuespillere og dansere etter gjeldende tariff. Vi ønsker ikke i denne rapporten å beskrive hvilke konkrete løsninger de ulike kompaniene har valgt, men sitatene nedenfor belyser ulike måter arbeidstid og -forhold operasjonaliseres:

Vi er et AS med [x] årsverk. Vi betaler 80 % av industriarbeidslønn, men betaler inn forsikring og pensjon for de ansatte.

Før basis hadde vi fokus på hvordan kunne få gjort ting gratis. Nå kan vi få inn folk som er flinke på det og det feltet. Vi kan ha ordentlige budsjetter og rammeverk.

Vi er bare frilansere, ingen er ansatt på fast basis. I perioder har vi hatt folk som har nærmet seg et fast årsverk, f.eks. ved lange turneer og produksjonsperioder.

Vi jobber på prosjektbasis, men engasjerer de samme hver gang. Det føles som en familie. 6–8 uker jobber de fleste. Da er vi 35 personer.

Alle er selvstendig næringsdrivende.

Vi har nesten bare ansatte, men i prosjektstillinger. Noen få er selvstendig næringsdrivende. Alle som vil blir ansatt.

Jeg tror alle bruker NODAs satser nå, men det har endret seg veldig. Nå virker det som det er et mål for alle, også i frifeltet, å nå disse satsene. Men det er ikke alltid prosjektstøtte gir rom for å betale tariff. Man forhandler av og til ned for å få ting i hop. Enda tariffen er veldig lav, bare 50 % av musikkfeltet. Man kutter heller på prøvetid.

Vi betaler alle tariff og gir alle som vil lønn i stedet for honorar. De fleste norske vil det og blir ansatt for perioder. Utenlandske dansere får som regel honorar. På prosjektstøtte er det umulig, men det går innenfor Basisstøtten.

Alle er frilansere og fakturerer inn til selskapet. Vi har regnet på og ønsker å gå over på en modell med faste ansettelse. Men, vi ønsker ikke å spare på det kunstneriske, selv om det ville gi bedre arbeidsforhold og lønn. Men man ønsker jo å betale folk det de fortjener. Samtidig har det nok vært en tendens til at økt tilskudd har gått til mer prosjekt og ikke mer lønn.

Basisstøtten var nesten vanskelig å forholde seg til, fordi man kunne tenke stillinger og vanlig lønn. Man var så vant til en helt annen tankegang.

De fleste gruppene mener at spørsmål om ryddige og levelige arbeidsforhold er viktig, og at basisgruppene har et ekstra ansvar for dette. En av de kunstneriske lederne for et kompani sier blant annet: «Hvis ikke vi som har basisfinansiering ansetter folk og betaler skikkelig, hvem skal da gjøre det?» Vedkommende kompani betaler alle tariff og gir alle som vil, lønn i stedet for honorar. De fleste ønsker dette og blir derfor ansatt i avgrensede perioder. Samtidig er det

andre grupper, særlig de som jobber mer kollektivt, som ikke gjør det. Et kompani medlem forteller blant annet at han har høyere timelønn i kassa på matbutikken enn når han jobber med kompaniet. Men det sies samtidig at dette er noe man samlet i kompaniet har blitt enige om. «Det har nok vært en tendens til at økt tilskudd har gått til mer prosjekt, ikke mer lønn», sier en av kompaniets medlemmer. Kompaniene som jobber mer kollektivt, da særlig teaterkompaniene, har kunstnerisk personell ansatt i faste stillinger. I flere av dansekompaniene er det primært kunstnerisk leder som er ansatt i full stilling, men her er det også eksempler på at kunstnerisk leder har en begrenset stilling fordi vedkommende har annet arbeid ved siden av.

Tilknytningsforholdene varierer også mellom de ulike gruppene. Som vi så, valgte et av kompaniene konsekvent å tilby midlertidig ansettelse framfor å engasjere kunstnerne som selvstendig næringsdrivende. En slik praksis har flere av kompaniene, men det er også kompanier der alle medlemmene, selv om de har størsteparten av sin virksomhet innenfor kompaniet, ikke er ansatt, men er selvstendig næringsdrivende. Etter hva vi kan se, er dette helt i gråsonen av hva som er tillatt i norsk arbeidsliv. Hos Skatteetaten heter det blant annet:

Følgende vilkår må være oppfylt for at en virksomhet skal kunne regnes som næringsvirksomhet: Virksomhet må skje for utøverens egen regning og risiko. «For egen regning» vil blant annet si at den næringsdrivende selv dekker kostnadene i forbindelse med arbeidet. Det kan dreie seg om kostnader til materialer, øvrige kostnader i forbindelse med anskaffelse og kostnader til drift, driftsmidler osv. «For egen risiko» vil blant annet si at den næringsdrivende har ansvaret for kontraktsmessig oppfyllelse av oppdraget, for eksempel kan oppdragsgiveren reklamere på resultatet om dette ikke er i samsvar med det som er avtalt (Skatteetaten 2007:5).

I tilfeller der de ansatte møter til fast arbeidstid, benytter lokalene og redskapene til en arbeidsgiver og inngår som en del av den faste arbeidsstaben, skal de engasjeres som ansatte, ifølge norsk regelverk. Dersom basisordningen skal forbeholdes profesjonelle aktører, kan man kreve at kompaniene forholder seg konsekvent til dette.

Selv om de aller fleste av kunstnerne er midlertidig engasjert, er det mange av kompaniene som benytter de samme skuespillerne eller

de samme danserne gjentatte ganger. Flere av kompaniene forteller om kunstnere hvis engasjement tilsvarer et halvt årsverk. Arbeidsforholdene er gjerne sammenhengende og avtales relativt lang tid i forveien. Dette styrker forutsigbarheten betraktelig for de medvirkende.

I tillegg til det kunstnerpolitiske poenget finnes det åpenbart kunstneriske fordeler ved dette. Som et av kompaniene trekker fram, muliggjør en tariffbasert betaling at man kan konkurrere med institusjonene om de beste danserne og skuespillerne. I tillegg er det åpenbart at den kunstneriske kvaliteten styrkes ved å jobbe med kunstnerisk arbeid framfor å selge dagligvarer.

I tillegg til den endringen som følger av endrede ansettelses- og lønnsvilkår, foregår det også en profesjonalisering av selve driften og det administrative arbeidet. Som vi skrev i 2010-evalueringen, innebærer en profesjonalisering av gruppene også en administrativ profesjonalisering, i tillegg til den kunstneriske og arbeidsrettslige. Det er også et visst behov for en administrativ profesjonalisering, blant annet fordi gruppene forventes å ha et administrativt apparat som kan forvalte et titalls millioner på en forsvarlig måte. Profesjonaliseringen innebærer bl.a. en økt vektlegging av produsentrollen i den frie scenekunsten. For noen av gruppene har basisfinansieringen betydd at de kan ansette produsenter til å ta seg av administrativt arbeid. Og motsatt har også basisfinansieringen betydd at det er mulig å arbeide som scenekunstprodusent. Som et av kompaniene sier: «Det er noe med basis, at for produsentene så har det spilt en veldig stor rolle, nesten avgjørende rolle, for veldig mange. At de har blitt i feltet. For det er veldig vanskelig å jobbe prosjektbasert over lengre tid.» Flere av produsentene vi intervjuet, hadde forsøkt å jobbe som produsent også for andre kompanier, eller forsøkt å starte produsentbyråer som leide ut sine tjenester. I praksis erfarte de fleste at det ikke var rom for dette blant gruppene som mottok prosjektstøtte.

Betydningen av administrativ profesjonalisering og produsentrollen blir også synlig i kontakten med programmerende scener og festivaler, både i inn- og utland. En informant sier: «Jo større forestillingene ble, og jo mer penger som kom inn i støtte, jo mer krever f.eks. Black Box at man har mer orden på ting. Før måtte ofte de ta hånd om praktiske ting.» En annen legger vekt på funksjonen en produsent kan ha som et mellomledd mellom utøverne og visningsstedene: «Det er også etter hvert et veldig stort ønske fra spillesteder om at man har produsenter, særlig internasjonalt. At man har ett kontaktpunkt som man kan forholde seg til.» Det er liten tvil om, i tråd med den endringen som vi så konturene av i evalueringen i 2010, at basisfinansiering har bidratt til en gjennomgående profesjonalisering også på det administrative området.

Samlet ser vi at basisstøtten gir mottakerne rammevilkår for langsiktig, strategisk tenkning og planlegging, noe som igjen gir rom for å kunne følge ambisiøse prosjekter, heve den kunstneriske kvaliteten, arbeide systematisk med publikumsutvikling, samarbeide og co-produsere med arrangørleddet, arbeide for gode arbeidsvilkår for scenekunstnere, og arbeide systematisk mot internasjonale samarbeidspartnere. Basiskompaniene er preget av svært stor innbyrdes variasjon med hensyn til antall forestillinger og visninger og hvor forestillingene vises. Noen av kompaniene har primært visninger utenfor Norges grenser, mens andre har et flertall av visninger i Norge. Samlet sett har 60 % av forestillingene blitt spilt i Norge (46 % hvis DKS-forestillinger holdes utenfor). Halvparten av disse ble spilt i Oslo. Basisfinansieringen har også bidratt til en gjennomgående administrativ profesjonalisering av de finansierte gruppene. Ordningen bidrar (fremdeles) til tydeligere og ryddigere arbeids- og lønnsvilkår. Samtidig finnes det fremdeles en ganske stor variasjon i hvordan tilsetting og avlønning praktiseres av de ulike basiskompaniene.

Vurderinger, konsekvenser og anbefalinger

I innledningen til denne rapporten presenterte vi den overordnede problemstillingen for evalueringen vår: *Hva har vært de viktigste kunstneriske og kulturpolitiske konsekvensene av basisfinansieringen for scenekunst, og hvilken plass skal denne ordningen ha i framtidig norsk scenekunstopolitikk?* Med denne problemstillingen ønsket vi å samle mandatet for evalueringen i et samlet spørsmål. I dette avsluttende kapitlet gir vi noen svar på dette. Kapitlet er strukturert på følgende måte: Først av alt presenterer vi en overordnet vurdering av ordningen, av hvordan den har fungert, i lys av målet med den, og av hvordan den blir oppfattet av de sentrale aktørene. Deretter følger noen punktvis gjennomganger av henholdsvis de kunstneriske og kulturpolitiske konsekvensene av basisfinansieringen. I de kulturpolitiske konsekvensene inngår også en gjennomgang av forvaltningspraksis i tilknytning til ordningen. Den andre hoveddelen av kapitlet er en diskusjon av hvordan ordningen med basisfinansiering kan se ut i årene som kommer. Vi presenterer noen grunnleggende utfordringer for ordningen og noen ulike modeller for hvordan ordningen kan innrettes i tiden fremover.

6.1 Overordnet vurdering av basisfinansieringen

Basert på et rikt empirisk materiale, som blant annet inkluderer intervju med alle mottakerne av basisfinansiering og en rekke andre aktører på dette feltet, er vårt hovedinntrykk at tilskuddsordningen for basisfinansiering av frie scenekunstgrupper fungerer godt. Som vi har beskrevet nærmere i forrige kapittel, mener både kompaniene, Kulturrådet, de programmerende scenene, festivaler og scenekunstorganisasjonene at basisstøtten fungerer godt etter hensikten og har utviklet norsk scenekunst i en positiv retning.

Samtidig har basisstøtten noen hovedutfordringer som også griper inn i scenekunstfeltet mer generelt.

