

Koreokrati

*En evaluering av pilotprosjekt
for utvikling av profesjonelle dansemiljøer*

Ole Marius Hylland og Sigrid Røyseng



Koreokrati

*En evaluering av pilotprosjekt for
utvikling av profesjonelle dansemiljøer*

OLE MARIUS HYLLAND OG SIGRID RØYSENG

Koreokrati

*En evaluering av pilotprosjekt for
utvikling av profesjonelle dansemiljøer*



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

Copyright © 2013 by Norsk kulturråd/Arts Council Norway
All rights reserved
Utgitt av Kulturrådet i kommisjon hos Fagbokforlaget

ISBN: 978-82-7081-162-5

Grafisk produksjon: John Grieg AS, Bergen
Omslagsdesign ved forlaget
Forsidebilde: Rune Guneriussen, *Revisit the revolution*, 2012
125cm x 169cm, c-print/aluminium/laminate
Edition of 5 + 2 AP
© Rune Guneriussen

Sideombrekking: Laboremus Oslo AS

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

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

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

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

Redaktør: Marianne Berger Marjanovic

Forord

Denne rapporten presenterer resultatene fra et arbeid med å evaluere Pilotprosjekt for utvikling av profesjonelle danse miljøer. Arbeidet har foregått i et samarbeid mellom Telemarksforskning og Sigrid Røyseng ved Handelshøyskolen BI. Vi ble tildelt oppdraget med å evaluere prosjektet i desember 2012. Arbeidet med evalueringen har foregått i månedene januar til juni 2013.

I evalueringsarbeidet har vi hatt god hjelp fra flere kanter. Kulturrådet har vært behjelpelig med tilrettelegging av dokumenter og nødvendig bakgrunnsinformasjon. Vi har også vært helt avhengig av velvilje og hjelp fra de informantene vi har intervjuet. En særlig takk går til dem som

dermed delte av sin tid og sine erfaringer. Selv om de endelige vurderingene er våre egne, er de i stor grad utviklet på bakgrunn av den kunnskapen vi har fått fra informantene.

Rapporten har fått tittelen *Koreokrati*. Ordet er konstruert for anledningen. Det er sammensatt av forstavelsen *koreo-*, dans, og etterstavelsen *-krati*, styre. Det dreier seg dermed om det å skulle styre og forvalte dans. Samtidig dreier det seg i tillegg om at dansen også styrer. Det ligger altså en tvetydighet her som også fanger noen av de kulturpolitiske forhandlingene som foregår mellom det å styre kunst og det å la kunsten styre.

Ole Marius Hylland
Prosjektleder

Innhold

5	FORORD
9	1 INNLEDNING
19	2 PILOTPROSJEKTET FOR PROFESJONELLE AV DANSEMILJØER
24	3 DE REGIONALE DANSEMILJØENE
30	4 ORGANISERING
37	5 PROFESJONALISERING
43	6 REGIONALISERING
52	7 FORMÅL, STRATEGIER OG RESULTATER
63	8 KONKLUSJONER OG ANBEFALINGER
67	LITTERATUR
69	VEDLEGG

Innledning

Det norske dansefeltet og dansepolitikken

Denne rapporten presenterer arbeidet med og resultatet av en evaluering av Pilotprosjekt for utvikling av profesjonelle dansemiljøer. Dette prosjektet ble lansert i 2010 som en støtteordning og et virkemiddel for å utvikle, styrke og profesjonalisere regionale dansemiljøer.

Pilotprosjekt for profesjonelle dansemiljøer inngår i en økt satsing på dans i kulturpolitikken de siste tiårene. Den økte satsingen på dans har særlig blitt synliggjort i Kulturløftet under den rødgrønne regjeringen fra 2005 ved at dans er framhevet i et eget punkt. I den første versjonen av Kulturløftet (2005–2009) ble det framhevet at dans fortjente større anerkjennelse, og at man ønsket å styrke både produksjonen og formidlingen av dans. Ønsket om å løfte dansekunsten ble videreført i Kulturløftet II (2009–), hvor det under overskriften «Satse på dans» heter at: «Det skal være bred satsning på mange ulike danseuttrykk over hele landet.»¹ En lignende ambisjon kommer til uttrykk i stortingsmeldingen om scenekunst fra 2008, *Bak kulissene*. Her framheves det at det er et viktig scenekunstpolitisk mål å sørge for at det eksisterer «[e]t profesjonelt tilbud av teater-, opera-, danseforestillinger og andre scenekunstuttrykk over hele landet».² Et av tiltakene som framheves i et eget kapittel om dans i den samme meldingen, er å «[s]tyrke dansemiljøene rundt i landet gjennom pilotprosjekt med utgangspunkt i sterke lokale dansemiljøer. Tiltaket forutsetter regional/lokal medfinansiering».³

Dansekunsten skal altså ikke bare styrkes, den skal i større grad også spres til hele landet.

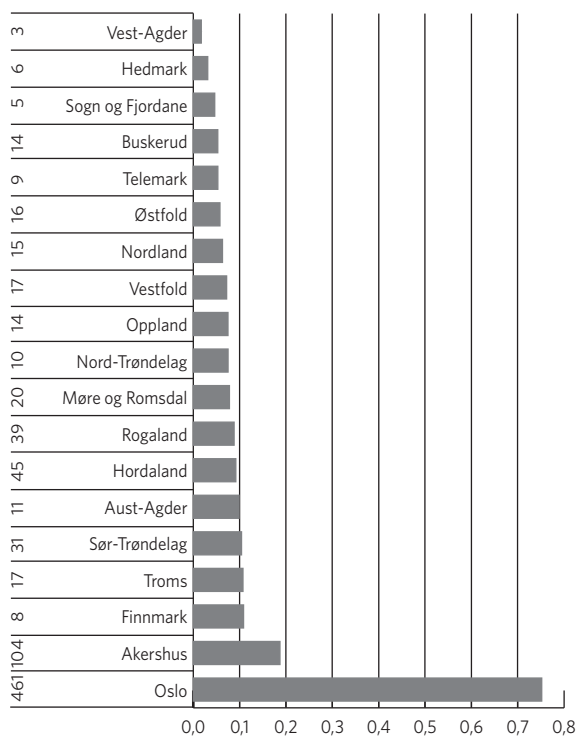
Bakgrunnen for den økte satsningen på dans i den senere tid er en kulturpolitisk erkjennelse av at dans har hatt relativt lavere prioritet enn andre kunstformer i offentlige kulturbudsjetter (Røyseng 2012). Denne erkjennelsen har særlig vært koblet til det faktum at det bare er etablert to faste, offentlig støttede institusjoner med arbeidsplasser for profesjonelle dansere – Nasjonalballetten ved Den Norske Opera & Ballett og Carte Blanche, mens det for eksempel finnes nær 20 offentlig støttede institusjoner for teater. Det er dermed vanlig å påpeke at dansekunsten er svakt institusjonalisert. Utenom de to faste institusjonene for dans finnes det imidlertid en relativt omfattende dansevirksomhet innenfor det frie scenekunstheltet. Etableringen av Dansens Hus som organisasjon i 2004 og innflyttingen i det nåværende huset som i dag er Dansens Hus på Vulkan-tomta i Oslo, i 2008 var viktig. Dansens Hus er en sentral arena for visning av fri dansekunst. Selv om det finnes flere unntak, er mange av de frie dansekompaniene lokalisert i Oslo/Akershus.

Den begrensede institusjonaliseringen gjør blant annet at det er vanskelig å ha noen eksakt oversikt over størrelsen på det profesjonelle dansefeltet i Norge. De sentrale kildene til en slik oversikt er Danseinformasjonen, som er et nasjonalt informasjons- og kompetansesenter for dansekunst, og Danse- og teatersentrum (DTS), som er en interesse- og medlemsorganisasjon for det frie scenekunstheltet. Danseinformasjonen har 87 kompanier/koreografer på sin liste over slike, men dette inkluderer aktører av alle størrelser og kategorier, inkludert de nasjonale institusjonene Nasjonalballetten og Carte Blanche. I sin oversikt over medlemmer har DTS inkludert 24 (av totalt 88) grupper/kompanier o.l. som er registrert med

1. http://www.kulturløftet.no/-/bulletin/show/471929_kulturløftet-ii
 2. Jf. St.meld. nr. 32 (2007–2008) *Bak kulissene*, s. 16.
 3. St.meld. nr. 32 (2007–2008) *Bak kulissene*, s. 156.

dans som uttrykk. Tallene fra Danseinformasjonen og Danse- og teatersentrum har med andre ord begrensninger på hver sin måte. Danseinformasjonens tall er basert på at dansekompaniene selv rapporterer om sin virksomhet. Det er altså ikke på noen måte sikkert at alle dansekompanier opplever det som relevant å rapportere sin virksomhet til Danseinformasjonen. Tallene fra Danse- og teatersentrum har den åpenbare svakheten at de bare organiserer en begrenset del av dansefeltet.

Om man tar utgangspunkt i enkeltdansere, er det noe mer solide tall for disse. Hvordan fordeler så dansekunstnerne seg geografisk utover landet? Spørsmålet er høyst relevant i sammenheng med en ordning som har et eksplisitt regionalt siktemål. Fra tidligere undersøkelser, for eksempel fra levekårsundersøkelsen for kunstnere fra 2008 (Heian, Løyland og Mangset 2008), vet vi at dansere er blant de kunstnergruppene som i størst grad er bosatt i hovedstadsregionen (ibid.:49). Hvis vi benytter oss av nyere tall, ser vi at denne tendensen er den samme. Medlemsinformasjon fra Norske Dansekunstnere viser at deres medlemmer fordeler seg fylkesvis på denne måten:



Figur 1. Antall dansekunstnere fordelt fylkesvis (vertikalt), samt antall dansekunstnere pr. 1000 innbyggere (horisontalt). Kilde: Norske Dansekunstnere og Norsk kulturindeks (Kleppe 2012).

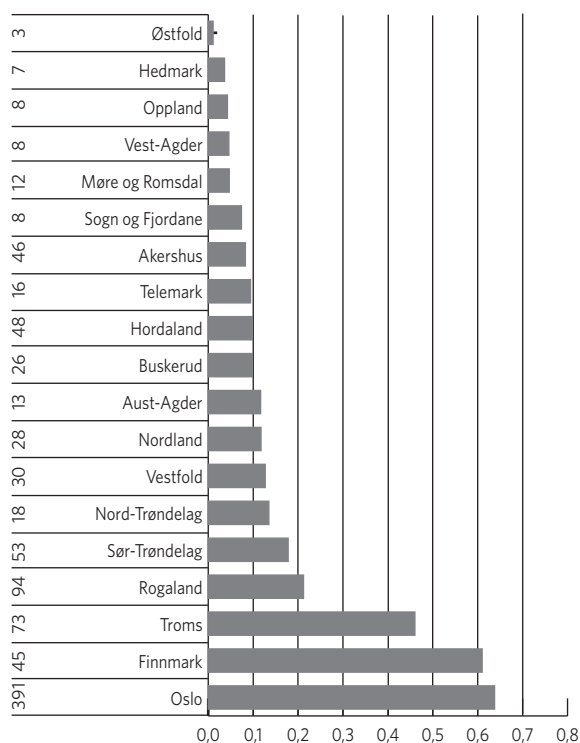
Samlet utgjør dette 845 dansere. 67 % av disse, om lag 2/3, er bosatt i Oslo eller Akershus. Målt i antall dansere pr. innbygger er også disse fylkene de største, med Oslo som den desidert viktigste regionen for dansekunstnere. Oslo har ca. 0,75 dansere pr. 1000 innbyggere. På motsatt side finner vi Vest-Agder, med kun 3 registrerte dansere. Det bør knyttes noen merknader til disse tallene. For det første er dette tall for 2011, så noen mindre endringer kan ha funnet sted siden. Videre er det åpenbart slik at det finnes dansere som ikke er inkludert i denne statistikken. Den baserer seg på medlemskap i Norske Dansekunstnere, som har visse kriterier for å ta opp dansere blant medlemmene. I NoDas vedtekter står dette om kriterier for medlemskap:

Enhver danser, koreograf eller pedagog med Bachelorgrad eller utdanning på tilsvarende nivå som er godkjent av forbundet kvalifiserer til medlemskap. En person som har utøvd yrkesaktivitet innen forbundets virksomhetsområde i tre år eller mer kvalifiserer til medlemskap. Utenlandsk danser, koreograf eller pedagog som har norsk engasjement kan tas opp som medlem så lenge engasjementet varer.

Det kan også være dansere som av ulike grunner har valgt å stå utenfor NoDa.

Kunstneres tendens til å bosette seg i hovedstaden eller i bynære strøk er velkjent og allmenn (jf. f.eks. Mangset 2004). I denne sammenhengen er det relevant å se hvordan dansekunstnere fordeler seg geografisk, fordi et av hovedformålene med den aktuelle ordningen er å sørge for en regionalisering av dans. Dette ønskes oppnådd gjennom en sikring av eksistensgrunnlaget til dansemiljøer som for det meste ligger utenfor hovedstadsregionen. De regionale dansemiljøene skal sørge for at det finnes kunstnerisk infrastruktur og relevante nettverk for dansekunstnere i ulike regioner. Den geografiske fordelingen av norske dansekunstnere sier noe om størrelsen på og fordelingen av dette kunstfeltet. (Vi kommer tilbake til regionalisering som både målsetting og virkemiddel i kap. 6.)

Hvordan fordeler så registrerte danseforestillinger seg fylkesvis? Basert på tall fra Danseinformasjonen fordelte danseforestillinger i 2011 seg på følgende måte:



Figur 2. Antall registrerte danseforestillinger (2011) fordelt fylkesvis (vertikalt), antall forestillinger pr. 1000 innbyggere (horisontalt). Kilde: Danseinformasjonen og Norsk kulturindeks (Kleppe 2012).

Både denne og den forrige oversikten er altså basert på tall fra Danseinformasjonen. Det kan potensielt ligge feilkilder eller manglende registrering i disse tallene som vi ikke har oversikt over. Vi tror uansett at tallene gir et dekkende bilde av hvordan både dansekunstnere og -forestillinger er fordelt geografisk.

Figur 2 viser fordelingen av danseforestillinger i 2011. Tallene viser antall visninger, og ikke unike oppsetninger. Både i rene tall og i forestillinger pr. innbygger er Oslo det fylket med flest forestillinger pr. innbygger. I rene tall er de fire fylkene med flest danseforestillinger Oslo, Rogaland, Troms og Sør-Trøndelag. Finnmark skiller seg ut som et fylke med et høyt antall danseforestillinger pr. innbygger.

Pilotprosjektet for profesjonelle dansemiljøer i regionene inngår i en innarbeidet kulturpolitisk ambisjon om å sørge for at kunst og kultur er tilgjengelig over hele landet. Utgangspunktet er en kunstart som det i liten grad har blitt etablert en institusjonell infrastruktur for utenfor de største byene. Pilotprosjektet må likevel sees i sammenheng med dansevirksomhet som allerede finnes mange steder. For det første finnes det tilbud om opplæring innen dans på ulike nivåer og innen ulike sjangre rundt omkring i landet. Opplæring innen dans finner sted både på kulturskoler,

private danseskoler og på videregående skoler med studiespesialisering innen musikk, dans og drama osv. For det andre har det over noen år vært satset på å bygge ut tilbudet om daglig trening for profesjonelle dansere gjennom den offentlig støttede stiftelsen PRODA – Profesjonell Dansetrening. PRODA arrangerer gratis daglig trening flere steder i Norge, det vil si i Oslo, Bergen, Stavanger, Trondheim, Nord-Norge og Nord-Trøndelag.⁴ For det tredje har enkelte frie dansekompanier valgt å lokalisere sin virksomhet utenfor Oslo og Bergen. For eksempel har dansekompaniet Stellaris DansTeater vært lokalisert i Hammerfest siden 1980, og kompaniet Moving Art har vært lokalisert i Bodø siden 2007.

I 2013 la kulturminister Hadia Tajik fram en strategi for dans med tittelen *Dans i hele landet* (Kulturdepartementet 2013). Det understrekes at strategien skal bidra til å «synliggjøre dans som kunstform og peke på utfordringer og satsingsområder for den videre utviklingen av profesjonell dansekunst i Norge» (ibid.:12). Både tittelen på og innholdet i strategien viser at det å sørge for at dans både produseres og formidles over hele landet og ikke bare i de største byene, sees på som en viktig kulturpolitisk målsetting. I denne forbindelsen trekkes betydningen av regionale dansemiljøer fram: «For å bidra til produksjon og visning av danseforestillinger av høy kunstnerisk kvalitet over hele landet må det legges til rette for å utvikle regionale dansemiljøer for produksjon og visning.» Videre understrekes det: «For å styrke formidlingen av dans må det etableres formidlingsnettverk for dans. Dette må skje gjennom samhandling mellom scenekunstinstitusjoner, kulturhus, festivaler og andre arrangører og arenaer for dans. De regionale dansemiljøene vil inngå som en naturlig del av slike nettverk» (Kulturdepartementet 2013:12).

Evalueringens hovedspørsmål

I tilbudsinnbygdelsen står følgende spesifisering av hovedspørsmålene for evalueringen:

Evalueringen skal besvare følgende problemstillinger:

- Hva kjennetegner tilskuddsmottakernes virksomhet med hensyn til formål, organisering, tiltak og kunstnerisk orientering innenfor rammen av pilotprosjektet?

4. Fra 2011 har PRODA også støttet kursvirksomhet i Østfold, på Sørlandet og Innlandet.

- I hvilken grad har tilskuddsmottakerne lagt til rette for nasjonalt og internasjonalt samarbeid, faglige fellesskap, produksjonsmuligheter og for dansekunstnerenes egen faglige utvikling?
- Hvordan er profesjonalisering forstått av tilskuddsmottakerne, og hvilke strategier er iverksatt for å utvikle profesjonell dansekunst av høy kunstnerisk kvalitet?
- Hvilke fordeler og ulemper har de valgte strategiene sammenlignet med andre mulige modeller for profesjonalisering?
- I hvilken grad har pilotprosjektet samlet sett bidratt til å styrke og utvikle profesjonelle dansemiljøer på landsbasis?
- Hvordan har samarbeidet med regionale og lokale myndigheter og andre aktører i kunst- og kulturlivet fungert?

Sist, men ikke minst skal evalueringen trekke konklusjoner med hensyn til ordningens styrker og svakheter og vurdere mulige endringsforslag.

Med andre ord skal følgende temaer dekkes:

- En *beskrivelse* av aktørenes formål, organisering og arbeid (tiltak, strategier)
- En *analyse* av aktørenes forståelse av eget arbeid og av profesjonaliseringen av det
- En *vurdering* av aktørenes tilrettelegging for samarbeid, faglig fellesskap, produksjonsmuligheter og faglig utvikling

Disse temaene styrer dermed både det empiriske og det analytiske arbeidet i denne evalueringen

– det dreier seg om hvordan aktørene forstår oppdraget og formålet, hvordan denne forståelsen er omsatt i organisering og arbeid, hvilke resultater dette har gitt, samt hva sier dette om eventuelle behov for videreføring eller ev. endring. I det følgende beskriver vi hvilke analytiske perspektiver vi har vektlagt, og hvilke empiriske strategier vi har brukt for å forfølge disse perspektivene.

Perspektiver

Formålene med den aktuelle ordningen er flere, og dermed bør perspektivene for å analysere/ evaluere ordningen også være flere. For det første ligger det et delt formål i at pilotprosjektet skal bidra til *kvalitetsheving* samtidig som dette skal skje gjennom en *regionalisering*. I tillegg skal miljøene som involveres, både drive *kunstnerisk* og *organisatorisk* virksomhet, slik utlysningen av ordningen beskriver det. Jamfør for eksempel omtalen av disse føringene i tilbudsinvitasjonen:

I retningslinjene heter det at målgruppen for pilotprosjektet er profesjonelle dansemiljøer som arbeider med dans som kunstnerisk uttrykk. I søknaden skal det gjøres rede for langsiktige strategier og tiltak for å videreutvikle og styrke fagmiljøet. I tillegg skal virksomhetens organisasjon og forankring beskrives. Det skal videre gis opplysninger om kunstneriske og administrative samarbeidspartnere og fagmiljøets kunstneriske virke de siste årene. Det kan søkes om midler til nettverksbygging, kompetanseheving og utgifter til lokaler, arenaer, produsent- og konsulenttenester med mer. I tillegg står det at tiltak med et bredt nedslagsfelt og en bred kunstnerisk orientering er en fordel.

For å følge opp målene for pilotprosjektet har denne evalueringen tatt utgangspunkt i fire perspektiver som framstår som særlig relevante: *å regionalisere dans*, *å organisere dans*, *å profesjonalisere dans*, *å definere dans*. Perspektivene er valgt med tanke på at disse både dekker ordningens formål og samtidig er tett knyttet til hverandre.

Å regionalisere dans

Forholdet mellom sentrum og periferi er en sentral dimensjon i kulturpolitikken. Å gjøre kunst og kultur av høy kvalitet tilgjengelig over hele landet framstår som et av de aller viktigste målene i kulturpolitikken historisk sett. På flere kunstområder er det derfor bygd opp en infrastruktur som skal ivareta både produksjon og formidling ikke bare i de største byene, men over hele landet. Samtidig som desentralisering har vært en viktig strategi i kulturpolitikken, viser undersøkelser at kunstnerbefolkningen bor mer sentralisert enn befolkningen for øvrig (Mangset 1998; Heian et al. 2008:89 f.). Ifølge den siste landsomfattende kunstnerundersøkelsen er dansekunstnerne sammen med dramatikerne, filmkunstnerne, scenografene og populærkomponistene den kunstnergruppen som bor mest sentralisert. Det er altså en spenning mellom en kulturpolitisk desentraliseringsambisjon og sentraliseringstendensen i kunstnerbefolkningen.

Flere har påpekt at det geografiske bosetningsmønsteret for ulike kunstnergrupper må sees i sammenheng med særtrekk ved kunstartene de representerer (Mangset 1998; Heian et al. 2008). Det blir ofte påpekt at for å opprettholde en profesjonell virksomhet innen dans er det nødvendig med et regelmessig (daglig) treningstilbud tilpasset behovet for vedlikehold og utvikling av dansernes fysiske form og ferdigheter. Det blir også pekt på at dans er en kollektiv

kunstform. Det betyr at det må være et miljø av en viss størrelse for å kunne utvikle et profesjonelt dansemiljø. Spesialiserte lokaler trekkes også fram som en viktig forutsetning for profesjonell dansevirksomhet.

Ambisjonen om å regionalisere dans og utvikle profesjonelle dansemiljøer flere steder i landet må på denne bakgrunnen sees i sammenheng med en spenning mellom en kulturpolitisk desentraliseringsambisjon og en sentraliserings-tendens i kunstfeltet. I dette perspektivet vil vi vektlegge spørsmål om hva den regionale komponenten i ordningen har hatt å si for ordningens innretning og resultater.

Å organisere dans

Den kulturpolitiske ambisjonen om å sørge for at kunst og kultur er tilgjengelig for flest mulig over hele landet, har historisk blitt løst med ulike organisasjonsformer og -modeller (Arnestad et al. 1995; Aslaksen 2000). Mens demokratiseringen som ble satt i gang rett etter andre verdenskrig, vektla organisasjonsformer hvor kunst kunne distribueres ut i landet fra sentrum, ble det i 1970-åra mer vanlig å legge vekt på at også kunstproduksjonen måtte desentraliseres. Kunstproduksjonen måtte foregå i dialog med lokalbefolkningen der hvor den skulle gjøre seg gjeldende. Imidlertid var organisasjonsformene som ble valgt i 1970-åra, i liten grad lokalt forankret (ibid.; Arnestad et al. 1995). Regionteatrene ble gjerne etablert ved statlige vedtak og gjennom at kunstnere bosatt i Oslo reiste ut for å sette regionteaterideen ut i livet. Selv om bildet ikke er entydig, har det fra 1980- og -90-tallet og utover vært en sterkere tendens til å la organisasjonene som skal ivareta kulturpolitiske oppdrag i regioner og lokalsamfunn, vokse fram nedenfra, både med utgangspunkt i lokale kunstmiljøer og lokale/regionale politiske beslutningsaktører.

Organisasjonene som er utviklet for å ivareta den kulturpolitiske desentraliseringsambisjonen på scenekunstmrådet, har for det meste skullet arbeide både med produksjon og formidling. Imidlertid blir forholdet mellom produksjon og formidling ofte trukket fram som en uavklart problemstilling på dansefeltet. Som vi har vært inne på ovenfor, finnes det nokså mange dansekompanier i Norge som produserer danseforestillinger. Mange oppfatter at muligheten til å få vist

disse danseforestillingene ikke står i forhold til de ressurser som blir lagt ned i å produsere dem og kvaliteten de holder.⁵

Samtidig som de organisasjonene som bygges opp innenfor pilotprosjektet for profesjonelle dansemiljøer, skal realisere kulturpolitiske målsetninger om at hele landet skal få tilgang på profesjonell dans og må finne sin plass i spenningen mellom produksjon og formidling av dans, vil en sentral dimensjon ved miljøene som bygges opp, også handle om å forholde seg til en kunstfaglig kontekst. Kvaliteten og relevansen til de regionale dansemiljøene vil – i alle fall internt i det profesjonelle dansefeltet – bli målt etter hvordan miljøene plasserer seg, gjør seg synlig og holder seg oppdatert om den estetiske og faglige utviklingen i kunstfeltet nasjonalt og internasjonalt.

På denne bakgrunnen kan det hevdes at det å organisere profesjonelle dansemiljøer regionalt krever forståelse og teft for en kompleks kulturpolitisk og kunstspesifikk kontekst. Evalueringen tar sikte på å beskrive og analysere organisasjonsformene som er valgt, med tanke på de komplekse kulturpolitiske og kunstfaglige kontekstene de skal interagere med.

Evalueringen skal videre gå inn i hvilke eventuelle forutsetninger som ligger i de ulike organisasjonsformene, og vurdere hvorvidt de ulike organiseringene påvirker muligheten til å arbeide etter ordningens målsettinger. Hvilke organisasjonsformer er valgt? Hvorfor er de valgt? Og i hvilken grad bidrar organiseringen til måloppnåelse og legitimitet?

Å profesjonalisere dans

I utgangspunktet har profesjonalisering og profesjonalitet flere ulike betydninger. Profesjonalitet kan blant annet bety at man er *utdannet* til det man driver på med, at man tjener *penge* på det man driver med, eller at man driver med noe på et *høyt nivå*. Med andre ord profesjonalitetsbegrepet både av økonomi, utdanning og kvalitet. I dagligtale kan profesjonalitet dessuten bety at man ikke lar personlige preferanser og forhold påvirke utøvelsen av yrket sitt.

Kulturpolitisk er det åpenbart at profesjonalitet behandles som et utvetydig gode og som en garanti for kvalitet. Det er eksempelvis et av de sentrale prinsippene for Den kulturelle skolesekken at elevene i grunnskolen (og etter hvert også

5. Se for eksempel debatt på www.scenekunst.no hvor både Danseinformasjonen og de regionale pilotprosjektene ytrer seg.

videregående skole) skal møte profesjonell kunst. Hovedmålsettingen er formulert slik: «Den kulturelle skolesekken er en nasjonal satsing som skal bidra til at elever i skolen får møte profesjonell kunst og kultur av alle slag.» Her er det nærliggende å forstå profesjonell kunst og kultur som et funksjonelt synonym for kunst og kultur av høy kvalitet, der det er utøverens profesjonalitet som står for kvalitetsgarantien.

Profesjonalitet fungerer også som et kriterium for å være støtteberettiget i ulike ordninger, for eksempel i prosjektstøtteordningen for fri scenekunst. Paragraf 3 i forskriften for denne ordningen lyder slik:

Profesjonelle scenekunstnere, produksjonsmiljøer, produsenter og profesjonelle enheter innen teater, dans og opera som setter opp forestillinger med profesjonelle utøvere, kan søke om støtte. Medvirkende utøvere må ha gjennomført godkjent, relevant yrkesutdanning eller ha vært i profesjonelt arbeid i minst tre år. Unntak må begrunnes kunstnerisk ut fra prosjektets karakter (våre uthevinger).

I denne evalueringen vil vi knytte diskusjonen av profesjonalitet og profesjonalisering til de erfaringene som er gjort både gjennom evalueringen av korordningen (Berg Simonsen 2011) og gjennom evalueringen av basisfinansieringsordningen for fri scenekunst (Hylland, Kleppe og Mangset 2010). Hvilken type profesjonalisering og profesjonalitet er det som er vesentlig i arbeidet med å profesjonalisere de ulike dansemiljøene?

Å definere dans

Det ligger ingen eksplisitt definisjon av dans eller avgrensning av hvilke former for dans som skal ivaretas og styrkes, til grunn for pilotprosjektet for profesjonelle dansemiljøer. Den første utfordringen vi støter på som forskere og evaluører i dette feltet, er dermed hvordan nettopp dans skal defineres. I tråd med både cultural studies-tradisjonen (Barker 2000:349–380) og Bourdieus sosiologi (Bourdieu og Wacquant 1993) er kultur et strids-emne. Kultur er ikke en gitt størrelse, men snarere noe som blir skapt gjennom de definisjoner som til enhver tid får gjennomslag. Å peke på visse former for kultur framfor andre innebærer med andre ord at man er med på å bestemme statusen til ulike kulturelle uttrykk.

Det er gjort lite forskning om dans (Pape 2010), ikke bare i Norge, men også internasjonalt (Thomas 2003:1 f.). Et viktig bidrag er imidlertid boka *Historien om norsk ballett* av teaterviteren

Valdemar Hansteen (1989). Hansteen understreker allerede i forordet til boka at det eksisterer en anonym del av den norske dansetradisjonen som vanligvis blir sett på som annenrangs sammenlignet med ballettradisjonen. Dette gjelder for eksempel danseinnslag i revyer, teateroppsetninger, operetter og annen underholdning. Dette illustrerer den politiske dimensjonen i måten dans defineres på. Noen typer dans forstås som mer verdige og legitime enn andre. Mens det er nærliggende å rette oppmerksomheten mot utøvelsen av dans på scenene til ulike kunstinstitusjoner, er det verdt å minne om at dans er noe som utøves overalt (jf. Ehrenreich 2008; Hamera 2007). På denne bakgrunnen blir det viktig å finne ut av hvordan de ulike regionale miljøene innenfor pilotprosjektet har definert dans gjennom egen virksomhet.

Måten dans defineres på, skjer imidlertid ikke i et vakuum. Enhver definisjon bygger på referansepunkter. Spørsmålet blir dermed videre hvilke kunstfaglige referansepunkter de ulike regionale dansemiljøene har for sin måte å definere dans på. Dette perspektivet vil vektlegge hvordan de regionale dansemiljøene interagerer med det kunstfeltet og den kunstkonteksten de er en del av.

Metode og empiri

Evalueringen er gjennomført ved hjelp av kvalitative metoder. Hovedvekten har ligget på intervjuer og dokumentanalyse. I tillegg har vi gjennomført en elektronisk spørreundersøkelse.

Kvalitative intervjuer med relevante aktører har utgjort en bærebjelke for evalueringen. I tabell 1 presenteres en liste over de informantene vi har intervjuet i arbeidet.

Intervjuene som er gjennomført, kan deles i to hovedgrupper: For det første har vi gjennomført intervjuer med alle tilskuddsmottakerne. I tre av intervjuene var det to informanter til stede på vegne av tilskuddsmottakeren. De fleste av intervjuene med tilskuddsmottakerne er gjennomført på arbeidsplassen til informantene. Dette har også gitt mulighet til å få et inntrykk av de rent fysiske fasilitetene de regionale miljøene disponerer. Et av intervjuene er imidlertid gjennomført på Skype. Intervjuene med tilskuddsmottakerne varte mellom én og to timer. For det andre har vi gjennomført intervjuer med andre relevante aktører. Det gjelder andre aktører i dansefeltet, og det gjelder representanter for kommunal og fylkeskommunal forvaltning. De fleste av disse intervjuene ble gjennomført på telefon, mens ett ble gjennomført på Skype og ett pr. e-post.

TABELL 1. INFORMANTER OG ROLLE.

