



Når verden snurrer, så snurrer vi med

Gjennomgang og systematisering av internasjonal
virksomhet på scenekunstheltet

OLA K. BERGE

TF-notat nr. 55

2009

TF-notat

Tittel:	Når verden snurrer, så snurrer vi med *
TF-notat nr:	55
Forfatter(e):	Ola K. Berge
År:	2009
Gradering:	Åpen
Antall sider:	53
ISBN:	978-82-7401-335-3
ISSN:	1891-053X
Pris:	150,-
	Kan lastes ned gratis som pdf fra telemarksforsking.no

Omslagsfoto: Verdensteaterets "Fortellerorkesteret" på gjestespill i Space '04 på Kunsthaus Graz.

* Tittelen er hentet fra Henrik Ibsens "Peer Gynt", 4. akt.

Prosjekt:	Gjennomgang og systematisering av internasjonal virksomhet på scenekunstheltet
Prosjektnr.:	20090700
Prosjektleder:	Ola K. Berge
Oppdragsgiver(e):	Danse- og teatersentrum (DTS)

Telemarksforsking, Boks 4, 3833 Bø i Telemark. Org. nr. 948 639 238 MVA

Forord

Telemarksforskning ble høsten 2009 engasjert av Danse- og teatersentrum (DTS) til å gjennomføre en gjennomgang og systematisering av UD's reisestøtteordning for norsk profesjonell scenekunst i utlandet, en støtteordning DTS har administrert siden 2003. Som ledd i utarbeidelsen av målsettinger, strategier og prioriteringer knyttet til internasjonalisering, ønsket Danse- og teatersentrum å gjennomgå og systematisere den informasjonen som foreligger i form av rapporter fra mottagere av UD's reisestøtte fra 2003 til i dag. På bakgrunn og i forlengelsen av denne gjennomgangen og systematiseringen, ønsket de videre å kartlegge sentrale aktørers synspunkt på og behov knyttet til UD's reisestøtteordning på scenekunstheltet. Arbeidet er finansiert via støtte fra Norsk kulturråd.

Prosjektet er gjennomført i løpet av høsten 2009 og baserer seg på dokument/rapportstudier og intervju med sentrale aktører knyttet til støtteordningen. Ola K. Berge vært prosjektleder og gjennomført forskingsarbeidet. Det øvrige forskerkollegiet ved fagområdet for kultur ved Telemarksforskning har bidratt med innspill og kvalitetssikring underveis.

Vi vil takke informantene som velvillig har stilt opp til intervju. Vår kontakt i Danse- og teatersentrum har vært Christina Friis, og vi vil takke for godt samarbeid gjennom hele prosjektperioden.

Bø, 25. november 2009

Ola K. Berge

Prosjektleder

Innhold

Sammendrag	7
English summary	9
1. Innledning	11
1.1 Bakgrunn for undersøkelsen	11
1.2 UDs støtteordninger for internasjonalt kunst- og kultursamarbeid på scenekunstheltet	13
1.2.1 UDs reisestøtte - scenekunst	13
1.2.2 UDs støtte til kulturutveksling med land i sør	15
1.3 Danse og teatersentrum (DTS).....	16
1.4 Målsetting og problemstillinger	16
2. Gjennomføring og metode	19
3. Rapporter, 2003 - 2009.....	21
3.1 Litt generelt om rapportene	21
3.1.1 Hva vi ikke fant.....	22
3.1.2 Noen tall	23
3.1.3 Gjennomføringsevne	23
3.2 Territorium	24
3.3 Land i sør	26
3.4 Noen sentrale festivaler og scener	27
3.5 Økonomi.....	28
3.5.1 Tildelingsbeløp.....	28
3.5.2 Litt om honorar	29
3.5.3 Andre støttekilder	30
3.5.4 Kort oppsummering, økonomi	30

3.6	Samarbeidsstrukturene	31
3.7	Kunstneriske gevinster	33
4.	Aktørperspektivet	37
4.1	Aktørenes opplevelse av støtteordningen	37
4.2	Effekten av tildeling.....	41
4.3	Hvor er de viktige markedene?	43
4.4	Hva er potensialet for forbedring?	44
5.	Oppsummering	47
	Referanser	53

Sammendrag

Norsk scenekunst har i de siste årene vært i en rivende utvikling, som omfatter både institusjonene og det frie feltet. Den innebærer en betydelig økt offentlig finansiering og den innebærer ikke minst en økt internasjonal virksomhet. I denne perioden har UD's reisestøtteordning for scenekunst gått fra å være en politisk styrt ordning, med scenekunstheltet kun i en rådgivende rolle, til en ordning mer eller mindre helt styrt av aktørene på og fra scenekunstheltet. I det følgende presenteres funn fra en gjennomgang av sluttrapporter fra kunstnere som har fått slik reisestøtte, samt intervju med informanter fra feltet.

Generelt er de fleste av kunstnerne som rapporterer svært positive til å gjestespile i utlandet, selv om dette er både arbeidskrevende og kostbart. Scenekunstnerne virker å ha svært god gjennomføringsevne. I den delen av rapportutvalget som omfatter ordinære gjestespill, er Europa det i særklasse viktigste territoriet. Tyskland var i perioden det viktigste samarbeidsland, foran Sverige og Nederland. Kun sju gjestespill foregikk i Nord-Amerika, ingen i Asia. Det er kanskje noe overraskende at ikke det nordamerikanske kontinentet utgjør et mer regelmessig territorium for norsk scenekunst. Det er likeledes overraskende at ikke det asiatiske markedet er mer sentralt for norsk scenekunst.

Gjennomsnittet for prosjektenes total kostnader er på 176 500, mens median er på 91 000, noe som indikerer en overvekt av mindre total kostnader enn gjennomsnittet. Tar en utgangspunkt i at total kostnadene ved et gjestespill eller en turne avspeiler omfanget og/eller kompleksiteten ved prosjektet, peker disse tallene mot en overvekt av mindre prosjekt eller enkeltstående gjestespill framfor turneer. Det er rimelig å si at norske scenekunstnere får ganske godt betalt for de gjestespillene de gjør med UD-støtte. De aller fleste er meget godt fornøyd med organiseringen hos lokale festivaler og arrangører. Bare fire betegner arrangøren som mangelfull på ett eller flere arrangørtekniske eller kunstneriske områder. Det er nærliggende å tro at prosjekt med UD-støtte er godt forankret i kunnskap om seriøse samarbeidspartnere, både hos fagkomité og kunstnere. Fokuset på kunstneriske gevinster er stort på scenekunstheltet. Så godt som alle melder om svært godt kunstneriske utbytte av gjestespillene de har fått støtt til. De fleste knytter disse gevinstene til anerkjennelse fra et utenlandsk publikum eller presse, gjestespill som kilde til faglig oppdatering

og inspirasjon, muligheten til å etablere nye eller vedlikeholde eksisterende nettverk, samt uformell kontakt med kunstnerkolleger. Innen støtteordningen med land i sør, legger flere vekt på gevinster i form av mellommenneskelig eller gjensidig forståelse.

Intervjudelen av prosjektet viser at ordningen virker å ha stor legitimitet i det norske scenekunstheltet generelt og blant støttemottakere spesielt. I tillegg er de internasjonale arrangørene positive til ordningen, som de mener er et viktig ledd i posisjoneringen av Norge som en attraktiv partner på det internasjonale scenekunstmarkedet. De fleste er meget godt fornøyd med hvordan ordningen er innrettet og administrert. Også rent teknisk og praktisk virker ordningen å fungere godt. Enkle, oversiktlige og fleksible nettsider omtales rosende. Det samme er tilfelle med dialogen mellom DTS og kunstnerne i forbindelse med søkeprosessen. Ordningen virker å være relativt godt finansiert. De fleste informantene peker likevel på at senere års store økning i norske ensembler med internasjonale ambisjoner og kvaliteter, i noen grad bør følges opp med en økt økonomisk ramme. Mange peker dessuten på behovet for å kunne gi støtte til frakt av kulisser. Presentasjonen av norsk scenekunst er i økende grad avhengig av nettverk og samarbeid på tvers av landegrensene. Det er derfor svært viktig å ha gode arenaer for presentasjon av den unge norsk scenekunst. En velegnet arena er trolig "bransjefestivaler" både i Norge og utvalgte territorier, med fokus på utenlandske oppkjøperes særlige behov og ønsker.

På bakgrunn av det som har kommet fram hittil, anbefaler vi:

1. En videreføring av ordningen, i all hovedsak slik den er i dag, både med tanke på administrasjon og innretning.
2. At ordningen styrkes økonomisk både i ramme og innretning. Det bør legges særlig vekt på utviklingen av norsk scenekunst av internasjonalt format i senere tid, samt behovet for å finansiere frakt av kulisser.
3. En videreføring og styrking av norske plattformer for presentasjon av norsk scenekunst for utenlandske anmeldere, kuratorer og arrangører. En mulig løsning, er å øke fokuset på ekspertbesøkdelen av ordningen.
4. Å vurdere om ordningen i større grad bør omfatte kultursamarbeid der utenlandske ensembler kommer til Norge, f. eks. i form av coproduksjoner, framfor å være en rendyrket eksportsatsing.

English summary

The field of performing arts in Norway has over the last ten years been undergoing a rapid growth and development. It has comprised both an increase in government support, and a fast growing international agenda. During this period the Norwegian Ministry of Foreign Affairs' support programmes for international art and culture collaboration have transformed from a tool for securing Norwegian interests abroad towards being an art field accommodated and administrated institution.

The following findings are results of going through 78 reports, sent in by artists after receiving such support (2003 – 2009) and following-up interviews with agents within both the Norwegian and the international field of performing arts.

On a general basis the artists are excited about performing abroad, even if this often includes hard work and sometimes financial loss. The European territory is by far the most important for Norwegian artists. Germany is the single most important country, followed by Sweden and the Netherlands. Only seven performances were done in North-America, none in Asia. It is somewhat surprising that North-American scenes are not more regularly frequented by Norwegian artists. It is also both surprising and interesting that Asian scenes are absent in this picture.

The account figures show that most projects are quite small or single performances. It is fair to say that the artists are paid relatively well, which indicates that the selection committee supports projects with serious, paying counterparts. Most artists are very satisfied with co-operation partners, scenes and festivals. The focus on artistic gain is substantial among the artists in this field. Commonly reported gains are recognition from a foreign audience, press or curators, meeting art colleagues *and* facing new artistic standards and discourses. The investigation shows that the way the programme is organized and administered enjoy legitimacy among artists, international festivals and The Norwegian Foreign Ministry. They are particularly satisfied with programme criteria and flexibility, communication with administration and how it is advertised. The presentation of Norwegian performing arts is increasingly dependant on international networks and co-operation on a multilateral level. It is therefore important to be able to find ideal arenas for such presentation. One way of doing this, is to organize local platforms which are especially designed for presenters coming from abroad, where they can get an overview over the state of the art in Norway, compactly situated in time and space.

1. Innledning

1.1 Bakgrunn for undersøkelsen

Som ledd i Utenriksdepartementets Public Diplomacy eller ”åpent diplomati”-tenking, overtok Danse- og teatersentrum (DTS) i 2003, som en av sju kulturorganisasjoner¹, forvaltningen av UDs reisestøtteordninger for norsk profesjonell kunst i utlandet. UD skriver selv:

Det er et ledd i Utenriksdepartementets strategi å samarbeide nært med fagmiljøet. Arbeidet med profilering av norsk scenekunst i inn- og utland, samt rollen som kompetanse- og informasjonssenter for det profesjonelle frie scenekunstheltet, gjør DTS til en naturlig samarbeidspartner for Utenriksdepartementet. At DTS administrerer reisestøtteordningen er del av dette samarbeidet (regjeringen.no/ud).

I Stortingsmelding nr. 15. (2008-2009) – ”Interesser, ansvar og muligheter” blir ”åpent diplomati” eller bredde diplomati, definert slik:

Åpent diplomati (ÅD) skal forstå, informere, påvirke og bygge relasjoner direkte til befolkninger, eller mer målrettet til utvalgte befolkningsgrupper. Det dreier seg særlig om kunnskap, relasjoner og tillitsbygging. ÅD er et sett virkemidler herunder omdømmearbeid og kultursamarbeid, som må knyttes opp til norske politiske målsetninger basert på norske interesser, på samme måte som andre utenrikspolitiske verktøy.

En av effektene av denne omleggingen har vært en overgang fra politisk og/eller administrativ styring av kulturutvekslingen på scenekunstheltet, til at internasjonale gjestespill, co-produksjoner, deltagelse på bransjetreff og annen kulturutveksling (bla. med land i sør) i prinsippet er styrt av etterspørsel og nettverksdeltagelse. UD har med andre ord ”mistet” eller ”gitt fra seg” innflytelse over *hva* som skal gjestespilles *hvor*. DTS skriver at²:

Man ”sender ikke ut” lenger, men forholder seg til en virkelighet som er etterspørselsstyrt og nettverksbasert og som pågår på mange plan samtidig. Kunstner til kunstnerkontakt, festival til kompani, festival til festival, institusjon til institusjon, prosjekt til prosjekt, seminar til seminar, produksjon til produksjon m.m.

¹ De andre er: Norla (Norsk Litteratur i Utlandet), OCA (Office for Contemporary Art), Mic Norsk musikkinformasjon, Norske kunsthåndverkere, Norsk Filminstitutt og Norsk Form.

² I utlysningsteksten til dette forskningsprosjektet.