Alle våre informanter framhever behovet for en ordning eller noen økonomiske strukturer som gir langsiktighet til kompaniene på det frie feltet. Et historisk tilbakeblikk på det frie feltet i Norge synliggjør også dette. Overgangen til prosjektstøtte på slutten av 90-tallet medførte at flere grupper falt utenfor og ble tildelt driftsstøtte over ulike poster på statsbudsjettet. Andre grupper tilpasset seg prosjektstøtten og søkte flerårig prosjektstøtte som i realiteten bidro til å finansiere et pågående kunstnerisk arbeid. For kompaniene vil det alltid være en høy grad av uforutsigbarhet. Det er vitalt for disse å ha strukturer som til en viss grad bøter på dette. Etter informantenes mening er det ingen tvil om at det er et sterkt behov for en ordning for frie kompanier, som kan være en ryggrad for driften, slik at de har frihet og kan tenke langsiktig og kan våge mer. Det å hele tiden måtte jobbe prosjektbasert, der man må rigge opp og ned mellom hvert prosjekt, er potensielt ødeleggende for denne typen kompanier. Basisstøtten gir nettopp mottakerne rammevilkår for slik langsiktig, strategisk tenkning og planlegging, noe som igjen gir rom for å kunne forfølge ambisiøse prosjekt, heve den kunstneriske kvaliteten, arbeide systematisk med publikumsutvikling, samarbeide og co-produsere med arrangørledet, arbeide for gode arbeidsvilkår for scenekunstnere, og arbeide systematisk mot internasjonale samarbeidspartnere.

En sentral kunstfaglig kritikk av prosjektfinansiering er at kunstnerisk produksjon ofres til fordel for merkantile oppgaver, som rapportering på midler som er skaffet til veie, og søknader om nye midler (Velure 2014). En annen er at det å hele tiden måtte jobbe prosjektbasert, kan være kontraproduktivt for ambisiøse kompanier, fordi

det ødelegger noe av den flyten som de er avhengige av både for å drive rasjonelt og for å kunne sikre kompetanseoverføring mellom aktører som ofte går inn og ut av de kunstneriske teamene. Basisstøtten eliminerer langt på vei disse to problemene – på to ulike måter. For det første opplever kompaniene at man med støtteperioder på fire år slipper stadig usikkerhet rundt hvor finansiering av kommende prosjekter og produksjoner skal komme fra, noe som muliggjør avtaler – for eksempel om co-produksjoner eller gjestespill – langt fram i tid. Kompaniene kan med andre ord legge all kraft i å skape kvalitativt god kunst, og eksperimentere og utforske eget uttrykk. For det andre har man med ordningen kunnet profesjonalisere det administrative leddet i kompaniene, noe som har medført at rapportering og søknadsskriving har gått fra å bli sett som en byrde til å ses som viktige instrumenter for strategisk planlegging og dokumentasjon. Man kan videre si at basisstøtten på mange måter har dyrket fram en helt ny profesjon på scenekunstheltet, nemlig *produsenten*. Med denne rollen har kompaniene for alvor kunnet jobbe systematisk opp mot arrangørene i økosystemet, ikke minst mot internasjonale aktører. Dette siste er viktig av to grunner: Slike visninger er viktige med tanke på kompanienes totale status og renommé både hjemme og ute, samt at man her finner et dedikert (og gjerne kunnskapsrikt) publikum selv for relativt smale kunstuttrykk.

6.2 Kunstneriske konsekvenser

En samlet tilbakemelding fra nær sagt alle representantene for feltet som vi har intervjuet, både innenlands og utenlands, er at den kunstneriske kvaliteten i det frie feltet har økt i perioden da basisordningen har fungert. Den norske frie scenekunsten har fått større gjennomslagskraft i utlandet, og høyere anseelse nasjonalt. Samarbeidet med institusjonsfeltet har også økt, noe som *kan* skyldes at den delen av feltet i større grad opplever at den kunstneriske kvaliteten har økt. Basisfinansieringsordningen har imidlertid blitt fulgt av en betydelig økning av midler til fri scenekunst over statsbudsjettets post 55 (jf. bl.a. Arnestad 2013). Vi har derfor ikke grunnlag for å konkludere med hvorvidt den økte kvaliteten ene og alene skyldes etableringen av basisfinansieringsordningen, eller også at det skyldes at de samlede rammene til feltet har økt. Samtidig er gruppene selv, men også flere andre informanter overbevist om at basisgruppene ikke ville hatt den posisjonen de har i dag uten den stabile støtten.

Den viktigste kunstneriske konsekvensen vi ser av basisordningen, er hvordan den tilrettelegger for å utvikle kunstnerskap. Dette finner vi en rekke eksempler på. Basisordningen inkluderer i dag en rekke ulike kunstneriske uttrykk som har fått mulighet til å vokse innenfor ordningen. Mange av disse kunstnerskapene får i dag stor oppmerksomhet både i Norge og i utlandet og blir programmert til en rekke viktige scener. Innenfor dans utgjør basiskompaniene (sammen med de to institusjonene) flaggskipene i norsk dansekunst, både kunstnerisk og formidlingsmessig. Innenfor teater representerer basiskompaniene noe av det mest spennende som skjer innenfor postdramatisk teater. Som vi har sett, har grupper innenfor ordningen blitt beskrevet som «game-changere», kunstnerskap som endrer måten man forstår teater på internasjonalt. Flere av kompaniene innenfor basisfinansieringen jobber dessuten så eksperimentelt og tverrestetisk at de neppe ville fått plass innenfor tradisjonelle tilskuddsordninger.

Langsiktigheten i ordningen har gitt rom for å bruke lang tid på utviklingen av produksjonene. Dette innebærer at kompaniene har fått mer tid til grundig research i forkant og mulighet for i større grad å involvere ulike utøvere i utviklingen av produksjonene. Det har også gitt større muligheter for å utvikle scenografi samt tekniske og mediale virkemidler.

Forutsigbarheten i ordningen har også åpnet for mer kunstnerisk samarbeid med andre aktører, både nasjonalt og internasjonalt, som har påvirket det kunstneriske arbeidet i en positiv retning. Innenfor både dans og teater har det også åpnet for å lage større og mer komplekse produksjoner enn det som tidligere har vært vanlig innenfor det frie feltet.

Samtidig kan man stille spørsmål ved på hvilken måte og på hvilke områder den kunstneriske kvaliteten har økt som et resultat av ordningen. Hvilke deler av feltet har nytt godt av kvalitetshevingen? Når man vurderer de kunstneriske konsekvensene, er det åpenbart at flere av gruppene har banet vei for viktig nyskaping innenfor scenekunsten.

Det at man har valgt å lage en ordning for scenekunst samlet, ikke spesifikt for dans og teater, har bidratt til å løfte fram en rekke tverrestiske kunstnerskap. Alan Lucien Øien, Heine Avdal, Jo Strømgren og Zero Visibility Corp. lager alle teatral dans, altså scenekunstforestillinger som kombinerer tekst og koreografi (Leirvåg 2016). Selv om dette ikke er et resultat av ordningen, men snarere kunstneriske valg de

ulike koreografene har tatt, har basisfinansieringens åpenhet til scenekunstabegrepet lagt godt til rette for slike kunstnerskap og slike produksjoner. Videre har ordningen også åpnet for kunstneriske uttrykk som grenser mot billedkunst og installasjon ved at scenografien får en bærende rolle.

Vår oppfatning er samtidig at det er i fronten av kunstnerisk nyskapning den største kvalitetshevingen har funnet sted, og at dette i mindre grad har kommet bredden i feltet til gode. Når vi vet at det primært er andre grupper enn basiskompaniene som møter det frie feltets publikum i Norge, kan man stille spørsmålet hvorvidt det burde vært et mål å styrke det kunstneriske arbeidet til disse. Volummessig er forestillinger for barn og unge helt sentralt i det frie scenekunstoffeltet. Inntil nylig var det likevel få basisgrupper som hadde særlig fokus på barn og unge som målgruppe. Vi har dessverre for liten empiri til å vurdere hvorvidt denne vesentlige målgruppen har nytt godt av den kunstneriske utviklingen som basisgruppene representerer, men gitt den begrensede satsingen på denne målgruppen så langt kan mye peke i en slik retning.

6.3 Kulturpolitiske konsekvenser

Hva er så de viktigste kulturpolitiske konsekvensene av ordningen? Etter at prosjektstøtte ble den gjeldende formen for finansiering av fri scenekunst i 1998, har man hele tiden hatt kompanier som har søkt og mottatt flerårig prosjektstøtte nettopp fordi de ikke jobbet kun prosjektbasert, men også mer langsiktig. Hvert år opptok disse en stor andel av prosjektstøtten. Når basisordningen ble opprettet, med friske midler, bidro dette til å øke potten i prosjektstøtten som faktisk gikk til prosjektfinansiering. Dette var viktig da prosjektstøtten erfaringsvis har vært svært viktig for svært mange og vært et viktig bidrag til den frie scenekunsten. Samtidig har basisordningen de senere årene blitt styrket uten at prosjektstøtten har blitt tilsvarende styrket. Andelen av den totale avsetningen som går til basisfinansieringen, har derfor økt. Dette er noe flere av våre informanter er bekymret over. Prosjektstøtteordningen er svært viktig for flere scenekunstnere. Relativt begrensede prosjektmidler bidrar ofte til relativt stor aktivitet. En gjennomgang av søkere til basisfinansieringen og til støtteordningen for fri scenekunst – teater og dans i 2017 viser at det er relativt stor grad av overlapping mellom søkerne til de to ordningene. 23 av 33 nye søkere til basisfinansieringen søkte også prosjektmidler. Av disse søkte 16 om flerårig støtte. 14 av de 23

søkerne som søkte begge tilskuddsordningene, fikk tilslag på prosjektstøtte.

Av de andre ordningene Kulturrådet forvalter, er det særlig én ordning som er relevant å diskutere: arrangørstøtte til scenekunst. Både prosjektstøtten og basisordningen er i bunn og grunn en produksjonsstøtte. Som vi diskuterer i kapittel 5.2, er vår oppfatning at det finnes et visst misforhold mellom produksjon og formidling i den norske scenekunstopolitikken. Det produseres en rekke gode forestillinger som i for liten grad møter et publikum. Flere av kompaniene opplever det også som et problem at det er for få aktører i Norge som kan programmere og bestille deres produksjoner. Siden støtte til programmerende scener gis både over statsbudsjettet og via Kulturrådet, er dette en utfordring som gjelder både Kulturrådet og Kulturdepartementet. Men vi mener altså at den økte støtten til produksjon bør veies mot en tilsvarende støtte til programmering. I beskrivelsen av basisordningen står det at «[d]et kan søkes støtte til produksjon, *formidling*, nettverksbygging og drift». Selv om basisstøtten kan (og skal) benyttes til formidling, er man avhengig av et sterkt ledd for programmering som har både økonomi og kompetanse til dette. Kulturhusenes begrensede rolle i scenekunstens økosystem illustrerer dette behovet. Vi mener også det bør stilles spørsmål ved hvorvidt det er hensiktsmessig å kanalisere midler til formidling gjennom de produserende gruppene, eller om slike midler heller burde vært kanalisert via det programmerende leddet. Vi ser videre at institusjonene får en stadig viktigere rolle som programmerere og som co-produserer for fri scenekunst. Dette anses som utelukkende positivt, men det kan også stilles spørsmål ved kostnadsfordeling og arbeidsdeling i slike situasjoner. Vi har ikke detaljert kunnskap om fordelingen av kostnader og arbeid i slike samarbeid, men i tilfeller der basisgruppene benytter sine ressurser til en oppsetning som ene og alene blir vist på et institusjonsteater, kan man stille spørsmål ved hvorvidt dette kunne vært fullfinansiert av institusjonen.

Til sist kan det påpekes at basisordningen i enda sterkere grad enn før synliggjør behovet for en kulturpolitikk som legger et tverrnasjonalt perspektiv til grunn. Tre av gruppene som mottar basisfinansiering, har en vesentlig del av sin virksomhet utenfor og på tvers av landets grenser. Vi ser videre at kompanier som turnerer, nyter godt av en rekke lands kulturpolitiske virkemiddelapparat. Dette skaper behov for en kulturpolitisk tankegang og kulturpolitiske virkemiddel som

forholder seg til hverandre og til at både kunstnere og pengestrømmene knyttet til kunstnerne krysser landegrensene.