INFORMANTER	TILKNYTNING/ROLLE
Dansemiljøer/tilskuddsmottakere	
Siri Leonardsen og Morten Walderhaug	Ansvarlig, dans og kulturhussjef i Bærum Kulturhus
Anna C. N. Hegdahl og Live Strugstad	Daglig leder og dansekonsulent, Dans i Nord-Trøndelag
Susanne Næss Nielsen	Administrativ leder, Dansearena nord
Arnhold Staal Pettersen og Ingeborg Dugstad Sanders	Daglig leder, DansIT – Dansekunst i Trondheim
Tine Fossmo	Kunstnerisk leder, Grenland Dansekompani
Therese Markhus	Leder, Regional Arena for Samtidsdans
Jon Mihle	Scenerommet
Lene Hafstad	Dansfeltet/PRODA
Andre aktører i dansfeltet	
Sidsel Pape	Danseviter og -kritiker
Ina Christel Johannessen	Kunstnerisk leder og koreograf i zero visibility corp.
Linda Birkedal	Kunstnerisk leder og koreograf i Molitrix og styreleder i DansiS
Anne Katrine Haugen	Koreograf og danser i Haugen produksjoner
Un-Magritt Nordseth	Daglig leder av Dansens Hus
Odd Johan Fritzøe	Koreograf
Kommunale/fylkeskommunale aktører	
Knut Kvaran	Rådgiver i rådmannens fagstab, faggruppe kultur og næring, Trondheim kommune
Nina Badendyck	Fylkeskultursjef, Nordland fylkeskommune
Ragnhild Kvalø	Fylkeskultursjef, Nord-Trøndelag fylkeskommune
Marianne Pedersen	Fylkeskultursjef Finnmark fylkeskommune

Intervjuene i denne hovedgruppen varte mellom en halvtime og en time.

I tillegg har vi også hatt dialog med Kulturrådets administrasjon underveis i arbeidet.

Alle intervjuene var semi-strukturerte, dvs. at intervjuguiden fungerte som en sjekkliste for hvilke temaer og spørsmål det var viktig å ta med, men at det i samtalen med informantene var viktig å følge opp interessante temaer som dukket opp underveis, og i den rekkefølgen det opplevdes som naturlig. En veiledende intervjuguide for spørsmål er tatt inn som vedlegg til rapporten. Temaer som ble tatt opp i alle intervjuene, var historikken til de ulike regionale miljøene, organiseringen og prioriteringen av aktiviteter, samarbeidsrelasjoner, profesjonalisering og muligheter og utfordringer framover.

Dokumentanalyse

I tillegg til de kvalitative intervjuene har vi basert oss på en analyse av dokumenter som er kilder til gjennomføring av ordningen. Disse dokumentene inngår i ulike ledd av prosessen med styrking av dansemiljøene. De viktigste dokumentene vi har benyttet oss av, er:

- Utlysningstekst og retningslinjer for pilotprosjektet

- Søknader, inkl. prosjektbeskrivelser, budsjetter, støtteerklæringer m.m.
- Vedtekter, formålserklæringer, rapporter og årsmeldinger for dansemiljøene
- Hjemmesider og annen egenpresentasjon fra dansemiljøene
- Strategi- og politikkdokumenter for dans (stortingsmeldinger, budsjett dokumenter, innspill fra danse- og scenekunstorganisasjoner m.m.)
- Tidligere relevante evalueringer

Disse dokumentene har hatt ulike formål. For det første finner vi her en kilde til beskrivelse av miljøene selv – organisering, lokalisering og virksomhet. Dokumentene er en viktig kilde for å dokumentere faglig virksomhet av den karakter som ordningen ønsker å støtte: samarbeid, faglig fellesskap, produksjonsmuligheter og faglig utvikling, samarbeid med myndigheter og andre aktører. I dette ligger også en første kilde til informasjon om hvordan de regionale miljøene beskriver seg selv – hvilken egenforståelse som preger dem. Informasjon herfra har også fungert som viktig bakgrunnsdokumentasjon før gjennomføringen av intervjuene.

Vi har i gjennomgangen av disse dokumentene også forsøkt å se nærmere på sammenhenger

mellom dem. I tekstanalytiske termer vil dette dreie seg om en form for intertekstualitet, der vi for eksempel ser på sammenhenger mellom utlysninger, søknader og rapporter. I hvilken grad er det for eksempel en samforståelse i disse dokumentene mellom hvordan formålene med de regionale danse miljøene forstås?

Survey om brukererfaringer

I den avsluttende fasen av arbeidet med evalueringen sendte vi ut en elektronisk survey til et utvalg informanter fra det norske dansefeltet. Surveyen ble sendt ut ved hjelp av verktøyet SurveyXact, og ble distribuert til 30 informanter. Listen over informanter ble opprettet i samarbeid mellom Norsk kulturråd og de åtte støttetakerne i pilotprosjektordningen. 15 av informantene besvarte undersøkelsen. Resultatet fra denne undersøkelsen gjennomgås i kapittel 7.

Evalueringemetodikk

I denne evalueringens analyse har vi hatt som ambisjon å kombinere ulike utgangspunkter. I rapporten finner vi et forsøk på å kombinere 1) eksisterende kunnskap om et felt, 2) et sett med problemstillinger, 3) en analyse av tiltakets formål, 4) aktørers beskrivelse av eget arbeid og erfaringer, samt 5) oppnådde resultater. Vi skal kort si noe om hva vi legger i disse fem punktene og innfallsvinklene.

1. Evalueringen tar for det første utgangspunkt i et eksisterende kunnskapsgrunnlag. Det som analyseres og beskrives i denne rapporten, er en del av en kumulativ kulturpolitisk kunnskapsproduksjon som både våre og andres tidligere bidrag er en del av. Vi som har gjennomført denne evalueringen, har i andre sammenhenger arbeidet med analyser og evalueringer både av scenekunstheltet mer generelt og med konkrete scenekunstopolitiske tiltak spesielt. I tillegg kommer naturlig nok annen relevant litteratur om særlig det norske scenekunstheltet.

2. For det andre forholder evalueringen seg til et sett med forhåndsdefinerte problemstillinger (jf. kap. 1.3). Vi har fortolket, eventuelt oversatt disse problemstillingene i retning av at det er disse spørsmålene som skal besvares: hvordan aktørene forstår oppdraget og formålet, hvordan denne forståelsen er omsatt i organisering og arbeid, hvilke resultater dette har gitt, samt hva dette sier om eventuelle behov for videreføring eller eventuelt endring.

3. For det tredje vil evalueringen bygge på en analyse av tiltakets, altså støtteordningens, for-

mål. I evalueringsteoretisk litteratur kalles dette intervensjonsteori (el. -logikk) eller programteori. Intervensjonsteori beskrives for eksempel på denne måten: «[D]e övertygelser, som är inbäddade i det offentliga ingripandet självt och som handlar om hur det förmodligen kommer att genomföras och producera konsekvenser i flera led. Interventionsteorin är då ingripandets egen tankemässiga ryggrad» (Vedung 2009:46; se også Patton 2002). Dette består med andre ord i noe mer enn en passiv repetisjon av de eksplisitte formålene med et tiltak. I en evaluering er det sentralt å bruke tid på å beskrive en intervensjonslogikk, fordi det er nettopp denne det enkelte tiltak nødvendigvis må sees og vurderes i lys av. Vi vil derfor bruke noe plass til å se nærmere på tiltakets «egen tankemässiga ryggrad».

4. Videre vil vi for det fjerde legge vekt på involverte aktørers beskrivelser og erfaringer. Dette ligger i den kvalitative metodens innretning. Kvalitativ metode søker generelt innsikt gjennom å avdekke hvordan fenomener oppleves og vurderes av individer – hvordan handlingsvalg motiveres, hvilke byggesteiner som ligger til grunn for en virkelighetsoppfatning, m.m. De tradisjonelle metodiske verktøyene til dette formålet er deltakende observasjon, kvalitative intervjuer og tekstanalyse. Disse metodene vektlegger nettopp forståelse av aktørers handlingsvalg og oppfatninger om sine omgivelser (jf. Patton 2002; Kvale 2001).

5. For det femte vil vi i tråd med utgangspunktet for evalueringen si noe om ordningens *resultater*. I tråd med den aktuelle ordningens kvalitative formål og evalueringens kvalitative metodikk snakker vi her nødvendigvis om resultater som ikke er målbare i kvantitativ forstand. Det innebærer at en bevisst form for operasjonalisering er nødvendig. Både tiltakets formål og evalueringens problemstillinger gir enkelte føringer for hvordan resultater skal forstås i denne sammenhengen, men det må like fullt ligge et fortolkingsarbeid til grunn for hvordan resultater skal vurderes for pilotprosjektet. Dette gjør vi nærmere rede for i rapportens to avsluttende kapitler. Før vi i neste kapittel gir en nærmere beskrivelse av ordningen denne rapporten handler om, vil vi tegne et kort riss av dansens kulturpolitiske historie.

Dansens kulturpolitiske historie

Dans som kulturuttrykk har en nokså kort, eller i det minste tynt beskrevet, kulturpolitisk historie. Dersom man med et snevert begrep om kul-

turpolitikk definerer denne som offentlig støtte eller tilrettelegging, kan man for eksempel sette startpunktet for dansens kulturpolitikk enten til inkluderingen av teatre på statsbudsjettet i 1937 eller til tilskuddet til Norsk Operaselskap i 1950 (jf. Gladsø 2004:3). Samtidig har dansen som kulturfenomen både i den brede og den smale sammenhengen nødvendigvis en lang, men også sparsomt dokumentert kulturhistorie.

Dansehistorikeren Gayle Kassing, innleder sin bok om dansens historie med følgende observasjon: «Dance as a moving art exists during a brief period of time and then it is gone, only to remain in the memory of the dancers and the audience» (Kassing 2007:4). Dans er en kombinasjon av øyeblikkskunst og ikke-språklig kultur, og det skaper nødvendigvis utfordringer for enhver som skal beskrive et historisk forløp for dans som kulturform. Disse kjennetegnene gjør at dans i mange tilfeller har få kilder som dokumenterer dens utvikling og særtrekk.

Det finnes lite norsk litteratur om dansens historie, både som kulturhistorie og som kulturpolitikk. Den sparsomme litteraturen som finnes, viser også at det gjerne finnes en todeling i dansefeltet, også i historiske beskrivelser, som fremdeles er relevant. Vi kan se på dette som to linjer i uttrykksformens historie. Den ene dreier seg om dans som et folkelig kulturuttrykk, den andre dreier seg om dans som en profesjonalisert form for scenekunst. Selv om det åpenbart dreier seg om et felles opphav, skiller disse to linjene seg fra hverandre både i historiske og politiske behandlinger av dans.

Med den nasjonale interessen for folkekultur i alle avskygninger ble også dans omfattet av en viss interesse som en del av 1800-tallets nasjonale oppvåkning (jf. f.eks. Bakka 1978). Samtidig framsto folkedansen på mange måter som en potensielt uren og syndig form for kultur, siden dette i alle tilfeller dreide seg om en kroppslig uttrykksform. Dans kunne oppfattes som å ha koblinger til atferd som på ingen måte ble ansett som kulturelt verdifull, snarere tvert imot. Assosiasjoner til seksualitet og alkohol har fulgt dansen i store deler av dens kulturhistorie, både med hensyn til den norske folkedansen og til dans mer allment (jf. Hansteen 1989:66).

Både dans spesielt og scenekunst generelt har dermed historisk vært omfattet av en moralsk farget kulturpolitikk. Norsk-dansk teaterpolitikk begynner i tråd med dette med et *forbud* mot teaterdrift. I 1738 ble det utstedt en forordning som eksplisitt forbød teatervirksomhet i tvillingrikene (jf. Gladsø 2004; Frisvold 1980).

Forordningens formulering inneholder mye kulturhistorie i seg selv:

Frd. [Forordning] at ingen Comoediantspillere, Liniedansere, Taskenspillere, eller de, som holde de saakaldte Lykkepotter, sig udi Danmark eller Norge maae indfinde, for deres Spil og Exercitier der nogensteds, enten i Husene eller paa publice Steder, at forestille og øve. (Saasom at Viborg Snapsting en Bande Liniedansere og Comoediantspillere pleier at indfinde sig og offentlig paa Domhuset agerer) (etter Gladsø 2004:8).

Med denne forordningen legges det en offentlig kulturpolitisk føring som inkluderer «Liniedansere», som åpenbart har vært til moralsk forargelse i den statspietistiske perioden i Danmark-Norge. Det privilegerte teateret i København var unntatt fra forbudet. Forordningen gjaldt i prinsippet helt fram til 1875, selv om det var åpning for søknad om dispensasjoner/privilegier. Blant søknadene om tillatelse til å drive teatervirksomhet finner vi blant annet søknader om for eksempel å «lade opføre Skuespill og Baletter» (jf. Gladsø 2004:13). Dermed åpnes det for at privilegier også omfatter dans.

Teaterviteren Knut Ove Arntzen beskriver på sin side den norske oppkomsten av dans som scenekunst på denne måten:

Norway has like the other Scandinavian countries a folklore tradition of dance going back to the middleages [sic]. However, the Norwegian ballet tradition is not so old. It goes back to the Swedish choreographer Augusta Johannesén at Christiania Theatre in the 1890es, and after the opening of the National Theatre (in Norwegian: Nationaltheatret) in Kristiania/Oslo (Arntzen 2010:119).

I Dahl og Helseths bok om kulturpolitikens historie har dansen som kulturuttrykk blitt tildelt liten plass. De skriver at «en oversikt over offentlig tilskudd til opera og ballettvirksomhet i Norge vil vise at operaens (og ballettens) historie i Norge bare strekker seg tilbake til 1950» (s. 213). Dette året ble det gitt statlig tilskudd til Norsk Operaselskap, som i sitt første ordinære år leide en scene (Det Nye Teater) og satte opp både operaer og balletter (ibid.). Riksteatret ble også stiftet i samme periode, i 1949, og allerede fra de første årene ble dans/ballett inkludert i det turnerende programmet. Dermed ble både den sentraliserte og den demokratiserende kulturpo-

litikken for dans spesielt og scenekunst generelt etablert omtrent på samme tidspunkt. Det viste også den politiske diskusjonen knyttet til offentlig finansiering av scenekunst på slutten av 1930-tallet. Opprettelsen av et riksteater ble eksplisitt koblet til bevilgninger til faste institusjonsteatre (Dahl og Helseth 2006:205).

I slutten av 1960-åra og utover i -70-åra ble det etablert mange frie dansekompanier. På den ene siden var det et vanskelig arbeidsmarked for dansere. Flere dansere fullførte utdanninger innen dans enn hva det var stillinger tilgjengelige for ved Nasjonalballetten, som på dette tidspunktet var den eneste institusjonen med faste stillinger for dansere. Mange dansere var med andre ord på jakt etter jobb. En del startet egne kompanier for å skape relevante arbeidsplasser for seg selv. På den andre siden ble disse kompaniene i mange tilfeller også etablert som en reaksjon på den kunstneriske profilen og organisasjonsstrukturen ved Nasjonalballetten. Kunstnerisk ønsket flere av de frie dansekompaniene å fremme en interesse for moderne ballett i Norge. Begrepet «moderne ballett» ble assosiert med nyere trender innen amerikansk samtidskoreografi (Svendahl 2010; Hansteen 1989:158). Organisatorisk var det viktig for mange av de frie dansekompaniene å arbeide på mindre hierarkiske måter enn de tradisjonelle kunstinstitusjonene.

De frie dansekompaniene som ble etablert i 1960- og -70-årene, var en del av en bredere bevegelse – den frie scenekunsten. Teaterkunstnere etablerte også frie grupper. Utgangspunktene for dansekunstnerne og teaterkunstnerne var imidlertid forskjellige. For teaterkunstnerne var det ikke primært mangel på institusjoner som motiverte til etablering av frie grupper, men snarere institusjonenes kunstneriske profil og organisatoriske innretting. For dansekunstnerne var det en dyd av nødvendighet. På tross av disse ulike forutsetningene opererte aktørene innen frigruppebevegelsen i stor grad som en bevegelse med en felles agenda i møtet med offentlige myndigheter. Den første støtteordningen for fri scenekunst ble etablert i 1982 (Bergsgard og Røyseng 2001). En del grupper hadde inntil dette fått offentlig støtte fra Norsk kulturråd, Kulturdepartementet og fra noen fylkeskommuner. Imidlertid hadde støtten så langt vært beskjeden og sporadisk.

De frie scenekunstnerne etablerte i 1977 en egen organisasjon, Teatersentrum, som senere fikk navnet Danse- og teatersentrum. Deres første hovedmål var å få på plass en egen støtteordning for frie grupper. Det er slående at da støtteordningen ble etablert fem år senere, var kriteriene for å motta støtte fra ordningen så godt som identiske med kriteriene for å bli medlem i Teatersentrum (ibid.:25–26). Kriteriene var formelle. Dette betød at om du oppfylte kriteriene, fikk du i regelen støtte. Etter flere mindre endringer ble støtteordningen for fri scenekunst i 1998 imidlertid endret fra en driftsstøtteordning til en prosjektstøtteordning. Dette betød en overgang fra at støtte ble gitt til kontinuerlig drift, til at støtte skulle gis til tidsavgrensede prosjekter. Det betød også at forvaltningen av ordningen gikk fra en håndheving av formelle kriterier til å vurdere kunstnerisk kvalitet og nyskaping i prosjektene. I 2006 ble ordningen med prosjektstøtte delt i to ordninger, en for dans og en for teater.

I 2007 ble det innført en ny støtteordning for scenekunst, den såkalte basisfinansieringsstøtten (jf. Hylland, Kleppe og Mangset 2010). Ordningen innebærer i praksis en form for mellomting mellom drifts- og prosjektmidler, der scenekunstgruppene skal sikres en viss forutsigbarhet i støtten, samtidig som denne skal være tidsavgrenset. Denne ordningen ble også raskt en relevant og viktig ordning for frie dansekompanier. I de første årene var tre av fire støttemottakere dansekompanier – Jo Strømgren Kompani, zero visibility corp. og Impure Company. Pr. mars 2013 er det ni frie scenekunstgrupper som er støttet under basisfinansieringsordningen: Verdensteatret, Jo Strømgren Kompani, zero visibility corp., Impure Company, Ingun Bjørnsgaard Prosjekt, teaterkompaniet Vinge/Müller, Winter Guests / Alan Lucien Øyen, Verk Produksjoner og Avdals produksjoner / Heine Røsdal Avdal. Med denne ordningen har man oppnådd en form for forsiktig institusjonalisering av deler av dansefeltet, i den forstand at en liten håndfull kompanier finansieres med en grad av langsiktighet. Målsettingen for basisfinansieringen har også overføringsverdi i forhold til pilotprosjektet om profesjonalisering av dansemiljøer. Begge ordningene har blant annet profesjonalisering som et av sine formål. Vi diskuterer dette formålet nærmere i kapittel 5.

Pilotprosjektet for profesjonelle av dansemiljøer

Dette kapittelet beskriver kortfattet det konkrete utgangspunktet for pilotprosjektet, hvordan dette ble iverksatt, og hvordan den administrative prosessen rundt ordningen har blitt lagt opp. Videre angis noen tall for fordeling av tilskudd i de tre tildelingsrundene.

Utgangspunkt og utlysninger

I 2009 ble det igangsatt et pilotprosjekt for utvikling av profesjonelle dansemiljøer. Gjennom prosjektet har 7 tilskuddsmottakere blitt tildelt til sammen 6,3 millioner kroner (pr. desember 2012). Bakgrunnen for dette prosjektet finner vi blant annet i Kulturdepartementets budsjettproposisjon for 2010 (Prop. 1 S (2009–2010)). Ansvaret for ordningen ble delegert til Kulturrådet:

Det er lagt inn 1,1 mill. kroner under avsetningen til Andre formål til pilotprosjekter som skal bidra til å utvikle profesjonelle dansemiljøer rundt om i landet. Norsk kulturråd skal fordele midlene etter kontakt med aktuelle miljøer. Det kan gis tilsagn om midler for inntil tre år. For å sikre forankring, forutsettes regional medfinansiering med 40 pst. av det offentlige tilskuddet (Prop. 1 S (2009–2010), s. 108).

Kulturrådet utarbeidet deretter retningslinjer for en åpen søknadsrunde i samarbeid med Faglig utvalg for dans. I disse retningslinjene ble målgrupper for prosjektet og ønsket innretning på søknadene beskrevet. Målgruppen ble beskrevet som «profesjonelle dansemiljøer som arbeider med dans som kunstnerisk uttrykk». Videre ble aktuelle søkere bedt om å inkludere disse momentene i søknadene:

- gjøre rede for langsiktige strategier og tiltak for å videreutvikle og styrke fagmiljøet

- beskrive virksomhetens organisasjon og forankring
- gi opplysninger om kunstneriske og administrative samarbeidspartnere og fagmiljøets kunstneriske virke de siste årene

Det ble videre sagt at det kunne søkes midler til:

- nettverksbygging
- kompetanseheving
- utgifter til lokaler, arenaer, produsent- og konsulenttenester med mer

I tillegg står det at tiltak med et bredt nedslagsfelt og en bred kunstnerisk orientering er en fordel.

Allerede for året 2010 ble det lyst ut midler i pilotprosjektet. Dette første året inviterte Kulturrådet aktuelle søkere til å søke om midler fra ordningen. Søknadene ble behandlet i Kulturrådet 16. mars samme år. I denne første søknadsrunden ble det ikke åpnet for muligheter til å søke om tilskudd over flere år, mens det i utlysningene for 2011 og 2012 ble gitt mulighet til å søke tilskudd for inntil to år.

Hvilke spørsmål eller utfordringer skulle så dette pilotprosjektet være et svar på? I Kulturdepartementets dansestrategi fra 2013, *Dans i hele landet*, kan vi lese mer om de utfordringene som beskrives for dansekunst i et regionalt perspektiv, og som denne ordningen bør sees i lys av:

Utviklingen i det frie scenekunstheltet i Norge viser at det er økende stabilitet og kontinuitet i gruppeorganisering og produksjoner. Det høye kunstneriske nivået har ført til større etterspørsel etter og muligheter for visninger, også i utlandet. Dette krever også profesjonalisering av administrative funksjoner og styrking av infrastrukturen i feltet på landsbasis.

Det er behov for å legge til rette for en bedre infrastruktur på dansefeltet slik at større publikumsgrupper over hele landet får tilgang til samtidens sceniske danseuttrykk.

Det er viktig at de regionale dansemiljøene er inkluderende overfor ulike danseuttrykk og har en offensiv og utadrettet aktivitet mot nye publikumsgrupper. Den videre utviklingen må tilpasses behovene i den enkelte region. Dette kan bl.a. inkludere samarbeid med lokale avdelinger av PRODA, arenaer for visning og andre aktører som sammen kan bidra til produksjon og visning av danseforestillinger av høy kunstnerisk kvalitet.

For frilanskunstnere finnes det få arbeidslokaler. Det er mangel på egnede produksjonslokaler for koreografer og dansegrupper som skal utvikle nye forestillinger. Dansekunstnere trenger gode rom til å drive kunstnerisk utviklingsarbeid og fornye kunstarten, og til å produsere de forestillingene som skal vises for publikum.

Gode øvingsmuligheter er en forutsetning for at frilansere kan opprettholde og utvikle sin kompetanse. For dansekunstnere er regelmessig trening helt nødvendig og en forutsetning for å opprettholde de kunstneriske ferdighetene. Dette bidrar til økt kvalitet på produksjoner, forestillinger og pedagogisk virksomhet. Samarbeid mellom aktørene i regionen er også et regionalt og lokalt ansvar.

Det er behov for bedre produksjonsvilkår for dansekunst, kompetanseoverføring og deling av ressurser, samt tilrettelegging for profesjonalisering og faglig felleskap. Produsenttjenester og produsentens rolle i en kunstnerisk virksomhet har vært et satsningsområde for Norsk Kulturråd i flere år. Det har bidratt til en betydelig utvikling og bevisstgjøring på dette området. En styrking av kompetansen i produsentleddet kan bidra til å frigjøre ressurser for kunstnerne, som dermed gis bedre muligheter til å konsentrere seg om det kunstneriske arbeidet (KUD 2013:25 f.).

Med andre ord legges det særlig vekt på en kombinasjon av administrativ profesjonalisering, tilgang på lokaler, øvingsmuligheter og kompetanseoverføring. Vi ser at det er en nokså bred vifte av utfordringer som pilotprosjektet skal bidra til å avhjelpe.

Som det også beskrives i Kulturdepartementets strategi, ble altså pilotprosjektet avsluttet med tildelingsrunden i 2012. Fra og med 2013 er ordningen lagt om til en permanent ordning for styrking av regionale dansemiljøer. For 2013 er det satt av 4,1 millioner kroner til dette formålet. Det som er videreført fra pilotordningen, er

hovedformålene og de viktigste kriteriene for støtte. Blant annet er kravet om regional medfinansiering på 40 % beholdt.

Slik presenteres ordningen for utvikling av profesjonelle dansemiljøer (etter pilotfasen) på nettsidene til Norsk kulturråd p.t.⁶:

Formål

Formålet er å utvikle og styrke profesjonelle dansemiljøer rundt om i landet.

Hvem kan søke

Profesjonelle dansemiljøer som arbeider med dans som kunstnerisk uttrykk. Det forutsettes regional medfinansiering på 40 % av det totale offentlige tilskuddet.

Hva kan det søkes midler til

Det søkes midler for inntil tre år. Tiltak som har mottatt tilskudd under pilotprosjektet (2010–2012) kan søke om videreføring av virksomheten. Søker må angi hvor mange år det søkes tilskudd for. Midlene som tildeles skal gå til fagmiljøets utgifter til nettverksbygging, kompetanseheving og utgifter til lokaler og arenaer, produsent- og konsulentbistand med mer. Det er en fordel at tiltakene har et bredt nedslagsfelt og favner vidt i den kunstneriske orienteringen.

Om vurderingen av søknaden står det følgende:

I vurderingen av søknadene legges det overordnet vekt på faglig innhold, profesjonalitet, egenart og kvalitet. Prosjektens relevans i forhold til ordningens formål og Kulturrådets overordnede strategi for scenekunstheltet vurderes også. Andre hensyn som tas med i betraktning i den samlede prioriteringen av søknader er gjennomføringsevne, geografisk fordeling og prosjektets forankring i egen region, vilje til kunstnerisk nytenkning, eventuell lokal/regional finansiering og kulturelt mangfold.

Søknadene vurderes av Faglig utvalg for dans som gjør sine vurderinger på grunnlag av faglig og kunstnerisk skjønn i samsvar med Kulturfondets formål.

Videre beskrives føringene for selve søknaden på denne måten:

Søknaden skal skrives i brev form og inneholde beskrivelse av pilotprosjektet, handlingsplan,

6. <http://kulturradet.no/stotteordninger/utvikling-av-profesjonelle-dansemiljoer> [lest 02.01.2013].

budsjett og finansieringsplan for den perioden det søkes støtte til.

I prosjektbeskrivelsen skal det redegjøres for hvilke langsiktige strategier som legges til grunn for arbeidet med å styrke det faglige miljøet. Det skal angis hvilke samarbeidspartnere fagmiljøet planlegger å knytte til seg, både på kunstnerisk og administrativt plan. Likeledes skal organisering og forankring utdypes og det skal redegjøres for fagmiljøets kunstneriske virke de siste årene.

Det er kun få endringer mellom denne utlysningsteksten og den opprinnelige utlysningen. I pilotprosjektet var formålet definert som å «utvikle profesjonelle dansemiljøer», mens det nå heter «utvikle og styrke profesjonelle dansemiljøer». Pilotstøtten åpnet videre for støtte i inntil to år, mens det nå kan ytes støtte i inntil tre år. Utlysningene vektlegger, som vi ser, nettverksbygging og samarbeid som sentrale aktiviteter – både med hensyn til kunstnerisk aktivitet og et mer administrativt nivå. Et moment som vektlegges også i selve behandlingen av søknadene, er hvordan miljøene er forankret i egen region.

Det er verdt å merke seg hva som er tenkt finansiert, slik utlysningsteksten uttrykker det: «nettverksbygging, kompetanseheving og utgifter til lokaler og arenaer, produsent- og konsulentbistand med mer». Dette er aktiviteter som er tenkt som nødvendige ledd for utvikling, styrking og profesjonalisering av miljøene. Det dreier seg dels om samarbeid mellom relevante aktører, dels om utvikling av kompetanse og dels om tilgang på fysisk infrastruktur. Et litt mer uklart element ligger i «produsent- og konsulentbistand». Kulturrådet er samtidig i annen omtale av pilotprosjektet svært tydelig på at produksjon og formidling *ikke* støttes av pilotprosjektet. Vi ser samtidig at noen av tildelingsbrevene anfører utgifter til coproduksjon som noe av det midlene skal gå til å dekke. Vi ønsker å diskutere nærmere forholdet mellom hva som dekkes og hva som ikke dekkes, og kommer tilbake til dette momentet i kapittel 7. Her skal vi nøye oss med å påpeke at en viss klarhet nødvendigvis følger av *produksjonsbegrepet*. Produksjon/produsent-begrepene er viktige begreper for utvikling av scenekunst (jf. f.eks. Berg 2008), men er ikke utvetydige.

Ordningen i relasjon til andre ordninger

Støtteordningen for utviklingen av dansemiljøer står nødvendigvis ikke isolert fra andre ordninger som støtter dans som kunstuttrykk. I et større kulturpolitisk bilde må den også sees i forhold til

arrangørstøtteordningen, støtteordningen for fri scenekunst – dans, og ordningen for basisfinansiering av scenekunst. I tillegg kan også ordningene Andre scenekunstiltak, støtteordning for gjestespill og støtteordning for koreografiutvikling være relevante for de aktuelle målgruppene for ordningen for utvikling av profesjonelle dansemiljøer. Vi ser at de åtte støttemottakerne som vi ser nærmere på i denne rapporten, er søkere til og mottakere av støtte fra flere av disse andre ordningene.

Ordningene skiller seg blant annet fra hverandre når det gjelder hvilke deler av den kunstneriske verdikjeden de er innrettet for å gi et bidrag til. Eksempelvis skal arrangørstøtteordningen «gi programmeringsmidler til arrangører som presenterer profesjonell dans av høy kunstnerisk kvalitet». Vi kommer senere i rapporten tilbake til hvilke utfordringer det kan by på å sette stramme rammer for hvilken støtte som kan benyttes til hvilke formål.

Søknader og søknadsbehandling

Syv dansemiljøer sendte inn søknader til den første utlysningen av midler til pilotprosjekter. Fire av disse miljøene ble tildelt midler: Dansekunst i Trondheim (DansiT), Regional arena for samtidsdans (RAS) i Sandnes, Nordnorsk landsdelscene for dans (nå Dansearena nord) i Hammerfest, og Dans i Nord-Trøndelag (Inderøy). Den samlede avsetningen i denne runden var på 1,2 millioner kroner.⁷

I den andre søknadsrunden (2011) var avsetningen på 2,1 millioner kroner. Av de 12 innkomne søknadene ble Dansearena nord, DansiT, RAS og Bærum Kulturhus bevilget toårig tilskudd for 2011–2012, mens Grenland Dansekompani og Dans i Nord-Trøndelag mottok ettårig tilskudd for 2011.

I den tredje søknadsrunden (2012) var avsetningen på 3,1 millioner kroner. Av ni søknader ble følgende innvilget toårig støtte: Dans i Nord-Trøndelag, Grenland Dansekompani og Scenerommet. RAS og Dansefeltet ble innvilget ettårig støtte.

Den samlede fordelingen av midler gjennom de tre søknadsrundene illustreres i tabell 2.

Blant de åtte tilskuddsmottakerne er det altså stor variasjon i hvor mye støtte de har blitt tildelt gjennom pilotprosjektordningen. Dansefeltet har

7. Kr 100 000 fra avsetningen for andre scenekunstiltak i Norsk kulturfond ble lagt til avsetningen for pilotprosjektet, slik at den totale bevilgningen i 2010 ble på 1,2 mill. kroner.

blitt tildelt 100 000 og Scenerommet 200 000 kroner, mens i motsatt ende finner vi RAS og DansiT, som har blitt tildelt henholdsvis 1,6 og 1,8 millioner kroner gjennom ordningen. Denne variasjonen har nødvendigvis også konsekvenser for hvordan forholdet mellom tilskudd og måloppnåelse kan vurderes. (Dette kommer vi tilbake til i kapittel 7.)

Fordelingen mellom antall søkere og antall/størrelse på tildelinger i de tre søknadsrundene vises i tabell 3.

Blant søkerne som i en eller flere runder har søkt, men ikke fått innvilget støtte, finner vi bl.a. Larvik Kulturhus (Bølgen), Stiftelsen Bergen Danse-senter og DansiS – Dansekunst i Stavanger.

Om vi ser nærmere på fordelingen av søkere og tilskudd, ser vi at forholdet mellom beløpet det søkes om, og beløpet som ytes i tilskudd, varierer mye mellom tildelingene. De som er innvilget lavest andel av det søkte beløpet, har fått tildelt drøyt 10 % av beløpet, mens de som har fått innvilget høyest andel, har fått over 70 % av søknadssummen.

Søknadsbehandling

Det ligger ikke til denne evalueringens mandat å vurdere selve behandlingen av søknadene til ordningen. Samtidig hører en beskrivelse av fram-

gangsmåten i søknadsbehandlingen med for å gi et dekkende bilde av hvordan ordningen har blitt forvaltet og administrert.