Parallelt med denne utviklingen i UD's reisestøtteordning, har man sett en markant økning i norske scenekunstensembles aktivitet i utlandet. Tall fra Randi Urdal i Danseinformasjonen, som kartlegger alle norske danseforestillinger i utlandet, viser en økning i eksport av norsk dans til utlandet på 811.5 % fra 1997 til 2007³. Sven Åge Birkeland i BIT Teatergarasjen forteller om en liknende erfaring: "Eksport av norsk scenekunst har nærmest eksplodert det siste året" og "I dag er norsk scenekunst både attraktivt og etterspurt i utlandet" (ibid.). Særlig gjelder dette de frie gruppene. Baardson, Gran og Engelsen skriver i en artikkel i VG 25. april 2006 at: "Det frie scenekunstheltet forholder seg i mindre grad til nasjonale grenser enn det institusjonsteatrene gjør. Internasjonale samarbeid og utstrakt reisevirksomhet er utbredt". En globalisering av scenekunsten fører dessuten med seg et viktig handlingsrom for norske scenekunstnere. Nasjonale begrensninger i form av lite publikum og små fagmiljø er ikke lenger til hinder for utviklingen av en internasjonalt slagkraftig kunstscene, også innen såkalte smale sjangre. Den internasjonalt anerkjente dansekunstneren Jo Strømgren (2006) hevder at:

... underskudd på et nasjonalt marked kompenseres med inntjening på eksport. Mulighetene for selv bærende eksport av norsk scenekunst er derfor åpenbare med riktig type investeringer. Mulighetene for å generere midler gjennom utenlandske samarbeidspartnere er like uendelige når man først har oppnådd markedsandeler og synlighet.

I St.meld. nr. 32 (2007-2008) Bak kulissene, står det i kap. 9.7: "Flere norske frie grupper har oppnådd internasjonal anerkjennelse, og det er etter hvert mange eksempler på interessant kunstnerisk samarbeid mellom frigrupper og institusjoner" og videre: "Rekrutteringen til scenekunsten er økende, og arbeid i frie grupper er både et alternativ til og viktig supplement til engasjement eller fast ansettelse ved institusjonene". DTS stemmer i med de andre, når de på nettsidene sine skriver at stadig flere norske scenekunstnere og kompanier oppnår stor anerkjennelse i utlandet, og blir invitert til festivaler og mønstringer. Strømgren hevder likevel at eksport av scenekunst skiller seg markant fra øvrig virksomhet på feltet. Han framhever særlig behovet for kompetanse blant de som skal administrere og evaluere en slik satsing:

Men eksport krever noe annet. Symbiose med en internasjonal virkelighet er langt mer kompleks. Å tro at den nasjonale og lokale kompetansen også

³ Tall hentet fra referat fra innlegg under konferansen Scenekunst Exit Norge, 25. mai. www.bergen.kommune.no

gjelder utenlands, er helt feil. En enda større feil er mangelen på kompetanse til vurdere om et internasjonalt framstøt er vellykket eller ikke, ganske enkelt fordi målbarheten utenlands innebærer flere og andre parametre. Antall norske publikummere og oppslag i norske aviser er ikke engang å regne som en parameter. Heller ikke velvillige tilbakemeldinger fra ambassadene (2006).

Det er altså en slik virkelighetsbeskrivelse UDs reisestøtteordning forsøker å favne gjennom å delegere ansvaret for ordningen til den kunstfaglige delen av feltet.

Det er likevel ikke slik at internasjonal kulturutveksling gjennom omleggingen til Åpent diplomati, helt har mistet sin instrumentelle funksjon. Man satser fra UDs side fortsatt på ”kunstnerne og andre kulturagenters frivillige plass og deltakelse i tverrfaglige utenrikspolitiske målsetninger og strategier” (St.meld. nr. 15 (2008-2009)). I sin oppsummering etter konferansen Scenekunst Exit Norge i Bergen 2009, skriver Melanie Fieldseth: ”UDs reisestøtteordning ble videre kritisert for å vektlegge norske interesser framfor kunstneriske interesser i tildelingspolitikken”, før hun selv konkluderer med at ”[Å] kritisere potensialet for instrumentell styring av reisestøtteordningen, er på sin plass”. Kanskje antyder dette et skille mellom ulike sosiale felts logikk (Mangset 2004, Abbing 2002, Becker 1982, Bourdieu 1979 m. fl.), der UD og sikkert også Nærings- og handelsdepartementet m. fl., ønsker eksport av norsk scenekunst som del av en generell (kommersielt bærekraftig) norsk kultureksport, mens kunstfeltet ønsker å sikre sin autonomi, med vekt på faglig kvalitetssikring.

1.2 UDs støtteordninger for internasjonalt kunst- og kultursamarbeid på scenekunstfeltet

1.2.1 UDs reisestøtte - scenekunst

Denne tilskuddsordningen har som formål å yte støtte til reisekostnader i forbindelse med profesjonelle norske scenekunstneres offentlige opptreden i utlandet. Ordningens økonomiske ramme var i 2003 på **kr. 600 000** og i 2009 på **kr. 2,4 mill. kr.** (inkl. 0,5 mill. kr. i støtte til kulturutveksling med land i sør). I følge retningslinjene omfatter tilskuddsordningen alle sjangre innen scenekunstfeltet: dans, teater, musikkteater, performance, crossover osv. Et hovedmål er ”å legge forholdene til rette for internasjonaliseringen av norsk kulturliv og bidra til at norske

scenekunstnere kan delta aktivt internasjonalt (Stikk.no). For å kunne søke må noen gitte forutsetninger være oppfylt:

1. Forestilling(e) må finne sted i regi av en stedlig arrangør, agent eller festival i utlandet.
2. Forestilling(e) skal være offentlig annonsert.
3. Det gis ikke midler til utvikling eller fullfinansiering av prosjekter gjennom ordningen. Det er forutsatt at støtteordningen kun yter tilskudd til relevante reiseutgifter.
4. Ved å kunne vise til egeninntekter, kontrakter med utenlandsk arrangør, eller annen offentlig støtte, må søker sannsynliggjøre at tiltaket kan gjennomføres etter planen.
5. Tilskuddsordningen gjelder ikke større produksjoner ved norske teaterinstitusjoner eller utdanningsinstitusjoner som i det vesentligste mottar driftsstøtte fra den norske stat.

Retningslinjene gir adgang til å søke om reisestøtte til ekspertbesøk ved norske scenekunsthendelser, som innebærer besøk av scenekunsthendelse, for eksempel kritikere, kuratorer, programmatører eller arrangører. Slike besøk har funnet sted ved noen få anledninger i perioden 2003-09. Her bør det imidlertid legges til at UD, for å styrke etterspørselen har, etablert et eget såkalt ”presse- og besøksprogram”, hvor utenlandsk fagpresse og kunstfaglig ekspertise blir invitert til norske arenaer. Når man som utenlandsk ekspert o.l. blir invitert til en festival i Norge, kan man søke den norske ambassaden i det land man kommer fra om reisepenger. Trolig har denne ordningen dels dempet pågangen av søknader om ekspertbesøk innenfor UD's reisestøtteordning, dels ført til at fagutvalg har henvist søkere dit. Det blir i omtalen av tilskuddsordningen lagt vekt på et langsiktig perspektiv på arbeidet, samtidig som kravet om profesjonalitet understrekes:

Reisestøtteordningen har som formål å gi støtte til reisekostnader i forbindelse med profesjonelle norske scenekunstneres offentlige opptreden i utlandet. Det gis også støtte til profesjonelle scenekunstneres deltagelse i annen virksomhet i utlandet som anses å ha stor betydning for feltet (Stikk.no).

Hva som blir lagt i å være profesjonell er forøvrig problematisk i den forstand at grensene for dette begrepet er uklare og avvikende i ulike deler av kulturfeltet (og i samfunnsdebatten forøvrig). I rapporten *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntekstforhold, 2006*, står det:

Foran har vi skrevet om ”kunstnere” som om begrepet skulle være entydig og selvforklarende. Men slik er det slett ikke. Avgrensningen av kunstnerbegrepet er tvert imot problematisk og omstridt. For eksempel er spørsmålet om hvor grensen skal trekkes mellom ”profesjonell kunstner” og ”ama-

tør” et helt sentralt stridsspørsmål innenfor kunstfeltet (Heian, Løyland og Mangset 2008:18).

En slik grensdragning er også en del av scenekunstfeltet. Hvor grensen i realiteten går mellom hva som vurderes egnet til å sendes ut på gjestespill og ikke, vil sikkert variere noe fra fagutvalg til fagutvalg, og over tid være en viktig del av en naturlig fagdebatt. I et større perspektiv vil det dessuten involvere en rekke andre faktorer, som for eksempel forholdet mellom institusjonsteatrene og det frie feltet, ulike fagsjangre, sentrum og periferi osv. Sosiolog Per Mangset peker på at slike grensemarkeringer kan ”være viktige ledd i kampene mellom ulike kunstneriske retninger og generasjoner” (2004: 59). Jo Strømgren hevder i sin kronikk i VG fra 2006, i forbindelse med Ibsenåret, at ”brorparten av midlene til eksport av norsk teater synes å havne hos de med minst internasjonal erfaring og dårligst forutsetning for gode investeringer...”. UDs reisestøtte går i all hovedsak ikke til institusjonsteatres gjestespillvirksomhet eller andre offentlige institusjoner eller organisasjoners grandiose ”signalarrangement” (Ibid.), og det er således ikke tidligere mottagere av UDs reisestøtte som er målet for Strømgrens kritikk. Det er likevel grunn til å understreke den grunnleggende maktfaktoren fagkomiteen i støtteordningen representerer på scenekunstfeltet, og det potensialet deres beslutninger rommer for faglige problemstillinger av den typen Strømgren her målbærer.

1.2.2 UDs støtte til kulturutveksling med land i sør

I følge støtteordningens nettsted Stikk.no, har kultursamarbeidet med land i sør⁴, også kalt 03-midlene, som mål å ”bidra til å styrke lokale krefter, identitet og verdier, samt å stimulere til kreativitet og internasjonalt samarbeid. Det skal gis støtte til det levende kulturliv, og samarbeidet skal bidra til kompetansebygging og institusjonsutvikling”. Kulturutveksling i denne sammenhengen forstås som besøk både til og fra Norge, og innbefatter:

1. Besøksreiser fra utlandet til Norge av profesjonelle, utøvende kunstnere fra land i sør.
2. Korttids gjesteopphold i land i sør for norske profesjonelle, utøvende kunstnere.

⁴ For en fullstendig liste over hva som i norsk utenrikspolitisk forstand regnes for å være land i sør, se Stikk.no

3. Deltagelse på seminarer, konferanser, workshop o.l. som omhandler spørsmål knyttet til kultur og utvikling.

Det blir på Stikk.no understreket at bevilgninger til kulturutveksling med land i sør ikke skal gå til drift/ administrasjon. Søknadene blir for øvrig behandlet av samme fagutvalg som den generelle reisestøtten. Dette fagutvalget består av tre representanter fra scenekunstheltet (dans, teater og performance), daglig leder i DTS samt en observatør fra UD. Utvalget skifter representanter hvert tredje år.

1.3 Danse og teatersentrum (DTS)

Organisasjonen Danse- og teatersentrum (DTS) ble etablert som interesseorganisasjon i 1977. Målsetningen var å synliggjøre frie grupper, spre informasjon og høyne status for mangfoldet av sceniske uttrykksformer utenfor institusjonene. Organisasjonen er i dag organisert som en stiftelse. DTS er en nettverksorganisasjon, som per i dag har 91 medlemsgrupper i sitt nettverk. Disse representerer ulike kunstnerskap og estetikker, og organisasjonen er åpen for alle sceniske uttrykksformer. Den overordnede målsettingen er i følge vedtektene å fremme fri profesjonell scenekunst i Norge, være et nasjonalt og internasjonalt kompetansesenter for fri profesjonell scenekunst, være det nasjonale knutepunktet for nasjonalt og internasjonalt samarbeid, samt å ivareta offentlige forvaltningsoppgaver. DTS er slik en sentral aktør i norsk scenekunstliv som arbeider med et klart internasjonalt perspektiv.

Som ledd i administrasjonen av UD's reisestøtteordning på scenekunstheltet, har DTS i perioden 2003 – 2006 mottatt 50 000 kr. og fra 2006 til i dag mottatt 100 000 kr. til dekking av kostnader knyttet til ordningen, blant annet honorar til utvalgsmedlemmene.

1.4 Målsetting og problemstillinger

Oppdragsgiver ønsket forskingsoppgavet gjennomført i to deler: Først en gjennomgang og analyse av scenekunstneres sluttrapporter etter endt prosjekt med reisestøtte fra UD, i tidsrommet 2003 og fram til i dag. Man ønsket et særskilt fokus på kunstneriske gevinster, økonomiske og organisatoriske samarbeidspartnere, kunstnerens mobilitet, satsingsområder og -scener, markedsføringsarbeid og gjen-

nomføringsevne. Del to av prosjektet skulle være en undersøkelse av kunstnere og andre relevante aktører på scenekunstheltets forståelse av og forventninger til støt-teordningen, samt deres generelle holdning til ulike sider av en internasjonalisering av norsk scenekunst. Man ønsket her å kartlegge ulike aktører sine behov i forleng-elsen av UD sitt reisestøtteprogram, sett på bakgrunn av funn fra rapportanalysen. Utgangspunktet for en slik undersøkelse, var samtaler med disse aktørene.