6.4 Forvaltningspraksis – utfordringer og muligheter

Samtidig som basisstøtten løser mange av våre fremste scenekunstkompaniers grunnleggende utfordringer, har den også noen grunnleggende utfordringer og svakheter. Viktigst av disse er knyttet til det som kan ses som manglende dynamikk i ordningen. Siden starten har basisstøtten stadig økt i volum, både i antall kompanier som har kommet inn under ordningen og i midler til fordeling. Som vi så i tabell 1, mottok 5 kompanier 15 millioner samlet i 2010. I 2018 vil 15 kompanier motta 50 millioner. Siden ordningen ble etablert, har bare ett kompani gått ut. Det prinsipielle spørsmålet man bør stille seg da, er hvorvidt basisstøtten nærmer seg en fast, nærmest institusjonalisert støtteordning. Dette strider i så fall mot rådets tradisjon for å støtte det frie, tidsavgrensede kunst- og kulturfeltet. Her kan man for eksempel ha i mente utviklingen av knutepunktfestivalordningen på musikkfeltet i 2016, som nettopp var begrunnet med at Kulturrådet ikke bør støtte tiltak som etter hvert får en tilnærmet fast status.

Fra basisstøtteordningens start har den totale potten til scenekunst økt markant, noe som har gitt rom for å øke denne ordningen tilsvarende. Dersom det i framtiden ikke på tilsvarende måte kommer friske midler inn i scenekunstdelen av Kulturfondet (og politiske signaler har i den siste tiden ikke vitnet om det), vil det si at dersom få (eller ingen) kompanier forlater ordningen, vil det få som en konsekvens at få (eller ingen) nye kommer inn. Man kan tenke seg to måter å løse dette problemet på, der den ene benytter økonomiske virkemidler, mens den andre er knyttet til en mer aktiv prioritering. Man kan også se for seg en kombinasjon av de to.

En løsning som sikrer økt dynamikk ved hjelp av økonomiske virkemidler, må enten øke rammene eller redusere størrelsen på tilskuddene. Dersom man legger til grunn at rammene ikke økes, vil en slik økning trolig måtte skje på bekostning av prosjektstøtten på scenekunstheltet. Vektingen mellom basisstøtte og prosjektstøtte er i dag på rundt 50/50, noe flere av våre informanter mener er omtrent der den bør ligge. Vi deler denne vurderingen. Prosjektstøtten genererer høy aktivitet blant svært mange scenekunstgrupper, og bidrar til å realisere en rekke forestillinger

som blir sett av mange, ikke minst gjennom Den kulturelle skolesekken. DKS bestiller primært ferdige forestillinger, da er det viktig at det finnes midler til å produsere disse. Prosjektstøtten åpner ifølge flere av våre informanter for en annen type scenekunst, en som i mindre grad må forholde seg til de forpliktelsene som nødvendigvis må komme med langsiktig støtte. Førstnevnte vil slik være viktig ikke minst for ny, ung scenekunst, eller scenekunst som ønsker å utforske kunstuttrykket innenfor det som blant mange scenekunstnere oppleves som mindre forpliktende rammer. Innenfor en modell som benytter økonomiske virkemiddel, står vi da igjen med et alternativ med reduserte tildelingsbeløp.

Mange av informantene på scenekunstheltet mener tilskuddene per i dag er rause, men at de har vært lite fleksible og for lite tilpasset det enkelte kompaniets behov. Som vi så av tabell 1, var det fram til 2013 en praksis at basisstøtten utgjorde tre millioner i året. Etter dette har tildelingene blitt mer differensierte, og i 2016 søkte Mette Edvardsen 1,9 millioner årlig, noe som også ble innvilget. I den siste søknadsrunden (høsten 2017) ser vi at enkelte (5) søker tilskudd for færre enn fire år, mens 13 av søkerne søker om en tildeling på under tre millioner årlig. I flere tilfeller er det altså mulig å tildele lavere summer for dermed å kunne inkludere ett, to, tre kompanier til. På den andre siden finnes det også gode argumenter mot en slik løsning. Romslige rammer er nettopp noe av nøkkelen til ordningens suksess, og også til at aktører på det frie feltet kan jobbe under ordnede økonomiske forhold.

Den andre løsningen som sikrer økt dynamikk, er basert på en strengere utvalgspraksis. Det vil si at utvalgene som skal vurdere hvilke kompanier som skal være inne på ordningen, tør å sende kompanier ut av ordningen. For at de skal kunne gjøre det, trenger de noen verktøy. Særlig viktig blir det å ha noen prinsipielle kriterier som kan ligge til grunn for utvalgenes avgjørelser. Disse kriteriene kan være formelle og knyttet til kvalitative eller kvantitative målemetoder (antall nyproduksjoner, antall turneer, antall visninger i utlandet, geografiske kriterier, osv.), eller de kan være skjønnsbaserte. Skjønnsbaserte kriterier kan også inkludere ovennevnte mål, men uten den samme systematiske tilnærmingen til måloppnåelse.

Man kan derfor oppsummere med å si at Kulturrådet i spørsmålet om å sikre dynamikk i basisstøtten, og for å hindre de eventuelle negative sidene ved institusjonalisering, må ta stilling til to grunnleggende spørsmål:

1. Vil man øke basisstøtten på bekostning av prosjektstøtten? Eller vil man kutte tildelingene på bekostning av langsiktighet og ressurser til å kunne gjennomføre de aller mest kunstnerisk ambisiøse prosjektene?
2. Vil man videreføre/innføre formelle kriterier (f.eks. knyttet til kvotering av kompanier fra spesifikke geografiske områder, krav til turnévirsomhet osv.) for lettere å kunne avslå kompanier som anses å ikke møte kriteriene, på bekostning av fleksibilitet og kunstnerisk frihet? Og i forlengelsen, vil man fortsette med en fast 12-årsregel som en handlingsregel, på bekostning av prinsippet om at de beste kompaniene skal få støtte uavhengig av antall år innenfor ordningen? Eller vil man basere tildelinger utelukkende på kunstneriske kriterier? Dette vil helt klart legge et svært stort ansvar på utvalgsmedlemmene som skal bestemme hvilke kompanier som skal inn og ut av ordningen. Å legge et slikt ansvar på utvalgsmedlemmene bør dermed følges opp med tiltak som styrker utvalgene.

6.4.1 12-årsregelen

Et verktøy for seleksjon av kompanier, som har vært mye omtalt og som evalueringens mandat ber oss eksplisitt om å ta stilling til, er den såkalte 12-årsregelen. I Kulturrådets beskrivelse av ordningen står: «Som hovedregel gis det ikke tilskudd i mer enn tolv sammenhengende år over basisfinansieringen av frie scenekunstgrupper.»¹⁷ Generelt har man argumentert for at det utelukkende er en vurdering av kunstnerisk kvalitet som legges til grunn, men her forholder man seg til et kriterium som er rent strukturelt.

Som vi har diskutert flere steder i denne rapporten, er de sentrale utfordringene knyttet til ordningen med basisfinansiering forholdet mellom forutsigbarhet og kunstnerisk utvikling, samt forholdet mellom langsiktighet og fleksibilitet. Disse spørsmålene er særlig relevante i lys av den såkalte 12-årsregelen.

Evalueringens mandat spør eksplisitt om hovedregelen om at det ikke skal gis tilskudd i mer enn tolv sammenhengende år, fortsatt framstår som meningsfull. Trolig gjør den ikke det. Vi har flere steder diskutert faren som ligger i at basisstøtten blir en ordning for små institusjoner, som igjen kan danne presedens for andre ordnin-

ger på andre felt, og at hele Kulturrådets mandat dermed forrykkes i det frie kunstfeltets disfavør. Samtidig handler 12-årsregelen også om et annet svært viktig grunnprinsipp for kunststøtte, nemlig at den i så stor grad som mulig skal være forståelig og legitim ut fra kunstfaglige vurderinger. Her kan Kulturrådet eventuelt møte en kritikk som går på faren for institusjonalisering med et sterkere motargument som tar utgangspunkt i at et kompani selv etter 12 år kunstnerisk kan være både nyskapende og relevant. Vi mener det sterkeste prinsippet man bør feste seg ved, er at basisstøtten i hovedsak er fireårig. Dette betyr at kompaniene samtidig må evalueres nøye etter de fire årene. Har de nådd de målene som lå til grunn for tildelingen? Tar de, dersom de søker om en ny periode, tilstrekkelig høyde for å komme videre i sitt kunstnerskap? Dermed bør det etter vår vurdering være like stor grunn til å se på hvorvidt et kompani virkelig er kvalifisert til basisstøtte etter 4 år som etter 12.

Siden 12-årsregelen ble innført for å sikre dynamikk i ordningen, vil det å fjerne den få som konsekvens at man må finne andre måter å sikre at nye kompanier kan komme inn. Ett slikt verktøy er at de sittende utvalgene har klart for seg hvilke vurderinger som kan sies å være mer og mindre legitime. Her håper vi at foreliggende evaluering vil kunne bidra positivt. Et annet virkemiddel er å styrke utvalgene også på andre måter. Særlig vil vi ta til orde for at de gis anledning til å se så mange av basiskompanienes produksjoner som mulig, for slik å kunne sette seg inn i kvalitetsnivået. Vi tar også til orde for å harmonisere tildelingsrundene mer enn i dag, slik at utvalgene ved tildeling kan se så mange av kompaniene i sammenheng som mulig. Slik vil man sikre at basiskompaniene samlet sikrer krav både til mangfold og kvalitet. Til slutt foreslår vi å utrede hvorvidt utvalgene bør styrkes med internasjonale medlemmer.

6.5 Anbefalinger for framtidig administrasjon av ordningen

Etter tolv år med basisfinansiering der det stadig har blitt tilført nye midler til ordningen, har man hatt mulighet til å inkludere nye kompanier samtidig som man har videreført tildelingen til eksisterende kompanier. Økte midler hvert år har samtidig åpnet for at nye søknadsrunder har blitt gjennomført hvert år, og at nye grupper, med nye perioder, har blitt tilført hvert år. I tildelinger har man også de senere årene vært mer fleksible med tildelt beløp, en praksis som har støtte i anbefalingene fra forrige evaluering. Her heter det:

¹⁷ <http://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/basisfinansiering-av-frie-scenekunstgrupper> (lest 1.11.2017).

Vi mener at den øvre grensen for tildelingsperioder bør kunne økes til 5 år. Samtidig bør det ikke være noen automatikk i at alle som tildeles støtte, tildeles støtte i 5 år. Både to-, tre- og fireårsperioder bør også være aktuelle, ut ifra den enkelte søknad og den enkelte gruppes kunstneriske planleggings- og prosjekthorisont (Hylland et al. 2010:52).

Selv om utvidelsen til fem år aldri ble implementert, ser vi at tildelinger gitt over færre år har blitt praktisert. Dette kan gi en større grad av fleksibilitet til Kulturrådet, samtidig øker det totale antall søknader, med den ekstra belastningen dette medfører for både søkere og søknadsbehandlere. Evalueringen viser også at kompaniene som mottar basisfinansiering, jobber så profesjonelt og langsiktig at fire år ikke framstår som en for lang tidshorisont.

Dersom basisordningen skal få en permanent form, anbefaler vi en mer strukturert søknadsbehandling der man begrenser søknadsrundene til annethvert år og der tildelinger konsekvent gjøres for fire år av gangen. Dermed er om lag halvparten av gruppene «i spill» i hver søknadsomgang. Vi anbefaler videre at man skiller mellom vurdering av *måloppnåelse* og vurdering av *søknad*. Dette kan gjøres ved at en del av innstillingen fokuserer på kompaniets aktivitet de siste fire årene sett i lys av forrige søknad, mens den andre delen av innstillingen fokuserer på søknaden for de kommende fire årene.

Ved evalueringen av måloppnåelse bør to aspekter vektlegges. For det første må man vurdere om kompaniet har nådd de målsettingene de formulerte i søknaden som ble innvilget. I og med det store mangfoldet i denne ordningen er det et viktig prinsipp at kompaniene selv får definere egne målsettinger. Likevel har Kulturrådet et viktig ansvar for å følge opp arbeidet som gjøres. Dette er viktig for å kunne vurdere den faktiske gjennomføringsevnen til kompaniene, men også av rent juridiske grunner. I Riksrevisjonens gjennomgang fra 2013 får Kulturrådet kritikk for at de ikke har god nok oppfølging og informasjon om bruk av tilskuddene (Riksrevisjonen 2013). De har altså et direkte ansvar for at midlene som deles ut, blir brukt i tråd med formålet for tildelingen. For det andre bør en slik vurdering også vektlegge kompanienes arbeid mer selvstendig, der fokuset på kunstnerskapets utvikling er vesentlig. Det er også naturlig å se dette i lys av dialogmøtene med Kulturrådet, der kompaniets virksomhet drøftes med scenekunstkonsulenten, og der Kulturrådet har anledning til å kommentere eventuelle endrin-

ger i kompanienes arbeid i forhold til søknad og tildelingsbrev. For å styrke dialogmøtenes viktighet i en slik evaluering bør referatene bli tydeligere. I tilfeller der Kulturrådet ikke er tilstrekkelig tilfreds med kompanienes måloppnåelse, må dette refereres skriftlig. På denne måten vil det ikke herske tvil om hvorvidt Kulturrådet har meninger om kompanienes virksomhet.