Som vi så, ble det etterspurt prosjektbeskrivelse, handlingsplan, budsjett og finansieringsplan i søknadene om pilotprosjektmidler. Dette inkluderte blant annet informasjon om strategier, samarbeidspartnere, organisering og redegjørelse for tidligere kunstnerisk arbeid. De fleste av søknadene til ordningen har fulgt opp disse føringene, om enn med noe ulikt omfang, grad av profesjonalitet og grundighet. Det vil si at det er inkludert både prosjektbeskrivelse, budsjett, framdriftsplan m.m. Noen få av søknadene er åpenbart mangelfulle i forhold til de kriterier som ble lagt til grunn av Kulturrådet, og disse er heller ikke innvilget. Flere av søknadene har lagt stor vekt på å dokumentere lokal og regional forankring gjennom støtteerklæringer. Enkelte har vedlagt opp til femten signerte støtteerklæringer fra andre regionale aktører både fra dansefeltet, fra utdanningsinstitusjoner og fra lokal eller regional forvaltning.

Søknadene til pilotprosjektordningen har gjennomgått den etablerte behandlingen i Kulturrådet som de fleste søknader til ordninger under Kulturfondet gjennomgår. Det vil si at søknaden sendes i skriftlig form til Kulturrådets administrasjon, for så å bli gjennomgått

TABELL 2. FORDELING AV TILSKUDD 2010–2012 I ORDNINGEN FOR PILOTPROSJEKT FOR PROFESJONELLE DANSEMILJØER.

TILSKUDDSMOTTAKER	FYLKE	2010	2011	2012	TOTAL
Dans i Bærum Kulturhus	Akershus	–	200 000	200 000	400 000
Dans i Nord-Trøndelag	Nord-Trøndelag	200 000	200 000	300 000	700 000
Dansearena nord / Nordnorsk landsdelsscene for dans	Finnmark	300 000	400 000	500 000	1 200 000
DansiT – Dansekunst i Trondheim	Sør-Trøndelag	400 000	600 000	800 000	1 800 000
Grenland Dansekompani	Telemark	–	200 000	200 000	400 000
Regional Arena for Samtidsdans	Rogaland	300 000	500 000	800 000	1 600 000
Scenerommet	Buskerud	–	–	200 000	200 000
Dansefeltet	Oslo	–	–	100 000	100 000
<i>Total</i>		1 200 000	2 100 000	3 100 000	6 400 000

TABELL 3. FORDELING MELLOM SØKNADER OG TILDELINGER.

SØKNADSRUNDE	SØKERE	TILDELINGER	OMSØKT BELØP	TILDELT BELØP
2010	7	4	6 988 072 ¹	1 200 000
2011	12	6	11 097 490	2 100 000
2012	9	5	6 812 857	3 100 000 ²

1 3,5 millioner av det omsøkte beløpet kommer fra en søknad fra Østfold fylkeskommune om utviklingsmidler til å styrke dans i fylket. Søknaden ble opprinnelig sendt Kulturdepartementet, og siden overført til Kulturrådet og inkludert i søknadsbehandlingen til pilotprosjektmidlene.

2 Dette beløpet inkluderer altså 1,6 millioner kroner som ble gitt som tilsagn om toårig støtte i tildelingen i 2011 (til Scenerommet, Dans i Nord-Trøndelag og Grenland Dansekompani).

av den relevante fagseksjonen i første omgang. Her dreier dette seg nødvendigvis om Seksjon for scenekunst. I forkant av søknaden har det i en del tilfeller vært dialog med administrasjonen om søknadstekniske spørsmål, innhold i utlysningen m.m. Administrasjonen, ved den eller de faglig ansvarlige for ordningen, skriver deretter en innstilling til det relevante fagutvalget, her Faglig utvalg for dans. Denne innstillingen er et sentralt dokument for saksgangen. Her gjenomgås hovedinnholdet i søknaden, det gis en kort beskrivelse av miljøet og av tiltakene som det søkes støtte til. I tillegg gis det som oftest også en kort tilråding eller vurdering fra administrasjonen, til bruk i diskusjonen i fagutvalget.

Fagutvalget mottar deretter alle søknader og tilhørende innstillinger fra Kulturrådets administrasjon. Utvalget diskuterer søknadene og administrasjonens forslag til fordeling, og sender deretter sin innstilling videre til rådsmøtet, altså

møtet i Norsk kulturråd. Her blir den endelige fordelingen av bevilgningen vedtatt, med relativt få unntak i tråd med innstillingen som er levert av fagutvalget.

Etter at tildeling eller avslag er endelig vedtatt, følger den videre formelle saksgangen et fast mønster. Tildelingsbrev eller avslagsbrev sendes ut til søkerne. Ved tildeling bes om en formell aksept av kriteriene for tildeling. Deretter følger utbetaling av 90 % av tilskuddet. Vanligvis holdes 10 % av støttebeløpet igjen, og dette utbetales når rapport og revidert prosjektrengskap er mottatt og godkjent av Kulturrådet.

I enkelte av tildelingsbrevene til dansemiljøene gis det enkelte føringer, men disse er relativt få og knyttes til prioriteringer og tiltak som miljøene selv har beskrevet i sine søknader. Noen eksempler på dette er tilsagn til «co-produksjon, residens, nettverk og kompetansehevende tiltak» eller til «nettverk og kompetansehevende tiltak».

De regionale dansemiljøene

I det følgende presenteres de åtte dansemiljøene⁸ som har fått tilskudd fra ordningen. Her vektlegges foreløpig en formell beskrivelse av organisasjonsform og virksomhetsområder. Presentasjonen tar primært utgangspunkt i den egenbeskrivelsen som miljøene har gitt i søknader og rapporter. I den kommende oversikten systematiserer vi også den virksomheten som de ulike miljøene selv har rapportert om for 2010 eller 2011.

Det er i utgangspunktet to utfordringer knyttet til en slik oversikt. For det første varierer det i hvilken grad miljøene selv har skilt ut de aktivitetene som er knyttet til pilotprosjektet. Dette gjør at det ikke alltid i det skriftlige materialet er enkelt å skille ut hvilke aktiviteter som hører til øvrig virksomhet, og hvilke som hører til pilotprosjektmidlene. For det andre varierer de rapporterte tiltakene mye med hensyn til hvor konkrete de er. Her har vi i utgangspunktet tatt med det arbeidet som miljøene selv har rapportert om, selv om for eksempel det er stor forskjell på en konkret visning, gjestespill eller lignende og det mer generelle «nettverksarbeid» og lignende.

8. Vi bruker gjennomgående begrepet «dansemiljøer», alternativt «miljøer», som fellesbetegnelse på de åtte mottakerne av støtte fra denne ordningen. Det er flere grunner til dette. For det første er «dansemiljøer» et begrep som brukes i utlysningen av pilotprosjektmidlene: Potensielle søkere er definert som «profesjonelle dansemiljøer som arbeider med dans som kunstnerisk uttrykk». For det andre er det vanskelig å finne gode fellesbetegnelser som samler de åtte ulike støttedmottakerne under ett begrep – variasjonen mellom dem er så stor at begreper som f.eks. «senter», «nettverk», «institusjon», «organisasjon» m.m. ikke vil være dekkende. Vi er samtidig oppmerksom på at det ligger en potensiell tvetydighet i begrepet «miljø», at det også kan tenkes å betegne det kunstneriske fagmiljøet tilskuddsmottakerne skal bidra til å utvikle.

Dans i Bærum Kulturhus

Dans i Bærum Kulturhus har eksistert siden 2011, da det ble innvilget midler fra pilotprosjektet. Det er knyttet til Bærum Kulturhus, som ble oppført i 2003, som er organisert som et kommunalt heleid foretak. Daglig leder for Kulturhuset er pr. januar 2013 Hans Petter Lingsom, som også er fungerende rådmann i kommunen. Morten Walderhaug er kulturhussjef. Siri Leonardsen er ansatt som program- og produksjonsansvarlig for det regionale kompetansesenteret for dans.

Bærum Kulturhus inneholder naturlig nok også annen aktivitet enn dansekunst. Navnet Bærum Kulturhus brukes både som betegnelse på bygget i seg selv og på det kommunale foretaket som drifter både dette huset, Sandvika Teater, Musikkflekken og Lille Scene, i tillegg til øvingslokalene Skiltverkstedet. Selve Kulturhuset inneholder en storsal/scene og en foajéscene. Det eksisterer videre planer om å utvide med en prøvescene. Kulturhusets scener blir vanligvis brukt både til utleie og til programmerte og/eller produserte forestillinger. Forestillingene på de to scenene formidler klassisk musikk, samtidsmusikk eller dans, men scenene blir også brukt til barneteater, foredrag m.m. Bærum Kulturhus opplyser selv at det gjennomføres ca. 500 arrangementer årlig på de ulike scenene som driftes av foretaket.

Dans i Bærum Kulturhus fikk støtte fra tilskuddsordningen for dansemiljøer i 2011 og 2012, med en tildeling på kr 200 000 begge årene.

Aktivitetene i senteret er i egenpresentasjonen fordelt mellom gjestespill, barneprogram, prosjektarbeid, workshops og kurs, samt turne- og co-produksjon.

I søknaden om støtte fra pilotprosjektet beskriver Dans i Bærum Kulturhus formålet med kompetansesenteret blant annet på denne måten:

Prosjektet har som formål å formidle utenlandske og norske danseproduksjoner av høyeste kvalitet og å være en aktiv pådriver for utviklingen av dansefeltet på Østlandet. Som Regionalt kompetansesenter vil vi styrke vår rolle som produksjons- og kompetanseutviklingsarena for norske dansekunstnere og fagmiljøer.

I tillegg skisseres et kommende tilbud om prøve- og produksjonslokaler for aktører i det frie feltet, samt ambisjoner om å dele erfaringer med andre aktører på Østlandet.

Bærum Kulturhus ønsket i sin prosjektbeskrivelse for pilotprosjektet å bygge videre på den satsingen på dans kulturhuset med egne ord har stått for siden oppstarten i 2003. Til søknaden er vedlagt blant annet en oversikt over alle danseproduksjoner og -forestillinger i Bærum Kulturhus siden 2003.

Miljøet rapporterer for 2011 om den følgende aktiviteten (innenfor pilotprosjektet):

Produksjoner og co-produksjoner: «NO NO & Jericho», «Den hemmelighetsfulle hagen», «Wear it like a crown» (turnéproduksjon), «Horra» (turnéproduksjon)

Prosjekter: Ut i Scenekunsten, Fragile

Workshops: Bounce (x3), Batsheva (x3), Bærum Dance Camp (sommerskole)

Samarbeid med amatørmiljø: visning og bistand til forestillinger med danse- og ballettskoler

Visning av forestillinger: 24 ulike forestillinger, fordelt på 12 forestillinger med profesjonelle utøvere og 12 forestillinger med amatører

Bærum Kulturhus har også tatt initiativ til å utvikle et turnénettverk for danseforestillinger.

Basert på rapporteringen alene er det ikke mulig å se hva som knyttes til Kulturhusets generelle arbeid og drift på dansefeltet, og hva som knyttes rent konkret til finansieringen som pilotprosjekt. (Vi kommer tilbake til forholdet mellom pilotprosjektfinansiering og virksomhet/resultater i kapittel 7.)

Dans i Nord-Trøndelag

Dans i Nord-Trøndelag ble opprettet som aksjeselskap i 2011. Daglig leder, styreleder og enaksjonær er Anna Charlotta Nordanstedt Hegdahl (pr. januar 2013). (Det er også registrert et enkeltpersonforetak under navnet Dans i Nord-Trøndelag / V Hegdahl, men det er aksjeselskapet som her er den relevante organisasjonen.)

Prosjektet beskriver organiseringen av miljøet på denne måten i søknaden:

Dans i Nord-Trøndelag er i dag et prosjekt under Inderøy Ressurs, Inderøy videregående skole. Prosjektet er ett av ressurscenterets regionale utviklingsprosjekter og er uavhengig av skolens pedagogiske virksomhet. Et klart mål er å utvikle Dans i Nord-Trøndelag til å bli en tydeligere og avklart enhet for profesjonell dansekunst i kultursektoren i Nord-Trøndelag fylkeskommune.

Dans i Nord-Trøndelag er lokalisert ved/i Inderøy videregående skole, som har egne dansesaler. Skolen har en egen linje for dans, og daglig leder for DiNT har vært ansatt som adjunkt på denne linjen siden 1997. Skolen er lokalisert i Inderøy kommune, i nærheten av Straumen sentrum. Inderøy videregående skole er en av landets største videregående skoler for musikk, dans og drama, og har ifølge egne hjemmesider ca. 170 elever innenfor studieretningene dans, drama og musikk.

Dans i Nord-Trøndelag har eksistert som prosjekt siden 2006. Fylkeskommunen i Nord-Trøndelag har siden 2007 finansiert en 20 %-stilling som prosjektleder for / utvikler av DiNT. Prosjektet fikk også støtte fra Inderøy Ressurs / Inderøy videregående skole.

På hjemmesider og i prosjektbeskrivelse beskriver Dans i Nord-Trøndelag sine ambisjoner for arbeidet på følgende måte. Deres visjon er å «[u]tvide grensene for dansekunst i distriktet gjennom kvalitetsopplevelse og skapende aktivitet». Videre, skal Dans i Nord-Trøndelag:

Være en aktiv arena for alle målgrupper som identifiserer seg med dansekunst, og det å være skapende.

Være i kontinuerlig utvikling og i takt med tiden. Dansekunst formidles alltid i dialog med publikum.

Bruke sin kunnskap om dansekunst for å stimulere utviklingsarbeid og forskning, og videreformidle denne i form av nyskapende danseforestillinger og involverende formidlingsteknikker.

Stimulere den profesjonelle dansekunsten i distriktet gjennom å synliggjøre eksisterende lokal, regional, nasjonal og internasjonal aktivitet og bidra til samhandling og konkret prosjektutvikling mellom disse.

(Sitert fra prosjektbeskrivelse og www.dansinordtrondelag.no)

DiNT er også ansvarlig for PRODA Nord-Trøndelag, og organiserer trening for lokal/regionale dansekunstnere i sine lokaler.

Miljøet rapporterer for 2011 om den følgende aktiviteten (innenfor pilotprosjektet):

Produksjon og visninger: «W00T», «De nære ting», «Stjerne»

Kompetanseheving: PRODA – dansetrening (fem helgeseminar og et sommerkurs), samarbeid med danselinjer i videregående skoler

Kurs: Dans for voksne, Inderøy sommerkulturkurs

Arrangement/formidling: Dansens dager, Kortreist Dansefestival

Residens: Opphold av Odd Johan Fritzøe i tre uker

Nettverksbygging: Samarbeid med DansiT, innspill til nasjonal dansestrategi, besøkt Dans i Värmland

Dansearena nord

Dansearena nord er en stiftelse som ble opprettet i 2004. Stiftelsen ble opprinnelig stiftet under navnet Nordnorsk landsdelscene for dans. Navnet ble endret til Dansearena nord i 2010. Dansearena nord ledes pr. januar 2013 av Susanne Næss Nielsen. Det oppgis i flere kilder at stiftelsen «eies av fylkeskommunene i Finnmark, Troms og Nordland, samt Hammerfest kommune». Siden det formelt sett ikke er mulig å ha eiere av en stiftelse, siden denne pr. definisjon er selveiende, går vi ut ifra at man med dette mener at disse offentlige organene er de formelle stifterne av Dansearena nord / Nordnorsk landsdelscene for dans.⁹

Dansearena nord er lokalisert i Hammerfest, som en del av Arktisk Kultursenter. Dette senteret, et regionalt kulturhus, ble offisielt åpnet i januar 2009. Kultursenteret eies og driftes av Hammerfest kommune.

Stiftelsens vedtekter beskriver formålene slik:

- Bidra til produksjon og formidling av ny norsk scenisk dans med Nord-Norge som prioritert område
- Bidra til utvikling av dansekunst i Nord-Norge, også i samarbeid med andre kunstformer
- Være et regionalt kompetanse- og nettverks-senter for dansekunst i Nord-Norge
- Ha internasjonal orientering med Barents-regionen som prioritert område

De samme beskrivelser av formål finner vi igjen i søknaden om støtte fra pilotprosjektet. Dansearena nord har blant annet lagt vekt på å tilby produksjonslokaler i dansestudio, og har en egen bolig til bruk for residensopphold. I sin rapport for 2011 skriver miljøet at de har prioritert å bruke midlene fra pilotprosjektet til å drive residensstilbudet til dansearenaen.

Stiftelsen er organisert med et styre, og sammensetningen av dette beskrives slik i vedtektene:

Dansearena nord sitt høyeste organ er stiftelsens styre. Styret består av tre medlemmer med personlige vararepresentanter. Norske dansekunstnere oppnevner ett styremedlem, Finnmark fylkeskommune ett styremedlem som representerer de tre fylkeskommunene og Hammerfest kommune ett styremedlem. Styreleder oppnevnes av Finnmark fylkeskommune.

Miljøet rapporterer for 2011 om den følgende aktiviteten (innenfor pilotprosjektet):

Residensopphold: til sammen ca. 20 opphold, med til sammen ca. 35 kunstnere

Kurs og workshops: Expanding Matter

Formidling/visning: Produsenttjenester for Dansefestival Barents, Dansens Dager.

Internasjonale tiltak: Worry Doll (produksjon og turne), Kedja II (partner i EU-søknad for residenskonsept)

Dansearena nord driver også en virksomhet som de kaller produsentstøtte, som angis å ikke dekkes av midler til pilotprosjektet. Denne produsentstøtten er et tilbud til danseprosjekter der søkere kan få tilknyttet en produsent fra Dansearena nord til å jobbe for prosjektet. Støtten inkluderer hjelp med søknadsskriving, budsjett, planlegging og også salg av forestillinger.

Miljøet er for øvrig bevisst på problematikken med å skille ut aktiviteten i pilotprosjektet fra øvrige aktiviteter. I sin årsmelding for 2011 skriver de: «I hvilken grad det går an å skille pilotprosjektet fra våre daglige aktiviteter i Dansearena nord ellers er et definisjonsspørsmål fordi målsettingen i pilotprosjektet ligger så nært Dansearena nord sine målsettinger som er formulert i våre vedtekter.»

Grenland Dansekompani

Grenland Dansekompani ble først etablert som et talentutviklingsprosjekt i Porsgrunn kommune i 2006. Det ble etablert av kompaniets nåvæ-

9. Dette bekreftes også av Dansearena nords vedtekter, jf. <http://dansearenanord.no/content/vedtekter-stiftelsen-dansearena-nord> [lest 14.03.13].

rende leder Tine Fossmo. Kompaniet ble så i 2009 registrert som et enkeltpersonforetak. Ifølge kompaniet selv ble det så etablert som profesjonelt kompani i 2011. Det ble da registrert som et aksjeselskap.

Grenland Dansekompani har knyttet virksomheten sin til arenaer og aktører i Skien og Porsgrunn. Porsgrunn kommune er vertskommune for kompaniet. Kompaniet har også samarbeidsavtaler med regionale/lokale aktører som Teater Ibsen og Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival (PIT). Videre var det på et tidspunkt lagt inn planer om å samarbeide med / benytte seg av det nye kulturhuset Ælvespeilet i Porsgrunn. Kulturhuset vil inneholde prøve- og produksjonsfasiliteter som er tilpasset dans. Planlagt åpning av Ælvespeilet er 11. juni 2013 (ifølge hjemmesiden elvespeilet.no).

Kompaniet beskriver i søknaden sine mål som regionalt dansemiljø som å være «en profesjonell aktør innenfor dansekunst i regionen, [...] [s]om både bidrar med egne produksjoner, er et ressurs-senter for dansekunst og tilrettelegger for visning av dansekunst». Administrativt har Grenland Dansekompani i perioder vært knyttet til aksjeselskapet Springer Kulturstudio. I årsrapporten for 2011 skriver kompaniet: «I 2011 har Springer kulturstudio produsert og hatt økonomiansvaret [i] Grenland Dansekompani, både pilot regional arena og produksjonen Korverket. Fra og med 1. desember 2011 søker og produserer Grenland Dansekompani som egen virksomhet.»

For søknadsåret 2012 beskrev kompaniet spørsmålet «Hva er Telemarks dansesignatur?» som sitt fokus. Dermed satte de et eksplisitt regionalt mål for det dansefaglige arbeidet dette året.

For prosjektåret 2011 rapporterer kompaniet om den følgende aktiviteten:

Markedsføring m.m.: logo, hjemmeside o.l.

Workshops m.m.: Moderne klasse, Impro/koreografi, fagprogram på Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival, visning på Scene:Bluss

Konferanse: Arrangør av dansekonferansen Tid for dans!

Nettverk: Etablering av faglig forum, med ca. 15 dansearbeidere

Formidling/produksjon: Produksjon av «Korverket» (forestilling finansiert av Telemark fylkeskommune, Skien og Porsgrunn kommuner)

DansiT

DansiT, Senter for dansekunst i Sør-Trøndelag, er registrert som en forening, med stiftelsesdato

11. desember 2001. Daglig leder p.t. er Arnhild Staal Pettersen. Siden 2009 er DansiT lokalisert i Svartlamon Kultur- og Næringsstiftelse, hvor de leier lokaler. Siden DansiT drives som forening, er dansekunstnere i området/regionen knyttet til DansiT som medlemmer. Foreningens virksomhet består dermed til dels av medlemmenes virksomhet.

DansiT (som forening) produserer/skaper ikke danseforestillinger selv, men arbeider for å legge til rette for skaping, produksjon og formidling av og undervisning i dans. Foreningen beskriver selv sitt arbeid som delt på fire områder: a) kulturpolitisk arbeid, b) rådgivning og produksjonshjelp, c) forvaltning av produksjonslokaler, d) igangsetting av virksomhet som stimulerer til produksjon av dansekunst.

Dette inkluderer blant annet utleie av lokaler både til kveldsundervisning og til Proda. Dansekunstnere kan også søke om tilgang til lokalene i produksjonsperioder. DansiT organiserer tilgang til en residensordning under navnet Husly, knyttet til et nærliggende husvære. Husly er et separat prosjekt, men DansiT har tilgang på fire uker residensopphold som motytelse for støtte til driften av Husly. DansiT er videre ansvarlig for to ulike arrangementer for visning av dans. Det ene er konseptet Åpen Scene, som er tenkt å fungere som en lavterskelarena for visning av verk som er under arbeid, eller av kortere koreografier. Det andre er arrangementen av dansefestivalen MultiPlié, som siden 2008 er arrangert i regi av DansiT. Festivalen arrangeres årlig og er skilt ut som en egen forening.

En annen sentral aktivitet for DansiT er veiledning av dansekunstnere/koreografer i både administrativ og kunstnerisk gjennomføring av prosjekter. P.t. er det knyttet fire såkalte danse-konsulenter til DansiT (hver i 50 % stilling) som har dette som sentrale oppgaver.

Miljøet rapporterer for 2011 om den følgende aktiviteten. Aktivitetene er fordelt på fem hovedområder satt opp for deres arbeid – en revisjon av de fire områdene nevnt ovenfor, i tillegg til et femte punkt: kompetansebygging blant dansekunstnere.

Kulturpolitisk arbeid: møtevirksomhet, lobbyvirksomhet, muntlige og skriftlige innlegg/innspill

Nettverksbygging: møter og samarbeid med ulike aktører om arrangementer, visninger m.m. – bl.a. med DKS, Trondheim kommune, Teaterhuset Avant Garden, NoDa, Proda, Riksteatret og Danseinformasjonen

Kompetanseutvikling blant dansekunstnere: bistand ved produksjon og residens, arrangering

av Proda – profesjonell dansetrening. Workshops og seminarer: «Min kunstneriske idé», VIB workshops, «The articulate body», «The surprised body», Kurs i Adobe photoshop, Improkurs og ImproLAB, to ulike fagdager

Tiltak som stimulerer til produksjon av danse-kunst/aktivitet på dansekunstheltet: Dansens Dager, Åpen Scene, India 2011 (produsent, presentasjon), forarbeid til MultiPlié dansefestival

Forvaltning av egne produksjonslokaler på Svartlamon: nettside, kontorfellesskap, residensopphold (fire ulike prosjekter/kompanier i residens i 2011), utlån av lokaler til produksjon (ti ulike produksjoner i 2011), studiovisninger, eksterne leietakere

Som for andre miljøer er det også for Dans-i-Ts del vanskelig å skille ut fra deres rapportering hvilke aktiviteter som primært har blitt støttet av midlene fra pilotprosjektordningen.

Regional Arena for Samtidsdans

Regional Arena for Samtidsdans er i likhet med Dans i Bærum Kulturhus en enhet knyttet til et kommunalt eid kulturhus. RAS er organisert i tilknytning til og lokalisert i Sandnes kulturhus, beliggende i Sandnes sentrum. Administrativt er RAS organisert som en enhet i Sandnes kulturhus. Lederen for Sandnes kulturhus er pr. mars 2013 Anders Netland (kulturhussjef), mens Therese Markhus er leder for RAS. Det er kulturhussjefen som undertegner på RAS' søknader til Kulturrådet.

Bakgrunnen for RAS ligger i Stavangers og Sandnes' rolle som europeisk kulturhovedstad i 2008. I forbindelse med dette året opprettet kulturhuset i Sandnes et prosjekt med navnet Regional Arena for Samtidsdans. Ifølge RAS selv var dette prosjektet, som opprinnelig gikk over to og et halvt år, en forlengelse av den satsingen kulturhuset hadde hatt på dans siden åpningen i 1999. På sine hjemmesider skriver RAS at de har en egen strategi for produksjon av dans, visning av dans, formidling av dans og for publikumsutvikling på dans.

Aktiviteten til RAS er fordelt mellom forestillinger, workshops, residensopphold og øvingslokaler. RAS gir tilbud om øvingslokaler for enkeltutøvere og dansekompanier i Sandnes kulturhus. Årlig utlyser også RAS en sommerresidens på tre uker. Dette inkluderer tilgang på dansesal, lys, lyd, dansematter og garderober. I tillegg gis tilgang på bolig og et stipend fra RAS.

Miljøet rapporterer for 2011 om den følgende aktiviteten innenfor pilotprosjektet:

Workshops m.m.: 12 ulike workshops med til sammen 18 undervisningsdager for profesjonelle dansere

Co-produksjoner: Seks ulike co-produksjoner: «Klatreplanten», «Esmes labyrint», «In between», «Fractured bones», «Henne» og «In a Lightscape»

Residensopphold: Fem ulike residensopphold med til sammen 124 dagers opphold; flere av oppholdene endte med visning av produksjoner i RAS' program

Seminar m.m.: Todagers RAS-seminar, enkelte foredrag/ettersnakk

Nettverksvirksomhet: Deltakelse på Tanz im August i Berlin

RAS har rapportert separat for pilotprosjektaktiviteten, og har dermed ikke inkludert danseaktivitet i Sandnes kulturhus for øvrig. Vi kan for eksempel av programmet se at det er en serie danseforestillinger som ble vist på kulturhusets scener, primært i regi av RAS.

Scenerommet

Scenerommet er knyttet til et enkeltpersonforetak ved navnet Mihle, som drives av Jon Mihle. I søknaden er det signalisert en plan om å organisere foretaket som en forening. Scenerommet er lokalisert i Vestfossen, som en del av Arena Vestfossen. Arena Vestfossen er en arena for samtidskunst, etablert i 2004, og består av flere gallerier og atelierer, i tillegg til lokaler for produksjon av scenekunst som disponeres av Scenerommet. I tillegg finnes det også et black box-teater for forestillinger.

Scenerommet ble etablert i 2006, med en ambisjon om å være en arena for eksperimentell scenekunst innen dans, teater, musikk, performance og figurteater. I 2008 ble dansekunstneren Inger Reidun Olsens kompani Kompani iRo knyttet til Scenerommet.

Målet med Scenerommet som regionalt dansemiljø har blant annet vært å iverksette et helårlig residency-program, for besøkende dansere/scenekunstnere. Scenerommet ønsker dermed å være et sted for produksjon av nye forestillinger. I tillegg er det ytret en ambisjon om å være et sted for workshops for det profesjonelle dansemiljøet i Buskerud og nærliggende områder. Søknaden beskriver også en plan for å ansette en produsent i 100 % stilling, finansiert blant annet med støtte fra pilotprosjektmidler.

Scenerommet presenterer seg slik på egne hjemmesider:

Scenerommet er en arena for produksjon og visning av moderne scenekunst. Scenerommet fokuserer på profesjonelt samtidsuttrykk i en scenisk form herunder figurteater, teater, dans, performance og andre eksperimentelle uttrykksformer. Det er rom for mange faggrupper på scenerommet. Scenografer, billedkunstnere, musikere, lysdesignere og andre har gode arbeidsforhold. Scenerommet vil arbeide for å etablere et produksjonsmiljø for TV og film. Scenerommet skal være et sted for prøver, produksjon, workshops, kurs, utstillinger og festivaler og happening.

Scenerommet var ikke en del av tildelingsrunden i 2011. Vi har heller ikke hatt tilgang på rapportering fra 2012 på evalueringstidspunktet. Status for Scenerommets arbeid pr. mars 2013 er at pilotmidlene brukes for å gi dansekunstnere opphold for avgrensede perioder for å arbeide med egne produksjoner. Opphold ved Scenerommet tildeles etter søknad fra dansekunstnerne.

Dansefeltet

Dansefeltet skiller seg ut blant de åtte miljøene som har mottatt støtte fra pilotprosjektet. Dansefeltet er arbeidstittelen på et prosjekt for å samlokalisere dansemiljøer i Oslo. Miljøene som er planlagt samlokalisert, er PRODA – profesjonell dansetrening, Norske Dansekunstnere (NoDa), CODA Oslo International Dance Festival, i tillegg til den nylig etablerte Skuespiller- og danseralliansen. Disse fire har ulike formål og ulike arbeidsformer. PRODA er en stiftelse som er organisert for å tilby profesjonelle dansere muligheten til daglig trening. NoDa er et fagforbund for dansere, koreografer og pedagoger og arbeider etter egen beskrivelse for å styrke dansekunsten

i Norge. CODA er en årlig dansefestival i Oslo med internasjonal programmering, organisert som en stiftelse. Skuespiller- og danseralliansen er et aksjeselskap som skal gi muligheter for systemsetting for scenekunstnere mellom eksterne tilsetningsforhold og -oppdrag. Det er foreløpig organisert som et prøveprosjekt som er finansiert til og med 2015.

Prosjektet Dansefeltet skal/skulle arbeide for å etablere felles lokaler for disse fire virksomhetene. Dansefeltet har også blitt vurdert i andre støtteordninger innenfor scenekunst i Norsk kulturråd. Støtten til Dansefeltet innenfor pilotprosjektordningen var øremerket en prosjektkoordinator som skulle arbeide med å slutføre den konkrete samlokaliseringen.

PRODA var den ansvarlige søkeren på vegne av de fire virksomhetene. Som formål/gevinst med samlokaliseringen ble det blant annet anført at denne ville ha positive synergieffekter mellom virksomhetene, at det kunne åpne opp for utleie av studiofasiliteter og kontorplasser, og at det kunne gi rom for visnings- og treningslokaler. Det ble også beskrevet i søknaden hvordan dansekunstnere kunne nyte godt av at de fire virksomhetene ble plassert i de samme lokalene.

Dansefeltet var ikke en del av tildelingsrunden i 2011. Vi har heller ikke hatt tilgang på rapportering fra 2012 på evalueringstidspunktet. Status for Dansefeltets arbeid pr. mars 2013 er at forprosjektet med tanke på realisering av felles lokaler for dansevirksomheter i Oslo er i gang. Så langt foreligger en rapport skrevet av Tone Øvrebø Johannessen som i en periode var ansatt som prosjektleder for Dansefeltet. Johannessen fikk i oppdrag å utrede to mulige lokaler for Dansefeltet. Utredningen drøfter også hvilke synergieffekter det gir å samlokalisere disse dansevirksomhetene.

Organisering

Dette kapittelet dreier seg om organisering. Det inneholder en oversikt og beskrivelse av hvordan de åtte danse miljøene er organisert – hvilken organisasjons- og styringsform de har valgt m.m. Vi diskuterer også mulige fordeler og ulemper med de valgte organisasjonsformene, og relaterer organiseringen til det som er formålet med ordningen. Hvilke eventuelle forutsetninger ligger eventuelt i de ulike organisasjonsformene, og hvorvidt påvirker de ulike organiseringene muligheten til å arbeide etter ordningens målsettinger? I tillegg behandler vi organisering forstått som det nettverk og de samarbeidsrelasjoner som er aktuelle for de ulike miljøene.