Formålet med prosjektet har vært å gi Danse- og teatersentrum et relevant grunnlag for utarbeidelse av målsettinger, strategier og prioriteringer knyttet til internasjonala-lisering av norsk scenekunst. Det ble på Scenekunst Exit Norway i 2009 hevdet at gjennomslag på utenlandske arenaer dreier seg om målrettet arbeid over tid. Kunns-kap om internasjonale markeder – territorier, festivaler, scener og co-produksjonspartnere – må bygges opp som del av en helhetlig satsing. Scenekunst-nerne må vise kvalitet over tid samtidig som de møysommelig etablerer og vedlike-holder sine nettverk og tillitsforhold til ulike internasjonale aktører. På samme måte må også finansierings-, formidlings- og distribusjonsledd arbeide for hele ti-den å underbygge kunstsamarbeid av god kvalitet. ”Det finnes ingen enkelttiltak som kan iverksettes for å utløse den store flommen av norsk scenekunst til utlan-det” hevder Fieldseth (2009), og understreker med dette behovet for systematisk arbeid. Ikke minst krever en slik satsing på et internasjonalt marked, som Strøm-gren (2006) påpeker, en særegen kompetanse. Denne kompetansen må bygge på relevant kunnskap om internasjonale markeder og hvordan ulike samarbeidsformer har fungert og skal fungere framover. En hovedmålsetting for denne gjennomgang-en av UDs reisestøtteordning for scenekunstheltet er å være et bidrag til denne kunnskapsproduksjonen, og med det utgjøre noe av grunnlaget for en forbedret norsk internasjonal scenekunstsatsing.

Med dette utgangspunktet har vi jobbet ut fra følgende problemstillinger:

- Hva kan man lese ut av rapportene fra mottagere av UDs reisestøtte fra 2003 og til i dag?
 - Hvem er viktige økonomiske og organisatoriske samarbeidspartnere og støttespillere i ordningen?
 - Hva er de viktigste satsingsterritoriene? Hvilke land og eventuelt scener peker seg ut?
 - Hvilken gjennomføringsevne viser kunstnerne?
 - Hvor mobile er norske scenekunstnere?

- Hvilke kunstneriske gevinster sitter kunstnerne igjen med?
- Hva mener sentrale norske og internasjonale aktører om UD's støtteordninger for internasjonalt kunst- og kultursamarbeid på scenekunstheltet?
 - Hvordan forvaltes den?
 - I hvilken grad gir den effekt
 - I hvilken grad dekker den aktørens behov? Føler de seg ivaretatt? Fulgt opp?
 - Ser de et potensial i ordningen utover slik den er innrettet/blir praktisert i dag og hva skal i så fall til for å utløse dette?

Vi baserer denne undersøkelsen dels på en gjennomgang av rapporter fra mottagere av UD's reisestøtte, både 02 og 03-ordningen, og dels på intervju med noen av de samme mottagerne samt noen andre aktører på feltet som har hatt befatning med ordningen. Det sentrale i arbeidet har vært å kartlegge og systematisere informasjonen, slik at noen mønster og karakteristiske trekk av betydning skulle tre klarere fram. Det var dessuten viktig å kartlegge hvordan ordningen og administrasjonen av den oppfattes i brukerleddet.

Denne gjennomgangen berører som nevnt kun aktører som har nytt godt av støtte fra UD's reisestøtteordning. Den vil slik ikke kunne si noe om selve støtteordningens egnethet ovenfor hele det norske frie scenekunstheltet. Det er åpenbart at ensembler som ikke har fått støtte, ved en eller flere anledninger, vil kunne ha svært ulike synspunkt på ordningens innretning eller fagutvalgets disposisjoner fra de vi har intervjuet i denne omgangen. Det er også i en slik kontekst man må lese svarene både i rapport- og intervjudelen. Det er ikke til å komme utenom at en mer helhetlig undersøkelse ville kunne belyst flere andre interessante sider ved ordningen, særlig de delene som knytter seg til tildelingskriterier og kvalitetshierarkier på feltet. Det er for øvrig, etter vår mening, generelt behov for mer kultur- og kulturpolitikkforskning på scenekunstheltet. En oppfølging av denne rapporten, med fokus på ensembler som ikke har fått støtte, ville kunne være ett bidrag i så måte.

2. Gjennomføring og metode

Den første delen av prosjektet, rapportgjennomgangen, besto av en faglig gjennomgang av datamaterialet, med et kulturalanalytisk blikk for interessante mønster eller trekk knyttet til de nevnte hovedfokusene. Da det her dreier seg om relativt mange rapporter (320 stk. fra 2003-2009), ble det av resursmessige hensyn gjort et utvalg basert på følgende kriterier: 02- eller 03-ordning (med et forhold på ca. 75/25 %), sjanger (dans, teater/musikkteater, performance, crossover og annet, der alle undergrupper skulle med), tildelingsår, ensemblenes geografisk tilknytning og ensemblenes størrelse og kompleksitet. Utvalgskriteriene ble utarbeidet i dialog med DTS, og det var også DTS som gjorde det første utvalget basert på disse kriteriene. Dette første utvalget var på ca. 100 rapporter, som ble overført elektronisk fra DTS til Telemarksforsking. I henhold til avtalen valgte vi så ut 75 rapporter (dette tallet ble til slutt av ulike grunner 78), som danner grunnlaget for de funnene vi presenterer i del tre.

Den andre delen av prosjektet er basert på kvalitative intervju med sentrale og relevante aktører med kunnskap om og erfaring fra internasjonalt kultursamarbeid på scenekunstheltet. Utvalget av disse aktørene er gjort på grunnlag av kunnskap og erfaringer om feltet som ble opparbeidet som del av rapportgjennomgangen. Også her samarbeidet vi med DTS for å komme fram til et endelig utvalg, ved at vi presenterte en liste med navn som vi ønsket å benytte som informanter, og som de fikk kommentere. Det var ingen uoverensstemmelse i samarbeidet. DTS bisto videre i arbeidet med kontaktinformasjon for noen av informantene.

Vi ønsket å snakke med sentrale utøvere, både de som er mye ute ”for UD” og de som bare har fått en eller to tildelinger. Vi la også vekt på 02/03-ordning, sjanger, størrelse og kompleksitet, renommé og status på feltet og på helhetsinntrykk fra rapportene de hadde levert. Av totalt 10 informanter ønsket vi fem utøvende kunstnere eller administrative ledere for utøvende ensembler. Videre ønsket vi å snakke med noen utenlandske spillesteder eller festivaler, for å trekke inn noen perspektiver på hvordan norsk scenekunst og UDs reisestøtte oppleves av de som

benytter norske scenekunstnere og som indirekte nyter godt av reisestøtten UD gir. Ut fra en helhetsvurdering etter å ha lest rapportene, ønsket vi intervju med tre av disse, valgt ut etter kriterier som internasjonalt renommé og relevans, frekvens på samarbeid med norske kunstnere og geografisk plassering. Til slutt ønsket vi noen justerende stemmer, synspunkter og perspektiv på internasjonaliseringsprosesser på det norske scenekunstheltet. For å få inn et omdømme- og utenrikspolitisk perspektiv ønsket vi å intervju en representant fra UD som kjente støtteordningen godt. Dessuten ønsket vi noen kommentarer fra hva man kan kalle ”bransjen” innen norsk scenekunst, altså de som legger til rette for scenekunstsport, promotings- eller agentvirksomhet. Vi håpet slik også å få inn synspunkt på og erfaringer fra ordningen med ekspertbesøk.

Intervjuene ble gjennomført per telefon. Etter transkripsjon ble de sammenholdt med funn fra rapportgjennomgangen og sett i lys av de aktuelle problemstillingene i prosjektet. De danner slik det empiriske utgangspunktet for kapittel fire, aktørperspektiv på UDs reisestøtteordning for scenekunst. Intervjudelen av prosjektet ble meldt inn og godkjent av personvernombudet for forskning (NSD) i henhold til gjeldende normer for samfunnsvitenskaplig forskingsarbeid.

Man kan hevde at et utvalg på bare 10 informanter i liten grad dekker opp det mangfold av meninger og erfaringer som finnes om norsk scenekunstsport, også blant de som har fått UDs reisestøtte, tildelt slik støtte eller på annen måte vært i befatning med denne. Denne rapporten tar da heller ikke sikte på å avgi noen endelig dom over hvordan situasjonen på dette feltet er, kun å melde tilbake hvordan sentrale sider ved støtteordningen, som administrasjon, oppfølging og effekt, oppleves blant noen viktige deltakere. Vi mener slik informasjon sammen med annen kunnskap til sammen kan bidra til en bredere forståelse av dynamikken på feltet, og dermed til en best mulig kulturpolitisk forvaltning.

3. Rapporter, 2003 - 2009

3.1 Litt generelt om rapportene

Rapportanalysen baserer seg på nærlesing av 78 rapporter fra perioden 2003 og fram til 2009. Rapporteringsformen er svært uensartet. Noen rapporter er standardiserte, andre ikke. Noen er godt utfylt, andre ikke. Noen følger godt opp interessante tilbakemeldingskategorier som kunstnerisk utbytte, arrangørinfo osv., andre i mindre eller ingen grad. Dette gjør at det er vanskelig å entydig kunne sammenligne eller aggregere data fra ulike år, territorier eller kunstarter. Eller en total sammenstilling for så vidt. For eksempel er det generelt vanskelig å finne regnskapstall for mange av prosjektene, i og med at de ofte sendes som egne vedlegg, som ikke nødvendigvis er koblet opp mot den enkelte rapporten i databasen. Det er likevel mulig å se trender i materialet, noe vi har forsøkt å framstille og kommentere. Vi vil innledningsvis understreke at det empiriske grunnlaget for analysene er rapportene og det kunstnerne selv rapporterer av tall og erfaringer. Vi har likevel valgt å også i noen grad omtale data som følger sekundært av rapporteringen, og som f. eks. sier noe om hvilke valg fagutvalg og de som forvalter ordningen tar. Et eksempel på dette er tildelinger en *ikke* ser i rapportutvalget, og som nødvendigvis sier noe om hvilke prioriteringer som gjøres på feltet.

Generelt er de fleste av kunstnerne som rapporterer svært positive til aktiviteten å gjestespille i utlandet. Vi skal komme tilbake til det i kapitlet om gevinster av slik aktivitet, men noen peker på svært generelle positive resultater av dette. En aktør sier f. eks.: ”Utenlandske spillejobber har ofte svært stor positiv verdi, både rent kunstnerisk og mht. nye faglige kontakter. Derfor er vårt råd å gjøre mye for å få det til”, mens en annen sier: ”Kunstfaglig opplever [kompaniet] det alltid som viktig og inspirerende og reise ut av Norge. Det er arbeidskrevende og kostbart og derfor viktig å planlegge godt og i god tid”. Det er verdt å merke seg at det blir påpekt at dette er arbeidskrevende og kostbart, noe som går igjen i rapportmaterialet. Dette har igjen sammenheng med følelsen av å ha nok tid og resurser til kunstnerisk fokus. Et ensemble målbærer f. eks. at det finnes en smertegrensen for hva de kan gjøre av turnering utenlands uten økte resurser:

Som aktive kunstnere har vi jo et konstant behov for å gå videre i den kunstneriske prosessen, å gå stadig lenger mot målet å skape virkelig god kunst. Vårt apparat ... har selvfølgelig en smertegrense når det gjelder hvor mye organisering og administrasjon vi kan ha før all tid må gå til dette. ... Det vil gå utover kvaliteten på vårt arbeid og dermed ødelegge selve grunnlaget for det aller viktigste, nemlig selve kunsten.

Som vi ser blir ”selve kunsten” her særskilt trukket fram. Som vi skal komme tilbake til viser tilbakemeldingene fra de informantene vi har benyttet i intervjudelen av prosjektet at internasjonale gjestespill blir ansett som svært viktig. Både å reise ut og å få besøk av ensembler med utgangspunkt i andre og nyskapende diskurser blir framstilt som en uvurderlig del av det å konsolidere, fornye og revitalisere den norske scenekunsten. Det blir slik gjort en kopling mellom internasjonalisering og scenekunstheltets stadige rekonstruksjon. Den norske scenekunsten er i seg avhengig av internasjonale impulser, noe som er like viktig eller viktigere enn hva det enkelte ensemblet får ut av det som ”eksportartikkel”. Dette fokuset på kunsten skiller seg noe fra f. eks. musikkfeltet, der kommersielle sider ved internasjonalt kultursamarbeid og eksport har vært betydelig mer vektlagt (f. eks. Fono og IFPI 2009).

3.1.1 Hva vi ikke fant...

Selv om fokuset i denne undersøkelsen er på hva kunstnerne som har mottatt reise støtte de siste årene rapporterer, er det vanskelig å ikke peke på et åpenbart resultat av gjennomgangen, som henger sammen med hva som ikke finnes i rapportmaterialet: Hvor er samisk scenekunst? Hvor er minoritetsspråklig scenekunst? Hvor er scenekunst med funksjonshemmede? Særlig er dette et relevant spørsmål i forhold til 02-delen av ordningen. Med unntak av noen svært få kunstnere med minoritetsbakgrunn som er del av etablerte ”norske” ensembler og ett eksempel på tegnspråketeater, er rapporter fra den marginale scenekunsten fraværende. Dette kan ikke tilskrives tilfeldigheter knyttet til utvalget, og reflekterer derfor trolig en situasjon der denne delen av feltet enten ikke søker om, eller søker men ikke får, reise støtte av UD. Hva årsaken til dette er, kan vanskelig leses ut fra det empiriske materialet til grunn for dette prosjektet. Andre studier av feltet peker imidlertid på at f. eks. teater som tar utgangspunkt i minoritetskultur og skuespillere med minoritetsbakgrunn har lett for å falle utenfor det etablerte norske scenekunstheltet (Brahmachari 1998) og dermed også dets støtteordninger.

3.1.2 Noen tall

Av de 78 rapportene skriver 21 seg sjangermessig fra teater, 36 fra dans, 11 fra tverrfaglige ensembler eller performance og 10 fra fortellerkunst, dansefilm, formidling/bransjetreff eller ekspertbesøk. 20 av de 78 (25,6 %) er rapporter knyttet til tildelinger innenfor 03-ordningen. 58 er knyttet til 02-ordningen. Av de 20 rapportene knyttet til 03-tildelinger, var 11 (55 %) fra prosjekter der norske kunstnere gjestespilte i ”land i sør”. De resterende 9, var ensembler fra ”land i sør” som gjestespilte i Norge.