Dersom kompaniets arbeid fraviker vesentlig fra beskrivelsene i søknaden, og fagutvalgene vurderer at dette ikke er kompensert for gjennom andre aktiviteter, er dette en legitim grunn for ikke å forlenge tildelingsperioden med nye fire år, og dette helt uavhengig av kvaliteten på den nye søknaden. Man kan derfor se for seg at vedtak om avslag gjøres ene og alene på bakgrunn av evalueringen. Dette bør i så fall framgå skriftlig av avslaget.

6.5.1 Kriterier

Hvilke kriterier kan og bør Kulturrådet så vektlegge i vurderingene av søknadene? Vi mener dette må ses i sammenheng med vår avsluttende diskusjon om hva ordningen skal være, der det store spørsmålet er hvorvidt ordningen skal (kun) prioritere kunstneriske hensyn, eller om den også skal åpne for andre hensyn. Uansett hva man her velger, mener vi at det ikke må legges for sterke generelle premisser og føringer for søknadene. Vi vurderer kompaniene som så ulike at det ikke vil la seg gjøre å lage kriterier og krav til virksomheten som alle skal oppfylle. Dette inkluderer for eksempel krav til antall produksjoner, antall visninger, publikumstall og inntjening, men også krav til desentralisering, internasjonalisering, co-produksjon og samarbeid. Det eneste ufravelige kravet vi mener Kulturrådet bør stille, er at kompaniene leverer en utfyllende årsmelding samt godkjente regnskap hvert år, og at de deltar på dialogmøter som Kulturrådet innkaller til.

Hva skal utvalgene så vektlegge i vurderingen av søknader? I det følgende vil vi drøfte kriterier for vurdering av søknadene. Som vi allerede har vært inne på, er kriteriene for ordningen i dag av en generell karakter. Den viktigste føringen ligger i beskrivelsen av ordningen. Her heter det:

Scenekunstgrupper innen dans, teater og performance som kan vise til høy kunstnerisk kvalitet kan søke. Søkere bør kunne vise til stor produksjon- og formidlingsvirksomhet, samt til et kunstnerskap i utvikling og vekst. Det er en fordel at søker har erfaring fra formidlingsvirksomhet nasjonalt og internasjonalt.

Gjennom teksten stiller Kulturrådet altså krav til:

- Høy kunstnerisk kvalitet
- Stor produksjonsvirksomhet
- Stor formidlingsvirksomhet, helst både nasjonalt og internasjonalt
- Kunstnerskap i utvikling og vekst

Vi anser dette som betimelige krav til søkere, og vil i det følgende diskutere hvordan disse forvaltes. Vi vil også legge til andre dimensjoner vi mener kan være relevant for Kulturrådet å inkludere i sine vurderinger:

Kunstnerisk kvalitet

Det desidert viktigste kriteriet for tildeling av basisfinansiering er den kunstneriske kvaliteten på kompaniet som mottar støtten. Dette kommer fram av kriteriene, og dette forsterkes i intervjuene med administrasjonen i Kulturrådet og representanter fra fagutvalgene. Dette holdes fram som et ufravikelig krav. Representantene for kompaniene var også enstemmig på at den kunstneriske kvaliteten var det viktigste. Hva legger man så i begrepet «kunstnerisk kvalitet», og hvem skal vurdere dette? Spørsmålet er under permanent diskusjon, og vi skal ikke besvare dette en gang for alle i denne rapporten. Det er samtidig et poeng at selve systemet med fagfellevurdert og skjønnsbasert vurdering av kunstneriske prosjekter nettopp er en sentral arena for en pågående diskusjon av kvalitet. Der en diskusjon av kvalitetsbegrepet kan stå i fare for å bli teoretisert og virkelighetsfjern, må de faglige utvalgene jevnlig operasjonalisere hva som legges i begrepet «kunstnerisk kvalitet». Det stiller store krav til utvalgsmedlemmenes kompetanse, habilitet og vurderingsevne. Det gjør også at sammensetningen av utvalgene er vesentlig for forvaltningen av kvalitetsvurdering. Man kan imidlertid også stille spørsmål hvorvidt kvalitetskriteriet skal trumfe alle andre kriterier, og, hvis ikke, hvor tungtveiende det skal være. Man kan også se for seg at det stilles et minstekrav til kunstnerisk kvalitet, og at man vektlegger andre kriterier når dette er nådd. Slik ordningen forvaltes, er det en slik kombinasjon av krav og kriterier som benyttes. Kompanier som ikke holder et svært høyt kunstnerisk nivå, er utelukket fra ordningen. Når dette kravet er innfridd, vil den kunstneriske kvaliteten og nivået på denne være et kriterium som vektlegges tungt, men likevel som et av flere kriterier.

Kunstnerskap i utvikling

Begrepet om kunstnerskap er et interessant signal om at enkeltstående prosjekter ikke nødvendigvis vurderes på egne premisser, men at de vurderes innenfor rammen av en serie verk, innenfor et *oeuvre*. Det er også et signal om at vurderingen av kompanienes kunstneriske virksomhet, uansett hvor høyt nivå den måtte ligge på, skal representere innovasjon og utvikling. Det motsatte, stagnasjon, vil vurderes negativt og diskvalifiserende. Vi mener det er verdt å diskutere om et slikt nyskappingsparadigme alltid er relevant eller viktig. Det er for eksempel verdt å vurdere om kunstuttrykk eller uttrykkstradisjoner bør finansieres selv om de ikke representerer en genuin nyskaping. Snarere kan det tenkes at de representerer en type uttrykk som bør forvaltes, fordi den norske scenekunstfloraen ville vært fattigere uten, og fordi ingen eller få andre representerer nettopp den uttrykksformen. Med andre ord vil det si at det kan finnes tilfeller der kvaliteten til en gitt gruppe er svært høy, målt etter gitte premisser, men denne kvaliteten ligger andre steder enn at selve det kunstneriske uttrykket har utviklet seg. Det er et separat spørsmål om dette skal gjøres innenfor rammene av basisfinansieringen, men problemstillingen fortjener diskusjon.

Produksjonsvirksomhet

Som vi har sett i gjennomgangen av gruppene, er det stor variasjon i produksjonsintensiteten. Flere av gruppene, deriblant Jo Strømgren Kompani, Winter Guests og Avdals produksjoner, produserer flere enn én ny produksjon hvert år. Jo Strømgren Kompani har eksempelvis fra 2007 til 2016 hatt 18 premierer på nye produksjoner, et snitt på 1,8 produksjoner per år. Andre grupper har hatt langt færre nyproduksjoner. Både Verdensteatret, Vinge/Müller og Goksøyr & Martens har hatt premierer sjeldnere enn annethvert år. Hva gjelder produksjonsfrekvens, ser vi et tydelig skille mellom dansegrupper og teatergrupper. Dansegruppene har et snitt på 1,4 premierer årlig, teatergruppene har 0,5 premierer årlig.

Størrelsen på produksjonene er nærmest omvendt proporsjonal med dette. De tre nevnte teatergruppene lager alle omfattende produksjoner med omfattende scenografi og et omfattende cast. Tilbakemeldingene fra kompaniene viser også at kostnadene følger størrelsen på produksjonene.

I prioriteringer av tildelinger så langt er det åpenbart at Kulturrådet har vektlagt både grupper med en høy produksjonsfrekvens og grupper som skaper store produksjoner. Vi mener dette er

en fornuftig prioritering som man også bør legge til grunn i kommende tildelinger.

Formidlingsvirksomhet

I likhet med produksjonsvirksomheten varierer også formidlingsvirksomheten markant mellom gruppene. Basert på en oversikt over de siste fire årene (2013–2016) finner vi at noen spilte 186 forestillinger i snitt (Jo Strømgren Kompani), mens andre spilte under 10 forestillinger i året. Flere av gruppene har en høy turnévirksomhet i utlandet, mens andre har bred turnévirksomhet i Norge. De store ulikhetene i turnéintensiteten henger tett sammen med størrelsen på produksjonene og deres «turnébarhet». Flere av gruppene legger denne «turnébarheten» til grunn når produksjonene skapes. Andre grupper har en scenografi og en produksjon som har så stort volum at det krever stor innsats å turnere med den.

Det er også store forskjeller i hvilket publikum gruppene spiller for. Flere av gruppene spiller for et stort publikum, inkludert en rekke skoleforestillinger, andre grupper spiller primært for et særskilt interessert publikum, eller det sosiologen Pierre Bourdieu omtaler som «restricted production». Dette er gjerne personer som selv er involvert på kunstfeltet.

Som spydspisser i den norske og til dels internasjonale scenekunsten mener vi basisgruppene har en viktig rolle som kunstneriske innovatører. Selv om ikke produksjonene blir vist til et stort, allment publikum, kan de ha en viktig rolle for kunstfeltet ved å være «avantgardistiske» i ordets rette forstand, altså som en kunstnerisk fortropp. Samtidig kan de ha en viktig rolle som en kunstnerisk fortropp overfor et mer generelt publikum. Dersom en kunstner kan skape erfaringer hos publikum som overgår det meste man tidligere har sett, kan dette ha stor betydning for vedkommende.

Dersom man legger en slik betraktning til grunn, der publikummeren og publikums erfaring verdsettes, er formidlingsvirksomheten avgjørende og bør følgelig vektlegges. Det betyr blant annet at et høyt publikumstall aldri må være diskvalifiserende. Svak kunstnerisk kvalitet kan selvsagt være diskvalifiserende, men aldri et høyt publikumstall.

Hvordan skal så formidlingsvirksomheten vurderes? Sett i lys av vår beskrivelse av scenekunstens økosystem kan man hevde at visning av scenekunsten primært ikke er scenekunstkompanienes ansvar. Dersom man ønsker å styrke formidlingsleddet, bør formidlerne styrkes og tildeles mer midler slik at etterspørselen øker.

Ønsker man at flere av scenekunstgruppene turnerer rundt i Norge, kan man styrke regionale programmerere, enten det er festivaler, kulturhus eller programmerende scener. Ønsker man at flere av scenekunstgruppene turnerer i Den kulturelle skolesekken, er det naturlig å styrke nettopp denne. Flere av kompaniene forteller også at de prioriterer spillesteder i utlandet nettopp fordi scener i disse landene har høyere status enn scener i Norge.

I andre europeiske land, ikke minst i Mellom-Europa, er forholdet mellom produksjon og programmering organisert annerledes ved at en større andel av støtten gis til de programmerende scenene. Flere av våre informanter (fra de programmerende scenene) påpeker dette. Samarbeidet mellom kompaniene og visningsstedene øker, og produksjonene blir vist mer, sier en av dem.

Når man vurderer kompanienes formidlingsvirksomhet, er det derfor viktig å være bevisst på at det ikke er kompanienes ansvar ene og alene å ivareta kulturpolitiske målsettinger knyttet til formidling. I motsetning til institusjonsteatrene, som har ansvar for alle ledd i næringskjeden, inkludert formidling, er kompanienes rolle primært å produsere forestillinger. Likevel, kompanienes evne og vilje til å nå ut med sine forestillinger eller sine produksjoner er vesentlig og kan vektlegges. Dette inkluderer kompanienes tilretteleggelse for turnévirksomhet, deres nettverk og kontakt med formidlingsleddet, og deres vilje til å bruke tid og ressurser på å vise fram de produksjoner som er laget.