Som vi beskriver innledningsvis i rapporten, krever det å organisere profesjonelle danse miljøer forståelse og teft for en kompleks kulturpolitisk og kunstspesifikk kontekst. Organiseringen av disse miljøene skal dekke flere formål. Den skal for det første fungere i spennet mellom produksjon og formidling av dans. Her vil ulike miljøer vektlegge disse størrelsene ulikt. Enkelte arbeider aktivt både med (tilrettelegging av) produksjon og formidling, andre har i større grad vektlagt produksjon som sitt hovedområde. Uansett må organiseringen av miljøet være tilpasset denne prioriteringen. For det andre skal organiseringen fungere i spennet mellom det kunstfaglige og det kulturpolitiske. Det vil si at den både bør være tilpasset en nødvendig kontakt med det kunstfeltet den opererer innenfor, og den kulturpolitiske målsettingen den skal bidra til å oppfylle.

I det følgende gjennomgår vi først noen prinsipielle forutsetninger for organisering av kunstnerisk arbeid, siden de ulike miljøenes organisasjonsform samt deres relasjoner til eksisterende infrastruktur og øvrige regionale/lokale aktører.

Organisering av kunstnerisk arbeid

Mye av den kunstsosiologiske litteraturen har hatt som utgangspunkt at kunstnerisk arbeid er preget av et sett med særlige forutsetninger (Becker 1984; Abbing 2002; Bourdieu 1993). Disse forutsetningene antas gjerne å stå i potensiell konflikt med tradisjonelle måter å administrere, lede og organisere arbeidslivet på. Derfor beskriver flere analyser både potensielle og reelle konflikter der et kunstfelt møter et arbeidsfelt, alternativt der en kunstnerisk logikk møter en arbeidslogikk (se f.eks. Wennes 2006). I boken *Organisering og ledelse av kunst og kultur* formuleres dette for eksempel slik: «[O]rganisering og ledelse innen kunst- og kulturfeltet er svært utfordrende. Hvordan kombinere kunstneriske ambisjoner med sunn økonomistyring? [...] Hvordan skal man kombinere innovasjon og risiko med strenge krav om mål- og resultatstyring?» (Elstad og De Paoli 2008:12).

Dette møtet er ikke *nødvendigvis* konfliktfylt. Av og til er antakelsen om byråkratisering og stramme administrative rammer, som begrenser den kunstneriske autonomien, nettopp mer en antakelse enn en realitet. I rapporten *Kunstnere i byråkratisk jernbur?* viste forfatterne for eksempel at byråkratiske strukturer i liten grad begrenset den kunstneriske virksomheten ved utøvende kunstinstitusjoner. Rapporten tok utgangspunkt i en undersøkelse av arbeidet i et symfoniorkester og ved et teater. Mellom disse to institusjonene var det vesentlige forskjeller. I symfoniorkesteret nøt de ansatte godt av relativt stor grad av frihet og medbestemmelse i en demokratisk organisasjon. I teateret var skuespillerne heller fanget i grepet til en karismatisk teatersjef enn i et byråkratisk jernbur (Kleppe, Mangset og Røyseng 2010).

Uansett om det er en reell eller en potensiell motsetning mellom kunst og formalisert

arbeidsliv, vil organisering av kunstnerisk arbeid måtte forholde seg til at kunstproduksjon er en innovasjonsprosess med en viss grad av uforutsigbarhet. Uten å henfalle til romantiserende ideer om at kunstneren kun kan skape kunst når et nedslag av (nær guddommelig) inspirasjon måtte treffe ham eller henne, er det åpenbart at prosessen i liten grad lar seg detaljstyre. Dette vil både produksjonsmuligheter, administrasjon og styring nødvendigvis måtte forholde seg til.

Organisasjonsform

Som nevnt innledningsvis er de regionale dansemiljøene organisert på en rekke ulike måter. Den store variasjonen i organisasjonsform er slående. Vi finner to aksjeselskap, to stiftelser, ett enkeltpersonforetak, én forening og to miljøer som er organisert under et kommunalt drevet kulturhus. Det er også enkelte forskjeller mellom hvordan de to kulturhustilknyttede dansemiljøene er organisert og administrert. Tabell 4 viser organisasjonsform, organisering av ledelse og administrasjon, samt formål/virksomhet for de åtte miljøene.

Hvordan de ulike regionale dansemiljøene har valgt å organisere sin virksomhet, er av interesse på flere nivåer:

1. For det første er det interessant å se på den formelle organiseringen og hva denne forteller om eierskap, stabilitet og sårbarhet i driften.

2. For det andre er et stadig tilbakevendende spørsmål innen organisering av kulturvirksomhet knyttet til en spenning mellom faste og permanente strukturer på den ene siden og fleksible og midlertidige strukturer på den andre. 3. For det tredje handler organisering også om hvilke forbindelser og samarbeidsrelasjoner de regionale dansemiljøene har etablert mot eksterne aktører av ulikt slag. La oss se nærmere på disse nivåene etter tur. Vi begynner med den formelle organisasjonsformen.

Variasjon i formell organisering

De åtte miljøene som har mottatt støtte gjennom pilotordningen, har tatt i bruk fem ulike organisasjonsformer. Dans i Bærum Kulturhus og RAS er begge organisert som prosjekter under kommunalt drevne kulturhus. I begge tilfeller betyr denne organiseringen at miljøene har tilgang på faste scener og på et produksjons- og støtteapparat med teknisk kompetanse, markedsføringskompetanse m.m. De er dessuten en del av et større kulturfaglig miljø med produksjon og formidling av flere kulturuttrykk som musikk og teater.

To av miljøene er organisert som aksjeselskaper hvor sentrale personer i driften av de regionale miljøene står som aksjeeiere. Dette gjelder Dans i Nord-Trøndelag og Grenland Dansekompagni. Begge miljøene har vokst ut av pedagogisk

TABELL 4. OVERSIKT OVER DANSEMILJØENES ORGANISASJONSFORM, LEDELSE OG FORMÅL.

DANSEMILJØ	ORGANISASJONSFORM	STYRE/LEDELSE/ ADMINISTRASJON	FORMÅL/VIRKSOMHET ¹
Dans i Bærum Kulturhus	Prosjekt, del av kommunal forvaltning/enhet	Daglig leder (kulturhussjef), produsent for DiBK	Gjestespill – scenekunst for barn – turnéprodusent – produksjon og prosjektledelse – co-produksjon – workshops – publikumsutvikling – nettverksbygging (fra hjemmesidene)
Dans i Nord-Trøndelag	AS	Daglig leder, styre med seks medlemmer	Formidle og utvikle prosjekter innen profesjonell dansekunst som selvstendig kunstnerisk virksomhet
Dansearena nord	Stiftelse	Daglig leder, styre med seks medlemmer	Bidra til utvikling av dansekunst i Nord-Norge
DansiT – Senter for danse- kunst i Sør-Trøndelag	Forening	Daglig leder, styre med seks medlemmer	Scenisk dansekunst
Grenland Dansekompagni	AS	Daglig leder, styre med tre medlemmer	Utvikle og formidle dansekunst
Regional Arena for Samtidsdans	Prosjekt, del av kommunalt foretak	Daglig leder (kulturhussjef), leder for RAS	Regionens kompetansesenter på dans som bidrar til at det produseres flere regionale danseforestillinger som holder høyt kvalitativt nivå, og som bidrar til at publikums kjennskap og forståelse for dans øker. (fra ras.as/om-ras)
Scenerommet	Enkeltpersonforetak	Innehaver	Kulturformidling og produksjonsledelse innen scenekunst
PRODA/Dansefeltet	Stiftelse	Daglig leder, styre med fem medlemmer	Dansefeltets formål er samlokalisering av fire virksomheter. PRODA's formål: Å arbeide for fremme av et kontinuerlig tilbud om gratis daglig trening for profesjonelle dansekunstnere, uavhengig av organisasjonsmessig tilknytning.

¹ Her oppgis målformuleringer fra Enhetsregisteret. For de to tilfellene der dansemiljøene ikke er registrert i Enhetsregisteret, dvs. RAS og Dans i Bærum Kulturhus, oppgis målformuleringer fra miljøenes hjemmesider.

virksomhet i regionen. Dans i Nord-Trøndelag står nært til det dansefaglige miljøet ved Inderøy videregående skole hvor det finnes en musikk, dans og drama-linje. Dans i Nord-Trøndelag ble startet som et prosjekt under den videregående skolen. Virksomheten ble i en startfase drevet med regionale utviklingsmidler i form av en regional pott som Inderøy videregående skole disponerte. I Grenland har miljøet på lignende vis sprunget ut av et pedagogisk arbeid med dans innen kulturskolen. Begge steder har man ønsket å bygge videre og legge til rette for at det i tillegg til den pedagogiske danseaktiviteten kan produseres og presenteres profesjonell dansekunst i regionen.

To av miljøene er organisert som stiftelser. Det gjelder Dansearena nord og PRODA/Dansefeltet. Dansearena nord har de tre nordligste fylkene samt Hammerfest kommune som stiftere. Dansearena nord gir uttrykk for at stiftelsesformen gir en viktig kontakt og dialog med stifterne. Det er Norske Dansekunstnere som står som stiftere av PRODA. I intervjuet med Lene Hafstad la hun vekt på at stiftelsesformen, særlig etter den nye stiftelsesloven fra 2005, fordrer en selvstendighet i relasjon til stifterne. Kontakten med stifterne er imidlertid sikret ved at NODAs generalforsamling også er PRODAs generalforsamling.

DansiT er organisert som en forening hvor dansekunstnere i regionen kan søke medlemskap. Opptakskriteriene er like NODAs medlemskriterier. Her gjenspeiler organisasjonsformen det nære forholdet til regionens dansekunstnere. Til sist er Scenerommet ved Arena Vestfossen organisert som et enkeltpersonforetak. Dette gjenspeiler at miljøet drives med utgangspunkt i en kultur-entreprenør som var med å bygge opp Arena Vestfossen, og som har hatt en særlig interesse for å trekke scenekunsten inn i billedkunstmiljøet som preger huset ellers.

Prinsipielt er det slik at de ulike organisasjonsformene skiller seg fra hverandre med hensyn til ledelse og styring på den ene siden og involvering/eierskap på den andre siden. På det siste punktet er foreningsformen den mest særpregede. En forening har medlemmer og dermed en relativt direkte form for tilknytning mellom miljøet/organisasjonen og dem som organisasjonen er til for.

Samlet sett kan det se ut til at det er et ganske velfungerende forhold mellom organiseringsform og organisasjonenes virksomhet. For de to kulturhustilknyttede miljøene fungerer det for eksempel tilsynelatende godt å være inklu-

dert i en kommunal enhet, selv om det kan være enkelte utfordringer med hensyn til å skille ut/synliggjøre den virksomheten som gjelder miljøene i seg selv. De to aksjeselskapene er på sin side svært tett knyttet til sine to stiftere. Dermed har de ikke det preget av skille mellom eiere på den ene siden og daglig ledelse og virksomhet på den andre siden, som preger litt større aksjeselskaper. For Dans i Nord-Trøndelags del er samme person både daglig leder, styreleder og eneste aksjonær. For Grenland Dansekompanis del er daglig leder (og stifter) også hovedaksjonær, med 70 % av aksjene. I begge tilfeller gis det uttrykk for at dannelsen av aksjeselskapene ble gjort på denne måten av pragmatiske hensyn, og at man med en bredere og mer stabil plattform i sin region ønsker å endre organisasjonsformen, eventuelt aksjefordelingen.

De ulike formene for organisering, enten det er stiftelsesformen, som er selveiende, de mer eller mindre personbaserte aksjeselskapene, eller foreningsformen, bidrar på hver sin måte til tette bånd mellom de som representerer den dansefaglige kompetansen, og de som styrer utviklingen av miljøene. Av og til er dette én og samme person; av og til sikres det gjennom en grad av autonomi, og for foreningens del er medlemmene en viktig styringsinstans.

Grader av institusjonalisering

Et stykke på vei kan vi si at de formelle organisasjonsformene som dansemiljøene har valgt, gir et bilde på hvor institusjonaliserte de er. I sosiologisk forstand betyr institusjonalisering at noe blir et fast mønster. I kulturpolitikken er dette et kjernespørsmål. Skal man prioritere faste og stabile eller fleksible og midlertidige virksomheter? Eller mer presist: Hvor mye eller lite institusjonalisering er passe med tanke på å realisere de kulturpolitiske ambisjonene bak å støtte ulike typer kulturvirksomhet? La oss se litt på graden av institusjonalisering blant de regionale dansemiljøene.

I den ene enden av skalaen kan det argumenteres for at dansemiljøene som er organisert som en del av kommunale kulturhus, er de mest institusjonaliserte. Her inngår arbeidet for å fremme dans i en fast struktur som allerede eksisterer. Integreringen i kulturhusets øvrige virksomhet synes imidlertid sterkere i Bærum Kulturhus enn i Sandnes. I intervjuene ga begge miljøene uttrykk for at det å være en del av et kulturhus ga stordriftsfordeler som dansemiljøene tjener på. Kulturhussjefen i Bærum Kulturhus, Morten Walderhaug, sa det for eksempel slik:

Jeg mener det er den minst byråkratiske modellen vi kan ha. Så lenge vi har den satsingen vi har i Bærum kulturhus nå (og med de usikkerhetsmomentene vi allerede har vært inne på). Hadde vi gjort regionalt kompetansesenter for dans til en egen organisasjon som var lokalisert her, så ville det komme utgifter til husleie og egen administrasjon og regnskapsfører og full pakke i tillegg. Nå nyter dette prosjektet godt av vår infrastruktur.

Siri Leonardsen, program- og produksjonsansvarlig, regionalt kompetansesenter for dans samme sted, påpekte det samme poenget om at det regionale dansemiljøet i Bærum kan bruke kulturhusets kompetanse og ressurser:

Innad i vår egen organisasjon har vi bl.a. en teknisk stab. Det er kjempeviktig når vi gjør coproduksjoner, egne produksjoner og selvfølgelig nasjonale og internasjonale gjestespill. Kommunikasjon mellom eksternt og intern avdeling er avgjørende for å få gode resultater. Vi har også en egen markedsføringsavdeling. I 2013 har det blitt ansatt 10 norske dansere i to ulike prosjekter («FRAGILE» – et EU prosjekt, og «Ut i Scenekunsten 2013» – et prosjekt for unge profesjonelle dansekunstnere) i regi av Bærum Kulturhus – regionalt kompetansesenter for dans. Danserne er da ansatt som lønsmottakere i Bærum Kommune. Så det er mange ledd som gjør at det blir veldig rasjonelt rett og slett.

For sterk grad av institusjonalisering blir ofte kritisert for å være unødvendig ressurskrevende. I en annen sammenheng har vi for eksempel diskutert et prinsipielt skille mellom produktiv og kontraproduktiv institusjonalisering. På den ene siden kan den totale ikke-institusjonelle frihet også innebære den totale og lite produktive uforutsigbarhet. På den andre siden kan en for tung eller stram institusjonalisering innebære en fare for kunstnerisk tilstivning (jf. Hylland, Mangset og Kleppe 2010). Samtidig vil manglende institusjonalisering kunne bety at en stadig må finne nye leverandører og samarbeidspartnere, og det er også svært ressurskrevende. Her argumenteres det imidlertid for at den institusjonaliseringen som ligger i kulturhusmodellen, gir betydelige fordeler til driften av det regionale dansemiljøet.

I den andre enden av institusjonaliseringskalaen finner vi miljøene som er organisert som aksjeselskaper og enkeltmannsforetak. I seg selv er det ingenting ved aksjeselskapsformen som skulle tilsi lav grad av institusjonalisering, men her er det snakk om aksjeselskaper hvor

enkeltpersonene som startet dem og driver dem, også står som de viktigste aksjeeierne. Leder for Scenerommet, Jon Mihle, bruker det engelske uttrykket *balloon company* for å beskrive fleksibiliteten i organisasjonsformen som er valgt for Scenerommet. Organisasjonen vokser og minker etter behov og betingelser. Her er ingen ansatt, men alle må sende faktura etter hvor mye de jobber. Det er altså ikke inngått noen langsiktige forpliktelser.

Det er et klart inntrykk at alle de regionale dansemiljøene drives av det man på folkemunne kaller ildsjeler. Det gjelder også der miljøet er organisert som prosjekt innenfor kommunale kulturhus. I sentrum for virksomhetene står det personer som virkelig ønsker å bidra til å utvikle et sterkere dansemiljø i sin region, og som er villig til å jobbe hardt for å lykkes med sine ambisjoner. På mange måter kan alle miljøene sees på som entreprenørskapsvirksomhet i en tidlig fase. Dette synspunktet understøttes av intervjuene med representanter fra kommunalt og fylkeskommunalt hold. Kulturrådgiver i rådmannens fagstab i Trondheim kommune, Knut Kvaran, sier det på denne måten:

Jeg tenker at det er noe med sårbarheten. Trondheim er en relativt stor by, men med små miljøer. Når man skal drive en oppbygging av noe, så er resultatet veldig sårbart i forhold til om ressurspersonene brenner seg ut på denne oppstarten. Det er en sårbarhet som gjør at man må tenke langsiktig. Altså, hvor lang tid tar det å bygge opp noe? Hvor lenge skal et pilotprosjekt vare? [...] Fem år er kanskje en mer realistisk periode, enn tre år, for faktisk å få noe nytt opp å stå.

Entreprenørskapsfasen er en sentral fase når ny virksomhet starter opp. Det ansees imidlertid for å være en kritisk overgang når en virksomhet i neste fase skal bli en fast virksomhet. De fleste av dansemiljøene gir inntrykk av å være i en tidlig entreprenørskapsfase. De er ennå ikke faste virksomheter til tross for at flere av miljøene har eksistert noen år før de fikk kulturrådsstøtte. Dette innebærer at alle miljøene framstår som nokså fleksible. Det er også et klart inntrykk at de fleste ønsker seg noe mer faste rammer og strukturer. Ikke minst kommer dette til uttrykk i synet på hvordan den offentlige finansieringen fungerer og hvordan den bør utvikles. Miljøene ønsker forutsigbar og langsiktig finansiering.

Institusjonalisering i kunstfeltet har i stor grad også handlet om arbeidsdeling og spesi-

sering av arbeidsoppgaver. Et sentralt kjennetegn ved de store kunstinstitusjonene er at de er organisert slik at personer med spesialisert fagkompetanse ivaretar arbeidsoppgaver innenfor sitt kompetanseområde. Når det ofte har blitt påpekt at dansefeltet i liten grad er institusjonalisert, har dette også handlet om at aktører som har startet egne kompanier, har måttet ivareta et bredt spekter av arbeidsoppgaver selv. De har måttet stå for administrative oppgaver som søknadsskriving, rapportering, kontraktsforhandlinger, markedsføring m.m. i tillegg til å skape og utøve kunst. Det er dermed viktig å spørre om hva etableringen og utviklingen av de regionale dansemiljøene har betydd i dette bildet. Noen ord som ofte går igjen, er at de regionale dansemiljøene skal være *ressurs- og kompetansesentre*, og at de representerer *infrastruktur* på dansefeltet. Slik impliseres det at andre aktører skal stå for selve kunstutøvelsen. De regionale miljøene/sentrene skal på sin side fungere som en slags støttestruktur.

Kunstnerisk leder for Dansens Hus, Un-Magritt Nordseth, understreker betydningen av å utvikle infrastruktur i dansefeltet:

Man kan si mye om kunstpolitikk. Man kan si mange ganger at det er viktig at det er kunstnerne som må få penger. Dansemiljøet har vært veldig opptatt av det: Det skal være prosjektstyrt, og det skal være prosjektene som får penger. Slik har man ment at det er viktig at det ikke utvikles for mye byråkrati. Men har du ikke steder og har du ikke infrastruktur rundt prosjektene, så mister du den synligheten du eventuelt måtte ønske å ha. Alle som jobber i dag, vet at vi er vi er nødt til å være opptatt av publikum. Uten det får du ikke penger. Dersom du mangler en struktur rundt prosjektet ditt, hvordan skal du da få presentert det for noen? Men det koster selvsagt mye penger. Og så sitter man igjen med det man syns er for lite til kunst.

Det materialet vårt viser, er blant annet at den institusjonaliseringen som er særlig relevant for tilskuddsmottakerne, er den som er knyttet til utviklingen av infrastruktur.

Forbindelser og samarbeid

Å lykkes som entreprenør og som regionalt miljø krever nettverk. I entreprenørskapsliteraturen er det vanlig å peke på sosialt nettverk som en sentral faktor for å forklare entreprenørskap. Hvorvidt man lykkes som entreprenør, avhenger av om man har tilgang på viktige ressurser gjennom

sine nettverk. For å starte en virksomhet trenger man kapital, informasjon, sosial støtte, partnere, leverandører, kunder osv. På mange måter kan man hevde at hvor vellykket pilotordningen er, står og faller på i hvilken grad de regionale miljøene for dans har klart å etablere samarbeid utover seg selv. Her er det imidlertid viktig å ta med i betraktningen at miljøene har svært ulike forutsetninger lokalt og regionalt. Dette gjelder særlig med tanke på i hvilken grad det eksisterer et profesjonelt miljø av dansekunstnere i samme region, og om miljøene har et mer eller mindre etablert publikum for dansekunst eller om dette må bygges fra grunnen.

Alle dansemiljøene har etablert en god del samarbeidsrelasjoner. Det varierer imidlertid en del hvor vidt geografisk disse samarbeidene strekker seg. Mens enkelte holder fokus regionalt, andre i kombinasjon med det nasjonale, har andre et sterkt innslag av internasjonale forbindelser.

På den ene siden finner vi Scenerommet ved Arena Vestfossen hvor samarbeidsaspektet dreier seg om forholdet mellom dem som bruker Scenerommet som produksjonslokaler, og de andre billedkunstnerne som holder til i samme bygg. Samarbeidet det legges opp til, er altså av kunstfaglig art, internt i et kunstnerdrevet bygg. Jon Mihle understreker hvorfor scenekunstnere har noe å tilføre i denne sammenhengen, på denne måten:

Så har vi også sett at dansekunstnerne er disiplinerte og flinke. De er flinke til å utnytte et sted som Scenerommet. De er flinke til å organisere og strukturere sitt eget arbeid. De er veldig disiplinerte til å jobbe. De er veldig proffe.

På den andre siden finner vi Bærum Kulturhus som på mange måter markerer seg som det regionale miljøet som har etablert flest internasjonale samarbeidsrelasjoner. Flere av prosjektene er internasjonalt orientert, programmeringen av danseprogrammet er internasjonal, osv. Våren 2013 vises for eksempel forestillingene «PLAY» av belgiske Sidi Larbi Cherkaoui, «PROXIMITY» med Australian Dance Theatre, «FRAGILE» – et treårig EU-prosjekt med fire deltakende land som er ledet av Bærum Kulturhus, og forestillingen «PETIT MAL» med det finske nysirkuskompagniet Race Horse Company. Samtidig påpeker Siri Leonardsen ved Bærum Kulturhus at det å være en del av en kommunal virksomhet gir direkte tilgang til annen kommunal virksomhet som bidrar til å bringe dansekunsten videre:

Det at vi er en kommunal virksomhet betyr at vi har en god kommunikasjon med Den Kulturelle Skolesekken (DKS) og barnehager i Bærum og vi samarbeider naturlig med dem. Det er jo kjempeflott, og de også setter stor pris på det.

De fleste miljøene jobber aktivt med å utvikle regionale samarbeid. Dette dreier seg om å samle kunstnere innen dans i regionen til et miljø med møteplasser og aktiviteter. De fleste av miljøene tilbyr ulike faglige aktiviteter for dansere i sin region. Det kan være workshops, fagdager m.m. I flere av regionene finnes det også andre nettverk som ivaretar slike funksjoner, for eksempel Forum for nordnorske Dansekunstnere i de tre nordligste fylkene og DansiS i Rogaland. Her ser det i ulik grad ut til at miljøene har funnet en klar arbeidsdeling og et samarbeid med hverandre.

Det dreier seg også om å etablere samarbeidsrelasjoner til annen kunstnerisk virksomhet i samme region. Kulturrådgiver i rådmannens fagstab i Trondheim kommune, Knut Kvaran, betrakter dansemiljøet i Trondheim på denne måten:

Dansemiljøet i Trondheim har vært svært flinke til å jobbe tverrfaglig, i likhet med både teater- og musikkmiljøene i byen. Mange av danserne har jobbet veldig godt sammen med musikk- og teatermiljøene, og særlig med utvikling av forestillinger for barn. Gjennom slikt tverrfaglig samarbeid har danserne klart å klare seg fast her. Vi ønsker å bistå i å utvikle både dansemiljøet og det tverrfaglige arbeidet videre, og da er en felles møteplass for danserne viktig. PRO-DAs dansetrening i DansiT's lokaler er en slik møteplass. Dansemiljøet trenger også en sal for preproduksjon av forestillinger. Derfor er DansiT's dansesal også svært viktig for miljøet.

Flere av de regionale miljøene som ikke er lokalisert til faste scener, har jobbet med å etablere samarbeid med scenekunstinstitusjoner i sine regioner. For eksempel har Grenland Dansekompani noe samarbeid med Teater Ibsen, mens Dans i Nord-Trøndelag ønsker mer samarbeid med Nord-Trøndelag Teater, og DansiT har prøvd ut noe med Trøndelag Teater. En viktig erfaring de regionale dansemiljøene har gjort seg i forbindelse med utprøving av samarbeid med scenekunstinstitusjoner i sine regioner, er at tids-horizonten er så forskjellig. De regionale miljøene lever med en usikkerhet om hvor lenge de har finansiering, og uttrykker således en utrygghet med tanke på å inngå økonomiske forpliktelser

så langt fram i tid som de store institusjonene for sin del planlegger. Dette er med andre ord et bilde på ulik grad av institusjonalisering.

Knut Kvaran peker også på DansiT's utfordring med å tenke langsiktig på grunn av usikker finansiering. Dette vanskeliggjør samarbeid med andre sentrale institusjoner i regionen som Trøndelag Teater og Trondheim Symfoniorkester. Han framhever at dersom institusjonene, i tråd med Kulturutredningens forslag (NOU 2013: 4), selv får formulere sitt eget mandat i dialog med tilskuddspartene, vil det kanskje bli lettere å få til et sterkere regionalt samarbeid mellom de store institusjonene og andre aktører:

Jeg synes det er interessant det som skrives i Kulturutredningen om at institusjonene skal utvikle sitt eget samfunnsmandat. Gjennom det håper vi som kommune at vi kan få en tettere dialog med institusjonene om et samspill mellom deres mandat og kommunale kulturpolitiske strategier.

I hvilken grad samarbeider miljøene med hverandre? I hvilken grad skjer det en utveksling som innebærer at miljøene kan lære av hverandre? Informantene forteller at det i noen grad foregår et samarbeid, og at enkelte av miljøene er mer aktive i å samarbeide enn andre. Grovt sett er det de miljøene som er sterkest institusjonalisert, som samarbeider mest. Her dreier samarbeidet seg om å utvikle felles turneer og co-produksjon. I tillegg forteller flere av informantene om uformelle samtaler hvor man søker råd hos hverandre i ulike spørsmål. Potensialet for og ønsket om samarbeid ser ut til å være større enn hva som så langt har vært realisert. Her uttrykker flere et ønske om at Kulturrådet tar initiativ til å skape møteplasser og nettverk mellom dansemiljøene.

Oppsummering

Å organisere kunstnerisk arbeid innebærer – om ikke annet – en potensiell konflikt mellom formalisert styring og den særpregede formen for arbeid som kunstnerisk virksomhet representerer. Kombinasjonen av kunstneriske ambisjoner og stram økonomistyring kan i gitte tilfeller representere en utfordring. Den utfordringen ser ikke ut til å være viktig i de åtte dansemiljøene som har fått støtte gjennom pilotprosjektet.

De åtte representerer – som vi har vist – de fleste av mulige måter å organisere seg på: aksjeselskap, stiftelse, forening, kommunalt foretak og enkeltmannsforetak. Samtidig ser vi at forskjel-

len på hvordan driften styres og ledes i de åtte organisasjonene, er mindre enn denne variasjonen i formell organisering skulle tilsi. Det er ikke slik at aksjeselskapene har eiere fjernt fra den daglige driften, og at enkeltmannsforetaket driver kun sin egen personlige butikk. På tvers av alle de ulike organisasjonsformene mener vi å se en fornuftig balansegang mellom kunstutøvelse på den ene siden og utviklingen av administrasjon og infrastruktur på den andre. På mange måter ser også forskjellene i organisasjonsform ut til å stå i et visst forhold til den variasjonen i arbeidsform som uansett ligger mellom de åtte miljøene. Vi synes

likevel det er verdt å anføre at enkeltmannsforetak etter alt å dømme ikke er en holdbar organisasjonsform over tid, slik tilfellet er for Scenerommet. Til det er den personlige tilknytningen og det personlige ansvaret litt for stort. Som tidligere nevnt foreligger det altså planer om å gjøre om Scenerommet til forening, men det er, så vidt vi vet, ikke tilfellet i skrivende stund.

For medeierskap, forankring og samarbeid med eksterne kan organisasjonsform være et viktig moment, i den grad det formelle eierskapet man har, påvirker det uformelle eierskapet og engasjementet i forholdet til danse miljøene.

Profesjonalisering

Dette kapittelet handler om profesjonalisering – et sentralt perspektiv både for evalueringen og for pilotprosjektene. I det følgende gjennomgår vi noen generelle punkter knyttet til selve begrepet «profesjonalitet», samt noe om hvilken rolle dette har spilt i norsk kulturpolitikk. Videre gjennomgår vi hvordan miljøene selv vurderer profesjonalisering og sin rolle i så måte.

Profesjon, profesjonalitet, profesjonalisering

Selve ordet profesjonalitet har *profesjon* som rot, altså profesjon i betydningen *yrke*. På engelsk defineres *profession* som «occupation, esp. one requiring advanced education and special training» (*Oxford Advanced Learner's Dictionary*), mens en norsk fremmedordbok på tilsvarende måte definerer profesjon som «yrke, næringsgren, håndverk» (*Kunnskapsforlagets fremmedordbok*). Etymologisk stammer ordet fra det latinske *profiteri*, som betyr å erklære (offentlig) (derav også begrepet «professor»).

Profesjonell har i forlengelsen av dette kommet til å bety både at man lever av noe, i motsetning til en amatør, og at det betegner de regler og konvensjoner som særpreger et yrke. Igjen, med en engelskspråklig definisjon: «Professional: 1. the special conventions, forms of politeness, etc. associated with a certain profession, 2. doing or practising sth as a full-time occupation or for payment or to make a living» (*Oxford Advanced Learner's Dictionary*). Den samme todelingen finner vi i norske ordbokforklaringer – profesjonell betyr på den ene siden det som «hører til ens profesjon», og på den andre siden det å ha noe som levevei.

Som vi ser, er disse betydningene av profesjon, profesjonell og for den saks skyld av profesjonalitet, ganske deskriptive. Dette gjelder særlig

hvorvidt man lever av noe eller ikke. Slik vil man for eksempel kunne forstås som en profesjonell kunstner dersom man lever av sin kunstneriske virksomhet, eller, mer konkret, dersom man har mer enn halvparten av sine inntekter fra kunstnerisk virksomhet. Når man skal analysere kunstnere, arbeidsmarked, lønnsvilkår m.m., blir man avhengig av å kunne operasjonalisere profesjonalitet på en slik måte eller andre måter.

I norsk kulturpolitikk har «profesjonell» en tilleggsdimensjon som går utover dette elementet. Denne dimensjonen dreier seg om noe annet enn hvorvidt man har den overveiende andelen av lønnsmidlene sine fra kunstnerisk arbeid eller ikke. Denne dimensjonen dreier seg om kvalitet. Det forutsettes, eksplisitt og implisitt, at det er en sammenheng mellom profesjonalitet og kvalitet. Denne sammenhengen har blitt forutsatt i en slik grad at de to begrepene har kommet til å nærme seg hverandre. Dermed har profesjonalitet også kommet til å stå for eller implisere kvalitet.

For Kulturrådet har profesjonalitet utviklet seg til å bli et overordnet nøkkelord. Kulturrådet har gjennom en rekke år presentert målet med virksomheten som å støtte det profesjonelle kunstlivet, samt å gjøre profesjonell kunst mer synlig og tilgjengelig. Fra og med 2006 blir også kvalitet, profesjonalitet og mangfold presentert i Kulturrådets årsmeldinger som tre kjerneverdier. Fokuset på profesjonalitet har også gitt seg uttrykk gjennom enkelte ordninger som har som har som eksplisitt formål å sørge for en profesjonalisering av kunstens infrastruktur, organisasjoner eller uttrykksformer. Dette gjelder for eksempel ordningene Rom for Kunst, Profesjonalisering av kor, og Basisfinansiering av frie scenekunstgrupper. I tillegg kommer da nødvendigvis pilotprosjektet for regionale danse miljøer, som dermed kan sees som en form for forlengelse av slike ordninger.