De 78 tildelingene som danner grunnlaget for prosjektets første del, er gitt til 31 ulike ensembler. Av disse får 14 ensembler tildeling en gang, 3 ensembler får to tildelinger, 6 ensembler får tre tildelinger, 5 ensembler får fire tildelinger, 1 ensemble får sju tildelinger og 2 ensembler får tolv tildelinger. Som vi skrev i metodeavsnitte, kan denne tendensen skyldes at utvalget som er gjort favoriserer de mange som har fått en tildeling eller de ensemblene som har fått svært mange. Det kan også være et resultat av at ensembler som ligger innunder ordningen med basisfinansiering for scenekunst, i perioden 2006-09 ikke hadde lov til å motta Gjestespillstøtte fra Kulturrådet, og dermed ble tilgodesett og overrepresentert i denne ordningen. Det er likevel mulig å tolke dette som at terskelen for å få reisestøtte er relativt lav, mens terskelen for å få gjentatt støtte er relativt høy. På den andre siden ser vi at det til sammen er 14 ensembler som har fått tre eller flere tildelinger, noe som tyder på at disse 14 utgjør en relativt bred spydspiss i norsk scenekunstsport, noe som forøvrig er i tråd med DTS og UD's uttalte strategi på feltet.⁵

3.1.3 Gjennomføringsevne

Generelt forteller rapportmaterialet at scenekunstnerne har svært god gjennomføringsevne. Selv i 03-prosjekt, som kan foregå i land med fremmedartede kultur- og arbeidsforhold eller som er logistisk vanskelige å turnere i, rapporteres det om fullførte prosjekt. DTS melder på sin side at svært få tildelingsbeløp returneres til ord-

⁵ ”DTS har derfor hele tiden arbeidet ut fra en strategi om at ordningen skal både fungere ’dypt’ og ’bredt’. Det vil si at vi ønsker både å styrke de kompaniene som har fått – eller er i ferd med å få – et internasjonalt gjennombrudd – ’dypt’ og gi nye aktører en mulighet til å presentere sine arbeid internasjonalt på ofte nye og interessante arenaer og sammenhenger – altså ’bredt’” (fra oppdragsbeskrivelsen til prosjektet).

ningen pga. avlyste gjestespill eller manglende økonomi til å gjennomføre prosjektet. Dette er noe man f. eks. ser relativt ofte i UDs reisestøtteordning for musikkfeltet⁶. Dette kan tyde på brei internasjonal erfaring og gode rutiner for kontraktering blant ensemblene som får tildelinger, samt kompetanse i fagkomiteen til å luke ut ”risikoprojekt”.

3.2 Territorium

I den delen av rapportutvalget som omfatter 02-området, er Europa det i særklasse viktigste territoriet. 46 av 58 gjestespill foregikk på europeiske scener⁷. Sju gjestespill foregikk i Nord-Amerika (fire i USA, tre i Canada), mens fem var turneer som strakte seg over Europa og Nord-Amerika. Av de til sammen 51 opptredenene som rapporteres fra ulike Europeiske scener, var flest i Tyskland, med 13. Dette forsterker inntrykket av Tyskland som et svært viktig samarbeidsland for kultureksport og kultursamarbeid på tvers av flere kunstsjangre, et såkalt lavterskelmarked for innpass av norsk kultur (Hauge 2007). Det har bl.a. blitt pekt på at det tyske kunstmarkedet er publikumsmessig stort, geografisk konsentrert og nært Norge. Innpass i Tyskland gir også gode forutsetninger for å lykkes i Sveits og Østerrike (Ibid.). I tillegg vet vi fra flere delfelt innen kunsten at Berlin er et svært sentralt sted, noe også flere av informantene i intervjudelen poengterer. Det er kanskje heller ikke overraskende at Sverige står som nummer to på lista over antall rapporterte spillinger, med 10. Sju av de 51 gjestespillene foregikk i Nederland. Seks av spillene foregikk i hhv. Baltikum, på Balkan og i Storbritannia. Fire gjestespill foregikk i Frankrike, det samme i Østerrike, tre i Italia, tre i Belgia, to i Finland og to i Portugal. Det rapporteres til slutt om ett gjestespill i hhv. Russland, Spania og Danmark. Det er ikke overraskende at det europeiske markedet framstår som så viktig for norsk scenekunst. Dette er noe man kjenner igjen også fra andre deler av norsk kultur samarbeid og -eksport (jfr. Hauge 2007). Det er likevel verdt å understreke at Norden, med unntak av Sverige, er svært fraværende som arena for norsk scenekunst. Særlig kan man undres over dette i og med at landene, med unntak av

⁶ Basert på opplysninger fra Mic Norsk musikkinformasjon.

⁷ I dette tallet ligger også noen ekspertbesøk og tildeling til reise til bransjetreff. Vi går likevel ut fra at dette er aktiviteter som er nært knyttet opp til utøvingen av scenekunst i på et europeisk territorium.

Finland, må kunne sies å utgjøre et felles språkområde, og dessuten være omfattet av et generelt høyt politisk ambisjonsnivå for samarbeid.

Det er også noe overraskende at ikke det nordamerikanske kontinentet utgjør et mer regelmessig territorium for norsk scenekunst. Særlig sett i lys av hva som kommer fram i de kvalitative intervjuene i del to av prosjektet, der noen miljø, særlig i USA, blir holdt fram som viktige. Dette kan ha med utvalget av rapporter å gjøre; at gjestespill i USA og Canada ved en tilfældighet ikke har kommet med blant rapportene. Det er likevel mer trolig at få norske ensembler har fått reisestøtte til gjestespill her, eller at få norske ensembler generelt har hatt gjestespill i denne delen av verden. Dersom få ensembler har fått støtte, tyder det på at fagutvalgene har hatt manglende tro på dette territoriet eller de spillestedene norske ensembler har hatt tilgang til. Det kan også ha pragmatiske årsaker som dårlige søknader, manglende eller mangelfulle budsjett osv. som fagutvalgene har bestemt seg for å luke ut, men dette virker mindre trolig da trenden virker klar over tid. Ett av ensemblene trekker dessuten fram at USA i tiden etter 11. september 2001 har vært vanskelig tilgjengelig og kostnadskrevene:

Å turnere i USA er ingen udelt glede: Å anskaffe riktig visum for å arbeide er en komplisert og tidkrevende prosess som fordrer at man er tidlig ute. Anskaffelse av visum fører også til kostnader som til syvende og sist utgjør en slump sum som det er viktig å budsjettere...

Mens andre trekker det fram som et område med stort potensial:

Dette var kompaniets første framføring i USA, og både forestillingen og kompaniet ble overveldende mottatt av amerikansk publikum og presse. Interessen har i etterkant vært stort fra flere steder i USA⁸.

Det er også overraskende, særlig med tanke på f. eks norsk kultursamarbeid og -eksport på musikkfeltet, at ikke det asiatiske markedet er mer sentralt for norsk scenekunst. Ingen av rapportene fra 02-ordningen omtaler gjestespill eller annen scenekunstnerisk virksomhet i Asia. Dette henger nok noe sammen med kulturforskjeller knyttet til scenekunstneriske uttrykk og tradisjoner, men det er likevel påfallende med tanke på den betydelige vestvendingen man har sett fra Asia de siste ti femten årene. En rapport fra en tildeling under 03-ordningen omfatter imidlertid Kina:

⁸ Dette sitatet er opprinnelig ikke på norsk. Oversettelsen er gjort av rapportforfatter. Kompaniet er imidlertid norsk.

Det var kjempespennende å kunne presentere arbeidet i Kina. Festivalen er internasjonal med både kinesiske og utenlandske kunstnere, publikummere, og arrangører. De som kom og så min forestilling var kinesere og utlendinger som bor i Beijing. Det er alltid spennende å se hvordan forestillingen blir mottatt uansett hvor det måtte være, men det er klart at det føltes annerledes å skulle presentere arbeidet utenfor en vestlig kontekst/ tradisjon.

Det blir her lagt vekt på nettopp forskjellen mellom vestlig og kinesisk tradisjon, men peker samtidig på i hvilken grad det blir lagt vekt på en internasjonal kontekst.

3.3 Land i sør

Av totalt 78 rapporter omhandlet 20 prosjekt relatert til UD's støtte til kulturutveksling med land i sør. I 11 av disse gjestet norske scenekunstnere slike land, mens i de resterende dreide samarbeidet seg om gjestespill med kunstnere fra land i sør her i Norge. Seks av de 20 var i eller fra Sør-Amerika, hhv. i eller fra Chile og Brasil, Cuba, og Colombia og Peru. Sju var i Asia: Afghanistan (tre prosjekt), Iran, Kina, Tyrkia og Tadsjikistan, mens fem av de 20 var gjestespill i eller fra Afrika (Tanzania, Sør-Afrika, Zimbabwe, Madagaskar og en ikke oppgitt).

De 20 rapportene knyttet til 03-ordningen er hovedsakelig sparsomme med opplysninger som belyser UD's målsetning for midlene om "å bidra til å styrke lokale krefter, identitet og verdier" (Stikk.no). Det virker å være lagt mer vekt på målsetningen om å "stimulere til kreativitet og internasjonalt samarbeid" (samme sted). Noen rapporter fanger likevel inn utviklingsdimensjonen i gjestespill på en interessant måte: "Kunstfaglig, ble det ganske sterke påvirkning i begge retninger. For oss i Norge er det et nytt fagområde å arbeide direkte med et politisk/sosialt emne slik...".

Flere av rapportene har det til felles at de særlig vinkler prosjektgjennomføring og resultat ut ifra et særskilt norsk eller vestlig perspektiv, f. eks.: "Interessant kulturrelt møte med det [...] afrikanske dansemiljøet, som var svært entusiastiske over muligheten til innblikk i en vestlig, konseptuell teatermodell". Dette understreker det vestlige fokuset som norsk scenekunst virker å ha, og som bl.a. resulterer i et utstrakt og nesten ensidig samarbeid med europeiske miljøer.

3.4 Noen sentrale festivaler og scener

Ut fra rapporteringen er det vanskelig å si noe bestemt om spesifikke miljø som framstår som særlig relevante. Til det er disse dataene for usystematiske. De støtter dessuten noe også informantene i intervjudelen påpeker, nemlig at slike scener eller miljø stadig og dynamisk skifter. Dette peker på nødvendigheten av å ha fagkompetanse som stadig er oppdatert på hvor faglige knutepunkter ligger, for så å kunne koble disse opp mot søknader om reisestøtte. Av europeiske spillesteder, festivaler eller andre scenekunstmiljø som likevel nevnes spesielt i rapporteringen, finner vi for eksempel festivalen *Springdance* i Utrecht, Nederland. Utøverne selv peker på at Springdance er en av de mest prestisjefulle festivalene i Europa med artister fra hele verden. Festivalen konsentrerer seg om avantgarde og multidisiplinære danseforestillinger, eller som de skriver selv på sine nettsider: ”a ten days long festival with shows, performances, installations, and debates, presented at different locations throughout the city” (springdance.nl). Arrangøren følger opp artistene, i følge artistene selv, på en meget tilfredsstillende måte, og har stor betydning for videre internasjonalt salg. Et ensemble rapporterer:

Deltakelsen ved festivalen hadde stor betydning for videre salg av forestillingen. Dette fordi festivalen tiltrekker seg et bredt spekter av internasjonale programmerere og mange av disse følger kompaniets arbeid. I og med at Springdance er en tidlig festival benytter mange programmerere anledningen til å oppdatere seg her. Under årets Springdance var det programmerere fra blant annet Canada, USA og Sentral-Europa. Kompaniet etablerte kontakt med flere av disse.

Et annet viktig arrangement er verdens største festival for scenekunst *The Edinburgh Fringe Festival* i Skottland. Særlig blir minifestival i festivalen, *Aurora Nova* trukket fram i rapportene, som et viktig utgangspunkt for en vellykket internasjonal eksportsatsing. *Aurora Nova* etablerte seg i løpet av få år som hovedfestivalens viktigste scenen for dans og fysisk teater. Hit kom festivalledelse, teatersjefer, kulturhussjefer og mange viktige kritikere fra hele verden. Som nevnt innledningsvis er de viktige (for ikke å si viktigste) scenene på feltet hele tiden del av en skiftende prosess, og det er typisk at *Aurora Nova* i 2008 ble lagt ned⁹.

Selv om det er relativt få gjestespill i USA og Canada, blir det likevel rapportert fra noen viktige arenaer. En av disse er den internasjonale scenekunstkonferansen og -

⁹ www.thestage.co.uk/news/newsstory.php/20604/

festivalen CINARS i Montreal, Canada. Profilen til arrangøren er å sørge for å skape et møtepunkt for profesjonelle innen scenekunst fra hele verden. En aktør rapporterer: ”CINARS har deltakere fra hele verden med et selvsagt fokus på Canada og USA samt, Asia og Europa. Dette er kontakter som ikke vanligvis er å treffe på europeiske nettverksmøter som IETM og lignende. Derfor er CINARS spesielt interessant”. En annen melder:

Å delta på en av verdens største scenekunstplattformer er et stort ønske for et hvert scenekunstkompani. Dessverre er et slikt foretak meget dyrt og praktisk talt ikke gjennomførbart om man ikke blir valgt inn av juryen til å stå på det offisielle programmet. ... På tross av at CINARS stiller med all teknisk support, scene og fasiliteter er det likevel svært kostbart økonomisk å spille på et slikt arrangement – man mottar ikke noe honorar og reiser, transport, hotell og dietter dekkes i sin helhet av deltakeren. ... Det var i det hele en helt unik mulighet til å innhente tilbakemeldinger fra et meget sammensatt profesjonelt, internasjonalt publikum.