Geografi og lokalisering

I det omtalte notatet fra Riksrevisjonen får også Kulturrådet kritikk for manglende geografisk spredning av midler. Dette er også en kritikk som kan rettes mot tildelingen av basisfinansiering. Tre av kompaniene har helt eller delvis hatt tilhold i utlandet (Berlin og Brussel), mens langt de fleste har tilhold i Oslo. Etter hva vi erfarer, er det kun Cirka Teater som åpenbart har tilhold i en annen del av landet. Dette oppfatter vi imidlertid ikke som vesentlig for tildeling av støtte. Kulturpolitisk er det viktig å styrke scenekunstmiljøer i hele landet, men siden denne ordningen har et så klart fokus på kunstnerisk kvalitet, og siden ordningen støtter produserende teatergrupper uten fast spillested, er det grunner som taler for at det geografiske hensynet må vike. Prisen for det kan imidlertid være at store deler av landet ikke får ta del i den scenekunsten som basisgruppene produserer.

Hva så med grupper med tilhold i utlandet? Som vi har vært inne på i tidligere kapitler, er dagens og morgendagens scenekunstlandskap internasjonalt. Dette vil naturligvis utfordre en nasjonalt orientert kulturpolitikk som vi finner i de fleste europeiske land. Et grunnleggende utgangspunkt vil være at Kulturrådet, som forvalter av midler fra den norske stat, tildeler midler til norske kunstnere og artister. Hvilke artister som er norske, blir da det neste spørsmålet.

Profesjonalitet

Helt fra etableringen av ordningen har bekymringen for en institusjonalisering av det frie feltet vært et sentralt spørsmål. I den forrige evalueringen (Hylland et al. 2010) brukte vi mye plass til å diskutere dette. Her forsøkte vi å lage et skille mellom en produktiv og en kontraproduktiv institusjonalisering, der

[e]n produktiv institusjonalisering kan forstås som den forutsigbarhet, økonomi, infrastruktur og de arbeidsvilkår som er nødvendige for å skape kunst av høy kvalitet. En kontraproduktiv institusjonalisering forstås på den andre siden som en prosess der de institusjonelle rammene rundt det kunstneriske uttrykket påvirker kunsten i negativ forstand, gjennom oppblåst administrasjon, overdreven byråkratisering og kunstnerisk stagnasjon (ibid.:41).

Hvorvidt gruppene går i retning av en produktiv eller kontraproduktiv institusjonalisering, vil være en vurdering utvalgene må gjøre når en tildelingsperiode skal evalueres, fordi en produktiv institusjonalisering, som vi her betegner som en profesjonalitet, mener vi er en viktig forutsetning for tildeling. Dette er dermed noe som bør vektlegges i søknadsbehandlingen.

Med profesjonalitet i denne sammenhengen mener vi at kompaniet har en robust organisatorisk oppbygning som gjør dem i stand til å forvalte og nyttiggjøre seg de tildelte midlene. I motsetning til en prosjektstøtte, der midlene skal benyttes til et konkret prosjekt, er det en forutsetning at basisstøtten fordeles på flere produksjoner, samt at støtten også understøtter kunstnerskapet og driften til kompaniet.

Som vi har vært inne på, er enkelte administrative rutiner en forutsetning. Regnskap, budsjett og en fylldig årsrapport må Kulturrådet forvente å få tilsendt hvert år innenfor de frister Kulturrådet setter. Et ledd i profesjonaliseringen er også at kompaniet kan holde en god og profesjonell

dialog med kunstfeltet og med kunstnerne. Kompaniet skal være en profesjonell tilbyder av scenekunst overfor det programmerende leddet, og i mange tilfeller være en profesjonell arbeidsgiver. Hva man definerer som en profesjonell arbeidsgiver, kan det være verdt å diskutere. Som vi var inne på i kapittel 5, velger kompaniene ulike former for tilsetting. Noen ansetter produsenter på permanent basis, noen ansetter kunstnere og andre personer på midlertidig basis, mens noen velger kun å kjøpe tjenester fra kunstnere som selv er selvstendig næringsdrivende. Noen betaler kunstnerne gjeldende tariff, mens andre forhandler fram alternative avtaler. Prinsipielt mener vi at ansettelsesavtaler er en sak mellom kompaniene og deres ansatte/engasjerte (og eventuelt deres respektive organisasjoner). Kulturrådet bør derfor ikke stille krav overfor tilskuddsmottakerne på dette punktet. Likevel vil en vurdering av kompanienes profesjonalitet også inkludere deres sysselsettingspraksis. Dersom et kompani ikke er i stand til å honorere sine ansatte etter gjeldende tariff, har de i prinsippet lagt opp til en aktivitet som er større enn rammene tillater.

Som vi allerede har vært inne på, treffer basisfinansieringen svært bredt, og en rekke ulike kompanier med svært ulik kunstnerisk profil har blitt inkludert i ordningen. Likevel vil en slik ordning treffe noen kunstnere bedre enn andre. Dermed er det ikke gitt at alle i like stor grad kan nyttiggjøre seg en slik støtte. Langsiktigheten i en slik ordning tilsier at mottakeren må ha et kunstnerisk prosjekt som materialiserer seg i et større eller mindre kompani, og at dette er kjernten for virksomheten. Dersom kunstneren eller kompaniet produserer kunst mer temporært, kan en prosjektstøtte, eller i noen tilfeller et kunstnerstipend, være mer tilpasset vedkommende. Støtteordningen vil videre være mer tilpasset kompanier som har et visst omfang på sin *drift*. Med dette mener vi kunstnere som jobber mye kollektivt og dermed må lønne andre kunstnere, kompanier som trenger tilpassede lokaler, kompanier som eier eller leier mye teknisk utstyr, eller kompanier som driver en aktiv turnévirksomhet og som derfor engasjerer en eller flere produsenter. De aller fleste kompanier eller kunstnere har nok en slik karakter, men graden av dette vil likevel variere og må inkluderes i vurderinger av hvem som har mest behov for en slik støtte.

På tross av store variasjoner mellom kompaniene mener vi altså at kriteriene for vurdering av basisgruppene bør legge til grunn at basiskompanier skal være kunstnerisk i front i det norske scenekunstfeltet. De skal kunne vise til

et vedvarende kunstnerskap i utvikling, med en omfattende produksjonsvirksomhet og en offensiv formidlingsaktivitet. Denne kan gi seg utslag i både komplekse, store produksjoner og et høyt antall produksjoner. Kompaniene bør også holde et tilstrekkelig profesjonelt nivå til å kunne nyttiggjøre seg basisstøtten og til å forvalte midlene på en god og langsiktig måte. Geografisk spredning av formidlingsaktiviteten bør vektlegges framfor lokaliseringen av kompaniet.

6.6 Basisfinansieringen og scenekunstpolitikken

Etter 10 år med basisfinansiering der det totale beløpet og antallet kompanier har økt jevnt og trutt, har man nå kommet til en situasjon der mange nye kompanier banker på døra samtidig som den totale potten kanskje ikke øker. Det vil si at Kulturrådets totale budsjett til scenekunst trolig ikke økes betraktelig. Da er spørsmålet hvor mye av den samlede potten som skal gå til basisfinansieringen, og hvor mye som skal gå til prosjektstøtte. I 2016 gikk 47 millioner til basisfinansieringen, mens 55 millioner gikk til prosjektstøtte. Forvaltningsmessig er det viktig å påpeke at det er forvaltningen av disse midlene (samt Kulturrådets øvrige ordninger på scenekunstheltet) som Kulturrådet rår over i scenekunstpolitikken. Kulturrådet har ingen anledning til å «flytte» kompanier over på statsbudsjettet. De kan enten velge å støtte dem, eller velge ikke å gjøre det. Dersom Kulturrådet velger ikke å støtte kompaniene, *kan* det hende disse har tilstrekkelig kulturpolitisk støtte til at de inkluderes på statsbudsjettet, men dette er det knyttet stor usikkerhet til.

Selv om Kulturrådet ikke har noen direkte innflytelse på statsbudsjettet, mener vi likevel at det i en slik evaluering som dette er meningsfullt å se utover Kulturrådet når ordninger skal vurderes.

Det store spørsmålet som bør stilles og tas stilling til, er hva man vil med norsk scenekunst i framtiden, og hvordan basisordningen skal tilpasses en slik framtid. Som vi allerede har vært inne på, er basisordningen tilpasset utviklingstrekk vi ser innenfor både scenekunsten og scenekunstpolitikken. Viktigst er kanskje at ordningen forholder seg til et internasjonalt økosystem for scenekunst snarere enn mer lokalt isolerte økosystem, slik for eksempel regionteatrene tradisjonelt har gjort. Dette mener vi *kan* tilsi at ordningen ikke bare kan være kunstnerisk, men også kulturpolitisk i front.

I det følgende vil vi diskutere to mulige veier for ordningen i årene framover og konsekvenser av disse. Den ene veien rendyrker de kunstneriske kriteriene vi tidligere har omtalt, mens den andre veien også vektlegger andre hensyn. I tillegg vil vi presentere en visjon der modellen for basisordningen overføres til større deler av scenekunstheltet.

Basisordningen for fremragende scenekunst

I dag er formålet med ordningen at den skal «styrke scenekunstgruppers kunstneriske virksomhet», og at den skal «gi økonomisk forutsigbarhet og dermed gjøre det mulig å planlegge produksjon og formidling over tid».¹⁸ Som en av våre informanter foreslår, er en mulig vei å gå å stryke den andre setningen og kun fokusere på den første: «Jeg mener man kunne stramme inn kriteriene og kun se på kvalitet», sier en informant fra feltet. Dette er en holdning vi finner hos flere av våre informanter, både fra kompaniene og fra feltet for øvrig. Allerede i dag anses nok basisordningen som den scenekunstordningen der den kunstneriske kvaliteten på mottakerne er høyest. Mange av kompaniene opplever tildelingen som en viktig anerkjennelse av sin kunstneriske kvalitet, noe de kan være stolt av. Et alternativ, slik vi ser det, er å rendyrke en slik tilnærming til ordningen. Man kan legge bort alle andre kriterier og fokusere utelukkende på kunstnerisk kvalitet.

Konsekvensene av å prioritere kunstneriske kriterier så sterkt vil være at grupper med en stor turnévirksomhet eller grupper som kan ha stor betydning for norsk scenekunst utover det rent kunstneriske, kan bli utelatt. Det betyr også at man ikke kan vektlegge hvor de jobber eller hvem kunsten vises til. Med en slik grunnholdning blir det også problematisk å prioritere én sjanger eller ett kunstuttrykk framfor andre, selv om det skulle være gode kulturpolitiske argumenter for det.

Dersom man rendyrker en slik holdning, vil behovet for en ny ordning for scenekunst raskt oppstå. Et alternativ for Kulturrådet kan være å etablere en ny ordning for scenekunst på toppen av basisordningen, som støtter scenekunstgrupper ut fra andre hensyn. Dette ville i så fall innebære at både basisordningen og prosjektstøtteordningen måtte reduseres. Alternativt kan Kulturrådet trekke støtten til slike grupper og la dem igjen søke prosjektstøtte. Noen av gruppene kunne innlemmes i statsbudsjettets post 78 eller post 71, andre kunne inngått samarbeid med

¹⁸ <http://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/basisfinansiering-av-frie-scenekunstgrupper>

allerede etablerte institusjoner, mens andre igjen kunne forsøkt å få støtte regionalt. Hvorvidt dette ville latt seg gjøre, er svært usikkert. Det er videre grunn til å tro at en slik spissing av ordningen kunne gi Kulturrådet en mer begrenset betydning for finansieringen av fri scenekunst, og at ordningen vil kunne bli svekket heller enn styrket i årene framover.

Basisordningen for scenekunst

Det andre alternativet, slik vi ser det, er å legge større vekt på andre kriterier enn det rent kunstneriske når søknader vurderes. Dette betyr selvsagt ikke at kunstneriske vurderinger neglisjeres, men at også andre kriterier legges til grunn for tilslag på søknader. En slik tilnærming vil i større grad vektlegge kompanienes *behov* for en langsiktig finansiering og hvilken betydning dette har for deres kunstneriske virksomhet.