Samtidig er altså den ettersøkte profesjonaliteten langt fra noe entydig begrep. I evalueringen Telemarksforskning gjennomførte av ordningen med basisfinansieringsordningen for fri scenekunst (som blant annet inkluderte tre dansekompanier), konkluderte vi blant annet med det følgende med hensyn til spørsmålet om profesjonalitet:

Sett under ett handler altså basisfinansieringsordningen om tre ulike former for profesjonalisering: arbeidsrettslig, administrativ og kunstnerisk profesjonalisering – at kunstneriske arbeidstakere skal behandles skikkelig, at kunstnergruppene skal være ordentlig drevet, og at kunstnerne skal ha mulighet til å konsentrere seg om deres primære kompetanseområde – kunsten. Både hos informantene, i intensjonen med ordningen og kriteriene for den utfyller disse perspektivene hverandre (Hylland, Kleppe og Mangset 2010:46).

I evalueringen av forsøksordningen for profesjonalisering av kor (Simonsen 2010) ble en ordning med sammenlignbare målsettinger gjennomgått. Det ble fordelt 3,5 millioner kroner til ni kompanier. Formålet med ordningen var å utvikle kvalitet, produksjonskompetanse og organisasjonskompetanse for utvalgte ensembler og kor. Formålet var med andre ord nokså analogt med målsettingen for pilotprosjektet for profesjonelle dansemiljøer. Simonsen gjennomgår i sin evaluering blant annet bruken av profesjonaliseringsbegrepet i forhold til norske kor. Hun skriver blant annet at det ikke lå noen bestemt forståelse av profesjonalitet og profesjonalisering til grunn for ordningen (Simonsen 2010:12).

Hva betyr så begrepene «profesjonell» og «profesjonalitet» i pilotprosjektet for dansemiljøer? De tidligere siterte føringer for pilotprosjektet (og dets etterfølger) gir oss få tilleggsopplysninger om hva som konkret legges i fokuset på profesjonalitet fra Kulturrådets side, slik altså Simonsen konkluderte for korordningen. Hva så med aktørene selv? Hvordan oppfatter de profesjonalitet? I det følgende diskuterer vi forholdet mellom de regionale miljøene og profesjonalisering nærmere.

Regionale miljøer og profesjonalisering

Vi finner igjen mange av de samme forståelsene av profesjonalisering som i evalueringen av basisfinansieringsordningen blant informantene i

denne evalueringen. Den arbeidsrettslige forståelsen kommer til uttrykk som et ønske om å bidra til at dansekunstnere får skikkelige kontrakter og avtaler for det arbeidet de skal utføre, og at de betales slik de bør betales. Tine Fossmo ved Grenland Dansekompani sier for eksempel:

Det er vi veldig nøye på, at de som kommer hit og jobber som dansere eller koreografer får ordentlig betalt og at de kjenner seg tatt vare på, at det er godt for dem å være her.

Her dreier det seg altså om at det regionale dansemiljøet som er under utvikling i Grenland, skal være et sted hvor dansekunstnere får gode arbeidsforhold når de jobber for dem. Hos DansiT kommer den samme forståelsen til uttrykk, men de legger til at de i kraft av å være et ressurscenter for en hel region bidrar til at andre aktører som engasjerer dansekunstnere, også forholder seg profesjonelt til dette. Dansekonsulent Ingeborg Dugstad Sanders forteller at de får en del henvendelser fra andre aktører i regionen som skal engasjere dansekunstnere:

Vi jobber også for å hjelpe skoler eller andre som ønsker å engasjere en pedagog til å gjøre det på en proff måte. Folk forstår ikke alltid hvordan dette fungerer, hvordan skal man gå fram, hvordan man skal skrive en utlysning, hva man skal betale og så videre. [...] De regionale dansemiljøene ser på denne måten seg selv om viktige aktører i en pågående profesjonaliseringsprosess som styrker dansekunstnernes arbeidsforhold og -betingelser.

Forståelsen av at profesjonalisering også handler om å styrke og utvikle det administrative arbeidet rundt dansekunsten, var tydelig blant informantene. Ikke minst ble dette tydelig i intervjuet med daglig leder for PRODA, Lene Hafstad. PRODA har aktivitet spredt ut i flere regionale avdelinger, og disse kan søke om en andel av statstilskuddet til PRODA. De regionale PRODA-miljøene sender med andre ord søknader til PRODA sentralt i Oslo. Lene Hafstad la vekt på at hun merker at de regionale miljøene som har fått midler gjennom pilotordningen, framstår som langt mer profesjonelle administrativt etter dette. Hun knytter dette til at pilotordningen har gitt mulighet til en viss administrativ oppbygging i regionene:

Dette er jo miljøer som har vært avdelinger hos oss i mange år, men vi merker jo at de har fått et løft med denne ordningen. De har utviklet og

profesjonalisert seg og etablert en organisasjonsform (stiftelse, forening, AS). De klarer å organisere PRODA bedre, søknadene og rapportene deres blir mer profesjonelle og håndteringen av økonomi/regnskapsbilag blir tilfredsstillende, så vi merker jo veldig godt at her er det en som jobber i 50 % stilling som du kan forholde deg til. Det blir stabilitet, og det er viktig at tildelte PRODA-midler forvaltes av en organisasjon, og ikke privatperson. Vi merker veldig godt at avdelingene våre som har pilotmidler, utvikler seg fordi de har fått støtte til å få opp en administrasjon.

Dette er en oppfatning som går igjen i flere av de regionale danse miljøene. Det framheves at pilotordningen har bidratt til at miljøene har kunnet profesjonalisere det administrative arbeidet overfor danse kunstnerne. DansiT trakk fram at dette også dreier seg om arrangørkompetanse:

Vi jobber også for å profesjonalisere oss som et mottaksapparat for danseforestillinger, for eksempel som festivalarrangør. (Intervjuer: Hva tenker du på da? Hva ligger det i det?) Det å få mer kunnskap om arrangørrollen; om hvordan vi kan være et velfungerende mottaksapparat som operer profesjonelt, lønner folk på den måten de bør lønnes på, og tar i mot gjester på en bra måte, sier danse konsulent Ingeborg Dugstad Sanders.

Profesjonaliseringen av det administrative leddet berører et kjernepunkt i pilotordningen. Ordningen har hatt som et av sine viktigste mål å etablere miljøer som kan ivareta en del oppgaver og roller som i seg selv ikke er kunstutøvelse, men som på ulike måter legger til rette for kunstutøvelse. Flere av informantene peker her på at profesjonalitet i dette leddet fordrer forutsigbarhet og langsiktig arbeid. For at det administrative arbeidet skal kunne utføres på en profesjonell måte, påpekes det at miljøene trenger å ha stabile livsvilkår. Slik sett sammenfaller denne forståelsen av profesjonalisering også med institusjonaliseringsprosesser slik vi var innom i forrige kapittel. Program- og produksjonsansvarlig for regionalt kompetansesenter for dans i Bærum Kulturhus, Siri Leonardsen, framhever dette:

Men det er nettopp det du spør om, dette med profesjonalisering. Altså, vi må bli profesjonalisert på den driften vi har. Vi kan ikke holde på med den uforutsigbarheten lenger. Å sitte og skrive søknader og ikke vite noe som helst. Det går ikke an å drive på den måten rett og slett. Så det er helt avgjørende at det skjer.

Kulturhussjefen i samme kulturhus, Morten Walderhaug, understreker noe av det samme når han påpeker at et viktig signal med pilotordningen har vært at man ønsker å bygge opp den administrative kompetansen rundt danse kunsten også utenfor de store kunstinstitusjonene:

Ordningen for pilotprosjekter har vært kjempeviktig. Fordi den nettopp har anerkjent betydningen av at det går an å bygge kompetanse flere steder enn i institusjonene. [...] Ordningen representerer et potensial for veldig mye kunstnerisk verdiskaping landet rundt.

Poenget er at profesjonaliseringen dreier seg om å bygge opp et administrativt apparat rundt danse kunsten, peker på en tiltakende arbeidsdeling i feltet. Det dreier seg om en utvikling hvor ikke alle må gjøre alt, men hvor rollene i feltet spesialiseres mer. Mens kunstnerne arbeider kunstnerisk, arbeider administratorene administrativt. Daglig leder for Dansearena nord, Susanne Næss Nielsen, trakk fram dette som en viktig utfordring for dansefeltet, og knyttet dette også til et behov for å bruke profesjonelle aktører når man trenger ulike typer tjenester, og trekke arbeidet med danseproduksjoner ut av privatsfæren:

Vi har alle drevet med å løse utfordringer her og nå, og kanskje gjør vi det til en viss grad fortsatt. Vi spør om kan vi låne det og kan vi låne det og ikke har vi penger til å gjøre noe som helst ... Og så får man det til ved å ta noen snarveier her og der. Men vi forsøker å unngå det. Vi sier nei, la oss gjøre det ordentlig. Hvis vi skal ta vårt eget fag seriøst, så må vi også drive på en måte i forhold til alle andre der ute som også forventer at vi driver seriøst. Skal man ha en snekker, så leier man en snekker, og skal man ha en musiker, så får vi inn en musiker. Det skal ikke en eller annen glad amatør og kanskje er det ikke så greit at det er onkelen din som skal stå for markedsføringen. Kanskje det heller skal være noen som har litt mer peiling. Hele det her med å komme ut av privatsfæren og faktisk bruke fagfolk til det fagfolka kan, det synes jeg er svært viktig.

Betraktet på denne måten blir en viktig forutsetning for profesjonaliseringen internt i dansefeltet at en anerkjenner at de typer arbeid som en selv ikke har spesiell kompetanse på, skal overlates til dem som har det. Profesjonalisering forstås på denne måten som en spesialisering hvor ulike

typer fagkompetanse anerkjennes. Danseviteren og kritikeren Sidsel Pape uttrykker noe av det samme, men påpeker at dansefeltet har kommet kort når det gjelder å profesjonalisere seg:

Dansefeltet har blitt mer institusjonalisert, men er ikke i samme grad profesjonalisert. Det mangler et spesialiseringsledd. Det kan virke som at man stadig må ha norsk fagutdanning i dans for å oppnå (leder)stillinger i dansefeltet. Å ikke kjenne til, anerkjenne eller ta i bruk kompetanse utenfra, det være seg andre fagfelt eller andre land, er uprofesjonelt slik jeg ser det. Det praksisnære dansefeltet virker særlig skeptiske til teoretisk kunnskap om dans. Det er liten utveksling mellom dansekunst og danseforskning, noe begge felt må ta ansvar for.

I tråd med Pape vil derfor en profesjonalisering av dansefeltet i langt større grad enn i dag forutsette at dansekunstnerne gir plass til andre fagfolk i posisjoner hvor annen fagkompetanse enn den dansefaglige er nødvendig.

Videre finner vi også at en forståelse av profesjonalisering som noe som har å gjøre med kunstnerisk kvalitet å gjøre, er viktig for informantene. På samme måte som i tidligere studier av profesjonaliseringsbegrepet i kunstfeltet har vist, er profesjonalitet og kunstfaglig kvalitet begreper som oppfattes som tett sammenbundne. Tine Fossmo ved Grenland Dansekompani framhever dette som et av flere viktige aspekter ved profesjonalisering:

Det betyr jo at det er en kvalitetssikring. Og med det ansvaret som i alle fall jeg føler overfor publikum, så er det veldig viktig. Det er kjempeviktig at den dansekunsten vi presenterer både er gjennomtenkt og planlagt fra vår side, og har høy kvalitet. Så kan man jo tenke: Hva er høy kvalitet? Og det kan man jo diskutere det også, ikke sant, men i alle fall så langt vi ser da. Det er dansekunst som passer inn der vi er nå, i forhold til lokal forankring og publikumsutvikling. Og så er det jo selvfølgelig å bruke profesjonelle dansekunstnere som har den faglige kompetansen og som har det nivået og gi dem jobb og gi dem muligheter til å bidra.

En lignende tenkning kom til uttrykk i intervjuet med DansiT. Her ser de sin virksomhet som et bidrag til at det i større grad skjer en kunstnerisk utveksling mellom dansekunstnerne som bor og jobber i regionen. Daglig leder for DansiT, Arnhild Staal Pettersen, trekker også fram at de

jobber med kompetansehevede tiltak som et ledd i en slik profesjonalisering:

Det at dansemiljøet har fått et samlingssted, en produksjonssal og noen som jobber for dansekunstens vilkår og utvikling i vår region, som er det DansiT's administrasjon gjør, er avgjørende for profesjonaliseringen av feltet. Vi ser at flere dansekunstnere flytter til byen og regionen, og dansekunstnere bosatt i andre deler av landet ønsker å være her periodevis å jobbe. Dette skaper en dynamikk i feltet, utveksling av ideer, tanker og måter å jobbe på som igjen er med på å videreutvikle og profesjonalisere et fagfelt. DansiT's regelmessige tilbud om kompetanseheving er også en viktig faktor i profesjonaliseringen. Alt dette, i tillegg til at vi igangsetter ulike tiltak for produksjon og visning av dansekunst gjør at vi ser at aktiviteten har økt betraktelig, og dansekunsten har blitt mer synlig.

Slik Pettersen uttrykker det, er det altså en sammenheng mellom den aktiviteten som DansiT genererer, og den kunstfaglige utviklingen i regionen, og at dette i sum fører til økt profesjonalisering.

Profesjonalisering og publikum

Selv om ikke pilotprosjektene og støtten er knyttet til formidlingstiltak, er det tydelig at mange av dansemiljøene setter utviklingsarbeidet sitt i tett sammenheng med den utadrettede virksomheten. I tillegg til at vi finner ulike forståelser av profesjonalisering, er også flere av de regionale dansemiljøene opptatt av at profesjonaliseringen av det norske dansefeltet også handler om *publikum*. Denne forståelsen knytter an til oppfatningen om at mye dansekunst er relativt smal, og at publikum er uvant med å se den. Publikum har ikke den kompetansen som skal til for å møte og oppsøke mye av den dansekunsten som produseres og presenteres. Publikum må derfor utvikles slik at det gjør seg i stand til å tilegne seg den dansekunsten som finnes. Noen framhever at dette er en profesjonaliseringsprosess som må skje gradvis, hvor man suksessivt programmerer inn stadig mer krevende dansekunst. Siri Leonardsen ved Bærum Kulturhus peker på at det er snakk om en prosess hvor man må ta ett skritt av gangen:

Og da handler det mye om å skynde seg langsomt, altså hvilke produksjoner du presenterer. For det er et utsagn som jeg bruker en del, nettopp dette bildet på at skal du presentere

skalldyr for noen for første gang, så gir du dem ikke østers, du gir dem kokt reke først. Det er noe med hvilken tilnærming du har inn i et felt. Det samme er det med annen kunst; teater, musikk, man må oppøve seg kunnskap og en nysgjerrighet til feltet, og da er det veldig viktig hvilke produksjoner du velger. Det er en kjempejobb å utvikle publikummet og interessen for dans. Jeg tror også vi har en utfordring med å profesjonalisere det leddet. I Europa er det for eksempel en egen utdanning innen publikumsutvikling. Så vidt jeg vet er det ikke-eksisterende i vårt land. Vi snakker veldig mye om produksjon og det å jobbe ut produksjonene, og så mister vi det leddet som kommer etterpå. Formidlingen. Så det synes jeg kunne være veldig spennende at ble mere profesjonalisert.

Uten at hun omtaler det som en profesjonaliseringsprosess, påpeker Tine Fossmo ved Grenland Dansekompani det samme poenget. Hun velger produksjoner med omhu for å være sikker på at publikum er med på notene. Hun understreker at hun legger vekt på

å få hit dans som er ny, som er forskende, men som også er der publikum er nå. Sånn at man kan tilvende seg det litt. Ikke senke de kunstneriske nivået eller kravene, men hente inn de gjestespillene der vi kjenner at det passer inn der vi er nå. [...] Det er veldig viktig å kjenne etter: Hva er riktig nå? Hvor er vi? Hva kan passe å hente inn? Å være veldig veldig følsom på det, det tror jeg er kjempeviktig. [...] Vi må starte et sted.

Leder ved RAS, Therese Markhus, er også opptatt av at profesjonalisering også omfatter publikum. Her peker hun på at Norsk kulturråd som en instans som skal velge og finansiere de kvalitativt beste danseprosjektene, gjennom dette har tatt noen valg om hva publikum skal se. Dette innebærer at publikum profesjonaliseres gjennom at de utfordres:

Og når det gjelder profesjonalisering, så prøver jeg å profesjonalisere publikummet. De [utvalgte koreografer og dansekompanier, vår presisering] har fått de pengene fra Norsk kulturråd. Det er Norsk kulturråd som har sagt at dette skal vi se på de neste fire årene, så du får bare ta det. Og hvis du har problemer med det, så er det ditt problem, altså nesten sånn. Du kan ikke bare se Oslo Danse Ensemble. Så når det gjelder å profesjonalisere publikum, så bare utfordrer jeg dem med å sette et program der

de får begge deler og de kan velge. Jeg lager et danseabonnement, der de får fem forestillinger og får ganske god pris da. (I: Ja, nettopp så du kan kjøpe en sesong på en måte?). T: Ja. Og det er en slags profesjonalisering. Da må du se alle de eller du får det i alle fall veldig billig.

Mens flere av miljøene på denne måten peker på at behovet for å utvikle og profesjonalisere publikum må sees i sammenheng med programmeringen av hvilke produksjoner som skal presenteres, har Dans i Nord-Trøndelag i tillegg utviklet noen konsepter hvor publikumsutviklingen foregår gjennom egenaktivitet. Selv om de ikke eksplisitt ser på dette som profesjonalisering, kan det sees på som prosesser hvor et potensielt dansepublikum tilføres kompetanse til å forstå og sette pris på dans. Dans i Nord-Trøndelag har utviklet tiltakene Dans for voksne og Seksti pluss som et ledd i å jobbe tettere mot befolkningen i regionen. Dans for voksne er kursrekker hvor alle interesserte kan lære ulike dansesjangre over noen uker. Prosjektet Seksti pluss er et prosjekt hvor damer i alderen seksti og oppover danser sammen en gang i uka. Anna Hegdahl ved Dans i Nord-Trøndelag framhever at dette er en viktig strategi i akkurat den regionen de opererer: «Kulturrådet har jo hatt et sterkt ønske om at dette bare skal handle om det profesjonelle, men for prosjektet som helhet i Nord-Trøndelag, har disse konkrete aktiviteter gitt mulighet til både økt publisitet og kontakt med publikumsgrupper vi ønsker å utvikle.»

Det er også interessant at dette er aktiviteter som Dans i Nord-Trøndelag har utviklet for å utvide arbeidsfeltet sitt og øke inntektsgrunnlaget. Tilbudene bidrar til at de to ansatte i Dans i Nord-Trøndelag har et bredere inntektsgrunnlag som dansekunstnere i sin region. Slik ser vi også at denne strategien spiller tilbake på den arbeidsrettslige forståelsen av profesjonalisering.

Oppsummering

Profesjonalitet og profesjonalisering er viktige begreper både for norsk kulturpolitikk generelt og for den aktuelle ordningen spesielt. Det ønskes at profesjonell kunst skal tilgjengeliggjøres for flest mulig, og det ønskes at den infrastruktur og de produksjonsmiljøer som kunst produseres ved hjelp av, skal profesjonaliseres. Dette betyr – som vi har sett – flere ting. Det betyr både at man ønsker kunst av høy kvalitet, og at man ønsker en administrativ profesjonalitet både i kunstproduksjon og i kunstformidling. Videre antas det gjerne at det er en sammenheng mellom disse stør-

relsene – at profesjonalitet i det administrative leddet fører til kvalitet i det kunstneriske leddet, altså til det for eksempel Kulturrådet i sine årsmeldinger refererer til som «profesjonell kunst». Disse sammenhengene er imidlertid i nokså liten grad gjort eksplisitte, for eksempel i utlysningstekster og føringer for den aktuelle pilotprosjektordningen.

Informantene i de åtte miljøene er alle opptatt av profesjonalisering og profesjonalitet. Mange av dem beskriver sitt arbeid som direkte knyttet til profesjonalisering; de kjenner seg godt igjen i formålet med å støtte miljøene. Videre finner vi også at de fleste oppfatter profesjonalisering som en kombinasjon nettopp av administrativ ryddighet og kunstnerisk kvalitet. Selv om

det kanskje ikke er et overraskende funn, er også mange av informantene tydelige på at midlene fra pilotprosjektordningen ganske direkte har bidratt nettopp til profesjonalisering av miljøene, slik formålet med ordningen altså var. Her skal det nødvendigvis mye til for at støttede miljøer benekter at støtten har bidratt til profesjonalisering, men utsagnene er likevel relevante. Det er samtidig verdt å merke seg den vurderingen som gjøres av en aktør som på en måte både står på siden av de andre og også mottar dokumentasjon og søknader fra dem. Informanten fra ProDa sier altså at etter hennes oppfatning har søknader og andre henvendelser fra pilotmiljøene fått merkbart høyere kvalitet etter innføringen av støtteordningen.

Regionalisering

Kapittel 6 dreier seg om regionalisering. I det følgende samler vi noen perspektiver på regionalisering som kulturpolitisk tema, før vi vurderer regionalisering sett i sammenheng med de åtte miljøene med støtte fra pilotprosjektet.

Regional kulturpolitikk

En av bærebjelkene både i norsk og annen europeisk kulturpolitikk er *demokratisering* (jf. Mangset 2012). Demokratisering innebærer i denne betydningen en utvidelse både av kulturtilbudet og av kulturbegrepet. I kulturpolitisk litteratur skiller man ofte mellom demokratisering av kulturen på den ene siden og kulturelt demokrati på den andre siden. En demokratisering av kulturen betyr en etter hvert tradisjonell idé om at kultur av høy kvalitet skal gjøres tilgjengelig for så mange som mulig, uansett bosted, utdanningsnivå, økonomi osv. Kulturelt demokrati har kommet til å betegne den prosessen der nye uttrykk, uttrykksformer og sjangre innlemmes i kulturbegrepet og i den offentlige kulturpolitikken.

En av måtene demokratisering har blitt gjennomført på, er gjennom mer eller mindre systematisk *regionalisering* av kunstproduksjon og infrastruktur for kunstproduksjon. Med et overordnet formål om demokratisering vil man ha flere kulturpolitiske verktøy å velge blant. Et tradisjonelt verktøy er demokratisering gjennom formidling – gjennom at kulturuttrykkene sendes ut til desentrale strøk og formidles til nye publikumsgrupper.

Et annet verktøy består i oppbyggingen av miljøer, støtteordninger, arenaer m.m., som bidrar til at både kunstproduksjonen og den kulturpolitiske styringen av den desentraliseres. I kulturpolitikken norske historie viser man gjerne til 70-tallet som et vendepunkt for kulturpolitikken geografiske fokus. Med den vendingen

mot det regionale og lokale som blant annet de kulturdepartementale kulturmeldingene representerte, ble det åpnet for en omfattende desentralisering av kulturpolitikken.

Det finnes etter hvert nokså mange eksempler på denne formen for kulturpolitiske tiltak. Nyere eksempler på dette kan være regionale filmfond (jf. Ryssevik og Vaage 2011) og regionale kompetansesentre for rytmisk musikk (jf. Forss et al. 2012), regionale musikerordninger m.m. Disse ordningene har også hatt en sysselsettende funksjon for kulturarbeidere. De har muliggjort at man kan ha inntektsgivende arbeid som kulturutøver i ulike deler av landet. Dermed ligger det flere ulike kulturpolitiske formål i regionaliseringen av kulturell infrastruktur.

Denne typen regionalisering har noen prinsipielle utfordringer og dilemmaer knyttet til seg. En type potensielt (og tradisjonelt) dilemma ligger mellom kvalitative og geografiske (el. kvantitative) kulturpolitiske mål. Dreier det seg om å utvikle en best mulig dansekunst, eller dreier det seg om å gjøre en så god dansekunst som mulig tilgjengelig og relevant for så store deler av Norge som mulig? En annen type dilemma ligger også der det i regionaliseringen av kulturpolitikken og -tiltakene ligger en endring til en annen type mål. Evalueringen av regionale filmfond peker for eksempel på at med regionaliseringen av filmstøtten ble målsettingen for tilskuddene mer næringspolitisk enn film- eller kulturpolitisk (Ryssevik og Vaage 2011:12).

Videre ligger det av og til en implisitt eller eksplisitt bekymring i at kvalitetssikringen av kulturuttrykkene og dermed kvaliteten på kunsten som tilbys, synker jo lenger ned i forvaltningsnivåene man kommer. Dette har for eksempel vært en aktuell problemstilling for Den kulturelle skolesekken. Vanligvis ligger ansvaret for vurdering av hva som inkluderes i DKS, på fylkeskom-

munalt nivå, men i noen unntakstilfeller er det kommunene selv som har dette ansvaret. Dette har medført at spørsmålet har blitt reist om ikke slik delegering kan gå på bekostning av kvaliteten (jf. Hylland, Kleppe og Berge 2010).

Regional kulturpolitikk eller regionalisering som kulturpolitisk mål handler altså både om at kunstformidling, kunstproduksjon og kulturpolitikken selv desentraliseres, eller – med et nytalebegrep – *outsources*. Denne desentraliseringen åpner opp noen tradisjonelle dilemmaer mellom forvaltningsnivåer. For eksempel: I hvor stor grad dreier slik desentralisering seg om en nasjonal kulturpolitikk replisert på regionalt nivå, altså med de samme formål og virkemidler (jf. Blomgren 2012)? Og – i motsatt fall – i hvor stor grad dreier det seg om en genuin regionalisering, der regionale aktører, enten blant kulturarbeidere eller i forvaltningen, selv utformer formål og virkemidler?

Regionalisering av kulturpolitikk skaper nye kulturpolitiske, administrative aktører på kommunalt og fylkeskommunalt nivå. Med det følger også potensielle utfordringer med hensyn til kommunikasjon mellom aktører og forvaltningsnivåer. I Kulturutredningen 2014 (NOU 2013: 4) finner vi blant annet den følgende analysen av noen av disse temaene i forhold til regional kulturpolitikk:

Fylkeskommunal kulturpolitikk etter 2005. Gjennom 1980-tallet endret fylkeskommunenes kulturpolitiske rolle seg fra å være iverksettingsagenter for statlig kulturpolitikk til å bli selvstendige aktører for en regionalisert, nasjonal kulturpolitikk. Det forventes i dag at fylkeskommunene opptrer som regionale utviklingsaktører. Det er i liten grad etablert systematisk samhandling mellom fylkeskommuner og kommunene om utvikling på kulturfeltet, og det foregår lite utviklingsarbeid på dette området. Gjennom de siste tiårene har kommunikasjonslinjene mellom den regionale kulturforvaltningen og Kulturdepartementet blitt svekket. Samspillet preges av mangelfull kommunikasjon og dialog.

Kulturdepartementet og Kulturrådet har i de siste årene fått en forsterket rolle som utviklingsaktører i det regionale kulturlivet gjennom tilskudds- og støtteordninger. Den økte statlige støtten bidrar til utviklingen av et desentralisert kunst- og kulturliv lokalt og regionalt. Samtidig innebærer den en politisk sentralisering ved at utviklingen i det regionale og lokale kulturlivet i økende grad blir et direkte anliggende mellom kulturlivsaktører og statlige instanser. Mye av de statlige kulturmidlene som går til regionene,

forutsetter delt finansiering fra fylker og kommuner. Noen ganger betyr dette at det stilles forventninger til fylkeskommuner og kommuner om å bidra til prosjekter som går på tvers av fylkeskommunenes vedtatte prioriteringer. Det samlede trykket av slike «spleiselag» reduserer fylkeskommunenes handlingsfrihet og gjør at de opplever at de blir passive bidragsytere til kulturpolitikken (NOU 2013: 4, s. 18 f., jf. også Hylland 2012).

Dansemiljøene og regionalisering

En av pilotprosjektets viktigste målsettinger er, som vi har sett, å bidra til at det kan etableres profesjonelle dansemiljøer flere steder enn i Oslo hvor det meste av aktiviteten er konsentrert (jf. Heian et al. 2008; Røyseng 2012). Miljøene som er del i pilotordningen, hadde imidlertid alle aktiviteter i gang fra før de fikk midler fra Kulturrådet. Hva slags aktivitet det har vært snakk om, og omfanget på den har sammenheng med hvor stort miljø av dansekunstnere som finnes i de ulike regionene (jf. figur s. 10).

Miljøene er altså ikke blitt etablert med utgangspunkt i et initiativ fra et kulturpolitisk sentrum. Det er snarere snakk om miljøer som har blitt videreutviklet ved hjelp av midler fra Kulturrådet. Slik sett kan man si at regionaliseringen har skjedd fra et regionalt utgangspunkt, men med støtte fra sentralt hold. En av informantene framholder imidlertid at denne strategien i siste ende kan føre til et litt rart dansekart. For at det skal foregå dans i hele landet, slik Kulturdepartementets dansestrategi også formulerer som et mål, er det ifølge daglig leder for Dansearena nord, Susanne Næss Nielsen, kanskje også nødvendig å se litt nærmere på norgeskartet og se hvor det trengs å utvikle nye miljøer:

Med pilotprosjektet har man fått et mer landsdekkende perspektiv. Nå er man ferdig med Dansens Hus og man ble ferdig med Operaen og sånn og alle de her store prosjektene. Så fikk man litt overskudd og kapasitet til å se utover landet og det prosjektet det mener jeg ikke er ferdig. Det er ikke avsluttet på noen som helst måte. [...] Det har blitt sagt i rapporter og strategier at de regionale dansesentrene må styrkes. Men jeg tror man virkelig må gå inn i det. Man må spørre hva mener vi med regioner. Hvor stor skal de være og hvem skal de være til for? Å sørge for at man ser på hele kartet. Hvordan er det egentlig det skal se ut her i landet? For nå er det litt sånn tilfeldig, vi er litt spredt. Vi er veldig

spredt. Vi er her oppe og noen er her nede. Men kanskje det heller ikke er en god fordeling hvis man skal se på det i et nasjonalt perspektiv?

På denne måten kan det argumenteres for at danseaktiviteten blir skjevt fordelt om man ikke samtidig har et overordnet blikk på hvordan kartet utvikler seg. På den andre siden mener enkelte at det er bedre å utvikle noen få livskraftige dansemiljøer som deretter kan formidle dans til resten av landet. Kulturrådgiver Knut Kvaran poengterer det slik:

Man kan ikke bare sende en danser ut i huttheita, fordi her må det være dans! Den kunnskapen som utvikler seg her, og de forestillingene som lages her, det er jo noe som vi kan eksportere videre til resten av landet. Å ha ulike kompetanser på ulike steder er verdifullt. Vi er ikke større landet enn at det går an å utveksle ideer og lære av hverandre.

Samtidig er det også enkelte informanter som framhever at det ikke er et entydig skille mellom å utvikle miljøer nedenfra med utgangspunkt i den aktiviteten som allerede finnes, og ovenfra med utgangspunkt i en overordnet betraktning av den geografiske fordelingen. Fylkeskultursjef i Nordland fylkeskommune, Nina Badendyck, peker for eksempel på at ordninger som økonomisk gjør det mulig for regionale miljøer å utvikle seg, er helt avgjørende for hva slags utvikling man får: «Jeg tror at hvis man har gode incentivordninger, så vil de livskraftige miljøene blomstre og utvikle seg.»

Et lignende synspunkt uttrykker koreografen og danseren Anne-Katrine Haugen i Haugen Produksjoner som har bodd og jobbet i Tromsø i flere år. Hun understreker at det i Tromsø nå er et miljø med flere dansekompanier enn hennes eget, og at det også er et scenekunstmiljø rundt RadArt som er viktig. Hun påpeker at det likevel utgjør en vesentlig ressurs i arbeidet at Dansearena nord yter produsenttjenester til produksjoner hun jobber med:

Det er en annen utfordring å være her i Tromsø. For her må vi hele tiden skape vår egen arbeidsplass. Vi kan ikke bare gå å få jobb i et annet kompani, slik man kanskje kan gjøre i Oslo. Og det er nettopp da at det blir så utrolig viktig med en sånn instans som Dansearena nord. Og jeg tror at det gjør det mer attraktivt å jobbe utenfor Oslo, fordi du vet at du kan få en slik støtte.

Disse synspunktene peker dermed på at selv om man kan ha et ideal om å utvikle miljøer nedenfra, så vil en slik utvikling være avhengig av at det eksisterer ordninger som støtter opp under dem. Pilotordningen ser et stykke på vei ut til å ha tjent en slik funksjon.

Alle miljøene (med unntak av PRODA/Dansefeltet, som bare har fått midler til et forprosjekt for å etablere felles lokaler for en rekke danseaktører i Oslo-regionen) understreker at midlene fra pilotordningen har vært avgjørende for den utviklingen som har skjedd i de ulike regionene. Arnhild Staal Pettersen som leder DansiT, som startet opp som forening i 2001, sier det slik: «Pilotmidlene har vært helt avgjørende for at DansiT har kunnet etablere seg som et senter for dansekunst i Sør-Trøndelag, og for at vi kan vise til den høye aktiviteten som vi har hatt i perioden.»