Fagkomiteen har åpenbart vært enige i denne vurderingen: arrangementet er viktig, men understreker samtidig viktigheten av UDs reisestøtte, særlig til festivaler eller konferanser av denne typen – uten honorar, men med bred internasjonal betydning.

3.5 Økonomi

Ordningens ramme var i 2009 (inkl. støtte til kulturutveksling med land i sør), 2, 4 mill. kr. Analysene i dette kapitlet baserer seg på regnskapsmessige nøkkeltall fra 61 av de 78 rapportene. Årsaken til at slike tall mangler i 17 av rapportene, er at de enten ikke er innrapportert eller gitt i vedlegg som ikke har fulgt rapportene elektronisk. Tallene gir imidlertid en god pekepinn om noen vesentlige trekk ved prosjekt som har mottatt UDs reisestøtte, særlig gjelder dette økonomiske samarbeidspartnere og størrelsen på de beløpene gitt som støtte.

3.5.1 Tildelingsbeløp

I 60 av de 61 rapportene med nøkkeltall, kjenner vi tildelingsbeløp. I vårt rapportutvalg strekker dette seg fra NOK 3 000 til 100 000. Gjennomsnittlig tildelingsbeløp er på 35 800, medianen er 25 000, noe som indikerer en overvekt av lavere tildelingsbeløp enn gjennomsnittsbetøpet. I 51 av de 60 kjenner vi totalkostnaden på prosjektet, som varierer fra NOK 12 000 til 796 000. Gjennomsnittet er på

176 500, median er på 91 000, noe som indikerer en overvekt av mindre totalkostnader enn gjennomsnittet. Tar en utgangspunkt i at totalkostnadene ved et gjestespill eller en turne avspeiler omfanget og/eller kompleksiteten ved prosjektet, peker disse tallene mot en overvekt av mindre prosjekt eller enkeltstående gjestespill framfor turneer.

3.5.2 Litt om honorar

I 37 rapporter kjenner vi honorardelen av regnskapet, altså hva ensemblet har tjent på gjestespillet. Honorarene beløper seg fra 0 til 372 000 og strekker seg fra 0 til 74 % av totalregnskapet, med en gjennomsnittlig honorarprosent på 36,6 %, mens median er på 39,5 %. Det er likevel vanskelig med dette tallgrunnlaget å gi en fullstendig analyse av i hvilken grad og størrelsesorden norske scenekunstnere mottar honorar ved gjestespill. Tilbakemeldingene i rapportene gir inntrykk av at mange kunstnere i første rekke ser på gjestespill i utlandet som kunstnerisk viktig. En forteller for eksempel at ”Et gjestespill er alltid interessant i den grad at forestillingen får en mulighet til å vokse og utvikle seg, blant annet i form av tilbakemeldinger fra publikum, arrangør, presse og profesjonelle”. En rapporterer at det kunstfaglige utbyttet har en pris: ”[Ensemblet] var forberedt på at det kunne bli et underskudd og velger å se gjestespillet som et ledd for å styrke det kunstneriske ensemblet ved å presentere forestillingen utenfor Norge”. Men det er også vanlig å se gjestespill som en måte å få innpass på et marked. I en rapport kan man lese at ”Med gjestespillet ble det altså åpnet opp en ny dør for moderne norsk scenekunst”. Dersom norske scenekunstnere har ambisjoner om å få innpass på et slikt internasjonalt marked, vil det være rimelig å anta at de også i starten av dette arbeidet renonserer på honorarstørrelsen. Jo Strømgren hevder i en kronikk at: ”En tommelfingerregel for all eksport er å tjene penger og å skape videre muligheter. Tapsprosjekter kan legitimeres med at investeringene er gode og at inntjening og innflytelse vil komme på sikt” (Strømgren 2006). Dersom man tar utgangspunkt i at de 13 rapportene fra 2008 ikke har en honorarprosent som avviker fra resten av materialet, vil det være rimelig å si at norske scenekunstnere får ganske godt betalt for de gjestespillene de gjør med UD-støtte, og at investeringsgraden ikke nødvendigvis er så høy. Det kan imidlertid bety at en slik støtte i første rekke blir gitt til prosjekt i samarbeid med arrangører som er betalingsdyktige eller at scenekunstnerne helst søker støtte (og

får) til prosjekt som involverer honorar.¹⁰ Det er, slik vi ser det, likevel ingenting som tilsier at kompanienes inntjening via honorar, gjør behovet for reisestøtte mindre.

3.5.3 Andre støttekilder

I 36 av de 78 rapportene opplyses det om delfinansierer, m.a.o. økonomiske bidragsytere utover UD og i tillegg til honorarer og eventuelle egenandeler. Innrapporteringen er imidlertid også her mangelfull, man kan ikke slutte at dette betyr at slik støtte ikke er gitt i de resterende tilfellene. Noen innrapporteringer dekker kun reisedelen av regnskapet, andre har utelatt å si noe om eventuelle delfinansierer. Dette betyr at graden av delfinansiering trolig er høyere enn det som kommer fram her. Hvem som er med og støtter, derimot, kommer fram av materialet. 14 rapporter forteller om varierende støtte fra Norsk kulturråd. Ni rapporter om støtte fra Fond for utøvende kunstnere, FFUK, fire beretter om kommunal støtte, 3 oppgir Fond for lyd og bilde, FFLB, som støttekilde, en Norsk filmfond, mens en rapport viser til en stor (NOK 600 000) bevilgning fra Nordisk Råd. I tillegg rapporteres det om noen få andre, mindre støttebeløp fra offentlige organisasjoner eller institusjoner.

3.5.4 Kort oppsummering, økonomi

Tildelingsbeløp

- Ordningens ramme er i 2009 (inkl. 0, 5 mill. kr. til kulturutveksling med land i sør) på 2, 4 mill. kr.
- Tildelingsbeløpene i rapportutvalget strekker seg fra NOK 3 000 til 100 000.
- Gjennomsnittlig tildelingsbeløp er på 35 800, medianen er 25 000, noe som indikerer en overvekt av lavere tildelingsbeløp enn gjennomsnittsbetøpet.

¹⁰ UD og DTS, og dermed også fagutvalgene, utøver retningslinjene slik at et kriterium for tildeling er at mottakerleddet yter en eller annen form for kompensasjon. Ofte er dette honorar, men det kan og være reisestøtte, diett, opphold osv.

- Totalkostnaden på prosjektene varierer fra NOK 12 000 til 796 000.
- Gjennomsnittet er på 176 500, median er på 91 000, noe som indikerer en overvekt av mindre totalkostnader enn gjennomsnittet.
- Tallene antyder en overvekt av mindre prosjekt eller enkeltstående gjestespill framfor turneer.

Honorering

- Honorarene beløper seg fra 0 til 372 000.
- Honorardelen strekker seg fra 0 til 74 % av totalregnskapet.
- Gjennomsnittlig honorarprosent på 36,6 %, mens median er på 39,5 %.
- Det er rimelig å si at norske scenekunstnere får ganske godt betalt for de gjestespillene de gjør med UD-støtte.
- Investeringsgraden for ensembles gjestespill er ikke nødvendigvis så høy.

Andre støttekilder

- Andre støttekilder for prosjektene, er (etter relevans) Norsk kulturråd (særlig gjestespillstøtten), Fond for utøvende kunstnere, FFUK, kommunal støtte, Fond for lyd og bilde, FFLB, Nordisk Råd samt noen få andre offentlige organisasjoner eller institusjoner.

3.6 Samarbeidsstrukturene

I 66 av de 78 rapportene kjenner vi detaljer om ulike samarbeidsstrukturer på det internasjonale scenekunstheltet. Innledningsvis ble det hevdet, bl.a. basert på DTSS egne erfaringer fra feltet, at kulturutvekslingen på scenekunstheltet, internasjonale gjestespill, co-produksjoner, deltagelse på bransjetreff og annen kulturutveksling i prinsippet er styrt av etterspørsel og nettverksdeltagelse. Rapportmaterialet synes i all hovedsak å understøtte dette synet. I 42 av de 66 rapportene med opplysninger om slike forhold, forteller kunstnerne at gjestespillet, bransjetreffet eller samarbeidet med land i sør var basert på ulike former for nettverk. Dette dreier seg i all hovedsak om resultat av tidligere samarbeid eller personlig kontakt. 10 av 66 forteller at de ble invitert å gjestespille på nytt etter å ha blitt sett på en festival eller gjestespill. To rapporterer om co-produksjoner, trolig som resultat av nettverk. Tre tok

selv kontakt med festival eller spillested, eller søkte på slike, noe som resulterte i gjestespill. To forteller at de fikk spilling gjennom en agent. 44 av gjestespillene ble avholdt under en festival, enkeltvis eller som del av turne. Ni var gjestespill på ”faste” scener. Fem av rapportene omhandler ekspertbesøk, bransjetreff eller andre former for internasjonalt kultursamarbeid.

De aller fleste er fornøyd med organiseringen hos lokale festivaler og arrangører. Hele 39 rapportskrivere betegner arrangøren som god, meget eller særdeles god. Bare fire betegner arrangøren som mangelfull på ett eller flere arrangørteknisk eller kunstneriske områder. Resten nevner ikke dette generelt eller spesielt eller er nøytrale. Det er sjelden noen skriver at de ble dårlig, uprofesjonelt eller useriøst tatt i mot, at gjennomføringen var mangelfull eller etterarbeidet sviktet. Ingen rapporterer om manglende honorarutbetaling. Det er dessuten få negative opplysninger eller advarsler mot enkeltarrangører. Dette kan komme av flere ting. Det er nærliggende å tro at prosjekt med UD-støtte er godt forankret i kunnskap om seriøse samarbeidspartnere, både hos fagkomité og kunstnere. Man kan likevel ikke avskrive at dette kan henge sammen med manglende, feilaktig eller skjønmalende rapportering. Vi vet ingen ting om arrangørleddet i de rapportene der rapportskriveren selv ikke tar dette opp. Potensialet for negative erfaringer er dermed til stede. Likens kan vi ikke utelukke at kunstnere bevisst eller ubevisst rapporterer nøytralt eller mer fordelaktig enn virkeligheten tilsier, for ikke selv å virke uprofesjonell (f. eks. ha mangelfullt nettverk), eller av frykt for å ikke senere få støtte. Vi vil likevel understreke at vi ikke har materiale som i særlig grad understøtter det siste.

43 av 78 rapporter inneholder kommentarer eller tilbakemeldinger på omfanget og/eller kvaliteten av kontakten med den norske utenriksstasjonen i landet der gjestetillet foregår. 10 av de 43 mener utenriksstasjonens hjelp var god, meget eller svært god. 19 sier de fikk ingen hjelp mens to rapporterer om det de opplever som dårlig behandling. De resterende 12 har verken positiv eller negativ opplevelse av dette. De som mener seg godt fulgt opp rapporterer f. eks.: ”Også ambassaden fulgte opp på en svært god måte – de arrangerte både åpen lunsj med invitasjon til alle profesjonelle gjester på messen, der [kompaniet] fikk anledning til å presentere vår virksomhet”. Av de mindre fornøyde, sier en: ”[Det var] ingen oppfølging. Ved vår deltagelse på festivalen i 2004, 2005 og 2006 har den norske ambassade i [...] ikke vist interesse eller tatt kontakt”. Også i intervjudelen kommer det fram at graden av oppfølging fra UD varierer fra land til land og til og med fra ensemble til

ensemble. Flere peker på at det nok kan være rom for noen felles retningslinjer, særlig med tanke på markedsføring, tilgang til ambassadens kontaktnett osv.

3.7 Kunstneriske gevinster

Av i alt 78 rapporter, mangler bare seks tilbakemeldinger på kunstfaglig utbytte. Dette understreker hva vi har nevnt ved flere anledninger, fokuset på kunstneriske gevinster er stort på scenekunstheltet. Selv om rubrikken for ”råd og vink” til andre som skal gjestespille i utlandet også er viktig, sett i fra et ikke-kunstfaglig ståsted, har svært få valgt å fylle i nettopp dette feltet. Det tyder på at mottakerne av støtte har følt seg særlig forpliktet til å melde tilbake hva dette har hatt å si for egen kunstneriske utvikling. Av de 72 tilbakemeldingene som rapporteres, melder én (!) om måtelig kunstnerisk utbytte. De 71 andre er i større eller mindre grad fornøyde med ulike sider av denne siden av gjestespill. Hva som menes med kunstneriske gevinster varierer nok noe fra ensemble til ensemble, og ulike former for slik gevinst vektlegges nok også ulikt. Vi har derfor valgt i den videre presentasjonen av de rapporterte gevinstene av gjestespill å slå sammen de rent kunstfaglige, de som relaterer seg til videre samarbeid, nye spilleoppdrag, gjennomslag i media og de som dreier seg om nettverksbygging. Det er med utgangspunkt i dette mulig å trekke fram noen kategorier som går igjen i rapporteringen:

20 av rapportene melder at en av effektene av gjestespillet (eller i noen grad deltakelse på internasjonale bransjetreff) var en eller flere nye invitasjoner. Dette tyder på at gjestespill slik er en svært viktig rekrutteringsarena for en videre internasjonal karriere, og forklarer også noe av årsaken til at så mange ensembler bruker mye ressurser på å få og gjennomføre gjestespill i utlandet. Igjen kan det tyde på at arbeidet som gjøres blant kunstnerne og i fagkomiteen er svært godt. Dersom vi holder 03-prosjektene utenfor (der to gjestespill førte til nye invitasjoner eller fortsatt samarbeid), ser vi at omentrent to av fem gjestespill genererer nye oppdrag. Med tanke på at Norge er en relativt ny scenekunstnasjon internasjonalt, noe som også blir poengtert i de kvalitative intervjuene vi har gjort, og videre med tanke på at også nye, umeriterte ensembler sluses inn i ordningen, er dette trolig svært bra.