En slik vektlegging legger opp til en styrking av basisordningen slik at den blir den primære tilskuddsordningen for frie scenekunstgrupper med behov for langsiktig støtte. Det tyngste argumentet for å velge en slik løsning er at Kulturrådet gjennom basisordningen har etablert et godt administrativt system for scenekunst gjennom sin søknadsprosedyre og periodiske evalueringer. Dersom man vil unngå en tilstivning av scenekunstheltet, er Kulturrådet per i dag en aktør som kan motvirke dette. Et annet viktig argument er at dansefeltet i Norge primært er ivaretatt gjennom Kulturrådet, og at langsiktig støtte primært er ivaretatt gjennom basisordningen. Man kan selvsagt argumentere for at scenekunstinstitusjonene kunne tatt et større ansvar for dansekunst, eller at noen dansekompanier kunne blitt innlemmet i statsbudsjettet, men det er også gode grunner for å styrke dansefeltet gjennom Kulturrådet (blant annet for å motvirke en ytterligere institusjonalisering). Hvis så er det flere dansegrupper som ikke nødvendigvis anses å være i front kunstnerisk, men som likevel fyller en svært viktig rolle på feltet og som derfor bør støttes.

Et slikt valg vil sende et tydelig signal om at Kulturrådet anser det som sin oppgave å forvalte hele det frie scenekunstheltet. Dette vil gjøre det lettere å argumentere for å styrke kulturfondets scenekunsthpolitiske posisjon i fremtiden.

Basisordningen som modell for norsk scenekunsthpolitikk?

Det er flere gode grunner for å se til basisordningen når fremtidens scenekunsthpolitikk i Norge skal meisles ut. Basisordningens relasjon til et internasjonalt økosystem er en viktig faktor her.

Globaliseringen har nådd musikkfeltet med full kraft, og det samme er i ferd med å skje med scenekunsthfeltet. Tradisjonelt har dramatikkk blitt spredt internasjonalt. Ibsen og Fosse er eksportert i stort monn, mens store oppsetninger som har gjort suksess på engelske og amerikanske privatteatre, har fylt salene i norske teatre (både privatteatre og institusjonene). I dag turnerer forestillinger over hele Europa enten de er produsert ved institusjoner eller i det frie feltet. Institusjoner tar også i større grad imot gjestespill og inngår på den måten i dette systemet.

Det viktigste er likevel at i basisfinansieringen er det noe som står på spill. Hvert fjerde år må gruppene søke på nytt, og søknaden vurderes kritisk på en rekke punkter. Dersom det står andre kompanier eller kunstnere og banker på, kan disse prinsipielt overta posisjonen til dem som er der. Dette hindrer kontraproduktiv institusjonalisering eller tilstivning, og det gir kompaniene et mer kollektivt ansvar for å holde et høyt kunstnerisk nivå på sine produksjoner. Dersom institusjonene i dag ikke holder et tilstrekkelig høyt nivå, kan man bytte ut den kunstneriske lederen. Spørsmålet er hvorvidt det er tilstrekkelig på et kunstfelt med en så kollektiv karakter som scenekunst.

Vi tar ikke til orde for en stor revolusjon i den norske scenekunsthpolitikken, likevel benytter vi anledningen til å spørre om den øvrige delen av scenekunsthfeltet har noe å lære av suksessen til basisordningen.

6.7 Konklusjoner og anbefalinger

Avslutningsvis i denne rapporten samler vi de viktigste konklusjonene, vurderingene og anbefalingene våre. Disse er basert på analyser og empiri som er presentert i de enkelte kapitlene i denne rapporten, og en mer inngående diskusjon av punktene finnes der. Nedenfor presenteres konklusjoner og vurderinger punktvis. Til slutt har vi samlet de mer konkrete anbefalingene på de områdene der vi mener Kulturrådet bør vurdere endringer eller tilpasninger i hvordan ordningen med basisfinansiering forvaltes.

Konklusjoner:

- Den frie scenekunsten som basisfinansieringen er rettet mot, er heterogen og preget av et mangfold av uttrykks-, produksjons- og formidlingsformer. *Noen* av de estetiske særtrekkene ved den frie scenekunsten kan samles under begrep som post-dramatisk teater, post-spektakulært teater eller teatral dans.

Samtidig er det få eller ingen karakteristikkert utover det ikke-institusjonelle og prosjektbasererte som samlet beskriver denne delen av scenekunstheltet.

- Scenekunsten kan beskrives som et økosystem, der det er stor og økende samhandling mellom de ulike aktørene og prosessene i dette økosystemet.
- Den norske scenekunsthpolitikken er integrert i ulike deler av scenekunsthens økosystem: i utdanning, kunstutvikling, produksjon, formidling og distribusjon, infrastruktur og arbeidsmarked. De kulturpolitiske prioriteringene påvirker også det innbyrdes maktforholdet mellom disse delene.
- Det er et gjennomgående behov for ordninger som gir kompaniene økt mulighet til langsiktig planlegging og større forutsigbarhet. Basisfinansieringen dekker et slikt behov.
- Den langsiktigheten som basisfinansieringen gir, åpner for muligheter til internasjonal co-produksjon og gjestespill, mer langsiktig kunstnerisk forskning, lengre utviklingsperioder og økt kunstnerisk risiko.
- Basisstøtten gir mottakerne rammevilkår for langsiktig, strategisk tenkning og planlegging, noe som igjen gir rom for å kunne forfølge ambisiøse prosjekt, heve den kunstneriske kvaliteten, arbeide systematisk med publikumsutvikling, samarbeide og co-produsere med arrangørledet, arbeide for gode arbeidsvilkår for scenekunstnere, og arbeide systematisk mot internasjonale samarbeidspartnere.
- Basisfinansieringen har bidratt til en gjennomgående administrativ profesjonalisering av de finansierte gruppene.
- Basisfinansieringen bidrar (fremdeles) til tydeligere og mer ryddige arbeids- og lønnsvilkår. Samtidig finnes det fremdeles en ganske stor variasjon i hvordan tilsetning og avlønning praktiseres av de ulike basiskompaniene.
- Generelt er basiskompaniene fornøyde med administrasjonen av ordningen, og de administrative kravene møtes med en kombinasjon av aksept og velvilje.
- Generelt oppfatter basiskompaniene at dialogen med Kulturrådet – representert ved scenekunsthkonsulenten og seksjon for scenekunst – er god og konstruktiv.
- Prinsippet om fagfellevurdering har stor tilslutning.
- Det stilles store krav og forventninger til utvalgsmedlemmenes innsikt og kompetanse.
- Muligheten til å utvikle komplekse og ambisiøse produksjoner innenfor basisfinansiering

gen kan også vurderes som en potensiell fare dersom størrelsen på produksjonene legger sterke begrensninger på muligheten til å vise dem for et større publikum, f.eks. gjennom turné/gjestespill, osv.

- Det er tendenser til et misforhold mellom produksjon og formidling. Det produseres en rekke gode forestillinger som i for liten grad møter et publikum.
- Basiskompaniene er preget av svært stor innbyrdes variasjon med hensyn til antall forestillinger og visninger samt hvor forestillingene vises. Noen av kompaniene har primært visninger utenfor Norges grenser, mens andre har et flertall visninger i Norge. Samlet sett har 60 % av forestillingene blitt spilt i Norge (46 % hvis DKS-forestillinger holdes utenfor). Halvparten av disse ble spilt i Oslo.
- En del av scenekunsthens økosystem som ikke virker tilstrekkelig organisert eller finansiert, er prøve- og produksjonslokaler.
- Den administrative profesjonaliseringen og det økonomiske handlingsrommet som basisfinansieringen innebærer, har gjort rollen som *produsent* relevant og sentral.
- Scenekunsthens økosystem er ikke avgrenset av nasjonale grenser.
- En videreutvikling av scenekunsthpolitikken generelt og basisfinansieringen spesielt bør gjøres i lys av styrker og svakheter ved hvordan andre europeiske land forvalter sin scenekunst.
- Det frie scenekunsthfeltet generelt og basisfinansieringen spesielt har vært viktig for formidlingen av norsk scenekunst i utlandet. Betydningen utenfor Norges grenser utfordrer samtidig scenekunsthpolitikken på hva som er målet for denne politikken. Dette gjelder særlig der de norske scenekunsthmidlene inngår i andre nasjoners kulturøkonomi.

Anbefalinger:

- Rullering av utvalgsmedlemmer bør opprettholdes for å legitimere valg og prioriteringer og for å hindre at et utvalgs «kunsthyn» over tid i for stor grad preger tildelingspraksisen. Samtidig bør utvalgene vurderes utvidet også med medlemmer med supplerende funksjon og kompetanse, f.eks. internasjonale (nordiske) medlemmer eller medlemmer fra saksrelevant akademier.
- Det er behov for kulturpolitisk tankegang og kulturpolitiske virkemidler som forholder seg til hverandre og til at både kunstnere og pengestrømmer krysser landegrenser.

- Regelen om maksimalt tolv års finansiering under ordningen bør fjernes. Det sterkeste prinsippet ved basisstøtten bør snarere være at den i hovedsak er fireårig. De fire årene representerer en viss forutsigbarhet. Dette betyr at kompaniene samtidig bør evalueres etter de fire årene. Har de nådd de målene som lå til grunn for tildelingen? Tar de, dersom de søker om en ny periode, tilstrekkelig høyde for å komme videre i sitt kunstnerskap? Dermed bør det etter vår vurdering være like stor grunn til å se på hvorvidt et kompani virkelig er kvalifisert til basisstøtte etter fire år som etter tolv, samtidig som den øvre grensen for lengden på tildelingsperioden fjernes.
- I evalueringen av måloppnåelse bør to aspekter vektlegges. For det første må man vurdere om kompaniet har nådd de målene de formulerte i søknaden som ble innvilget. I og med det store mangfoldet i denne ordningen er det et viktig prinsipp at kompaniene selv får definere egne målsettinger.
- For det andre bør en slik vurdering også vektlegge kompanienes arbeid mer selvstendig der fokuset på kunstnerskapets *utvikling* er vesentlig. For å styrke dialogmøtenes viktighet og betydning i slike evalueringer bør referatene bli tydeligere. I tilfeller der Kulturrådet ikke er tilstrekkelig tilfreds med kompanienes måloppnåelse, må dette refereres og legitimeres skriftlig.
- Dersom kompaniets arbeid fraviker fra beskrivelsene i søknaden, og fagutvalgene vurderer det slik at dette ikke er kompensert for gjennom andre aktiviteter, er dette en legitim grunn for ikke å forlenge tildelingsperioden med nye fire år. Dette helt uavhengig av kvaliteten på den nye søknaden. Man kan derfor se for seg at vedtak om avslag gjøres ene og alene på bakgrunn av evalueringen etter fire år. Dette bør i så fall framgå skriftlig av avslaget.
- Det bør ikke legges generelle premisser og føringer for søknadene. Vi vurderer kompaniene som så ulike at det ikke vil la seg gjøre å lage kriterier og krav til virksomheten som alle skal oppfylle. Dette inkluderer krav til antall produksjoner, antall visninger, publikumstall og inntjening, men også krav til desentralisering, internasjonalisering, co-produksjon og samarbeid. Det eneste ufravikelig kravet vi mener Kulturrådet bør stille, er at kompaniene leverer en utfyllende årsmelding hvert år og godkjente regnskap, og at de deltar på dialogmøter som Kulturrådet innkaller til.
- Vi mener det er verdt å diskutere om et begrep om kunstnerisk innovasjon og nyskaping alltid er relevant eller viktig. Det er for eksempel verdt å vurdere om kunstuttrykk eller uttrykkstradisjoner bør finansieres *selv* om de ikke representerer en genuin nyskaping. De representerer en type uttrykk som bør forvaltes, fordi den norske scenekunstfloeraen ville vært fattigere uten, og fordi ingen eller få andre representerer nettopp den uttrykksformen.
- Basiskompanier skal være kunstnerisk i front i det norske scenekunstheltet. De skal kunne vise til et vedvarende kunstnerskap i utvikling, med en omfattende produksjonsvirksomhet og en offensiv formidlingsaktivitet. Dette kan både gi seg utslag i komplekse, store produksjoner og i et høyt antall produksjoner. Basiskompanier bør holde et tilstrekkelig profesjonelt nivå til å forvalte midlene på en god og langsiktig måte. Geografisk spredning av formidlingsaktiviteten bør vektlegges framfor lokaliseringen av kompaniet i søknadsvurderinger. I prioriteringer av tildelinger så langt er det åpenbart at Kulturrådet har vektlagt både grupper med en høy produksjonsfrekvens og grupper som skaper færre, men store produksjoner. Vi mener dette er en fornuftig prioritering som man også bør legge til grunn i kommende tildelinger.