Det er også interessant å merke seg at flere av dem som nå arbeider ved de regionale sentrene, også er dansere som har bodd andre steder, men som har flyttet til sin hjemregion fordi etableringen av regionale miljøer har gjort det mer attraktivt. Dansekonsulent Ingeborg Dugstad Sanders forteller for sin del at DansiT var en hovedgrunn for henne for å flytte fra New York til Trondheim:

Jeg bodde i New York da DansiT ble etablert i disse lokalene. Ironisk nok satt jeg der og ønsket at jeg var i Trondheim da jeg så venner og kolleger jeg kjente fra fjern og nær var i hjembyen og feiret de nyåpnede lokalene og igangsatte produksjoner. Så ble det til at jeg flyttet tilbake, og så har det ballet på seg med jobb her.

Som det framgikk av delkapittelet om organisering, tegner det seg et bilde av at det er ildsjeler eller entreprenører som over tid har forsøkt å utvikle en profesjonell dansevirksomhet i alle regionene som har mottatt midler i pilotordningen. Pilotmidlene har bidratt til at dette arbeidet har fått et løft og noe mer stabilitet. Miljøene har kunnet øke aktiviteten, de har kunnet utvikle bredden i sine aktiviteter, og de har kunnet arbeide med noe lengre tidsperspektiv enn tidligere. Slik har pilotmidlene i stor grad gitt muligheter til å utvikle aktiviteter og strukturer som støtter opp om kunstutøvelsen innen dans.

Pilotordningen har altså bidratt til at det et stykke på vei har blitt bygd opp infrastruktur for profesjonell dans i regionene som mottar midler fra ordningen. Flere framhever at utviklingen av infrastruktur er av avgjørende betydning for regionaliseringen. På den ene siden påpekes

det at infrastruktur er viktig fordi aktiviteten i dansefeltet i så stor grad er prosjektbasert at det trengs strukturer som holder feltet sammen. På den andre siden påpekes det at strukturer er viktige for å samle dansekunstnere i en region til et miljø. Daglig leder for Dansearena nord, Susanne Næss Nielsen, forklarer det slik:

Jeg tenker på at her oppe hvor det er så langt mellom kunstnere som lever og jobber, så man må rett og slett få til noen strukturer som gjør at folk orker å bo andre steder enn i Oslo eller Bergen eller Stavanger eller hvor det nå kan være. Vi må prøve å få til noen strukturer som gjør at folk kan komme enten tilbake eller hit. At man kan være kunstner i hele landet.

Dette er et synspunkt som også framheves i andre og mindre regioner. Selv om det er mindre geografiske avstander mellom kunstnerne, har det vært et sterkt behov for å utvikle fagmiljøer hvor det kan foregå utveksling og felles aktiviteter.

Dette framhever også Knut Kvaran som en viktig motivasjon for at Trondheim kommune satser på DansiT: «Det har vært vanskelig for profesjonelle dansekunstnere å etablere seg i Trondheim. Når DansiT har en egen post i budsjettet til Trondheim kommune, så handler det om å løfte den profesjonelle dansen i regionen.»

For Oslo-regionen framheves dette som et viktig argument for å styrke infrastrukturen også her. Bevilgningen til Dansefeltet, som er et prosjekt som søker å finne felles lokaler til en rekke aktører i dansefeltet i Oslo, framstår som litt på siden av de andre bevilgningene. Til grunn for pilotordningen har det ligget en oppfatning om at regionene geografisk befinner seg utenfor Oslo-området. Lene Hafstad framhever imidlertid at det er et stort behov for å utvikle en infrastruktur også i Oslo-regionen. Ikke minst er det en erkjent utfordring å finne nok produksjonslokaler for dans i Oslo:

Det er jo uthevet spesielt nå at Oslo trenger studioer for dansekunstnere, i strategien [Kulturdepartementets dansestrategi] blant annet. Så vi er veldig glad for at prosjektet fikk midler fra pilotordningen, og at noen midler faktisk ble tildelt til Oslo. Oslo er jo er den største og viktigste regionen her i landet. Det profesjonelle miljøet her vil styrkes betydelig ved at institusjoner med lang historie og oppbygget kompetanse samordnes i nye lokaler som også skal gi arbeidslokaler til dansekunstnere.

Diskusjonen om hva som gjelder som en region, er viktig for den videre utviklingen av ordningen. Både Dansefeltet/PRODA og Bærum Kulturhus befinner seg geografisk i den regionen hvor danseaktiviteten er størst. Spørsmålet er om det fortsatt trengs institusjonalisering og en utvikling av infrastruktur her, og om ordningen for utvikling av dansemiljøer skal ha et ansvar også i hovedstadsregionen.

Det ser ut til å være noen tydelige forskjeller på hvordan det regionale elementet fungerer for det enkelte dansemiljø. Både regionens betydning for det enkelte miljø og det enkelte miljøes betydning for regionen varierer. Noe av dette kan nok knyttes til den geografiske plasseringen av dansemiljøene. Det er fristende å tenke at preget av å være et regionalt miljø er større for Dans i Nord-Trøndelag enn det er for Dans i Bærum Kulturhus. Dans i Nord-Trøndelag er lokalisert og organisert i tilknytning til Inderøy videregående skole. I Bærum er dansemiljøet organisert og lokalisert til kulturhuset, og dermed også i umiddelbar nærhet til de mange muligheter, miljøer, scener og institusjoner som ligger til hovedstaden. Samtidig bør man ikke ta en slik mer eller mindre intuitiv analyse for gitt. Er Inderøy mer regionalt enn Bærum? Blir et kunstmiljø automatisk mer preget av regionale problemstillinger (hva nå enn de måtte være) når det lokaliseres i en mindre kommune med lang avstand til nærmeste større by? Svaret er ikke gitt. Uansett, dersom det regionale er mer present i kunstfaglig arbeid på et sted som for eksempel Inderøy, er det relevant å diskutere hvorfor det er slik. Preger befolknings- og kunstnertetthet det kunstneriske arbeidet og de kunstneriske ambisjonene? (Dans i Nord-Trøndelag skriver f.eks. i en av sine søknader om støtte at Nord-Trøndelag er det fylket i Norge med færrest profesjonelle kunstnere pr. innbygger. Samme miljø har også lagt en eksplisitt regional målsetting inn blant hovedmålene sine, der det heter at dansekunsten «skal settes i rammen av den Trønderske [sic] identiteten».) Disse spørsmålene er relevante fordi spørsmålet om regionalisering av kunstfaglige miljøer er et sentralt kulturpolitisk tema, både i dette prosjektet og i en rekke andre.

Forholdet til det regionale nivået

En forutsetning for å få midler gjennom pilotordningen er regional medfinansiering. Det varierer imidlertid en del hvorvidt miljøene har hatt støtte fra kommune og fylkeskommune før pilotmidlene kom. Dansearena nord, som har de tre nordligste

fylkene og Hammerfest kommune som stiftere, har hatt godt feste i lokal og regional forvaltning før pilotordningen tok til. For andre har midlene gjennom pilotordningen bidratt til at miljøene for første gang har fått kommunal og/eller fylkeskommunal støtte. Flere av informantene peker på at midlene fra Kulturrådet har bidratt til at forankringen i kommunal og fylkeskommunal kulturpolitikk har blitt sterkere. Slik har statlige midler bidratt til økt forankring av dansemiljøene i lokal og regional forvaltning.

Forholdet mellom sentrale myndigheter, her representert ved Norsk kulturråd, på den ene siden og lokale og regionale myndigheter ved kommuner og fylkeskommuner på den andre representerer imidlertid ofte en spenning. Hvilke beslutninger skal tas sentralt, og hvilke skal tas lokalt og regionalt? I vår sammenheng er det et spørsmål om hvorvidt forutsetningen om regional medfinansiering skaper konflikt mellom Kulturrådet på den ene siden og kommunene og fylkeskommunene på den andre.

Materialet vårt viser at dette varierer en del. I noen av regionene ser det ut til at kravet om regional medfinansiering mer eller mindre er sammenfallende med strategier som trekker i samme retning som pilotordningens mål om å utvikle regionale dansemiljøer. For Scenerommet ved Arena Vestfossen er situasjonen for eksempel at de er nevnt i scenekunstplanen for Buskerud fylkeskommune som ble vedtatt i 2009, hvor det er et uttalt mål å øke produksjonen av scenekunst i fylket. Slik trekker fylkeskommunens scenekunstplan og Kulturrådets pilotordning i samme retning. På lignende vis kan man også lese om Dans i Nord-Trøndelag i «Teaterstrategisk plattform for Nord-Trøndelag»,¹⁰ som er utviklet av fylkeskommunen. Nord-Trøndelag fylkeskommune skriver imidlertid på sin side i sitt høringsvar til den nylig vedtatte dansestrategien at de hadde ønsket at Kulturrådet hadde drøftet strategiene for utvikling av et dansemiljø i regionen med fylkeskommunen før det bevilget midler:

Etableringen av ordningen for pilotprosjekt for profesjonelle dansemiljøer som ble etablert i 2010 har styrket flere regionale dansemiljøene i en periode. Fylkesrådet i Nord-Trøndelag er positiv til at også dansekunsten gis et løft, men ser meget vanskelig at staten setter i gang pilotprosjekt uten at fylkeskommunen og/eller

vertskommune er koblet inn i forkant. En bedre samordning mellom de parter som forventes å være med i et spleiselag for etableringen av dansemiljøer (statens krav om regional medfinansiering på 40 %) har gitt aktørene en bedre plattform for arbeidet, og fylkeskommunene hadde hatt mulighet til å kunne bygge opp en strategi for arbeidet.¹¹

Fylkeskultursjef i Nord-Trøndelag fylkeskommune, Ragnhild Kvalø, utdypet dette synspunktet i intervjuet vi gjorde med henne:

Store deler av kunst- og kulturpolitikken er i dag styrt fra departement og andre, for eksempel Norsk Kulturråd, og det gjelder også det som omhandler regionale og lokale forhold. Når det i tillegg er minimal kommunikasjon mellom disse forvaltningsnivåene, vil det skape problemer for de aktørene som skal forholde seg til de ulike nivåene. Statlige vedtak/pilotprosjekt som krever at det regionale nivået også skal prioritere likedan uten å ha dialog og felles forståelse, vil ikke bare skape problemer for det regionale nivået, men også for de aktørene det gjelder. Eksempel: at ildsjeler som vil noe, får et positivt svar fra Norsk kulturråd, uten at det har blitt stilt spørsmål om det regionale nivået er beredt til å være med og heller ikke spørsmål om det regionale nivået har en politisk plattform for denne type prioriteringer. [...] Da blir det problematisk både for fylkeskommunen som ikke på det gitte tidspunktet har muligheter til å prioritere det den dagen en søker kommer og sier at hun/han har fått penger i fra Norsk kulturråd og ikke minst problematisk for søkeren.

Forholdet mellom det sentrale og det regionale er altså ikke uproblematisk.

For andre miljøer finnes det en forankring til det fylkeskommunale (og kommunale) leddet gjennom at disse er stiftere, styrerepresentanter eller eiere av kulturhus og infrastruktur. Ikke minst er de tre nordligste fylkene med som stiftere av Dansearena nord. Dette betyr også at miljøet er bedre forankret og har klarere støtte fra disse fylkene enn tilfellet er i Nord-Trøndelag. Her ser vi altså at det kan være nær sammenheng mellom organiseringen av dansemiljøene på den ene siden og den regionale forankringen på den andre.

10. <http://www.ntfk.no/Politikk/planer/Documents/Teaterstrategi%20NTFK.pdf> [lest 15.03.04].

11. Jf. <http://www.ntfk.no/bibliotek/saker/2012/FR/FR12145.htm> [lest 15.03.04].

Sentrum og periferi

Spenningen mellom sentrum og periferi beveger seg ikke bare på forvaltningsnivået. Sentrum vs. periferi er også en spenning som er velkjent i kunstfeltet mer generelt (Mangset 1998). Her skal vi se litt nærmere på noen aspekter ved dette. De regionale dansemiljøene må på ulike måter ta stilling til hva slags dansekunst og hvilke dansekunstnere de skal bidra til å gi muligheter i regionen. Det kan dreie seg om hvilke forestillinger som skal programmeres, og det kan dreie seg om hvilke dansekunstnere som skal få tilgang til produksjonslokalene som miljøene disponerer. Tidligere studier har vist at det nærmest er en sosiologisk lov som gjør at mange i kunstfeltet mener den kunstneriske kvaliteten er høyest i sentrum og synker jo lenger ut i periferien kunsten skapes (Mangset 1998). På den annen side kan det argumenteres for at utviklingen av kvalitet i kunsten er avhengig av at kunstmiljøene, uansett hvor de er lokalisert, forholder seg aktivt til hva som skjer andre steder. På en slik bakgrunn er det interessant å spørre hvilke kriterier de regionale dansemiljøene bruker når de programmerer danseforestillinger og dansekunstnere til sine produksjonslokaler og residenser. Her har miljøene utviklet litt ulike profiler. DansiT understreker at når de velger hvilke dansekunstnere som skal få ta i bruk produksjonslokalene deres, så kan lokal forankring bety noe.

«Vi prioriterer finansierte produksjoner foran produksjoner uten finansiering. Og vi kan prioritere lokale produksjoner framfor nasjonale eller internasjonale produksjoner», sier Ingeborg Dugstad Sanders, dansekonsulent ved DansiT.

Leder for RAS, Therese Markhus, påpeker for sin del at regional tilhørighet ikke er nok for å få tilgang til residenslokalene deres: «Du kan ikke jobbe hos oss bare fordi du er regional. Du må ha støtte fra Norsk kulturråd og sånn. Så der setter jeg foten ned. Pluss at det må være et gjennomførbart prosjekt sånn økonomisk sett.»

Markhus er altså opptatt av at dansekunstnerne hun velger ut, skal ha fått støtte til sine prosjekter gjennom Norsk kulturråd. Dette ser ut til å dreie seg om mer enn et innslag av pragmatikk for å sikre at dansekunstnerne hun tar inn, har finansiering til sine produksjoner. Det dreier seg om at det er blitt foretatt en kvalitetsvurdering. Dette blir tydelig når hun forteller om programmeringen av danseforestillinger til serien som vises i Sandnes kulturhus:

I forhold til det pedagogiske miljøet her så kan de ta med elevene på Oslo Danse Ensemble, men jeg kjører også på med Hooman Sharifi og

tenker at han er på basisstøtteordningen – vi viser han. Hvis ikke folk klarer det, så er det deres problem. Fordi at her gir Norsk kulturråd han 12 millioner, også til Ina [Christel Johannessen], og Ina hadde publikum her bare sett med Carte Blanche. De hadde ikke sett henne med zero visibility. Og der føler jeg at jeg i alle fall må vise det samme via RAS-ordningen.

Markhus uttrykker på denne måten at den dansekonsten som presenteres i hennes region, skal gjenspeile den dansekonsten som Kulturrådet velger ut i sine sentrale ordninger. Kulturrådets vurderinger fungerer således som autoriserte kvalitetsvurderinger som Markhus ønsker at publikum i hennes region skal bli kjent med. Hun påpeker også at selv om aktørene i det dansepedagogiske miljøet gjerne tar med sine elever til jazzdansensemblet Oslo Danse Ensemble, så ser hun det som sin rolle å utfordre publikummet sitt slik at det blir kjent med den dansekonsten som fra sentralt hold anerkjennes som den betydningsfulle for tiden.

På denne måten ønsker Markhus å skape en kobling mellom den regionale aktiviteten hun driver, og den nasjonale dansediskursen.

Imidlertid oppfatter en aktør som Ina Christel Johannessen at koblingen mellom kompanier med basisfinansiering og de regionale miljøene ikke er tilstrekkelig utviklet. Dette går inn i flere sentrale diskusjoner i dansefeltet. For det første framholdes det ofte som problematisk at de grupper og kompanier som har støtte over basisordningen, turnerer mer internasjonalt enn nasjonalt. For det andre har det over lengre tid vært en uløst problemstilling at det produseres en god del danseforestillinger, men at de vises få ganger. Fra Ina Christel Johannessens synspunkt kunne de regionale dansemiljøene potensielt representert en mulighet til å turnere mer i Norge. Hun opplever imidlertid i møtet med flere av de regionale miljøene at det er en forventning om at når man har basisfinansiering, skal man bære det meste av kostnadene for dette selv. I denne sammenhengen har hun også opplevd det som uheldig at Kulturrådet har støttet opp om en slik oppfatning og således fratatt henne forhandlingsrom i møte med de regionale miljøene. Fra hennes synspunkt er det imidlertid begrenset hvor mye av kostnadene hun har mulighet til å dekke. Hun forteller at hun for å skape merverdi rundt forestillinger hun har vist i de regionale miljøene, har foreslått å lage et større opplegg med workshops og danseklasser for å sørge for kompetanseoverføring. Dette har det imidlertid vært mindre interesse for, antakelig også på grunn av ressursituasjonen hvor ingen

av partene ser seg i stand til å finansiere et større opplegg.

En måte å tolke dette på er at det er et uforløst potensial i få ordninger til å spille bedre sammen i utviklingen av det norske dansefeltet. I denne sammenhengen kan det hevdes at basisfinansieringsordningen representerer et sentralt referansepunkt for den nasjonale dansediskursen. Hvis det er et poeng at den danseaktiviteten som utvikles regionalt, skal forholde seg til det som defineres som viktig i den nasjonale dansediskursen, kan det være viktig å utvikle samspillet mellom ordningene framover. I noen grad er det også grunn til å påpeke at potensialet i å få til et større samvirke mellom ordninger og aktører i feltet også må forstås i lys av ressursituasjonen. Aktørene disponerer begrensede ressurser som gjør det vanskelig å få tatt ut alle potensialene som ligger i samvirket mellom dem.

Kulturrådets rolle i feltet blir også trukket fram i diskusjonen om de regionale miljøenes rom til å ta selvstendige kunstneriske beslutninger. Kulturhussjefen ved Bærum Kulturhus, Morten Walderhaug, påpeker at det ligger en spenning i forholdet mellom Kulturrådets kvalitetsvurderinger på den ene siden og de regionale miljøenes behov for å gjøre sine selvstendige vurderinger på den andre. Han mener at det er en viktig forutsetning for at de regionale dansemiljøene skal utvikle seg godt at de får tilstrekkelig autonomi i sine kunstfaglige vurderinger:

En ting som jeg vil trekke fram som en forutsetning for å lykkes, er at man får det handlingsrommet som man må ha, nemlig at man må få være en kurator. Man må få lov til å ta kunstneriske beslutninger selv. Det er vi som programmerer Bærum kulturhus. Det er hvordan vi gjør det i forhold til våre omgivelser som gjør at vi kan lykkes. Det samme gjelder Sandnes eller et hvilket som helst kulturhus i Norge. Og det er da det blir så absurd at noen skal sitte sentralt et sted og si: Dette er godt for dere. Vær så god! Ta i mot. Hvis du ikke tar i mot, så er du i mot oss. Det blir helt meningsløst. Det er viktig at Kulturrådet understreker viktigheten av at man tar selvstendige kunstneriske beslutninger uten at det må overprøves av rådet selv. For det er litt absurd. Siri har topp kompetanse på sitt felt, jeg har lang erfaring fra kunstfeltet i Norge, og så skal det sitte noen andre som skal overprøve våre vurderinger. Vi kjenner faktisk hvilket jordsmonn denne forestillingen skal spille innenfor. Og Norge er et stort og sammensatt og forskjellig land.

På denne måten framhever Walderhaug også at vurderinger av kunstnerisk kvalitet ikke bør gjøres uavhengig av de regionale forutsetningene som finnes ulike steder i Norge. Slik problematiseres også kunstnerisk kvalitet som en universell størrelse.

Et annet spørsmål som berører noe av den samme problematikken, er hvorvidt de regionale dansemiljøene setter en agenda for en nasjonal dansediskurs. Dette er et stort spørsmål som vi ikke skal gi absolutte svar på, men det er interessant at danseviter og kritiker Sidsel Pape poengterte at hun oppfatter at de regionale dansemiljøene framstår som anonyme i en nasjonal dansesammenheng. Hun innledet intervjuet med følgende utsagn:

Den viktigste tilbakemeldingen jeg har til deg, et er at jeg vet lite om de regionale arenaene for dans, og det sier ganske mye. Når jeg snakker med aktører i dansefeltet om hvilke disse arenaene er og hva de gjør, så kan sjelden noen redegjøre for det. Enkelte arenaer har ikke kommet særlig langt med å formidle sin virksomhet, hvis det er et poeng.

I tråd med Papes betraktning har altså de regionale dansemiljøene ikke klart å gjøre seg gjeldende i den nasjonale dansediskursen i noen særlig grad. Hun ser det snarere slik at de regionale dansemiljøene kanskje først og fremst avhjelper den vanskelig i situasjonen for prøve- og produksjonslokaler i Oslo. Dette må selvsagt sees i sammenheng med hennes lokalisering i Oslo, men samtidig er det i Oslo det meste av den profesjonelle danseaktiviteten foregår, og det er i tråd med sentrum–periferi-dimensjonen her danskunsten i første rekke defineres. At de regionale dansemiljøene ifølge Pape så langt ikke har klart å markere seg særlig i den nasjonale dansediskursen, må selvsagt også sees i sammenheng med at flere av dem har hatt kort levetid og begrensede ressurser til å utvikle sine stemmer i dette feltet. Dette kommer vi også tilbake til.

Et annet aspekt ved forholdet mellom sentrum og periferi i kunsten handler om hvorvidt kunst som produseres i en bestemt region, får et særpreg av den lokale/regionale forankringen. På den ene siden har vi miljøer som nettopp er opptatt av å utvikle et regionalt uttrykk. Særlig gjelder dette for Grenland Dansekompani. Grenland Dansekompani har en todelt virksomhet hvor den ene delen består av ulike aktiviteter, som for eksempel gjestespill, festival og turnéslynge, som bidrar til å utvikle en infrastruktur for dans i Telemark. Den andre delen er å være et aktivt produserende

kompani med interne og eksterne koreografer og dansere. For kompaniets egenproduksjon har det vært et viktig prosjekt å jobbe med å utvikle et regionalt uttrykk. Blant annet kom dette til uttrykk i forestillingen «Signatur» som ble produsert og vist i 2012. Tine Fossmo, daglig leder i Grenland Dansekompani, forklarer det slik:

Vi har jobbet med et overordnet spørsmål om hva som er Telemarks dansesignatur. Og det er for å møte folk litt hjemme. Hvem er vi? Har vi en dansesignatur? Hva er vår arv? Og da er det veldig lett å tenke kuer og bjeller og bunader og folkekunst, men det er jo ikke bare det. Hvem er vi? Hva er vår dansesignatur? Har vi noe som vi kan identifisere oss med? Det finnes danse-kunstnere som kommer fra Telemark. Hvem er vi? Så det spørsmålet er veldig spennende å jobbe med. [...] Kan vår arv og identitet tolkes gjennom dans på en annen måte med et annet fysisk uttrykk?

Denne strategien handler altså om å forankre dans som kunstform i regionens historie og identitet.

Selv om det ikke nødvendigvis betyr at det utvikles en bestemt kunstnerisk retning på de ulike stedene, påpeker koreografen Odd Johan Fritzøe at det å jobbe med flere av de regionale sentrene har hatt kunstnerisk betydning for hans prosjekter. Møtet med geografien og kulturhistorien på de enkelte stedene har gitt fruktbar input til utviklingen av hans forestillinger:

I samarbeid med Grenland dansekompani så fikk forestillingen en ny vending. Fra å være en generell forestilling som handlet om norsk industri, så handler plutselig forestillingen om Nora Gulbrandsen, vår store norske designer fra Porsgrunn Porselen og hennes arbeid med former og farger.

På den andre siden har vi miljøer som ikke er opptatt av en slik kobling mellom det spesifikke lokale og det kunstneriske uttrykket. Jon Mihle, leder for Scenerommet, påpeker for eksempel at lokaliseringen på Vestfossen har liten konkret betydning:

Så kan man si at det kan nesten ligge hvor som helst. Men det er klart at her på Østlandet, så hvis man setter en passer her og så trekker en times kjøring rundt, så har du over en million mennesker, så det er jo klart vi er jo et av landets mest befolkede områder. Men det er jo

ofte sånn at indre Østland ofte faller i skyggen av Oslo. Og det vi har sett her er at du har en lekkasje av unge kunstnere til hovedstaden. [...] En annen ting vi oppdaga da vi etablerte Arena Vestfossen, var at periferien ikke nødvendigvis var et problem. At det heller kunne brukes som en styrke.

Danseviter og kritiker Sidsel Pape har også begrenset tro på at lokaliseringen regionalt har noen særlig betydning for den rent estetiske utviklingen innen dansekonsten. På spørsmål om det kan skapes noe nytt regionalt som dermed kan regnes som et genuint bidrag til dansekonsten, svarer Pape:

Jeg har vanskelig for å se det. Å hevde at dansekonst som utvikles i regionene dermed får en egenart, er eksotifisering. Dansefeltet er nomadisk, og dansekonstnere tar med seg impulser fra sted til sted og videreutvikler ideer. Jeg har sett tilfeller der dansekonstnere praktisk talt reproducerer arbeid som har vært vist i større byer og i andre land noen (ti)år tilbake. Det er kanskje fristende når publikum er intetanende om dansekonstens utvikling. Dessverre er det liten bevissthet om og tradisjon for å anerkjenne hvem den enkelte står på skuldrene av i dansefeltet. De regionale arenaene har slik sett en utfordring med å holde seg oppdatert på dansekonsten og dens nære historie slik at de ikke gir seg ut for å være mer innovative enn de er.

Sitatet kan tolkes på flere måter. Det kan tolkes som et uttrykk for den tidligere nevnte kunst-sosiologiske loven som innebærer at kunst som skapes i et sentrum, generelt vil betraktes som bedre og viktigere enn den som skapes i periferien. Det kan også tolkes som en påminnelse om at kvalitetsutvikling innen kunst til enhver tid er avhengig av kontakt med og bryning mot kunstnerisk aktivitet som foregår andre steder enn der hvor man er lokalisert.

Oppsummering

Regionalisering er et kjerneelement for pilotprosjektet. Regionalisering gjennom ulike former for demokratisering utgjør også en sentral bærebjelke for norsk kulturpolitikk. I pilotprosjektene for å styrke regionale dansemiljøer dreier regionaliseringen seg blant annet om en tilknytning både til et lokalt eller regionalt publikum, til lokal og regional forvaltning og til de dansekonstnerne som er tilknyttet regionen.

Regionalisering innenfor dette prosjektet dreier seg også om at det kan etableres eller videreføres profesjonelle dansemiljøer andre steder enn i hovedstaden. Det virker ganske åpenbart at midlene i pilotprosjektet har bidratt til dette. For alle miljøenes del var det allerede etablert aktivitet innenfor profesjonell dans, men støtten fra pilotordningen har enten sikret, støttet eller utviklet denne aktiviteten.

Geografisk sett dekker de regionale dansemiljøene store deler av landet, men forskjellen mellom størrelsen på deres nedslagsfelt er stor. Eksempelvis skal Dansearena nord dekke de tre nordligste fylkene og dermed et område med svært stor geografisk utstrekning. Dans i Nord-Trøndelag har på sin side nettopp Nord-Trøndelag som sitt primære område. Samtidig er det også enkelte deler av landet som har svært få registrerte dansekunstnere. Om dette er en årsak til eller en virkning av at det ikke finnes regionale kulturrådsstøttede dansemiljøer i disse områdene, skal ikke vi gå inn på her. Det er uansett et poeng at de regionale dansemiljøene i stor grad skal betjene dansekunstnerne i regionen, og – som nevnt flere ganger tidligere – er spredningen av disse svært ujevn. Det er også et moment som må inkluderes når man skal diskutere hva som egentlig utgjør en region, og dermed hva formålet med regionalisering av dansemiljøer skal være. Som vi ser, er det flere som i tråd med dette understreker at også sentrale hovedstadsstrøk utgjør en viktig region, ikke på tross av,

men på grunn av det store folketallet i dette området.

En i norsk sammenheng alltid aktuell spenning mellom sentrum og periferi er også aktuell for de regionale dansemiljøene. Dette gjelder både graden av kulturpolitisk autonomi på den ene siden og graden av estetisk autonomi på den andre siden. Nord-Trøndelag, et relativt aktivt scenekunstfylke, reagerer – som vi så – for eksempel på manglende dialog og mulighet til å påvirke utviklingen selv. Med det oppleves en innskrenkning i handlefriheten, som vi ofte ser i fylkeskommunal sammenheng i kulturpolitiske spørsmål. Særlig blir dette aktuelt der krav om regional medfinansiering presser kulturbudsjettene.

Når det gjelder estetisk autonomi, er det ulike syn både på hvor selvstendige de regionale miljøene rent faktisk er, og på hvor autonome de kan være, for eksempel i sin programmering av danseforestillinger. Med hensyn til det første momentet er det for noen et spørsmål om Kulturrådets skjønnsutøvelse skal være overordnet den som miljøene selv representerer. Når det gjelder miljøenes mulighet til estetisk autonomi, eller med andre ord hvor publikumsorienterte og pragmatiske de bør være, er det flere som peker på at dette nødvendigvis er en funksjon av den regionen de befinner seg i. Hvilket publikumsgrunnlag finnes det, og hvordan preger dette den utadrettede profilen dansemiljøene kan ha? Mange av aktørene har svært bevisste oppfatninger om dette forholdet.

Formål, strategier og resultater

Dette kapittelet dreier seg forholdet mellom ordningens formål, valgte strategier og ordningens resultater. Vi ser på hvordan ordningen er intendert fra Kulturrådets side, og hvordan danse miljøene selv har beskrevet noen av sine mål. Vi ser også på forholdet mellom økonomi og rapportering. For å beskrive hva vi mener er de relevante resultater av ordningen, diskuterer vi disse i forhold til en form for verdikjede i siste del av kapittelet. Den analysen tar utgangspunkt i at dans som kunstnerisk aktivitet, som kunstnerisk felt, er sammensatt av en rekke forskjellige ledd i en kunstnerisk verdikjede. I tillegg presenterer og diskuterer vi et brukerperspektiv på ordningen gjennom resultater fra en spørreundersøkelse rettet mot relevante aktører.

Økonomi, resultater og rapportering

Hva kan vi lese ut av økonomiske tall og budsjetter om ordningens innretning og resultater? Det er relativt stor variasjon i hvor stor andel av totalbudsjettet støtten fra pilotprosjektet utgjør. Det er også variasjon i hvor stor andel den regionale og/eller lokale finansieringen til miljøene utgjør.

På skrivende tidspunkt har vi ikke hatt tilgang til rapporter fra danse miljøene for ett og samme enkeltår. Alle åtte var virksomme i 2012, men rapporteringsfristen for dette året er satt til 1. april 2013, slik at dette materialet ikke har vært gjennomgått i denne evalueringen. Vi har blant annet derfor valgt ikke å sette opp en systematisert tabell over inntekter og utgifter, fordelt på egeninntekter, offentlig støtte, støtte fra pilotprosjektet m.m. I tillegg er det en vesentlig utfordring å skille ut støtten fra pilotprosjektet i rapporteringen fra danse miljøene. Dette skyldes blant annet at midlene på den ene siden inngår i varierende grad i en større organisasjon eller helhet. På den andre siden er det også ulik praksis

med hensyn til om miljøene har skilt ut aktiviteter og økonomi i pilotprosjektet i sin rapportering. Det er også slik at det kan være utfordrende rent faktisk å skille mellom hva som er ordinære aktiviteter, og hva som er prosjektaktiviteter i de ulike miljøene.

For de to miljøene som opererer innenfor rammene av et etablert kulturhus, RAS og Dans i Bærum Kulturhus, er denne utfordringen særlig tydelig. Dette gjelder både på inntekts- og utgifts-siden. Dans i Bærum Kulturhus, som i 2011 mottok 200 000 kroner fra pilotprosjektmidlene, anfører for eksempel at de fikk tilgang til Sandvika Teater kostnadsfritt i forbindelse med prøveperioden til en forestilling. Bruken av lokalitetene og teknisk personale anslås til å tilsvare 316 000 kroner i indirekte støtte fra kommunen. Beløpet er imidlertid holdt utenfor prosjektrengskapsfor pilotprosjektet. På den måten blir regnskapsføring og rapportering for slike typer av organisering relativt komplisert. Hva som tilhører ordinær drift av en allerede etablert arena, hva som kommer i tillegg som kulturrådsstøttet prosjektarbeid, hva som er reelle kostnader til styrking av de regionale danse miljøene, hva som er (relevant) direkte og indirekte støtte til prosjektarbeidet, må altså vurderes fra miljø til miljø og fra år til år. Forholdet mellom prosjektarbeid, miljøbygging og etablerte kulturhus vurderer vi som interessant i denne sammenhengen, og ikke nødvendigvis som noe grunnleggende problem. Man kan, selv om det ikke er noe tema for denne rapporten, også snu perspektivet: Prosjektarbeid innenfor kulturhusrammer kan kanskje være eksempel på en virksomhet som kan plassere noen nye eksempler inn i debatten om norske kulturhus – om hva de skal fylles med, og hvordan aktiviteten skal finansieres.