Mange er også opptatt av gjestespill som kilde til faglig oppdatering og inspirasjon. Et ensemble sier:

[Gjestespill] gir oss verdifull erfaring angående hva som rører seg innen feltet internasjonalt. Det gir oss et perspektiv på vårt eget arbeid og et verdifullt kunstnerisk sammenligningsgrunnlag. Det gir inspirasjon til å skru “kvalitetsskruen” i våre verk enda noen omdreininger for hver gang man ser de beste arbeidene.

Mens et annet forteller at: ”Det var interessant å se hvor kompaniet ligger an kunstnerisk i forhold til andre grupper i samme genre”. Innen 03-ordningen legger flere vekt på gevinster i form av mellommenneskelig eller gjensidig forståelse. Kunstneriske møter bidrar til å øke forståelse av tematiske, form- eller uttrykksmessige likheter og ulikheter, noe som bidrar til å gi nye perspektiver på egen kunst, og som en sier: ”skape balanse i utvekslingen mellom kulturene og tilrettelegger for muligheten til en mer likeverdig dialog”.

Mange av rapportene vektlegger anerkjennelse fra et utenlandsk publikum eller presse som en viktig gevinst av gjestespill. Det å bli godt mottatt av utenlandsk publikum, arrangør og presse framstår som svært viktig. En rapport forteller at: ”[Vi] opplevde et publikum som var meget positive og nysgjerrig interessert i vårt arbeid”. Det å få bekreftet at norsk scenekunst kommuniserer med internasjonalt publikum, presse og programmatører har en todelt effekt, det styrker ensembles selvtillit og bekrefter et høyt kvalitativt nivå, samtidig som det gir tilgang til og innpass i en langt bredere kunstdiskurs. Dette påvirker refleksivt også den norske scenekunsten, og driver den framover. På samme måte virker gjestespill på internasjonalt velrenommerte festivaler til at kompanienes rating her hjemme øker. Gjestespill gir prestisje. En kunstnerisk leder uttaler eksplisitt at gjestespill i utlandet slik har stor økonomisk betydning. Et annet ensemble rapporterer at:

Med tanke på et så omfattende program var det en stor ære for [ensemblet] å bli satt opp som en av de mest sentrale gruppene på hele festivalen. Det er jo her snakk om internasjonale grupper og enkeltkunstnere på et svært høyt nivå innen mange profesjoner.

Svært mange legger vekt på muligheten til å etablere nye, eller vedlikeholde eksisterende nettverk. Selv om dette punktet nevnes ofte, kommer det som regel litt ned på lista over gevinster. Grunnen til dette er trolig at slike nettverk i seg selv ikke umiddelbart fører til prestisje eller gjestespill, men er en sentral brikke i et langsiktig arbeid, særlig internasjonalt. Et ensemble peker på nettopp dette:

Vi har fått mange svært viktige kontakter og interessante møter under disse gjestespillene. ... Disse første møtene er først og fremst innledende samtaler. Det er mye som skal på plass både for oss og spillestedet før en helt konkret

signert invitasjon ligger i posten. Noen henvendelser var likevel allerede ved første møte ganske konkrete.

Et annet eksempel på at slik nettverksbygging blir vurdert som viktig er: ”Over 30 teater- og festivalsjefer fikk sett vårt arbeid, noe som på lang sikt vil være utrolig bra for kompaniets arbeid”. Et annet aspekt av kunstneriske gevinster, er de uformelle, men viktige kontaktene kunstnerne gjør seg imellom. Dette er noe flere legger vekt på: ”Vi [fikk] møtt mange tilreisende og deltagere av festivalen. Vi hadde lange netter med heftige diskusjoner og utveksling av informasjon” forteller en, mens en annen mener at: ”En veldig viktig ting er at vi over så lang tid på samme sted møter mange av de andre kunstnerne og gruppene som er med i festivalen. Dette aspektet er viktig ved alle internasjonale jobber”.

4. Aktørperspektivet

Som nevnt kan UD's reisestøtte sies å ha fått en gjenfødelse gjennom at administrasjonen av ordningen i 2003 ble delegert til kunstfeltet selv. Flere av informantene peker på at det skjedde et tidsskille i norsk eksport av scenekunst i form av denne delegeringen. Dette gikk bl.a. på at det ble stilt økonomiske og organisatoriske krav til arrangørene. I tillegg ble fokuset sterkere på arrangørens relevans i en internasjonal scenekunstkontekst. En teaterdirektør hevder at dette nye paradigmet:

... stilte krav til at dette var ordentlig og ikke sånn som det hadde vært tidligere – nå har ikke jeg noe imot fulle sjømenn, men før denne perioden, så var liksom selve, hva skal man si, politikken på området omtrent som fulle sjømenn på landlov. Kjente du en i en ambassade så kunne du dra en forestilling, liksom.

At ordningen nå i større grad hadde en målsetning om å være ”ordentlig”, fikk i følge informanten resultater:

I dag så kan en norsk kunstner eller et kompani eller et ensemble faktisk få noe tilbake for det som investeres av både private kompanipenger og offentlige penger, fordi man faktisk har en plassering og en kontekst man spiller i. Veldig bra!

Det pekes dessuten på en interessant vekselvirkning i denne satsingen. I gjennom de nye kravene som ble stilt, så kunne også eksporten fra Norge tjene et større mål, nemlig å bygge opp scenekunstmiljøet hjemme.

4.1 Aktørenes opplevelse av støtteordningen

Et sentralt spørsmål knyttet til hvordan aktørene opplever ordningen, er i hvilken grad den oppleves å tilfalle de ”riktige” prosjektene. Dels dreier dette seg om den generelle og spesielle kvaliteten på ensemblene og verkene som får støtte og dels om kvaliteten på mottakerleddet – at gjestespillene foregår på eller i det som oppleves som relevante scener eller kontekster. I mindre (men noen) grad handler det dessuten om opplevelsen av ordningen som kunstnertilpasset og ubyråkratisk, slik at ikke selve prosjektsøknaden i seg selv skal være utslagsgivende for tildeling av støtte. De fleste av informantene peker på verdien av en komité som har kjennskap til, og kompetanse om, det internasjonale scenekunstmarkedet. En scenekunstner sier f. eks.:

... dette har og med å gjøre at det er Norges ansikt utad. Så det er kjempeviktig at det er fagfolk som sitter og bestemmer hva som skal ut. For hvis det er prosjekt som blir sendt ut som hadde vist et ansikt utad av norsk scenekunst som er utrolig lokalt, da, og som kanskje er lite oppdatert, så ville det gi dårlig reklame for norsk scenekunst, som igjen ville kunne skade de andre gruppene.

Dette er et poeng også en av informantene fra et utenlandsk spillested understreker: "The companies should be of a certain standard, to be ambassador of Norwegian culture". Flere er opptatt av at det skal være konkurranse om støtten: "Ja. Konkurransen tror jeg på. Det er alltid bra" sier en. En annen sier: "Jeg synes det er veldig bra at det blir vurdert. At det er en gjeng som sitter og leser det, at det er en slags... et slags forum som det blir diskutert i. Vi har hatt veldig bra resultat av det. Det har vært fruktbart".

Selv om eksport av norsk scenekunst fremdeles er et relativt nytt fenomen i Norge, er flere opptatt av at det stadig blir flere som får kompetanse om dette, som et resultat av at norsk eksport har økt så dramatisk. Det virker derfor å være en generell holdning at fagkomiteen gjør en god jobb og har alle muligheter til å også framover gjøre en kompetent jobb. En daglig leder i et ensemble representerer denne holdningen: "Men jeg har tiltro til at de som sitter i DTS har den oversikten som skal til i forhold til feltet, og at de klarer å behandle søknadene på en rettferdig måte, selv om ikke midlene strekker til". Nå kan det være på sin plass å understreke at informantene enten var kunstnere eller tilknyttet ensembler som har fått støtte eller arrangører som på sin side har fordel av slik støtte. Det kan kanskje synes innlysende at disse aktørene roser et system de har nytt godt av. Men flere av de samme aktørene reflekterer selv rundt en systemkritisk holdning: "Altså, du snakker med en som har fått støtte... så selvfølgelig, jeg synes det fungerer veldig bra" sier en danser, mens en annen erkjenner at: "... det er lett å si så lenge vi får... hver gang vi søker så pleier vi å få noe. Og det er klart at da føler vi oss sett". Sistnevnte mener altså likevel at dette ikke vil kunne fungere i lengden: "Men ikke hvis det blir sånn at det er bare de samme store kompaniene, som oss da, som alltid får lov å reise ut, og at det på en måte blir en sånn propp i systemet, så er det veldig synd, fordi at det lages mye bra blant de yngre og ferskere kompaniene også". I mandatet for dette forskingsprosjektet har det ikke vært rom for å undersøke i hvilken grad aktører som ikke har fått støtte opplever forvaltningen av ordningen som god eller egnet for norsk scenekunst generelt. Det vil trolig alltid være røster som er kritiske eller som føler seg urettferdig behandlet eller misforstått. I forrige kapittel pekte vi

på det vi oppfattet som potensielt problematisk ved at noen grupper er fraværende i rapportmaterialet, samt at svært mange har fått bare en tildeling mens noen ganske få har fått mange. Informantene våre er likevel et utvalg av kunstnere fra et nok så bredt spekter av norsk scenekunst. Det er derfor påfallende at svært få melder om at de kjenner til misnøye rundt ordningen eller forvaltningen. En danser forteller:

Men det er klart at de som søker igjen og igjen og aldri får noe, så... det er jo som alle andre søknadsprosesser, da føles det surt og kjipt. Men jeg har ikke hørt noen andre kompanier heller klage liksom... Jeg har ikke hørt noen sånne sure miner rundt denne ordningen.

Dette støttes av en skuespiller:

Det er klart at det er mye gjestespillstøtte som går til de aller største kompaniene, som turnerer veldig mye allikevel... Men jeg har heller ikke hørt at det er misnøye rundt disse spørsmålene. Men jeg er ikke veldig aktiv i å høre på sånn gossip... klaging eller ikke-klaging på de støtteordningene.

Dersom det hadde vært strid rundt kvalitetskriteriene for ordningen eller forvaltningen av den blant kunstnerne, virker det trolig at noen, selv uten å være spesielt opptatt av "gossip" eller som ledd i å mele sin egen kake, ville gitt signaler om det. Det har ikke skjedd, noe som kan tyde på at norske scenekunstnere enten generelt er fornøyd, eller har gitt opp eller avstår fra å kritisere UD's reisestøtteordning.

I tillegg til hvordan ordningen oppfattes som legitim i forhold til kunstfeltets krav om kvalitet og relevans, knytter det seg dessuten en opplevelse av egnethet av mer pragmatisk karakter. For eksempel dreier dette seg om i hvilken grad ordningen og administrasjonen av den oppleves som åpen, fleksibel og i dialog med hele det norske scenekunstfeltet. Også her virker informantene å være fornøyd med hvordan ordningen er innrettet i dag. En av informantene sier:

Ja altså fra vår side så er det veldig oversiktlig og greit. Vi har jo god kontakt med de som sitter på DTS og kan ringe og prate med dem om ting vi lurer på, og det virker som de også har en god oversikt over feltet. Det er sånn at man føler seg godt ivaretatt. Jeg er veldig positiv til DTS som ivaretar denne ordningen.

Nettopp nærheten til feltet, og den gode dialogen mellom DTS og kunstnerne er noe flere understreker som viktig. En danser uttrykker dette slik:

Så jeg syns ordningen fungerer veldig bra jeg altså, hvordan den blir håndtert, med at vi kan ha direkte dialog med de som håndterer økonomien er

veldig viktig syns jeg. At vi kan snakke med DTS som kunstnere. Avstanden mellom søkerne og de som bevilger er ikke så stor. En åpen dialog.

Det blir også poengtert fra flere, at de er godt fornøyd med den åpenheten som ligger i ordningen, der resultatet av behandlingsrundene ligger tilgjengelig ute på nettet, sammen med opplysninger om komitémedlemmer, kriterier osv. Flere er inne på at dette hindrer mistenksomhet og hva en informant kalte ”sure miner”. Eller, som en annen sier: ”Det gjør at det blir lite hemmelighetskremmeri”. Likevel legger hun til ”jeg har i hvert fall ikke klart å oppdage noe misunnelse enda, men det finns vel sikkert der ute...”, og poengterer dermed at det trolig alltid vil være noe motsetninger knyttet til offentlige støtteordninger på kunstfeltet.

Også UD forteller at de er godt fornøyd med hvordan ordningen fungerer, og sier: ”Ja, vi er veldig fornøyd med det, og jeg tror også fagfeltet selv er veldig fornøyd med det”. I forbindelse med spørsmål om oppfølging av kunstnere som har fått støtte, kom flere inn på oppfølging, eller mangel på dette, fra nettopp utenriksstasjonene. Disse synspunktene støtter for det meste opp om inntrykket fra rapportdelen: mange er fornøyde med den jobben som gjøres, med hjelp og tjenester de mottar. Det flere imidlertid poengterer er at de ikke opplever at det er noen automatikk i at utenriksstasjonene får melding om støttemottagere, som de så kan markedsføre via egne kontakter, nettsider osv. Hvilket det faktisk er!¹¹ En sier f. eks.: ”Nei, [det er] ikke spesiell oppfølging. Der må vi selv anstrenge oss og invitere og ringe og sånn, for å få folk til å komme. Det er ikke noe automatikk i at ambassaden følger opp bevilgningene fra UD. Det når ikke fram”. UD legger selv vekt på at oppfølging ofte er et direkte resultat av avstanden mellom gjestespill og byen der ambassaden, og i noen tilfeller konsulatet, ligger. Det kan likevel virke som om det ligger et potensial i å forbedre de eksisterende rutineene for innmelding av gjestespill, slik at mulighetene for å nyttegjøre seg utenriksstasjonens nettverk og markedsføringskanaler fungerer optimalt. For som en sier: ”... hvis ambassadene hadde vært mer på hugget, så kunne de jo bruke det i norgesprofileringssammenheng. Men det er deres jobb, det må de ta seg av. Vi kan ikke sitte og vifte med det norske flagget, liksom... når vi kommer”.