Appendiks

Ekspansjon og utvikling i det frie scenekunstheltet.

Av Chris Erichsen

Hvordan si noe samlet om et fritt felt som består av alt fra en enslig forteller som kjører land og strand rundt i sin egen bil, med en sterk, hverdagslig 45 minutter lang fortelling om for eksempel mobbing, til Vinge og Müllers gigantomane 12 timers oppsetning, inkludert Hamlet og Byggmester Solness, i en svær industribygning i Berlin – og alle tenkelige varianter derimellom?

Dette feltet har de siste ti årene vokst enormt, både i omfang, antall, profesjonalitet og – ikke minst – i kunstnerisk mangfold og kvalitet.

En god pekepinn i den sammenhengen er at det i mange miljøer internasjonalt sees lengselsfullt i retning det norske frie feltet. Det har for eksempel lenge vært en utbredt hypotese at fri, ikke-institusjonell norsk scenekunst ligger langt foran den svenske. Det skapes ikke nødvendigvis mer scenekunst i Norge i volum, men det som skapes kommer seg ut, både i Norge og den øvrige verden, på en måte som det svenske systemet i mindre grad stimulerer til. Dette takket være en fleksibilitet i den norske finansieringsmodellen og et landskap av produsenter og spillesteder som mangler i Sverige. Resultatet sies å være større bredde, et mer vitalt uttrykk og ikke minst et videre og bedre utbygd nasjonalt og internasjonalt nettverk.

– Grupper som Baktruppen og Verdensteatret er helt enkelt ikke mulig i Sverige, hevdet den svenske kuratoren og teaterlederen Danjel Andersson ved et seminar på Dramatikkens hus høsten 2015. Han er kunstnerisk leder for Stockholms-scenen MDT, som er i ferd med å etablere seg som nettopp det han selv lenge har etterlyst: et både programmerende, co-produserende og nettverksbyggende senter for nyskapende scenekunst, et slags svensk svar på det bergenske BIT Tea-

tergarasjen, som Andersson tidligere har uttrykt sin beundring for. – BIT Teatergarasjen har vist for resten av Norden hva samtidsteater skal være i et postmoderne samfunn – et verktøy til kommunikasjon. De gjør det som mange har tatt etter, og som jeg etterlyser i Sverige. Vi bruker dem som forbilder, sa han til Bergens Tidende i 2008.¹⁹

Ekspansjon

Siden den gangen har scenekunst i regi av Den kulturelle skolesekken ekspandert til rundt 2500 forestillinger årlig, til et publikum på rundt 250 000 barn og unge. Basisfinansieringsordningen for fri scenekunst har for alvor kommet opp å stå og vokst fra to til fjorten kompanier. Dramatikkens hus er årlig fødselshjelper for 50–60 dramatiske tekster hvorav over 60 % munner ut i forestillinger. Av disse igjen tilhører 70 % det frie feltet. Men like viktig er at det mellom og på siden av disse ordningene eksisterer et uoversiktlig mylder av kompanier, enkeltkunstnere og prosjekter som gjennomføres med og uten finansiering på alt fra etablerte teaterscener til små leiligheter, nedlagte butikklokaler, uti marka, oppi trær osv., med et like variert og mangfoldig utvalg av temaer, spillestiler og overordna kunstneriske mål. I dette mylderet finnes det også et voksende korps av produsenter, dramaturger og andre støttespillere, såkalte «outside eyes».

Å peke på noen tydelige kunstneriske tren-der i dette landskapet er i beste fall et eget forskningsprosjekt. Helt sikkert er det at det frie feltet ikke er hva det en gang var. Det kan naturligvis også institusjonsteatrene og alle andre kunstområder hevde. Og likevel er den uopphør-

¹⁹ <http://www.bt.no/kultur/scene/--BIT-unikt-i-Norden-1908774.html> (lest 13.12.17).

lige dynamikken i det frie feltet av en art som har å gjøre med at det nettopp ikke baserer seg på faste institusjoner men på *kunstnerskap* – individuelle og kollektive.

Denne egenarten og den enorme utviklingen innen dette feltet har tvunget fram politiske prosesser med dertil hørende skiftende finansieringsordninger, for eksempel basisfinansieringen, som er et forsøk på svar på denne utviklingen. Og likevel utvikler det seg fortsatt såpass raskt at det organisatoriske, politiske og finansielle systemet ikke henger helt med. Situasjonen påkaller derfor en tenkning som baserer seg ikke bare på behovet innenfor avgrensede sektorer og enkeltstående kunstnerskap, men på feltet som helhet.

Etter mange års lobbyvirksomhet og hard og til dels bitter kamp mellom dans og teater-«fraksjonene» i det frie feltet fikk dansen endelig sitt eget Dansens Hus i 2008. Tove Bratten i Danse- og Teatersentrum oppsummerte det på denne måten i en samtale jeg hadde med henne til Danseinformasjons jubileumbok *Bevegelse* fra 2016:

– Den klassiske balletten har alltid hatt et synlig rom og status, mens uttrykksformer innen samtidsorientert dans har vært stebarn. Det var først da Carte Blanche fikk institusjonsstatus at samtidsorientert dansekunst ble løftet fram. Det er det frie feltet som har vært statens svar på mulighetene for denne delen av dansekunsten, både som kunstnerskap og arbeidsplasser. Den moderne dansekunsten i Norge er ung. Men takket være det gode politiske lobbyarbeidet til dansekunstnerne har man gradvis klart å endre synet på samtidsdansen. For det er et imponerende stykke arbeid å få på plass Dansens Hus i en politisk tid der det var stortingsvedtak på at ingen flere store institusjoner skulle bygges i hovedstaden. Det tror jeg de færreste vet. Men så fikk man politikerne med på det – og det var en fantastisk politisk bragd, og nok et eksempel på at det beste kommer nedenfra. Vi må huske at all infrastruktur i det frie scenekunstheltet eksisterer på grunn av initiativ fra kunstfeltet selv – det gjelder våre programmerende teatre, festivaler, informasjons- og kompetansekontorer, fagmiljøer etc.

Med et eget hus midt i en rivende kunstnerisk utvikling innen både dans og teaterfeltene har gamle motsetninger fra en tid der det ble kjempet på livet løs om smuler, blitt anonymisert og til dels tilintetgjort. Parallelt med dette er de kunstneriske skillene mellom teater og dans blitt, ikke visket ut, men gjort mer uvesentlige. Dette kommer ikke minst til syne hos for eksempel Alan Øyen, Heine Avdal og Mette Edvardsen, med Jo

Strømgren som senioren i feltet. Det kommer til syne i språkbruk, programmering og en generelt stadig friere omgang med sceniske uttrykk.

En annen viktig faktor er de programmerende scenenes internasjonale profil: Gjennom sine årlige festivaler, sin programmering utover resten av året og sin virksomhet som produsenter og co-produsenter kanaliserer BIT Teatergarasjen, Avant Garden og Black Box teater viktige internasjonale impulser til det norske scenekunstheltet.

Profesjonalisering vs. stagnasjon

Det frie feltet preges av økt profesjonalisering; flere produsenter og spillearenaer har kommet til. Flere kompanier har fått tid og rom til å etablere noe som er eller nærmer seg en profesjonell praksis. Det preges av kunstnerisk fordypning. Flere kompanier har opprettholdt en stabilitet og hatt tid til å gå dypere inn i sine egne kunstnerskap. Begge disse faktorene har uten tvil sammenheng med basisfinansieringen. Det er vanlig å instinktivt tenke at jo mer «avhengig» en kunstner blir av offentlig finansiering, jo mindre fri blir kunsten. Det er et tilsynelatende paradoks at denne tankegangen ser ut til å være felles for for eksempel punktradisjonen og det ideologiske grunnlaget for den blåblå regjeringens kulturpolitikk. Men i noen tilfeller kan tankegangen uansett ha noe for seg.

Jeg har i en annen sammenheng reflektert rundt hva som kan skje i et kunstnerskap som begynner å dabbe av, med utgangspunkt i den japanske forfatteren Haruki Murakamis selvreflekterende pamflett *What I talk about when I talk about running*. Som tittelen angir, handler det om løping, men først og fremst om løping som en del av noe større – av Murakamis forfatterskap, og av selve skriveprosessen. Det handler om løpingens evne til å opprettholde og fornye vitaliteten og fantasien i forfatterskapet. Til å holde liv i forfatteren Murakami. Forfatteren ønsker å holde det gående lengst mulig, og reflekterer bl.a. over alder og aldring, over faren for kunstnerisk utbrenthet, tendenser til å synke hen i tilfredshet, å lene seg til velprøvde formler som har fungert tidligere. Det som kom av seg selv da du var ung, takket være en energi og vitalitet som bare var der, må du framelske som eldre ved å gjøre en ekstra innsats.

Murakamis særegne variant av denne velkjente innsikten er at du som skapende menneske og kunstner til enhver tid kjemper med en slags gift. Denne giften, denne friksjonen, denne indre motstanden, er du avhengig av for å kunne skape, men det er avgjørende viktig at den ikke får

overtaket. Bare som ung besitter du den naturlige motstandskraften som holder giften i sjakk og sørger for at den ikke overtar hegemoniet. Når du blir eldre, svekkes det naturlige immunforsvaret, og for å holde giften på avstand er du som forfatter avhengig av å holde kroppen i gang for å vedlikeholde din intuitive kreativitet. Hvis du ikke gjør det, står du til enhver tid i fare for å ty til den letteste og mest selvfølgelige utveien, den gamle velbrukte og velkjente formelen for å få verket til å se bra ut. Du flyter på det han kaller «a kind of residual heat»: *restvarmen* fra det som en gang var.

De færreste av oss går automatisk klar av dette høyst menneskelige fenomenet. For noen år siden var jeg på besøk hos Odin Teatret i Holstebro for å intervju bl.a. Eugenio Barba i forbindelse med at dette nå over 50 år gamle teatret kom til Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival med det som de selv karakteriserte som sin nest siste forestilling, *Det kroniske liv*. I den forbindelsen sa han til meg: – Før tok vi gjerne utgangspunkt i en tekst og et gitt tema som vi utforsket. Nå var situasjonen en annen. Vi måtte spørre oss selv om det var mulig, etter så mange år, å komme inn i en sal og føle at vi fremdeles var stimulert av hverandres kunstneriske innsats. Vi begynte med fri improvisasjon. Stemningen var relativt avslappet, og vi bestemte oss for å fortsette. Og langsomt begynte noen temaer å utkrystallisere seg. Men utfordringen har vært å unngå våre egne klisjeer og de erfaringsmønstrene som vi vet at vi behersker.

Det viste seg at *Det kroniske liv* var noe av det mest vitale de hadde gjort på mange år.

Jon Refsdal Moe rakk akkurat å hente forestillingen til Black Box teater før han sluttet som sjef for å bli dekan på Teaterhøgskolen: – Det følte så friskt. Det er jo så lenge siden den estetikken var dominerende. Alt var gjennomarbeidet, og folk jeg kjenner som ikke har noe spesielt forhold til teater, syntes det var helt fantastisk. Uka etterpå hadde vi den amerikanske danseren Keith Hennessy, og det var sånn med å putte ting opp i ræva, skli nakne ... publikum sklei nakne over scenegolv og sånn, men i forhold til Odin Teatret følte det på en eller annen måte litt gammalt! Så ja, det derre merkelige premisset i scenekunsten om at vi ikke skal ha noen kanon, at alt skal være nytt og at alt som kom før, er dårlig, den er jeg ikke med på, sa han i et intervju jeg gjorde med han for scenekunst.no etterpå.