Slik vi vurderer det, er det uansett behov for en mer standardisert rapportering på økonomiske

størrelser. Ikke som en økt byråkratisering, men som tydeligere og mer standardiserte rapportkrav. Det vil lettere kunne synliggjøre forholdet mellom det løpende arbeidet og prosjektarbeidet, og dermed også forenkle vurderingen av hvorvidt pengene har bidratt til å oppfylle de overordnede målene.

Mål og målformuleringer

Vi skal her gå kort inn på hvordan de ulike miljøene beskriver målene for sitt arbeid. Dette kan relateres både til selve ordningens formål og resultatmål. Her skal vi reflektere noe rundt den språklige klarheten som søknadene opererer med, samt problematisere hvordan ordningens mål beskrives.

Målformuleringene for de ulike dansemiljøene er som oftest av svært generell karakter. Dette har miljøene og søknadene til felles med en rekke andre miljøer og søknader fra andre kunstfelt. Dette viser blant annet at det ligger en åpenbar påvirkning på den kunstneriske diskursen i hvordan de ulike tiltak og støtteordninger blir formulert fra Kulturrådet og fra annet statlig hold. Dette viser seg i generaliserte målformuleringer, som det kan være utfordrende både å se det konkrete innholdet i og vurdere i forhold til det rent faktiske kunstneriske arbeidet. Denne utfordringen deler evaluatorene med både kulturbyråkrater og kulturpolitikere. Dette innebærer at det er behov for ulike fortolkningsøvelser for å operasjonalisere både hva ordninger og miljøer bør oppnå, og hva de rent faktisk har oppnådd.

For å ta noen konkrete eksempler: Flere av miljøene har som ambisjon å være en *profesjonell* aktør, eventuelt en profesjonell aktør i regionen. Ambisjonen konkretiseres ofte ikke utover en formulering som denne. Dette målet er en naturlig speiling av ordningens overordnede formål, som altså vektlegger profesjonalisering. Som vi har sett, er det på ingen måte gitt hva som ligger i begrepet «profesjonell aktør». Vi kan anta at miljøene har som ambisjon både å representere høy kunstnerisk kvalitet, ryddige arbeidsforhold og en gjennomtenkt organisering og drift. Dermed vil de i så fall kunne oppfattes som profesjonelle innenfor flere av de umiddelbare oppfatningene av hva en profesjonell aktør representerer. Samtidig er det i liten grad klart om det er med en slik bredde vi skal forstå målet om å være profesjonell, eller om det er noe annet, smalere. Implisitt, men ikke eksplisitt, ligger det – så vidt vi forstår – en bred oppfatning til grunn fra Kulturrådets side.

For å problematisere videre: Et annet fellesbegrep som søknadene deler innad, og som de åpenbart deler med mange andre kunstfaglige aktører, er «ressurssenter», eventuelt «kompetansesenter». Det er flere miljøer som har ambisjoner om å være et *ressurssenter* for dansekunst eller lignende. Hva innebærer det så å være et ressurs-senter? Begrepet har ingen konkret eller formell definisjon, og vi ser også at det i praksis blir brukt om så forskjellige virksomheter som kursholdere, konsulentfirmaer, opplæringsinstitusjoner, støtte-sentre for utsatte grupper m.m. I tillegg ligger det elementer av innholdsløs nytale i et ord som «ressurssenter». Finnes det for eksempel sentre som ikke samtidig er en eller annen form for ressurs-sentre? (En lignende problematisering kan knyttes til det etter hvert svært mye brukte begrepet *kompetansesenter* (jf. f.eks. Forss et al. 2012)). Samtidig er kritikken mot kompetansesenterbegrepet noe mindre treffende siden det faktisk vektlegger en type ressurs – kompetanse, som antydningvis skapes, forvaltes og overføres.

Videre ønsker flere av miljøene å være «tilrettelegger», «nettverksbygger» eller lignende. Samlet gjør dette at de regionale miljøene opererer med på mange måter diffuse og på grensen til ikke-vurderbare målsettinger. Dette spiller inn når man skal vurdere i hvor stor grad et miljø for eksempel har tilrettelagt, fungert som ressurs-senter eller bygget nettverk.

På mange måter kan det være urimelig å kritisere dansemiljøer og støttemottakere for uklare mål og målformuleringer. De som opprinnelig har utarbeidet målene for den ordningen miljøene nyter godt av, er nødvendigvis de statlige aktørene – Kulturdepartementet og Norsk kulturråd. Den samme problematikken som angår dansefeltets aktører, angår i minst like stor grad forvalterne og skaperne av ordningene for dansefeltet. Ta for eksempel det eksplisitte formålet, både i pilotprosjektutlysningen og den påfølgende utlysningen, «å utvikle og styrke profesjonelle dansemiljøer». Hva innebærer dette i praksis? Det er for eksempel mulig å si at enhver økonomisk støtteordning nødvendigvis vil styrke de miljøene den bidrar til å støtte, og dermed, skulle man anta, også bidra til en form for utvikling av de samme miljøene. Slik forstått ligger det en potensiell tautologi – en sirkelslutning – i slike mål: formålet med å styrke feltet er å styrke feltet (gjennom å styrke feltet).

Dette er imidlertid et område med få perfekte løsninger og fullstendig fyllestgjørende formuleringer. Poenget med en mildt kverulerende kritikk av målretorikk i denne sammenhengen er

å rette et søkelys mot hvor sentral denne delen av den kulturpolitiske diskursen egentlig er. Spørsmålet om (språklig) klarhet er relevant både for den som utlyser, og den som mottar midlene. Og det er et åpenbart forhold og en diskursiv smitte mellom disse to. Klarheten i formulering av målene er videre langt mer vesentlig enn å forenkle arbeidet til eventuelle evaluatorene. En større klarhet i og utdyping av målene innebærer at man synliggjør det kulturpolitiske handlingsrommet ordningen utspiller seg innenfor. Med større klarhet og dybde vil legitimiteten både til ordningen i seg selv og til støttemottakerne også øke.

Regionale dansemiljøer og resultater i en verdikjede – strategiske valg

En måte å få et mer spesifikt bilde av hva de ulike regionale dansemiljøene først og fremst vektlegger i sine strategier for å utvikle dansekunsten i sin region, er å plassere dem i et *verdikjede-perspektiv*. I et næringsperspektiv er en verdikjede en kjede av aktiviteter hvor alle aktivitetene tilfører et produkt verdi. I vår sammenheng kan vi si at verdikjeden er en kjede av aktiviteter som tilfører de regionale dansemiljøene verdi. De ulike aktivitetene bidrar til at dans i regionen utvikles.

Vi kan se for oss verdikjeden på denne måten:

Pedagogisk virksomhet → Skapende virksomhet
→ Utøvende virksomhet → Produksjon → Distribusjon/formidling → Publikum

Aktiviteter langs hele denne kjeden vil bidra til å skape kunstneriske, kulturpolitiske og økonomiske verdier.

Miljøene skiller seg noe fra hverandre med tanke på hvilke ledd i denne kjeden de prioriterer i sitt arbeid og som de identifiserer seg med. Sagt på en annen måte: De ulike miljøene har valgt strategier som vektlegger ulike deler av verdikjeden. To av miljøene har sprunget ut av et arbeid innen den pedagogiske delen av dansekunsten, nemlig Grenland Dansekompani og Dans i Nord-Trøndelag. Begge miljøene står nært det pedagogiske miljøet i sine regioner, men begge miljøene jobber med å forlenge verdikjeden i sine regioner med å fokusere på produksjon og formidling av dansekunst til regionenes publikum. Grenland Dansekompani og Dans i Nord-Trøndelag har altså en identitetsmessig nærhet til de pedagogiske dansemiljøene i sine regioner, men prioriterer aktiviteter lenger ut i verdikjeden for å utvikle de profesjonelle miljøene i sine regioner.

I kraft av å være en forening hvor dansekunstnere er medlemmer, har DansiT et fokus på skapende og utøvende virksomhet. DansiT's strategi er å arbeide med å styrke fagmiljøet, og de jobber derfor med kompetanseheving for dansekunstnerne i sin region. Samtidig arbeider de med produksjon og formidling av dansekunst, uten at dette ser ut til å komme i konflikt med den primære identifiseringen med dansekunstnerne.

Dansefeltet er i kraft av sin forankring i PRODA strategisk orientert mot kunstnernes arbeidsvilkår og -muligheter. En viktig ambisjon med å etablere Dansefeltet, det vil si felles lokaler for ulike aktører innen dansekunst i Oslo, er at det samtidig skal sørge for at det blir bedre tilgang på produksjonslokaler for dansekunstnere i Oslo. Samlokalisering med NODA og Skuespiller- og danseralliansen gir på samme måte et fokus på kunstnernes arbeidsvilkår og kunstneriske aktiviteter.

Strategien for Scenerommet ved Arena Vestfossen har utelukkende vært et fokus på produksjon. Scenerommet fungerer som produksjonslokaler for dansekunstnere i avgrensede perioder. Scenerommet arbeider ikke med formidling eller visning av dansekunst til et publikum. Fokuset på produksjon kan sees i sammenheng med at lokalene er en integrert del av et kunstnerdrevet produksjonskollektiv.

Dansearena nord uttaler (i intervju) også at deres strategi primært er å tilby produsenttjenester til dansekunstnerne i regionen. Dette er langt viktigere for dem enn å arbeide med formidling og visning av dansekunst.

De to kulturhusene som er med i ordningen, har som sin strategi valgt å arbeide særlig med produksjons- og formidlingsaktiviteter. Kulturhusene kan sees som regional infrastruktur for produksjon og formidling. Det er her ressursene og kompetansen ligger. Det er imidlertid verdt å nevne at Bærum Kulturhus også driver et prosjekt som er kompetansehevende for dansekunstnere – «Ut i scenekunsten».

Når vi ser pilotordningen i et verdikjedeperspektiv, kan vi drøfte mer presist hvilke strategier og aktiviteter som er blitt iverksatt som følge av pilotordningen. Til sammen ser vi at pilotordningen har bidratt til å styrke aktiviteter i alle deler av verdikjeden, men at vektningen av aktivitetene er ulik i de ulike regionene. Vi ser altså at hvor stor del av verdikjeden som blir styrket, varierer noe mellom regionene som har mottatt midler i ordningen. I forlengelsen av dette kan det formuleres flere spørsmål med tanke på hvordan ordningen bør videreutvikles: Hvilke deler av verdi-

kjeden skal ordningen ivareta, og hvilke deler bør ivaretas på andre måter? Hvor bredt skal miljøene arbeide? Skal de prioritere noen ledd i verdikjeden framfor andre, eller skal de forsøke å dekke hele kjeden av aktiviteter? Dette er spørsmål som flere av informantene ga uttrykk for at det er ønskelig å avklare. Sett fra de regionale miljøenes ståsted er det mange aktiviteter som har blitt satt i gang, og potensielt kan settes i gang, men med begrensede ressurser er det behov for en avgrensning. Spørsmålet er om beslutningen omkring hvilke aktiviteter som skal prioriteres, skal tas regionalt eller sentralt.

Om vi fokuserer på de ulike delene av verdikjeden, ser vi også at de ulike leddene hver for seg kan knyttes til noen av de mest framtrædende kulturpolitiske problemstillingene på dansefeltet. Dansekunstnernes arbeidsvilkår har vært et viktig diskusjonstema, ikke minst i kjølvannet av undersøkelsen av kunstnernes arbeidsvilkår (Heian et al. 2008). Og som vi har sett, kan det påpekes at å arbeide for arbeidsvilkårene til dansekunstnerne regionalt er viktig for å motivere dansekunstnere til å velge å bosette seg utenfor Oslo-regionen. Det kan også være viktig for å styrke profesjonaliteten i feltet.

Likeledes har det vært en viktig problemstilling knyttet til at det er få produksjonsmiljøer på grunn av at det er så få institusjoner for dans i Norge. For å styrke dansefeltet kan det derfor argumenteres for at det både trengs flere produksjonsmiljøer og utvikling av den spesifikke produksjonskompetansen som trengs innenfor dansekunst.

Til sist har det vært en god del fokus på at det produseres mange danseforestillinger, men at de vises få ganger. Som nevnt har Bærum Kulturhus tatt initiativ til å bygge opp et turnénettverk som kan bidra til at danseforestillinger blir vist flere steder. Ikke minst gjelder dette turneer for internasjonale kompanier som gjester Bærum Kulturhus. Samtidig har Dansens Hus også blitt bedt om å ta en aktiv rolle i å utvikle formidlingen av dans i hele landet gjennom utviklingen av en turnéslynge. I begge tilfeller vil de regionale danse miljøene kunne være viktige aktører i det videre arbeidet.

Et brukerperspektiv

Ordningen har på flere måter en relevant brukergruppe i dansere, koreografer og kompanier som skal benytte seg av den infrastrukturen som danse miljøene får støtte til å bygge opp. Hvilke erfaringer og vurderinger gjør disse seg om miljøene, ordningen og resultatene av den?

For å få et mer direkte innblikk i vurderinger og erfaringer fra de brukergruppene som danse miljøene skal være en støtte for, gjennomførte vi en egen survey rettet mot disse. Vi kontaktet til sammen 30 dansere/koreografer/kompanier som hadde hatt kontakt med eller samarbeid med aktuelle miljøer. Til sammen fikk vi svar fra 15 av disse.

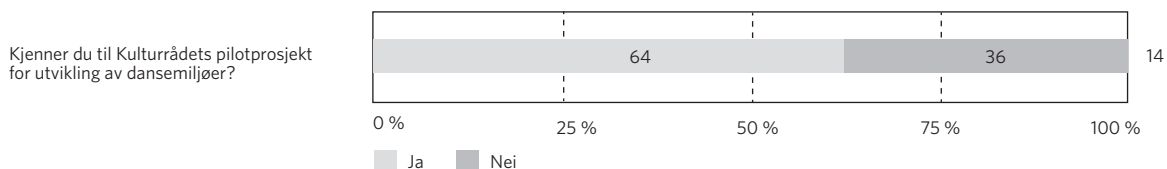
Spørsmålene som ble stilt var de følgende:

1. Kjenner du til Kulturrådets pilotprosjekt for utvikling av danse miljøer?
2. Dette prosjektet har gitt støtte til åtte ulike danseorganisasjoner: Dansefeltet, Scenerommet, Dans i Bærum Kulturhus, Regional arena for samtidsdans, Grenland dansekompagni, DansiT, Dans i Nord-Trøndelag og Dansearena nord. Har du eller ditt kompani samarbeidet med en eller flere av disse miljøene, og i tilfelle hva har dette bestått i?
3. Hvilken erfaring har du ellers med disse danseorganisasjonene/-miljøene?
4. Slik du kjenner Kulturrådets satsing for å utvikle profesjonelle danse miljøer, hvordan vurderer du nytten av og behovet for det arbeidet som er gjort?
5. Har pilotprosjektet for utvikling av danse miljøer bidratt til utvikling av profesjonell dansekunst for deg/ditt kompani? Hvis ja, hvordan? Hvis nei, hvorfor ikke?
6. Med din kjennskap til pilotprosjektet for utvikling av danse miljøer – vil du vurdere det som a) svært vellykket, b) vellykket, c) verken vellykket eller mislykket, d) litt mislykket eller e) helt mislykket?
7. Er det noe annet du har lyst til å legge til?

I det følgende skal vi først gå igjennom hovedtrekkene i svarene på denne surveyen, for senere å vurdere disse i forhold til de sentrale analysepunktene for evalueringen.

Det innledende spørsmålet i surveyen var altså: «Kjenner du til Kulturrådets pilotprosjekt for utvikling av danse miljøer?» Figur 3 viser fordelingen av svarene på dette spørsmålet.

Kanskje noe overraskende sier over 35 % av dem som svarte på spørsmålet, at de ikke kjenner til dette pilotprosjektet. Samtidig er de fleste av informantene inkludert nettopp fordi de har eller har hatt en eller annen form for samarbeid med de miljøene som har fått midler fra pilotprosjektet. Noe av grunnen til den manglende kjennskapen kan være at pilotprosjektet har operert med et så vidt generelt og generisk navn, og dermed har en



Figur 3.

litt utydelig karakter som merkevare – for å bruke et malplassert begrep. På et senere spørsmål sier også en av informantene: «Nå viser det seg at jeg har hørt fra Bærum Kulturhus om dette prosjektet, men jeg visste ikke at det het Pilotprosjektet.»

I neste spørsmål ble informantene spurt om omfanget av og typen samarbeid de hadde hatt med de åtte organisasjonene som hadde mottatt støtte fra ordningen (Dansefeltet, Scenerommet, Dans i Bærum Kulturhus, Regional arena for samtidsdans, Grenland Dansekompani, DansiT, Dans i Nord-Trøndelag og Dansearena nord). Blant svarene på dette spørsmålet ser vi at det er et nokså bredt spekter av samarbeidserfaring blant informantene. De har blant annet hatt faglig samarbeid på disse måtene:

- samarbeid gjennom produksjon
- samarbeid som komponist
- deltatt på kurs/workshops
- undervist på workshops
- holdt klasser gjennom Proda
- danset i forestillinger ved senter
- hatt residens ved miljø
- fått produsentstøtte fra miljøet
- som tilskuer/publikum
- gjennom studiovisninger
- brukt øvingslokaler

Dermed ser vi at surveyen dekker ulike typer erfaringer og samarbeidsformer. Vi ser også av svarene at omfanget av kontakten med støttemotakerne/miljøene varierer mye. Noen har samarbeidet om en enkeltproduksjon eller et enkeltstående residensopphold. Andre har et mer løpende samarbeid med det regionale miljøet. Vi kan sitere en informant som eksempel på det siste, der vedkommende har en nær samarbeidsrelasjon med DansiT i Trondheim:

Samarbeidet har bestått i mye forskjellig. For kompaniet jeg leder har det viktigste vært tilgang til flott produksjonssal i produksjonsperioder, samt det at forestillinger har kommet inn i en større dansekontekst gjennom å bli programert for eksempel til en festival. For meg som

dansekunstner er DansiT involvert på en eller måte i nesten alt jeg gjør eller tar del av. Vi har flere ganger samarbeidet om å arrangere kurs og fagdager, i samarbeid mellom DansiT og den utdanningsinstitusjon der jeg har en stilling.

Vi ser også at noen få har et bredere regionalt nedslagsfelt og erfaring fra samarbeid med flere av de åtte dansemiljøene med støtte fra pilotprosjektet. En informant med slik bred erfaring beskriver denne slik:

Mitt kompani har hatt: En 14 dgr. residens på Dansearena nord, med to studiovisninger på slutten av residens. En 3 ukers residens på DansiT, med to studiovisninger, en underveis og en på slutten av oppholdet. Inkl. undervisning av morgenklasser for profesjonelle dansere – Proda. Gjesteforestillinger og workshop på RAS i Sandnes, 3 dagers workshop for profesjonelle – Proda, og gjesteforestilling + workshop for videregående skoleelever fra Musikk/dans/drama i regionen, under en festival for dem.

En annen informant, en utøvende danser, skriver at hun har hatt residensopphold både på Scenerommet, ved DansiT og ved Dansearena nord. (Blant informantene utgjør imidlertid denne bredden i erfaring et lite mindretall.)

Spørsmålet om samarbeid ble fulgt opp med å etterspørre hvilken erfaring informantene ellers hadde med disse danseorganisasjonene og -miljøene. Dette åpnet for mer kvalitative vurderinger av samarbeidet med de åtte dansemiljøene. Blant de informantene som beskriver sine erfaringer med de ulike miljøene, er disse beskrevet i nesten utelukkende positive – til dels svært positive – ordlag. Vi siterer:

- Jeg har fått være med i GDK [Grenland dansekompani] sin vekst fra dag en som amatørkompani, og deres reise frem til dagens proffkompani som det har blitt! Jeg har og fått med meg forestillinger, foredrag og andre prosjekter de har jobbet med, for å fremme dansekunsten i Grenland, og uten

- de hadde ikke veksten vært så stor som den har blitt idag!!
- Jeg har veldig god erfaring med Dans i Nord-Trøndelag. De tar sitt produsentansvar alvorlig. De lager fleksible forestillinger som er tilpasset turnevirksomhet. Jeg møtt kreative og profesjonelle produsenter, gode lokaler og et interessert publikum.
 - Jeg har veldig god erfaring med Grenland dansekompani. Det har vært spennende å være med på å skape et miljø for moderne/samtidsdans i denne delen av landet. Forestillingene har vært utfordrende som danser og utøver, og ikke minst vært en avgjørende arbeidsplass for meg som freelance danser. Jeg har opplevd det som et veldig positivt miljø, men mye engasjement og driv, og en genuin interesse for å få dansen ut til folk.
 - Jeg bor i Trondheim så jeg benytter meg av tilbudet ved DansiT både til veiledning ved søknader og trening (Proda). DansiT skaper et møtested for dansere i Trondheim og det er alltid positivt å samarbeide med dem.
 - Utrolig positivt!!! DansiT er alfa og omega for at en kultur for dansekunst har utviklet seg i Trondheim og Sør-Trøndelag. Dansekonsulentene der gjør en kjempejobb i alt for små stillinger. DansiT burde være styrket og få fast støtte sånn at de slipper jobbe så mye med finansiering fra år til år. Jeg kan ikke få understreket nok hvor viktig jeg synes DansiT er for Trondheimsregionen. DansiT gjør det teatrene ikke klarer; å styrke, utvikle og synliggjøre dans som kunstart. Dette må gjøres av et miljø med dansefaglig kompetanse og et hjerte for dansen. Dette har DansiT.
 - Workshop, positiv kulturforsterkning i nærmiljøet, og et stort engasjement for dansekunsten. Meget positivt!!!
 - Jeg har svært gode erfaringer med begge disse miljøene. Dyktige administrasjoner, og imøtekommende for ulike behov. Det er kunstnerisk stimulerende å arbeide i disse miljøene, knytte faglig- og nettverkskontakter gjennom residensene, være borte fra sitt daglige miljø der man virker og bor. Dette er til gjensidig inspirasjon.

I en undersøkelse som denne er det interessant å innhente vurderinger av flere nivåer i støtteordningen. Vi var også interessert i en mer eksplisitt vurdering av Kulturrådets satsing på området, og stilte derfor spørsmålet: «Slik du kjenner Kulturrådets satsing for å utvikle profesjonelle

dansemiljøer, hvordan vurderer du nytten av og behovet for det arbeidet som er gjort?» Dette skulle ideelt sett avføde noen mer overordnede vurderinger av Kulturrådets dansepolitikk, samtidig som disse også skulle kunne knyttes til det konkrete pilotprosjektet som er i fokus her.

På dette spørsmålet var de fleste informantere samstemte i en vurdering av at satsingen var viktig, til dels svært viktig, men ifølge enkelte også for liten. Dette er en ikke overraskende respons, og en vurdering som deles med en rekke andre kulturfelt når de stilles spørsmål av denne generelle typen. Vi ser også at kjennskapet til Kulturrådets arbeid på dansefeltet varierer noe. En informant skriver blant annet: «Jeg kjenner ikke til direkte satsninger de gjør for å utvikle dansefeltet.» Vi finner samtidig altså en gjennomgående vurdering at Kulturrådets arbeid generelt og pilotprosjektet spesielt (der det nevnes) er og har vært avgjørende for muligheten til å arbeide med dans utenfor hovedstadsregionen, for kunstnerisk innholdsproduksjon, for et mangfold i dansefeltet, for publikumsutvikling, for muligheten til å arbeide på det frie feltet, for faglig utveksling og utvikling, m.m.

Noen eksempler på slike vurderinger er disse:

- Kulturrådets bevilgninger alene er sterkt med på å styrke det norske dansefeltet, ettersom en svært stor del av dansemiljøet eksisterer innenfor det frie/prosjektbaserte scenekunstoffeltet. Dette arbeidet er uvurderlig.
- Det er meget viktig å utvikle bedre innholdsprodusenter til norsk kulturliv. Noen må fylle alle kulturhusene og arenaene som politikere bygger. Det er også viktig at forestillinger utvikles lokalt, og fungerer som en brobygger mellom amatører og profesjonelle i regionen. [...] Modellen med prosjektavhengige og dynamiske strukturer er riktig i en tid med mange gode frilansere. Det er også viktig at dette ledes av en kunstnerisk person som kan være en drivkraft for utvikling, produksjon og formidling av dans på høyt internasjonalt nivå.
- Det er viktig å skape arbeidsplasser utenfor de største byene, både slik at dansere får flere muligheter og slik at publikum for flere arenaer å oppleve dans. Behovet er stort hos de profesjonelle som blir involvert ettersom arbeidsmarkedet er svært lite og begrenset. Dette er også med på å utvide publikummet for dans og å gjøre dansen lett tilgjengelig.

- Det gjør at det er mer attraktivt å være profesjonell danser utenfor Oslo. Og det er bra for å skape et mangfold i danse miljøet i Norge.
- Jeg ser det som viktig for danse miljøet i Norge å ha et godt tilbud til profesjonelle dansere og koreografer utenfor Osloområdet. Det gir mulighet for å skape, dele samtidsdansen med flere og bygge et større publikum for dansen generelt. Det gir også større muligheter for dansere og koreografer til å reise og turnere i Norge, samt tid og rom til å utvikle arbeidet deres vekk fra der de bor og jobbe mer fokusert i en periode.
- Utrolig viktig, men alt for liten. [...] Nytteverdien av DansiT er enormt, behovet for fortsatt satsning og utvikling er avgjørende for kvaliteten på det regionale danselivet men kulturdepartementet fulgt av kulturrådet må satse fast og større.
- Enormt viktig. For oss som jobber i der frie feltet er det akkurat der skoen trykker – en organisasjon som Dansearena nord hjelper oss m. Det burde være langt flere slike bindeledd.
- Jeg opplever dette som svært nyttig, man knytter de ulike norske danse miljøene rundt omkring i landet sammen, residensprogrammene og gjesteforestillinger gir denne muligheten. Tidligere var det liten kontakt med det som skjedde lengre nord og sør i landet, utviklingen av residensprogram og forestillingsarenaer rundt omkring i landet er til gjensidig inspirasjon, og øker muligheten for utveksling av faglige spørsmål, informasjon og spredning av forestillinger.

I forlengelsen av dette ble informantene spurt direkte om hvorvidt pilotprosjektet hadde «bidratt til utvikling av profesjonell danse kunst for deg/ditt kompani?». Og: «Hvis ja, hvordan? Hvis nei, hvorfor ikke?» Her var responsen så å si entydig. Av de 11 som svarte på dette spørsmålet, innledet 10 av dem svaret sitt med et ja. Det ene unntaket ble formulert slik: «Det har vel etter min forståelse ikke eksistert lenge til at det har kunnet

påvirke vår utvikling.» De øvrige 10 svarer bekreftende, og på spørsmålet om hvordan nevner de:

- samarbeid med andre aktører
- har utløst engasjement/oppdrag
- muligheten til å jobbe i studio i de tidlige fasene til et prosjekt
- muligheter til visninger
- generell økt interesse for og engasjement for danse kunst
- hjelp til produksjon og promotering
- spredning av produksjoner
- økt profesjonalisering

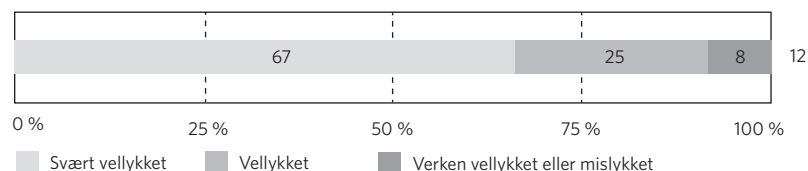
Vi ba også informantene om å vurdere pilotprosjektet, slik de kjente det, som a) svært vellykket, b) vellykket, c) verken vellykket eller mislykket, d) litt mislykket eller e) helt mislykket. Figur 4 viser fordelingen av vurderinger blant de som besvarte dette spørsmålet:

Vi ser med andre ord at også målt på denne måten er det en stor grad av positive vurderinger som gis fra denne informantgruppen.

Avslutningsvis ble informantene stilt et åpent spørsmål om det var noe de hadde lyst til å legge til. Flere informanter hadde lyst til det, og vi gjengir noen av de åpne innspillene på dette spørsmålet:

- Utvikling av profesjonell kunst på et regionalt nivå er viktig. Det virker som at det er på det fylkesmessige og regionale nivå de fleste gode kulturinitiativ dukker opp. Det statlig er låst i store institusjoner mens kommune konsentrerer seg om kultur for amatører. Nytenkning i Norsk kulturliv skje på det regionale!
- Vi skulle gjerne tenke oss et 'distrikt-kontor' av Dansearena nord her. Viktig at det finnes i Hammerfest, men her er det mye dans på gang og vi skulle gjerne hatt noen tettere på oss der. En annen tanke er at et slikt prosjekt som Dansearena nord kunne tenkes at de jobba for noen faste kompani – og ikke bare slik det er nå for enkeltstående

Med din kjennskap til pilotprosjektet for utvikling av danse miljøer – vil du vurdere det som a) Svært vellykket, ...



Figur 4.

produksjoner. Blir sårbart når man har fått støtte f.eks. to/tre produksjoner på rad så ikke for den neste. Hadde vært fint for oss å kunne tenke/planlegge med større forutsigbarhet og sikkerhet. Også med hensyn til å videreutvikle det arbeidet som allerede er gjort. Det tar alltid tid å bygge opp gode vaner og rutiner med samarbeidspartnere. Men absolutt: lenge leve dette prosjektet! Vi i det frie feltet er evig takknemlig for å få denne formen for hjelp fra en instans som Dansearena nord.

- Grenland DanseKompani har økt lysten til å danse, se dans og oppleve dans! De åpner for et større kulturliv i Grenlandsområdet og er med på å vise at det går utenfor hovedstaden! Jeg støtter de 100 % og håper alt positivt for deres fremtid, som også er min fremtid som scenekunstner og danser. Mitt ønske er å kunne la GDK vokse og få en stabil fremtid, og bli et sterkt kompani som blir satt på kartet.
- Slik jeg ser det, bør disse ordningene ikke bare opprettholdes, men styrkes og utvikles!
- Jeg har kun jobbet direkte med noen av dem, men de er alle sammen helt nødvendig for å skape arbeidsplasser for dansekunstnere i Norge, samt bidrar med en utrolig viktig synliggjøring av de spennende dansemiljøene rundt om i dette landet. Uten slike prosjekter ville dansere/koreografer stått mye mer alene og uten støttepartnere i arbeid med mye forestillinger i sine hjemtrakter. Disse prosjektene er livsviktig for utviklingen av den profesjonelle dansen rundt om i regionene!

Oppsummering av brukererfaringer

Surveyen rettet mot brukere av og samarbeidspartnere med de åtte miljøene som har fått støtte innenfor pilotprosjektet, gir noen tydelige svar på ulike områder:

- For det første er det slik at kjennskapen til selve ordningen ikke nødvendigvis er svært god. Dette er imidlertid ikke det viktigste for denne informantgruppen, hvor mange har et indirekte forhold til pilotprosjektet som samarbeidspartnere til støttemottakerne.
- For det andre viser svarene at det finnes et bredt spekter av samarbeidsrelasjoner mellom de enkeltstående aktørene og de åtte dansemiljøene/-organisasjonene. Samarbeidet har foregått gjennom deltakelse i / bidrag til undervisning, workshop og kurs, gjennom co-

produksjon, gjennom residenser, ulike typer visninger, gjennom produsentstøtte m.m.

- For det tredje blir samarbeidet med og erfaringene med de relevante miljøene vurdert utelukkende positivt. Det er til dels svært positive vurderinger både av enkeltstående miljøer og av konkrete samarbeidsprosjekter.
- For det fjerde er det også en gjennomgående positiv vurdering av den satsingen på profesjonell dansekunst som pilotprosjektordningen er et uttrykk for. Den beskrives som avgjørende blant annet for muligheten til å arbeide med dans utenfor hovedstadsregionen, for kunstnerisk innholdsproduksjon, for et mangfold i dansefeltet, for publikumsutvikling, for muligheten til å arbeide på det frie feltet og for faglig utveksling og utvikling.
- For det femte er det også en nær entydig bekreftelse på spørsmålet om pilotprosjektet har bidratt til utvikling av profesjonell dansekunst, blant annet gjennom muligheter til visning, hjelp til produksjon, samarbeidsmuligheter og muligheter til studiojobbing.