11 Dette genereres automatisk (elektronisk) i Stikk.no-systemet.

4.2 Effekten av tildeling

Informantene er, i likhet med hva som kommer fram i rapportene, samstemte i den positive effekten av UD's støtteordning. Dette gjelder både kunstnere, tilretteleggere, de utenlandske arrangørene og UD selv. En er svært generell:

Ja, den gir veldig konkrete resultater... Man kan være viss på at disse som da får reisestøtte, at de blir eksponert for et riktig publikum, et lokalt publikum og i motsetning da, ikke bare for noen ambassadeansatte og Statoil-ansatte på en eller annen fjern destinasjon. Man får spille og presentere sitt arbeid i en kunstnerisk kontekst, og da gjerne en kunstnerisk kontekst som er en del av en internasjonal diskurs. Man kan bygge seg relasjoner, man kan skape nettverk, man kan etablere samarbeidsavtaler, skape interesse for kommende arbeid som a la co-produsenter, nye gjestespillinvasjoner etc. etc. Fra det mer overordnede og til helt konkrete resultater.

Det blir særlig lagt vekt på at den er et viktig, for noen avgjørende, element i å klare å finansiere gjestespill i utlandet. En sier det slik: "Det er faktisk være eller ikke være for mange av våre utenlandsturneer. ... Ja, den har stor effekt, for uten den så er det flere forestillinger vi ikke kunne reist ut med. Flere besøk vi ikke kunne gjort". For andre er den mer en kjærkommen hjelp:

Altså, effekten er veldig stor, fordi alle steder... det er så lite penger i scene-kunst uansett hvor man er. Så med en liten reisestøtte kan man hjelpe bra til med økonomi... det er sjelden det har blitt avlyst, fordi vi ikke har fått penger fra UD's støtte, men det hjelper jo veldig fint, når stykket er solgt, å kunne si at 'ja, vi kan søke penger...'.

Som nevnt virker også de utenlandske arrangørene for det meste å være klar over støtteordningen. "Yes absolutely. I think that is always a huge help. Especially if you want to invite more established artists who work with bigger ensembles, then this kind of travel support is a huge help, really", forteller en. En annen hevder om støtten at: "It positions Norwegian arts higher. They get more easily booked than for instance Danish art or French, of the same standard. Simply, because I can afford them". Særlig gjelder dette store kompanier, der en tredje arrangør sier: "... for example with big ensembles, if I would not get the travel support, it could be that in the end I could not invite them".

Mange er svært opptatt av å nettopp se egen kunst som del av en internasjonal kontekst, eller målestokk. En sier: "Det er veldig viktig å få prøvet forestillingene i utlandet, for å se om de holder er internasjonalt mål. En internasjonal standard. At vi ikke sitter og drøvtygger på noe absolutt norsk og roper hurra for ting innen egne rekker". Dette rimer godt med hva vi tidligere har vært inne på, det norske

scenekunstheltet er svært opptatt av det kunstneriske innholdet. Flere advarer mot å bli perifere eller provinsielle, om vi ikke hele tiden måler og måles mot internasjonale standarder. En hevder:

Det er en kjempeviktig ordning. Den er litt sånn avgjørende på en måte, fordi norsk scenekunst og det internasjonale markedet... Norge er et litt perifert land fortsatt da, i forhold til... hvis vi snakker Europa. Jeg opplever vel at Norge er et ungt land i forhold til den internasjonale kommunikasjonen, sånn at vi må jobbe mye selv for å komme oss ut. Når vi har mulighet til å søke i Norge og delvis finansiere gjestespill, så gir jo det mulighet til at vi kan klare å komme oss ut internasjonalt. Uten denne ordningen så hadde Norge vært enda mer perifere da. Det er jeg helt overbevist om.

Dette kan de nok ha noe rett i, for flere av representantene for de utenlandske arrangørstedene har relativt begrenset kunnskap om norsk scenekunst. På spørsmål om kunnskap om norsk scenekunst, svarte en utenlandsk arrangør f. eks.: ”On Norwegian ensembles? I don’t know so many. Mm... We don’t have much contact. I am not so well informed with what is going on in Norway”. En annen følger opp dette: “Well, I can’t really claim that I have an over all impression ... I think it has to do with the fact that for like central Europe, the Scandinavian countries are still a bit far away”.

Flere av informantene er opptatt av den snøballeffekten gjestespill kan ha på en internasjonal karriere. Det å bli lagt merke til på en velrenommert festival, med flere andre programmatører tilstede, kan i beste fall føre til nye oppdrag eller coproduksjoner. Dette kommer også klart fram av rapportmaterialet. Noen slike oppdrag er så viktige at kunstnerne forteller at de gjerne spiller uten honorar. For å unngå direkte utgifter, spiller UDs reisestøtte slik positivt inn. For som en sier: ”noen gjestespill er så viktige at man kanskje til og med kan spille uten lønn, men flybillettene de må man få dekket, ellers så kommer man seg ikke noe sted”. En annen konkluderer: ”Og en annen effekt er at det er et slags marked du går inn i, du reiser ett sted og der er det flere andre teatersjefer som kommer. Og da ser de stykket ditt, og da kan det føre til at flere kjøper stykket og at det går videre sånn. ... Så det kan sette fart i sakene”.

Til slutt legger flere vekt på den prestisjen det gir at UD ved å støtte prosjekt, også går god for, eller legitimerer kvaliteten ved prosjektet. En sier f. eks.: ”... hvis man kan få støtte og sette i programmet at man er støttet av norsk UD, så borger jo også det for kvalitet, for at i utlandet så regner de jo med at det som UD støtter... at det er et kvalitetsstempel, da”.

4.3 Hvor er de viktige markedene?

Det virker å være vanskelig å gi et enkelt svar på spørsmålet om hva som er viktige territorier, festivaler eller scener. Grunnene til det er flere. Delvis er det i følge våre informanter slik at det ikke dreier seg om ett statisk miljø, et geografisk eller kulturelt sentrum som er mer viktig enn andre, men heller summen av hva noen aktører (teatre, festivaler, events osv.), som preger diskursen på feltet, foretar seg. En hevder:

Eksempelvis var Brussel m/ flamsk omegn, absolutt viktigst for kort tid siden, - men i dag ser man Paris, Berlin og Wien/Graz utfordre dette hegemoniet. Og i sivet lurer alltid New York med sine skygge-kabinetter i hhv. Seattle, Austin, Philly` og Portland f.eks. Ergo; et klassisk Europa i kombinasjon med Nord-Amerika vil alltid være viktig, der lever og utvikler scene-kunsten seg, men diskursen på feltet følger personer der de skifter beite og får nytt arbeid, ergo flytter også dette viktighetspunktet seg.

En annen informant bekrefter dette inntrykket: ”Det finnes forskjellige festivaler for forskjellige miljøer, og prestisjen er ulik og endrer seg også fra år til år”. En annen grunn til at det kan være vanskelig å svare på dette, er at ulike aktører opplever hva som er viktig ulikt. Noen ønsker selv å bidra til at unge miljø utvikler seg, andre søker allerede velrenommerte scener. Noen prioriterer scener med et publikum som i særlig grad verdsetter kunstnerisk innhold, mens andre peker på at de synes det er viktig å ha et ungt, åpent og ”rocka” publikum. Flere forteller at de målrettet og strategisk forsøker å få en fot innenfor festivaler der de vet det er programmatører fra andre festivaler, for slik å komme videre:

Altså, vi prøver å... vi spiller på noen kjempestore festivaler som er anerkjente. Og det er viktig å finne sånne festivaler, som på en måte... der du vet at det er mange andre programmatører som kommer inn på. Og da er liksom Belgia, Frankrike, Tyskland... Pga. at de også har penger. De bringer programmatører fra andre steder, for å komme og se, så det skaper mye mer... De markedene er veldig viktige fordi folk kommer. Og ser på. Stykket ditt. Og kan ta det videre.

Dette understreker funnene fra rapportene der land som Belgia, Frankrike og Tyskland gikk igjen. En annen nevner: ”Avignon Festivalen, en velrenommert scene på Edinburgh Festival Fringe, høstfestivalen i Paris, Under the Radar i New York, og BITEF-festivalen i Beograd...”, som særlig viktige.

Flere peker dessuten på at gjestespill ved prestisjefylte scener gir god PR-effekt her i Norge. Å få et gjennombrudd her, vil trolig være svært viktig i forhold til å høyne både kulturell og økonomisk markedsverdi også hjemme, både i forhold til vårt eget scenekunstmarked og offentlige støtteordninger.

Flere informanter er dessuten svært opptatt av et perspektiv der norsk scenekunst blir knyttet tettere opp til en europeisk kontekst, og ønsker at støtteordningen i større grad bør bidra til toveis kommunikasjon og samarbeid, istedenfor som ren eksportstøtte.

4.4 Hva er potensialet for forbedring?

Selv om alle våre informanter er opptatt av at kvaliteten på det som sendes ut er det viktigste og at støttetildeling bør ”henge høyt”, er de enige i at det største potensialet i ordningen ligger i økte økonomiske rammer. Det blir understreket at ordningen, selv om den har vokst også i ramme, ikke helt har klart å holde følge med den nærmest eksplosjonsaktige veksten i eksport av norsk scenekunst. En daglig leder sier det slik:

Bare for noen få år siden så var det ganske få kompanier som reiste ut. Nå har det blitt en formidabel økning av norske kompanier som reiser ut i verden. Og det er jo kjempeflott, men jeg tror ikke at bevilgningene har økt i samme grad som aktiviteten har det. Og det er viktig å få fram, at det er veldig mye bra norsk scenekunst, som har et internasjonalt marked.

Det er også bred enighet om at bevilgningene med fordel kunne vært litt større i hvert enkelt tilfelle. Særlig gjelder dette i de tilfellene der kompaniene har store, dyre eller kompliserte kulisser. Det er sjelden støtten omfatter de kostnadene det utgjør å sende disse til mottakerlandet, noe som dels gjør at denne siden av gjestespill ikke får et optimalt fokus. Det fører dessuten til at kompanier må ta noe av regningen for slike forsendelser selv.

Flere informanter gjør et poeng ut av at gjestespillene i mange tilfeller er å regne som svært god norgesreklame, og at en økning av midler til å sende forestillinger ville gi en tilsvarende økt reklamemessig, og økonomisk uttelling. Selv om dette ikke er et stort tema for våre informanter, nevner flere støtten fra UD som en slags investering med målsetning om å tjene denne ”utgiften” inn igjen, gjennom ensembler som er selvgående og inntektsbringende som skattebetalere (jf. Strømgrens kronikk, 2006). I en slik logikk vil en økning av investeringen kunne medføre stør-

re muligheter for inntjening. Det kan være grunn til å innta en kritisk distanse til et slikt resonnement, da det foreligger lite dokumentasjon for at slike investeringsstrategier i realiteten får noen eksportmessig inntjeningseffekt (Bille 2009, Mangset og Røyseng 2009).

Flere informanter understreker betydningen av å hente utenlandsk fagkompetanse hit til Norge, både i form av kritikere, festivalarrangører og ikke minst kunstnere. Dette representerer et stort potensial i ordningen, som til nå i liten grad har finansiert slike ”ekspertbesøk”. Dersom ordningen i større grad omfattet slik virksomhet, ville den norske scenekunstdiskursen bli positivt påvirket og ”oppdatert”, hevdes det. Det ville dessuten føre til nettverksbygging som i et lengre perspektiv vil komme hele feltet til gode. Slik sett ville ordningen bli mer en kulturutvekslingsordning enn en ren eksportstøtteordning. Det er i dag noe uklart hvordan man skal forstå ordningens innretning i forhold til dette. Den omtales formelt som en støtteordning for internasjonalt kunst- og kultursamarbeid. Det står likevel innledningsvis i retningslinjene for ordningen at den er innrettet mot: ”... internasjonaliseringen av norsk kulturliv og [å] bidra til at norske scenekunstnere kan delta aktivt internasjonalt. Kanskje kunne ordningen styrkes med tanke på en reell toveiskommunikasjon.

Sentralt i å drive presentasjon av norsk kunst i utlandet, er å finne gode og effektive arenaer for visning av kunsten. En av de utenlandske arrangørene er svært klar i sitt råd om at dette bør skje lokalt, i Norge, over et konsentrert tidsrom og på ett sted. Det pekes på viktigheten av å se og møte mange ”on the spot”, som det uttrykkes. Særlig må dette ses i lys av en vanskelig økonomisk situasjon for tiden, der mange arrangører kutter i reisebudsjett for sine programmatører og internasjonale ”talentspeidere”. Informanten hevder at:

... when you only are able to see one show in the theatre, and you even don't know the artist, nowadays you really think twice about it, would you do it or not. And the capacity to look for the unknown gets more and more limited.

- og kommer med følgende råd til det norske scenekunstheltet:

So, I think if countries really want to sort of invest in this kind of exchange and on an international level, it's always good to have these kinds of platforms, which are especially made for people coming from abroad, to get an overview over the state of the art in the country.