Kanskje det er noe med den tidligere nevnte dynamikken i det frie feltet som bidrar til å holde kunstnerskapene i spill? Den lille kunstneriske gjennomgangen jeg har gjort av hvert enkelt kom-

pani som er på basisfinansieringen, viser da også at brorparten av dem absolutt ikke har stivnet, men fortsetter å utvikle seg. Hvis dette stemmer, er det en tydelig beskjed om at mer forutsigbarhet i dette tilfellet *ikke* fører til kunstnerisk stagnasjon. Tvert imot er større forutsigbarhet en livgivende faktor som tillater kompaniene både å fordype seg og ta større risiko.

Det frie feltet og institusjonene

Et mindre bastant, fiendtlig og dogmatisk syn på forholdet mellom det frie feltet og institusjonene synes også å være en viktig faktor som bidrar til å styrke dynamikken. I 2010 erklærte Nationaltheater-sjef Hanne Tømta at Black Box og BIT Teatergarasjen fungerer som døråpnere for Nationaltheatret. Hun engasjerte i den forbindelsen Sven Åge Birkeland fra BIT til å kuratere forestillingsprogrammet ICON som inkluderte sentrale internasjonale scenekunstnere som Gisèle Vienne og Romeo Castellucci.

I det tidligere nevnte avskjedsintervjuet sa Jon Refsdal Moe på spørsmål om hva som definerte hans *kunstneriske lederskap*:

– Tja, da jeg begynte, sa folk at nå må du slutte med alle de belgiske forestillingene, så det første jeg gjorde var jo å forsøke å unngå dem, men det var ikke til å unngå at det ble noen av dem likevel. Men jeg fikk vel først et eget kunstnerisk prosjekt da Nationaltheatret begynte å kuratere stjerner fra vårt felt, som Romeo Castellucci og sånn, da tenkte jeg at nå må vi gjøre vår egen greie.

En kraftfull og symbolsk markering av hvordan dette forholdet har utviklet seg, skjedde da tidligere Black Box-sjef, nåværende teatersjef for Trøndelag Teater, Kristian Seltun, i 2016 slapp til De Utvalgte i en hovedproduksjon da kompaniet fikk ansvaret for forestillingen *Begynnelser*, sammen med Carl Frode Tiller og Motorpsycho.

I Tromsø har Hålogaland Teater og Ferske Scener samarbeidet tett og lenge, og i Drammen ble Brageteatret, i 2014 etter 16 års drift, etablert som regionteater.

Utdanningen

En litt mindre synlig, men antakelig ikke mindre viktig, faktor er den rivende utviklingen innen teaterutdanningen: Den tradisjonsrike Statens teaterhøgskole (nå en del av Kunsthøgskolen i Oslo) har i større og større grad fått selskap og konkurranse fra Akademi for scenekunst i Fredrikstad og Teaterhøgskolen

i Nord-Trøndelag, beliggende i Verdal. Begge stedene har plassert seg på sine egne, godt synlige, og helt forskjellige steder i teaterlandskapet. Enkelt sagt: I Nord-Trøndelag knytter de seg i stor grad til en fysisk, mimisk tradisjon etter den franske scenekunstneren Jacques Lecoq, mens man i Fredrikstad knytter an til en tverrfaglig, mer performance-orientert retning, i tradisjonen etter klassisk vestlig avantgarde.

Påfallende er at jo mer disse to skolene har markert seg, jo mer har Teaterhøgskolen jobbet med å utvikle og fornye sin pedagogikk, sin organisasjon og sin dialog med det praktiske feltet. De har startet et masterprogram, et doktorgradsprogram og to nye linjer for scenetekst og scenografi. Og som dekan for alt dette har de hentet tidligere Black Box-sjef Jon Refsdal Moe.

Det kan se ut til at denne utviklingen innen utdanningssektoren også kommer til syne i det praktiske feltet ved økt oppmerksomhet og satsing på selve skuespillerarbeidet. Etter mange års ensidig fokus på Stanislavskij-tradisjonen har framveksten av de alternative utdanningene i Fredrikstad og Verdal ført til større variasjon i uttrykksregisteret og i måter å nærme seg et materiale på blant unge norske skuespillere.

Ekspansjonen og utviklingen i det frie feltet viser at det samlet sett er viktig å se scenekunstfeltet som en helhet – som et økosystem som har kvittet seg med den tradisjonelle, underliggende tankegangen om at det motsatte av en institusjon er kortvarige prosjekter som popper opp og forsvinner igjen. Den tiden er forbi, blant annet takket være basisfinansieringen.

Referanser

- Arnestad, G. (2013). *Tala i Kulturløftet Del 1. Kulturløftet i det statlege kulturbudsjettet 2005–2013. Innspill til kulturutredningen 2013*
- Bennich-Björkman, L. (1991). *Statsstödda samhällskritiker : författarautonomi och statsstyrning i Sverige*. Stockholm: Tidens förlag.
- Berge, O.K. (2009). *Når verden snurrer, så snurrer vi med. Gjennomgang og systematisering av internasjonal virksomhet på scenekunstheltet. TF-notat nr. 55*. Bø: Telemarksforskning.
- Berge, O.K. (2017a). *Kunstnerresidenser – katalysator, refugium, møteplass. I: Telemarksforskning (red.), Rapport 400*. Bø Telemark: Telemarksforskning.
- Berge, O.K. (2017b). *Look to NorwayTM. Current Norwegian foreign cultural policy*. Ph.D.: HSN.
- Bergsgard, N.A. og Røyseng, S. (2001). *Ny støtteordning – gamle skillelinjer: evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Bjørkås, S. (1998). *Det muliges kunst. Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Brandser, G.C., Brekke, O.A. og Homme, A. (2015). *Arena, kunst og sted : resultater fra spørreundersøkelsen «Kunst, kultur, arena»*. Oslo: Kulturrådet i kommisjon hos Fagbokforl.
- Danse- og teatersentrum (2015). *Årsrapport 2015. UDs tilskuddsordninger og prosjektmidler for scenekunst*.
- DTS (2016). *Årsrapport 2015. UDs tilskuddsordninger og prosjektmidler for scenekunst*. Oslo: Danse- og teatersentrum.
- Fidjestøl, A. (2015). *Eit eige rom. Norsk kulturråd 1965–2015*. Oslo: Samlaget.
- Fieldseth, M. (2015). *Fri scenekunst i praksis. Utviklingen av fri scenekunst i Norge på 2000-tallet*. Oslo: Kulturrådet i kommisjon hos Fagbokforl.
- Fieldseth, M. (2016). *Erfaringer med ordningene for fri scenekunst og basisfinansiering (Internt notat)*.
- Grøndahl, C.H. (1985). *Teater mot teater*. Oslo: Dyade.
- Halmrast, H.H., Refsli, P.B. og Sjøvold, J.M. (2017). *Kunst i tall 2016. I: Kulturrådet (red.) Oslo: Kulturrådet*.
- Hauge, E.S., Knutsen, V.S. og Meltevik, S. (2017). *Et forsøk verdt : evaluering av forprosjekt scenekunst*. Oslo: Kulturrådet.
- Heian, M.T., Løyland, K. og Kleppe, B. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013. Kunstnerne inntekter, TF-rapport nr. 350*. Bø: Telemarksforskning.
- Hylland, O.M., Kleppe, B. og Mangset, P. (2010). *Frihet og forutsigbarhet. En evaluering av basisfinansieringen for fri scenekunst*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Hylland, O.M. og Mangset, P. (2011). *Teater som fag, kall og yrke. En utredning om teaterfaglige utdanningstilbud og kompetansebehov*. TF-rapport nr. 291. Bø i Telemark: Telemarksforskning.
- Hylland, O.M. og Røyseng, S. (2014). *Koreokrati. En evaluering av pilotprosjekt for utvikling av profesjonelle danse miljøer*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Kleppe, B. (2016). *The autonomous world reversed. Comparing liberal policy and autonomy in the performing arts. International Journal of Cultural Policy 2016*
- Kleppe, B. (2017a). *Regulating Autonomy. Theatre policy and theatre management in three European countries*. Bø: University College of Southeast Norway, Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap.

- Kleppe, B. (2017b). Theatres as risk societies: Performing artists balancing between artistic and economic risk. *Poetics*, 64 Supplement C/2017b
- Kleppe, B., Mangset, P. og Røyseng, S. (2010). *Kunstnere i byråkratisk jernbur? Kunstnerisk arbeid i utøvende kunstinstusjoner*. TF-rapport nr. 343. Bø: Telemarksforskning.
- Kulturdepartementet. (2015). *Kunstens autonomi og kunstens økonomi. Rapport fra utredningen om kunstnerøkonomien*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Lehmann, H.T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Taylor & Francis. Abingdon: Routledge.
- Leirvåg, S. (2016). Teatral dans i Norge – en historisk skisse. I: Svendal, S.Ø. og Nilsson, E.K. (red.), *Bevegelser. Norsk dansekunst i 20 år*. Leikanger: Skald.
- Løyland, K. og Ringstad, V. (2002). *Produksjons- og kostnadsstruktur i norske teatre*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Mangset, P. (2009). The arm's length principle and the art funding system. A comparative approach. I: Pyykkönen, M., Simanainen, N. og Sokka, S. (red.), *What about cultural policy. Interdisciplinary perspectives on culture and politics*, s. 273–298. Helsinki: Minerva.
- Mangset, P. (2015). Om den korporative tradisjonen i nordisk kulturpolitikk – med særlig vekt på den svenske kulturpolitikens historie. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* [elektronisk ressurs], 18 1/2015.
- Mangset, P. og Hylland, O.M. (2017). *Kulturpolitikk. Organisering, legitimering og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- McRobbie, A. (2016). *Be Creative. Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge: Wiley.
- Meisingset, K., Matre, A.K.F. og Horrigmo, A.M.J. (2012). *Kultur for kulturens skyld. Skisse til en liberal kulturpolitikk*. Oslo: Civita.
- Menger, P.-M. (2006). Artistic Labor Markets. Contingent Works, Excess Supply and Occupational Risk Management. I: Ginsburgh, V.A. og Throsby, C.D. (red.), *Handbook of the economics of art and culture*. Amsterdam: Elsevier.
- Nisbett, M. (2016). Who Holds the Power in Soft Power? *Arts & International Affairs*, 1 1/2016
- Prop. 1 (2015–2016) *Proposisjon til Stortinget (forslag til stortingsvedtak)*. For budsjettåret 2016. Oslo: Kulturdepartementet.
- Riksrevisjonen (2013). *Riksrevisjonens undersøkelse av tilskuddsforvaltningen i Norsk kulturråd*, b. 3:12 (2012–2013): Riksrevisjonen.
- Skatteetaten (2007). *Arbeidstaker eller næringsdrivende?*
- Steiner, L. og Schneider, L. (2013). The happy artist: an empirical application of the work-preference model. *Published in cooperation with The Association for Cultural Economics International*, 37 2/2013.
- Taalas, M. (1997). Generalised Cost Functions for Producers of Performing Arts – Allocative Inefficiencies and Scale Economies in Theatres. *Journal of Cultural Economics*, 21 4/1997
- 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 Netherlands.
- 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*: Ph.D.-avhandling. Bergen: Universitetet i Bergen.

Kulturrådets ordning med basisfinansiering av frie scenekunstgrupper har eksistert i drøyt ti år. Ordningen har finansiert ulike grupper og scenekunstproduksjoner av høy kvalitet. Det sentrale målet har vært å styrke utvalgte scenekunstgruppers kunstneriske virksomhet.

I denne evalueringen undersøkes det hvordan ordningen har fungert. Evalueringen peker på at ordningen har vært svært vellykket og har gitt de utvalgte gruppene muligheten til å utvikle seg og jobbe profesjonelt og langsiktig. For enkelte har den også vært viktig for å gjøre det mulig å nå ut til publikum i andre land og inngå i internasjonale nettverk.

Evalueringen løfter også fram noen scenekunstopolitiske utfordringer, blant annet knyttet til fornying, forutsigbarhet og langsiktighet, til forholdet mellom nasjonal og internasjonal kulturproduksjon, og også til formidlingen av scenekunst. Rapporten diskuterer disse utfordringene og peker på mulige tiltak.



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

i kommisjon hos Fagbokforlaget

www.fagbokforlaget.no

ISBN 978-82-7081-190-8



9 788270 811908