Slike plattformer fins per i dag bla. under Meteor-festivalen, Oktoberdans, CODA, Stamsund internasjonale teaterfestival og Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival. Ut ifra det informantene og de utenlandske arrangørene peker på, vil det trolig være svært fornuftig å videreføre og styrke disse og liknende arrangement.

5. Oppsummering

Norsk scenekunst har i de siste årene vært i en rivende utvikling, som omfatter både institusjonene og det frie feltet. Den innebærer en betydelig økt offentlig finansiering og den innebærer ikke minst en økt internasjonal virksomhet. En av prosjektets informanter proklamerer:

Norsk eksport har økt med flere hundre prosent, i løpet av de siste seks til åtte årene. Så det er helt klart at vi har blitt del av et marked. Hvilket vi ikke var før den ordningen begynte å gå på skinner. Og en del av et marked betyr at man har flere finansieringsmuligheter, større publikum, flere samarbeidspartnere, i det hele tatt, det er bra for norsk scenekunst.

I denne perioden har UD's reisestøtteordning for scenekunst gått fra å være en politisk styrt ordning med scenekunstheltet kun i en rådgivende rolle til en ordning mer eller mindre helt styrt av aktørene på og fra scenekunstheltet. Dette innebærer et skifte fra et instrumentelt kunstsyn, der kultursamarbeid primært ble sett som del av en norgesprofilering i regi av utenriksstasjonene, til et hybrid syn preget av både kunstheltets og en utenrikspolitisk logikk. Sentralt i denne prosessen har Danse- og teatersentrum stått, bl.a. gjennom å administrere UD's reisestøtteordning.

Målsettingen med dette prosjektet har vært å gå gjennom og systematisere innholdet i et utvalg rapporter fra kunstnere som har fått UD's reisestøtte, for så å se etter mønster og trender som kan ha relevans og interesse i det videre arbeidet med internasjonalisering på scenekunstheltet. Det har videre blitt gjennomført 10 kvalitative intervjuer med informanter fra feltet, for å støtte opp under og komplettere funn fra rapportene.

Rapportanalysen baserer seg på nærlesing av 78 rapporter fra perioden 2003 og fram til 2009. Terskelen for å få reisestøtte virker å være relativt lav, mens terskelen for å få gjentatt støtte er relativt høy. 14 ensembler har fått tre eller flere tildelinger, noe som tyder på at disse 14 utgjør en relativt bred spydspiss i norsk scenekunsts eksport.

Generelt er de fleste av kunstnerne som rapporterer svært positive til aktiviteten å gjestespille i utlandet, til tross for at det blir påpekt at dette er både arbeidskrevende og kostbart. Scenekunstnerne virker å ha svært god gjennomføringsevne. Selv i støtteordningen for kulturutveksling med land i sør, som kan foregå i land med

fremmedartede kultur- og arbeidsforhold eller som er logistisk vanskelige å turnere i, rapporteres det om fullførte prosjekt.

I UD's reisestøtteordning for scenekunst er Europa det i særklasse viktigste territoriet. Tyskland var i perioden vårt viktigste samarbeidsland, foran Sverige og Nederland. Kun sju gjestespill foregikk i Nord-Amerika, ingen i Asia. Det er ikke overraskende at det europeiske markedet framstår som så viktig for norsk scenekunst. Det er kanskje noe mer overraskende at ikke det nordamerikanske kontinentet utgjør et mer regelmessig territorium for norsk scenekunst. Det er likeledes underlig, særlig med tanke på f. eks norsk kultursamarbeid og -eksport på musikkfeltet, at ikke det asiatiske markedet er mer sentralt for norsk scenekunst. Dette henger trolig sammen med kulturforskjeller knyttet til scenekunstneriske uttrykk og tradisjoner, men det er likevel påfallende med tanke på den betydelige vestvendingen man har sett fra Asia de siste ti-femten årene. Av totalt 78 rapporter omhandlet 20 prosjekt relatert til UD's støtte til kulturutveksling med land i sør. I 11 av disse gjestet norske scenekunstnere slike land, mens i de resterende dreide samarbeidet seg om gjestespill med kunstnere fra land i sør her i Norge. Flere av disse rapportene har det til felles at de særlig vinkler prosjektgjennomføring og -resultat ut ifra et særskilt norsk eller vestlig perspektiv, og er i hovedsak sparsomme med opplysninger som belyser UD's målsetning for midlene om "å bidra til å styrke lokale krefter, identitet og verdier".

Ordningen hadde i 2009 (inkl. 0,5 mill. kr. i støtte til kulturutveksling med land i sør) en ramme på 2,4 mill. kr. Gjennomsnittlig tildelingsbeløp er på 35 800, medianen er 25 000, noe som indikerer en overvekt av lavere tildelingsbeløp enn gjennomsnittsbeløpet. Gjennomsnittet for prosjektenes total kostnader, er på 176 500, mens median er på 91 000, noe som indikerer en overvekt av mindre total kostnader enn gjennomsnittet. Tar en utgangspunkt i at total kostnadene ved et gjestespill eller en turne avspeiler omfanget og/eller kompleksiteten ved prosjektet, peker disse tallene mot en overvekt av mindre prosjekt eller enkeltstående gjestespill framfor turneer. Det er rimelig å si at norske scenekunstnere får ganske godt betalt for de gjestespillene de gjør med UD-støtte. Det kan imidlertid bety at en slik støtte i første rekke blir gitt til prosjekt i samarbeid med arrangører som er betalingsdyktige eller at scenekunstnerne helst søker støtte (og får) til prosjekt som involverer honorar. De viktigste medstøttespillerne ved gjestespill er Norsk kulturråd, Fond for utøvende kunstnere, kommunene samt Fond for lyd og bilde.

De aller fleste er meget godt fornøyd med organiseringen hos lokale festivaler og arrangører. Bare fire betegner arrangøren som mangelfull på ett eller flere arrangementsteknisk eller kunstneriske områder. Det er nærliggende å tro at prosjekt med UD-støtte er godt forankret i kunnskap om seriøse samarbeidspartnere, både hos fagkomité og kunstnere.

Fokuset på kunstneriske gevinster er stort på scenekunstheltet. Bare seks rapporter mangler opplysninger om slike gevinster. Så godt som alle melder om svært godt kunstnerisk utbytte av gjestespillene de har fått støtt til. De fleste knytter disse gevinstene til anerkjennelse fra et utenlandsk publikum eller presse, gjestespill som kilde til faglig oppdatering og inspirasjon, muligheten til å etablere nye eller vedlikeholde eksisterende nettverk, samt uformell kontakt med kunstnerkolleger. Innen 03-ordningen legger flere vekt på gevinster i form av mellommenneskelig eller gjensidig forståelse, samt en bevisstgjøring av kulturelle og kunstfaglige ulik- og likheter.

Intervjudelen av prosjektet viser at ordningen virker å ha stor legitimitet i det norske scenekunstheltet generelt og blant støttemottakere spesielt. I tillegg er de internasjonale arrangørene positive til ordningen, som de mener er et viktig ledd i posisjoneringen av Norge som en attraktiv partner på det internasjonale scenekunstmarkedet. De fleste er meget godt fornøyd med hvordan ordningen er innrettet og administrert, ingen er særlig kritiske til verken kriterier for tildeling eller de faglige vurderingene fagkomiteen synes å ha gjort siden 2003. At tildelingene omtales positivt må selvsagt ses i lys av at informantene stort sett har hatt utbytte av ordningen. Også rent teknisk og praktisk virker ordningen å fungere godt. Enkle, oversiktlige og fleksible nettsider omtales rosende. Det samme er tilfelle med dialogen mellom DTS og kunstnerne i forbindelse med søkeprosessen.

Flere legger vekt på at det kan være problematisk å legge for stor vekt på enkelte territorier og (velrenommerte) festivaler eller scener. Det sies at slike miljø er i stadig, dynamisk endring, gjerne i følge med mobile kuratorer eller arrangører. Det blir også poengtert at ulike kompanier har ulike målsetninger med sitt arbeid, og at man derfor bør operere med et mangfold av målsetninger i valg av eventuelle satsningsområder. De fleste understreker likevel viktigheten av å finne arenaer der scenekunsten blir eksponert for bl. a. programmatører fra andre festivaler og hus, slik

at man oppnår en snøballeffekt i oppdragsmengden. Denne balansegangen synliggjør behovet for kompetente fagkomiteer.

Ordningen virker å være relativt godt finansiert. De fleste informantene peker likevel på at senere års store økning i norske ensembler med internasjonale ambisjoner og kvaliteter, i noen grad bør følges opp med en økt økonomisk ramme. Dette bør ses i sammenheng med andre liknende støtteordninger, f. eks. basisfinansiering av fri scenekunst og Kulturrådets gjestespillordning. Mange peker dessuten på behovet for å kunne gi støtte til frakt av kulisser.

Presentasjonen av norsk scenekunst er i økende grad avhengig av nettverk og samarbeid på tvers av landegrensene. Gjestespill i utlandet fører til nye gjestespill, coproduksjoner og arrangørkontakter. Dette forsterker viktigheten av å komme ut; et ensembles popularitet eller kunstneriske renommé er selvforsterkende. Det blir med dette svært viktig å ha gode arenaer for presentasjon av den unge og fremadstormende delen av norsk scenekunst, den som enda ikke har fått et internasjonalt gjennombrudd. Utenlandske arrangører ønsker seg arrangement i Norge der de har mulighet for å se mye ny scenekunst på kort tid og på samme sted. Dette effektiviserer og økonomiserer deres talentspeiding på en svært gunstig måte. Det er grunn til å tro at et økt fokus på slike "bransjefestivaler", **med fokus på utenlandske oppkjøperes særlige behov og ønsker**, er en fornuftig vei å gå i markedsføringen av ny norsk scenekunst. Festivaler som Meteor-festivalen, Oktoberdans, CODA, Stammsund internasjonale teaterfestival og Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival er eksempler på slike arenaer som bør videreføres og styrkes. En slik styrking kan omfattes av UDs reisestøtteordning gjennom i enda større grad å prioritere ekspertbesøk. Et annet alternativ er at UD direkte støtter slike presentasjonsplattformer, i Norge eller i utvalgte territorier. Flere informanter peker også på hvordan norsk scenekunst ville kunne tjene på at utenlandske ensembler i større grad kom til Norge. Per i dag fungerer reisestøtteordningen, med unntak av ekspertbesøkdelen, som en ren eksportordning. Det ligger imidlertid et potensial i ordningen for noe med kulturutveksling, særlig i tilfeller der dette ville føre til styrking av særlig interessante faglige nettverk, eller i stor grad kunne berike den norske scenekunstdiskursen.

På bakgrunn av det som har kommet fram, anbefaler vi:

1. En videreføring av ordningen, i all hovedsak slik den er i dag, både med tanke på administrasjon og innretning.
2. At ordningen styrkes økonomisk både i ramme og innretning. Det bør legges særlig vekt på utviklingen av norsk scenekunst av internasjonalt format i senere tid, samt behovet for å finansiere frakt av kulisser.
3. En videreføring og styrking av norske plattformer for presentasjon av norsk scenekunst for utenlandske anmeldere, kuratorer og arrangører. En mulig løsning, er å øke fokuset på ekspertbesøkdelen av ordningen.
4. Å vurdere om ordningen i større grad bør omfatte kultursamarbeid der utenlandske ensembler kommer til Norge, f. eks. i form av co-produksjoner, framfor å være en rendyrket eksportsatsing.

I tillegg mener vi det kunne være interessant både for scenekunstheltet generelt og DTS/UD spesielt, å undersøke hvorfor støtteordningen i så liten grad har omfattet marginale uttrykk, f. eks. samisk teater eller oppsetninger for eller med funksjonshemmede. Likeens tror vi det ville vært interessant med en diskusjon rundt det ensidig vestlige preget ordningen har, og som blant annet manifesterer seg i mangelen på kulturutveksling med Asia.

Referanser

- Abbing, H. (2002): *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Becker, H. S. (1982): *Art Worlds*. Berkeley, Calif.: University of California Press.
- Bille, T. (2009): *Oplevelsesøkonomiens betydning i økonomien og kulturpolitikken*. Nordisk kulturpolitisk tidsskrift, nr 1/2009.
- Birkeland, S. Å. (2009): Referat fra innlegg under konferansen Scenekunst Exit Norge, 25. mai. www.bergen.kommune.no
- Bourdieu, P. (1979): *La Distinction. Critique Sociale du Jugement*. Minuit.
- Baardson, B., Gran, A. B., Engelsen, R. (2006): *Med mandat til å fornye?* Artikkel i VG 25. april.
- Brahmachari (2004): *Monokulturer eller kulturelt mangfold?* I Meyer, S. og Bjørkås, S. (red.) (2004): *RISIKOSONER – Om kunst, makt og endring*. Rapport nr. 33, Norsk kulturråd
- Fieldseth, M. (2009): *Individet og systemet. Oppsummering etter konferansen Scenekunst Exit Norge*. www.bergen.kommune.no/.../Individet_og_systeme_53393a.pdf
- Fono og IFPI (2009): "Ekspander eller dø" Dobling av norsk musikk eksport innen 2015, Rapport.
- Hauge, E. S. (2007): *Musikk ut av Norge – En bransjeanalyse*. Prosjektrapport nr. 1, Agderforskning.
- Mangset, P. og Røyseng, S. (red.) (2009): *Kulturelt entreprenørskap*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Mangset, P. (2004): «Mange er kalt, men få er utvalgt». *Kunstnerroller i endring*. Rapport nr. 215/2004, Telemarksforskning-Bø.
- St.melding nr. 15. (2008-2009) *Interesser, ansvar og muligheter*. Utenriksdepartementet.
- Strømgren, J. (2006): *Pyramidespill i teatret*. Kronikk i VG den 3. november.