Finnes det da ikke spor av malurt i det begeret av positive brukererfaringer som skjenkes opp gjennom denne spørreundersøkelsen? I svært liten grad. Vi skal imidlertid bidra med en liten klype metodisk malurt fra vår side. Som flere analyser har pekt på i andre sammenhenger (jf. Røyseng 2007), er både kultur og støtte til kultur gjerne vurdert som et utvetydig gode – noe som er godt i og for seg selv (jf. Hylland 2009). En slik generell holdning til at kultur og kunst (alltid) er bra, vil ofte kunne trekke vurderinger i positiv retning og utgjøre en form for iboende positiv bias. I en undersøkelse som denne spiller også en annen potensiell positiv bias en rolle. Informantene i denne delundersøkelsen er stort sett dansekunstnere og danseaktører som er helt avhengige av relevante støtteordninger for å kunne drive med dans overhodet. Denne avhengigheten vil nødvendigvis også kunne prege de eksplisitte vurderingene man gjør av slike ordninger; det er bidragene til egen kunstnerisk levevei man blir bedt om å vurdere. Å kritisere disse bidragene eller forvaltningen av dem vil i ytterste konsekvens kunne medføre at de blir endret eller avkortet. Vi finner få eksplisitte uttrykk for slik bekymring i svarene på undersøkelsen, kanskje med unntak av en informant som avslutningsvis skriver: «Dere må for all del ikke trekke støtten til noen av disse prosjektene.» Vi har uansett valgt å vektlegge de positive erfaringene og vurderingene som reelle og gyldige, men mener at den nevnte (og uansett

vanskelig dokumenterbare) muligheten for positiv bias også må tas i betraktning.

Å definere dans – kunstneriske strategier

Til sist i dette kapittelet skal vi se nærmere på hvordan de regionale dansemiljøene har posisjonert seg kunstfaglig. Hva slags dans har de arbeidet med og for? Hvordan har de regionale pilotene definert dans? Eller sagt i tråd med verdikjedeperspektivet: Hvilke dansekunstneriske produkter har de ulike aktivitetene i regionene frambrakt?

De regionale dansemiljøene arbeider på ulike måter, og retter sin innsats mot ulike arbeidsoppgaver og hvor de ulike arbeidsoppgavene får ulik vektning. Sett under ett er imidlertid produksjon og co-produksjon av danseforestillinger, forvaltning av residenser for dansekunstnere, formidling og visning av dans kjerneoppgaver. Alle disse oppgavene innebærer utvelgelse. Det velges dansekunstnere man vil jobbe med produksjon for, det velges dansekunstnere som får mulighet til å jobbe i residensene, og det velges et repertoar for formidling og visning for et publikum. Disse valgene gjenspeiler hvordan dans forstås og defineres av de ulike regionale dansemiljøene.

Alle kunstfelt har sine referanser og sine retninger. Jo bedre man kjenner kunstfeltet, jo mer finmaskede er forskjellene man er i stand til å se og nyansene man opptatt av. Forfatterne av denne rapporten har ikke selv kunstfaglig kompetanse innen dans, og dermed vil vår måte å nærme oss spørsmålet på sikkert framstå som svært grovmasket for aktørene i dansefeltet. Vi fikk heller ikke så mange tråder å følge i intervjuene med tanke på å gi en mer spesifikk beskrivelse av den kunstfaglige orienteringen til de ulike miljøene. I tråd med et perspektiv om at dans finnes i uendelig mange former, og at utvelgelsen av hva man prioriterer ressursene på, bidrar til å skape hvordan det norske dansefeltet ser ut, vil vi likevel peke på noen hovedpunkter i måten dans blir forstått på.

På et meget generelt nivå vil vi peke på at de regionale dansemiljøene i hovedsak har arbeidet med scenisk dans. Skillet mellom scenisk dans og samværsdans er en viktig distinksjon i måten dansekunst defineres på (Nordaker 2010). Grovt sett har den sceniske dansen vært forbundet med dans som kunst, mens samværsdansen har blitt forstått som sosialt samvær mer enn en estetisk praksis. I tråd med Hansteen kan for eksempel folkedansens uklare posisjon innen dansekunst-

feltet forstås med utgangspunkt i forståelsen av at den sceniske dansen i regelen etablerer et uoverstigelig skille mellom utøverne på scenen og publikum i salen (Hansteen 1989). Selv om det innen folkedansen finnes en lang tradisjon for framvisningsdans (for eksempel med lausdansen), har utøvere og publikum i denne sammenhengen blitt sett på som del av det samme sosiale fellesskapet. Dette har betydd at folkedansen generelt ikke har blitt inkludert i kategorien scenisk dans.

Et unntak fra et ensidig fokus på scenisk dans finner vi ved Dans i Nord-Trøndelag, som vi (jf. kapittelet om profesjonalisering) har sett at også har organisert danseaktiviteter for amatører, og hvor samværet i danseklassene har vært viktig.

Aslaksen beskriver i sin bok *Ung og lovende* at det norske dansemiljøet, forstått som den sceniske dansetradisjonen, strukturelt er delt i to. På den ene siden finner man et miljø for klassisk ballett med primær tilknytning til Nasjonalballetten. På den andre siden finner man et frilansmiljø med to estetiske hovedretninger: samtidsdans og jazzdans/showdans (Aslaksen 2004:130 f). Aslaksen tegner dermed et bilde av tre estetiske hovedretninger i dansefeltet. I tillegg er det verdt å nevne at det i løpet av de siste årene også er utviklet et miljø for å arbeide med ulike former for folkedans som scenisk dans (altså til forskjell fra samværsdans) (Røyseng 2012).

Om man ser nærmere på hvilke prosjekter som har vært satset på av de regionale dansemiljøene, og hvordan de omtaler sin kunstneriske profil, er det samtidsdansen som har vært mest framtrædende i ordningen. Flere av miljøene framhever samtidig at de ikke ekskluderer andre dansesjangre, slik som jazzdans og folkedans, men det er samtidsdansen som står i høysetet for alle miljøene. I tråd med dette understreker for eksempel informantene ved DansiT at de arbeider med scenisk dans med et særskilt fokus på samtidsdans, ikke ut fra et ønske om å ekskludere andre dansesjangre, men fordi det er samtidsdans det er mest av:

DansiT arbeider for den sceniske dansen, og våre medlemmer er profesjonelle dansekunstnere som jobber med de ulike fagfeltene innenfor scenisk dans. Våre produksjons-lokaler og arrangementer er for den sceniske dansen som helhet. Men vi har også samarbeid med aktører innenfor andre sjangre, for eksempel folkedansere på NTNU. (I: Men betyr det at det er andre sjangre enn samtidsdans eller er det primært samtidsdans?) Man kan vel si at samtidsdansen som sjanger er rådende i det frie

feltet generelt sett, men det er ikke sånn at vi bare jobber for samtidsdansen. DansiT er til for hele det sceniske dansefeltet.

Fra Trondheim kommunes ståsted er det viktig at DansiT ivaretar sjangerbredden innenfor dans. Kulturrådgiver i rådmannens fagstab, Knut Kvaran, sier det slik:

DansiT har utviklet seg rundt et miljø, rundt de moderne danserne. Det er også dansere i Trondheim som er mer orientert mot andre dansestiler som klassisk, jazzballett eller showdans. Det vil være viktig i videreutviklingen av DansiT at sjangerbredden ivaretas og videreutvikles.

Han påpeker videre at kommunens ønske om at DansiT skal være en motor for utvikling av sjangerbredden, også handler om å videreutvikle miljøet slik at det kan betjene Trøndelag Teaters behov for dansere:

Det vil være positivt om teateret i enda større grad kan bruke dansekunstnere bosatt i Trondheim i sine produksjoner. Hvis vi skal utvikle Trondheim som kunst- og kulturby, så er det viktig at kunstnerne har mulighet til å bo her. I den sammenheng må vi også se på muligheter for å styrke frilansmarkedet for dansekunstnere i byen og regionen.

Alt i alt har altså de regionale sentrene primært arbeidet med samtidsdans. Dette er en vid kategori med store interne variasjoner. Derfor er det et interessant synspunkt som kommer fram i intervjuet med koreografen Odd Johan Fritzøe, at pilotprosjektet er viktig i den forstand at det bidrar til at flere uttrykk innenfor samtidsdansen får vekstvilkår.

Jeg tenker også at man får et mye mer differensiert kunstliv. For jeg tenker at det til nå har vært to dansehovedsteder: Bergen og Oslo. Nå kan man bygge opp en profil rundt de forskjellige miljøene. Så tenker jeg at nå blir det mye mer spenn, større mangfold i kunstretninger, tenker jeg. At folk også kan spesialisere seg litt. De som kanskje ønsker å jobbe litt mer performativt med kunst kan knytte seg til et sted, så får den scenen en slags kunstnerisk profil, mens et annet sted jobber kanskje mer i forhold til drama, eller mer litterært orientert, andre mer abstrakt, andre mer Brüsselorientert. At det kan være med på å styrke mangfoldet i kunsten også.

I tillegg til at det kunstneriske mangfoldet kan bli større når antallet miljøer øker, peker Fritzøe også på at dette kan handle om at flere får definisjonsmakt. Etablering av flere sentre som foretar utvelgelse av dansekunstnere og –prosjekter, betyr at flere aktører vurderer dans. Dette kan prinsipielt bety at det skapes større mangfold og en bredere debatt om hva som skal betraktes som interessant og betydningsfull dans:

Det er flere mennesker som sitter og bestemmer hva som er bra. Det har kanskje vært tre–fire mennesker med Kulturrådet som sitter og bestemmer og så kan vi få fem–seks til. Det er mye morsommere det!

Det er altså grunnlag for å peke på at pilotordningen primært har styrket samtidsdansen, men at ordningen samtidig bidrar til – i alle fall potensielt – å øke mangfoldet innenfor samtidsdansen. Når antallet instanser med definisjonsmakt (ofte kalt portvoktere) øker, øker samtidig mulighetene for å vinne fram med flere og ulike estetiske uttrykk.

Oppsummering: ordningens «tankemessige ryggrad»

Enhver evaluering vil måtte forholde seg til forholdet mellom formål og resultater – forholdet mellom hva som var intensjonen med det evaluerte objektet, og hva som er oppnådd. Det er flere måter å beskrive dette forholdet på i evalueringslitteraturen. Som vi så i kapittel 1, tar man gjerne utgangspunkt i en analyse av den intensjonen som ligger til grunn for det som skal evalueres – intervensjonslogikken eller –teorien. Det man da er ute etter, er en vurdering av «ingripandets tankemessige ryggrad» (Vedung 2009:49). Intervensjon, altså en form for offentlig inngripen i et felt, bør i denne forståelsen analyseres for å avdekke «de øvertygler, som är inbäddade i det offentliga ingripandet självt och som handlar om hur det förmodligen kommer att genomföras och producera konsekvenser i flera led. Interventionsteorin är då ingripandets egen tankemässiga ryggrad» (ibid.).

Hva er så intervensjonslogikken bak pilotprosjektet? Hvilke overveielser ligger til grunn for tiltaket; hvilke konsekvenser antas og forventes? Vi har tidligere i rapporten gjennomgått de eksplisitte føringene for ordningen og bakgrunnen for innføringen av den. Vi så at det ble definert et sett med behov, blant annet i Kulturdepartementets dansestrategi, som dreide seg om profesjonisering av administrative funksjoner, styrking av

infrastruktur og produksjonsvilkår. Ut fra disse definerte behovene ble ordningen så utviklet og implementert. På et første nivå ligger det nødvendigvis en antakelse om at tiltaket bidrar til å dekke behovet, slik det gjør i de fleste former for offentlig inngripen. Videre ligger det noen overveielser i ordningen som i større grad er implisitte. I fokuset på begrepene «profesjonalisering» og «regionalisering» ligger det en innskriving i en sterk kulturpolitisk tradisjon for demokratisering av kunst av høy kvalitet. Det forutsettes normativt at dansekunst bør kunne oppleves og produseres over hele landet, og det antas at regional miljøbygging skal gjøre dette mulig. Samtidig legges det få og svake føringer på hvordan denne miljøbyggingen skal foregå. Det vises stor grad av tillit og gis stor grad av ansvar til de regionale miljøene for hva de skal arbeide med, hvordan de skal organisere seg, hva de skal prioritere, osv. Dermed er den overordnede intervensjonslogikken i denne ordningen at dersom det ytes økonomisk støtte til utvalgte miljøer, vil utvikling og styrking av miljøene skje, uten at det er et sterkt behov for tydelige føringer og statlige prioriteringer.

Å vurdere resultater vil i forlengelsen av dette blant annet innebære å vurdere hvorvidt de antakelsene som lå til grunn for ordningen, var «riktige», sett i forhold til dokumenterte effekter. En umiddelbar utfordring for denne vurderingen er graden av resultatenes målbarhet, og en annen er graden av kausalitet: I hvor stor grad er aktuelle

resultater en følge av ordningen, og i hvor stor grad er disse resultatene uavhengig av ordningen? Et parallelt spørsmål vil være hvor viktig prosjektmidlene har vært for det enkelte miljø, både med hensyn til hvor avgjørende de har vært for virksomheten, og med hensyn til hvor stor andel støttebeløpet utgjør av totalbudsjettet.

Å vurdere forholdet mellom formål og resultater i denne ordningen kompliseres av flere faktorer. Vi har sett at det er en nokså åpen intervensjonslogikk som legges til grunn for ordningen. Det betyr at formålene er åpne og generelle, de konkrete føringene få, og tilliten til miljøenes evne til å ta kulturpolitisk fornuftige valg stor. Det medfører samtidig at miljøenes egne mål til tider er diffuse og generelle, samt at muligheten til å skille ut hva som er genuine resultater i pilotprosjektene som sådan, begrenses av varierende rapporteringspraksis.

Dette står i kontrast til selve arbeidet og virksomheten i de åtte miljøene. Det er ikke tvil om at det er utført mye godt arbeid innenfor både nettverksbygging, produksjon og co-produksjon, kompetanseheving, formidling m.m. innenfor miljøene, enten sikret av eller underbygget av midlene fra pilotordningen. Når vi så betrakter resultatene til pilotordningen i et verdikjedeperspektiv, ser vi at miljøene har prioritert ulike typer aktiviteter i sitt arbeid. Dette må sees i sammenheng med at miljøene arbeider ut fra ulike forutsetninger i sine regioner.

Konklusjoner og anbefalinger

Dette avsluttende kapittelet inneholder et utvalg oppsummerende punkter fra evalueringen. Vi har plukket ut de punktene fra gjennomgangen av pilotprosjektet som vi mener er de vesentligste. Disse punktene er holdt opp mot de problemstillingene som utgjorde utgangspunktet for evalueringen. I tillegg har vi samlet noen få anbefalinger vi mener Kulturrådet bør vurdere i arbeidet med å videreføre ordningen.

Vi summerer våre hovedkonklusjoner under punktene virksomhet, profesjonalisering, regional forankring og brukere.

Virksomhet

- Et hovedinntrykk av de åtte regionale miljøene sett under ett kan samles i begrepet *variasjon*. Miljøene varierer i størrelse, i innretning, i organisasjonsform, i prioriteringer osv. Samtidig dreier det seg om en tilpasning til kontekst, omgivelser og infrastruktur, og i de fleste tilfeller om en velfungerende variasjon.
- Det er vesentlige forskjeller mellom et miljø som har blitt støttet med 100 000 eller 200 000 kroner, og et miljø som har blitt støttet med 1,8 millioner kroner. Det gjør at disse ikke bør vurderes etter samme kriterier. Miljøene er også i ulike faser av modenhet og etablering, og dette gjør at flere av dem ennå ikke har fått ut det potensialet som de åpenbart har.
- De åtte representerer de fleste mulige måter å organisere seg på – aksjeselskap, stiftelse, forening, kommunalt foretak og enkeltmannsforetak. Samtidig ser vi at forskjellen på hvordan driften styres og ledes i de åtte organisasjonene, er mindre enn denne variasjonen i formell organisering skulle tilsi.
- Det er i liten grad konflikt mellom formell styring og kunstfaglig virksomhet i de regionale miljøene.

- Samlet sett kan det se ut til at det er et velfungerende forhold mellom organiseringsform og organisasjonenes virksomhet.
- De ulike formene for organisering bidrar på hver sin måte til tette bånd mellom dem som representerer den dansefaglige kompetansen, og dem som styrer utviklingen av miljøene. Dette gjelder enten det er stiftelsesformen, som er selveiende, de mer eller mindre personbaserte aksjeselskapene eller foreningsformen med sitt bånd til medlemmene.
- *Dansefeltet* skiller seg ut blant de åtte tilskuddsmottakerne, som et prosjekt for samlokalisering mer enn som et regionalt dansemiljø. Samtidig gjør den åpne formuleringen av formålet med ordningen at miljøet ikke nødvendigvis faller utenfor. Dette viser dilemmaet, styrken og svakhetene med åpenheten i ordningen.
- Virksomheten i miljøene er rettet inn mot ulike ledd i scenekunstens verdikjede. Mange har egen residensordning, noen fokuserer på formidling, noen på co-produksjon, noen ønsker å tilby produksjonslokaler m.m.
- Det er også en vesentlig variasjon mellom de regionene som de ulike miljøene er lokalisert i, med hensyn til tilfanget av regionale dansekunstnere, nærhet til andre relevante miljøer og publikumsgrunnlag. Dette preger virksomheten til miljøene og er noe miljøene selv er oppmerksomme på.

Profesjonalisering

- Det er en flerdimensjonal forståelse av profesjonalisering i dansemiljøene. De fleste oppfatter profesjonalisering som en kombinasjon av administrativ ryddighet og kunstnerisk kvalitet. Videre oppfattes det å være en direkte sammenheng mellom disse formene for profesjonalitet.

- Det er vår vurdering at midlene fra pilotprosjektordningen ganske direkte har bidratt til profesjonalisering av miljøene, i flere betydninger av ordet. Den vurderingen deler vi med informantene.
- Som for virksomheten for øvrig er det variasjon mellom miljøene med hensyn til hvilke strategier de har iverksatt for å sikre profesjonalisering. Disse viser seg for eksempel gjennom hvilke ledd i verdikjeden som prioriteres.
- Det er ikke slik at det er bestemte fordeler eller ulemper ved de strategiene som de ulike miljøene har valgt i sitt arbeid. Det er fordeler og ulemper ved alle de valgte strategiene. Et poeng her er at strategier, innretninger og prioriteringer må være tilpasset sammenhengen de enkelte miljøene er en del av. De er altså, og bør være, kontekstavhengige. Evalueringen som sådan viser det. Strategiene henger sammen med lokale forutsetninger i de ulike regionene. Det virker som fornuftige valg.
- Ordningen som helhet har bidratt til å utvikle og styrke profesjonelle dansemiljøer. Det er det vanskelig å si seg uenig i. Samtidig snakker vi ikke om et felt eller om miljøer som på noen måte er ferdigutviklet. Det er ulike grader av organisasjonsmessig modenhet og ulike entreprenørfaser representert blant de åtte miljøene. Det må også videreføringen av ordningen ta høyde for.

Regional forankring

- Det er utviklet regionalt samarbeid i alle miljøene, men med ulike forutsetninger. Det er ulik grad av engasjement blant de regionale samarbeidspartnere. Inntrykket er at alle miljøene har samarbeidet med ulike typer aktører og har vært aktive på dette området. Bevisstheten rundt betydningen av nettverk har vært høy i miljøene.
- Enkelte regioner viser en nær sammenheng mellom organiseringen av dansemiljøene på den ene siden og den regionale forankringen på den andre. Dette gjelder for eksempel de tre nordligste fylkene, som er medstiftere av Dansearena nord. Dette betyr også at miljøet er bedre forankret og har klarere støtte fra disse fylkene enn tilfellet er i for eksempel Nord-Trøndelag.
- Regionalisering innenfor dette prosjektet dreier seg blant annet om at det kan etableres eller videreføres profesjonelle dansemiljøer andre steder enn i hovedstaden. Det virker ganske åpenbart at midlene i pilotprosjektet har bidratt til dette. For alle miljøenes del var

det allerede etablert aktivitet innenfor profesjonell dans, men støtten fra pilotordningen har enten sikret, støttet eller utviklet denne aktiviteten.

- En spenning mellom sentrum og periferi er også aktuell for de regionale dansemiljøene. Dette gjelder både graden av kulturpolitisk autonomi på den ene siden og graden av estetisk autonomi på den andre siden.

Brukere

Surveyen rettet mot brukere av og samarbeidspartnere med de åtte miljøene som har fått støtte innenfor pilotprosjektet, viser:

- For det første er det slik at kjennskapen til selve ordningen ikke nødvendigvis er svært god. Dette er imidlertid ikke det viktigste for denne informantgruppen, hvor mange har et indirekte forhold til pilotprosjektet som samarbeidspartnere til støttemottakerne.
- For det andre viser svarene at det finnes et bredt spekter av samarbeidsrelasjoner mellom de enkeltstående aktørene og de åtte dansemiljøene/-organisasjonene. Samarbeidet har foregått gjennom deltakelse i / bidrag til undervisning, workshop og kurs, gjennom coproduksjon, gjennom residenser, ulike typer visninger, gjennom produsentstøtte m.m.
- For det tredje blir samarbeidet med og erfaringene med de relevante miljøene vurdert utelukkende positivt. Det er til dels svært positive vurderinger både av enkeltstående miljøer og av konkrete samarbeidsprosjekter.
- For det fjerde er det også en gjennomgående positiv vurdering av den satsingen på profesjonell dansekunst som pilotprosjektordningen er et uttrykk for. Den beskrives som avgjørende blant annet for muligheten til å arbeide med dans utenfor hovedstadsregionen, for kunstnerisk innholdsproduksjon, for et mangfold i dansefeltet, for publikumsutvikling, for muligheten til å arbeide på det frie feltet og for faglig utveksling og utvikling.
- For det femte er det også en nær entydig bekreftelse på spørsmålet om pilotprosjektet har bidratt til utvikling av profesjonell dansekunst, blant annet gjennom muligheter til visning, hjelp til produksjon, samarbeidsmuligheter og muligheter til studiojobbing.

Styrker, svakheter og anbefalinger

Som vi har dokumentert og diskutert i denne rapporten, har de åtte dansemiljøene innrettet sitt arbeid med profesjonalisering på ulike måter

– benyttet seg av ulike *strategier*. Vi har lagt vekt på at variasjonen mellom de åtte miljøene ikke er noe negativt trekk for ordningen. Snarere tvert imot. Etter vår oppfatning bør man ha et pragmatisk forhold til hvordan de ulike tilskuddsmottakerne løser oppdragene sine. Forskjellen når det gjelder organiseringsform, regional forankring, publikumsgrunnlag, størrelse, erfaring, kompetanse osv. er så vidt stor mellom de ulike miljøene at det på mange måter er nødvendig at de innretter seg på ulike måter. Dette bør også en videre oppfølging av slike satsinger åpne opp for.

Det er nødvendigvis både fordeler og ulemper knyttet til de valgene og det arbeidet som de åtte aktørene har foretatt. Generelt kan man si at prioriteringen av enkelte ledd i verdikjeden nødvendigvis må medføre at andre ledd blir nedprioritert. Dette vil uansett være tilfellet når ordningen og midlene har vært av et så vidt begrenset omfang. Innenfor de eksisterende rammene bør og må de ulike miljøene prioritere mellom ulike strategier for kvalitetsheving og profesjonalisering. Dersom det er et kulturpolitisk ønske å dekke hele verdikjeden fra den pedagogiske virksomheten via den skapende og produserende til den formidlende delen, må dette i tilfelle signaliseres tydeligere.

Det har imidlertid vist seg, så langt vi kan bedømme, at det er tydelige fordeler med å satse på de leddene i verdikjeden som er nærmest knyttet til regionale forhold og utfordringer. Det er en bred vifte av arbeidsformer for å arbeide med profesjonalisering blant tiltakene som har fått støtte, som vi blant annet så i avsnitt 7.4. Disse har grepet inn i ulike ledd i den kunstneriske verdikjeden, og har etter vår oppfatning vært godt tilpasset det administrative, kunstneriske og geografiske omland de er iverksatt innenfor.

Et av utgangspunktene for denne evalueringen var å trekke noen konklusjoner om overordnede styrker og svakheter ved ordningen. I tillegg skulle mulige endringsforslag vurderes. Med hensyn til mulige endringer er det altså slik at ordningen underveis i evalueringsperioden har blitt videreført i en mer langsiktig ordning, med lignende formål som i pilotprosjektet. Det er, slik vi vurderer det, likevel relevant med noen mer prinsipielle kommentarer som kan vurderes for den videre forvaltningen av ordningen.

På flere måter henger ordningens styrker og svakheter sammen. Det er en relativt åpen ordning; miljøene har stor handlefrihet til å forvalte midlene etter eget skjønn, og det er ikke rigide rapporteringsregimer som gjelder. Dette er i mangt og mye positive trekk, som sørger for at

kunstfaglige miljøer selv kan definere behov og tiltak. Det er i hvert fall slik det er intendert. Samtidig skaper den samme åpenheten en viss støy, en viss usikkerhet og uklarhet om hva som skal med og hva som ikke skal med, hvilken virksomhet som støttes og ikke støttes, hva er en region og hva er ikke en region, osv. Dette ser vi for eksempel i utfordringene med å skille ut hva som tilhører pilotprosjektets tiltak og økonomi, og miljøenes øvrige tiltak og økonomi.

Åpenheten medfører, slik vi vurderer det, et behov for en større klarhet i og utdyping av målene med ordningen. Dette innebærer at man synliggjør det kulturpolitiske handlingsrommet ordningen utspiller seg innenfor. Med større klarhet og dybde vil legitimiteten både til ordningen i seg selv og til støttedmottakerne også øke. Et konkret eksempel på dette mener vi er forholdet mellom støtte til produksjon og støtte til infrastruktur. Slik vi har vist i rapporten, er det en utfordring å skille ut og stramt forvalte hva som er innenfor og hva som ikke er innenfor ordningen. Dette har både med den type prosess som preger utviklingen av et kunstuttrykk, og med miljøenes konkrete arbeidsform å gjøre. Et eksempel: En residerende dansekunstner utvikler en forestilling hos en av støttedmottakerne, en forestilling som kanskje blir testvist for et lokalt publikum og brukt som eksempel i en workshop. Hvilke deler av denne prosessen skal da falle henholdsvis innenfor og utenfor det ordningen skal dekke?

Det er et poeng at de fleste aktører både på dette og på andre kunstområder driver en utstrakt form for blandingsøkonomi, der midler fra ulike støtteordninger og finansieringskilder samvirker for å skape en brukbar økonomisk plattform. Dette gjelder både enkeltkunstnere og dansemiljøer. Det bidrar ytterligere til at det kan være problematisk med rigide skiller med hensyn til hvilke midler som dekker hva. Denne blandingsøkonomien har blant annet bidratt til at midler fra pilotprosjektet har vært en av flere kilder til å finansiere det som er viktige miljøer for norsk dansekunst. Finansiering må også sees i en større helhet, der man kan sikre et potensial som ikke er utløst, for alle de miljøene som er omtalt i denne rapporten.

Avslutningsvis ønsker vi å kommentere et tema som ofte kommer opp når sentrale kilder skal støtte regionale miljøer – spørsmålet om *autonomi*. Det er verdt å merke seg at stor grad av autonomi ikke nødvendigvis alltid er et gode, verken på prinsipielt nivå eller for tilskuddsmottakerne selv. Ofte, for eksempel i Kulturrådets

forvaltning av tilskudd, forutsettes det at kunstnerisk og institusjonell autonomi *per se* er et gode. Som vi så i sitater fra Bærum Kulturhus, er det også enkelte som oppfatter statlige føringer som en inngripen i institusjonelt selvstyre. Samtidig opplever vi også at det blant flere aktører *etterspør-*

res føringer og prioriteringer. Det ligger en interessant form for dobbelthet i dette; pålegg og føringer *kan* også oppleves som en form for anerkjennelse fra sentralt hold – en form for bevis på at det faktisk finnes en genuin interesse for hva som foregår der postnumrene er høye og folketallet lavt.

Litteratur

- Abbing, Hans. 2002. *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Arnestad, Georg, Svein Gladsø og Jørgen Langdalen. 1995. *Thalias utpost eller lokalsamfunnets speil? Norsk regionalteaterpolitikk 1970–1993*. Sogndal: Vestlandsforskning
- Arntzen, Knut Ove. 2010. An Historical Outline of Dance in Norway With a Comment on Postmodern Choreography and the Notion of «Contemporary» Dance. I: *Independent Performing Arts in Norway*. Oslo: Danse- og teatersentrum, s. 118–150
- Aslaksen, Ellen. 2000. *Teater ut til bygd og by. Scenekunstformidling på 90-tallet – to forsøksprosjekter og to tenkemåter*. Oslo: Norsk kulturråd
- Aslaksen, Ellen. 2004. *Ung og lovende. Unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår*. Oslo: Abstrakt Forlag
- Bakka, Egil. 1978. *Norske dansetradisjonar*. Oslo: Samlaget
- Barker, Chris. 2000. *Cultural Studies. Theory and Practice*. London: Sage
- Becker, Howard. 1984. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press
- Berg, Ine Therese. 2008. *Flere poteter? Produsentrollen innen fri scenekunst*. Oslo: Living Arts
- Bergsgard, Nils Asle og Sigrid Røyseng. 2001. *Ny støtteordning – gamle skillelinjer: evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst*. Oslo: Norsk kulturråd
- Blomgren, Roger. 2012. Statlig eller regional kulturpolitikk? I: Nanna Løkka, red. *Kulturrikets tilstand. Konferanserapport*, s. 11–17. Bø: Telemarksforskning
- Bourdieu, Pierre og Loïc Wacquant. 1993. *Den kritiske ettertanke*. Oslo: Samlaget
- Dahl, Hans Fredrik og Tore Helseth. 2006. *To knurrende løver: kulturpolitikken historie 1814–2014*. Oslo: Universitetsforlaget
- Ehrenreich, Barbara. 2008. *Dancing in the Streets. A History of Collective Joy*. London: Granta Books
- Elstad, Beate og Donatella De Paoli. 2008. *Organisering og ledelse av kunst og kultur*. Oslo: Cappelen Akademisk
- Forss, Kim et al. 2012. *Kunnskap och lärande för musikbranchen: en evaluering av Norsk kulturråds stöd till regionala nätverk för kompetansutveckling inom rytmisk musik*. Oslo: Norsk kulturråd
- Frisvold, Øyvind. 1980. *Teatret i norsk kulturpolitikk: bakgrunn og tendenser fra 1850 til 1970-årene*. Oslo: Universitetsforlaget
- Gladsø, Svein. 2004. *Teater mellom jus og politikk: studier i norsk teater fra 1700-tallet til 1940*. Oslo: Unipub
- Hamera, Judith. 2007. *Dancing Communities. Performance, Difference, and Connection in the Global City*. New York: Palgrave Macmillan
- Hansteen, Valdemar. 1989. *Historien om norsk ballett*. Oslo: Universitetsforlaget
- Heian, Mari, Knut Løyland og Per Mangset. 2008. *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Bø i Telemark: Telemarksforskning
- Hylland, Ole Marius. 2009. Om egenverdi. Et forsøk på en kritisk begrepsanalyse. *Nordisk kulturpolitisk tidskrift* 2:2–28
- Hylland, Ole Marius, Per Mangset og Bård Kleppe. 2010. *Frihet og forutsigbarhet. En evaluering av basisfinansieringsordningen for fri scenekunst*. Oslo: Norsk kulturråd

- Hylland, Ole Marius. 2012. Nasjonale meldinger og regionale planer. Et nærsynt blikk på kulturpolitisk tekst. I: Nanna Løkka, red. *Kulturrikets tilstand*. Konferanserapport. S. 26 – 32. Bø: Telemarksforsking
- Kassing, Gayle. 2007. *History of Dance. An Interactive Arts Approach*. Champaign: Human Kinetics
- Kleppe, Bård. 2012. *Norsk kulturindeks*. Bø: Telemarksforsking
- Kleppe, Bård, Per Mangset og Sigrid Røyseng. 2010. *Kunstnere i byråkratisk jernbur? Kunstnerisk arbeid i utøvende kunstinstitusjoner*. Bø: Telemarksforsking
- Kulturdepartementet. 2013. Dans i hele landet. Status, utfordringer og strategier for videre utvikling av profesjonell dans i Norge 2012–2015. Oslo: Kulturdepartementet. URL: http://www.regjeringen.no/pages/37931679/Videre_utvikling_av_profesjonell_dans_i_Norge_2012-2015.pdf [lest 15.03.13]
- Kvale, Steinar. 2001. *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Ad notam
- Mangset, Per. 1998. *Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*. Oslo: Norsk kulturråd
- Mangset, Per. 2004. «Mange er kalt, men få er utvalgt»: kunstnerroller i endring. Bø: Telemarksforsking
- Mangset, Per. 2012. *Demokratisering av kulturen*. Bø: Telemarksforsking
- Nordaker, Dag Jostein. 2010. Har dans en fremtid i den norske grunnskolen? I: Sidsel Pape, red. *Norsk danseforskning*, s. 81–106. Trondheim: Tapir Akademisk forlag
- NOU 2013: 4. Kulturutredningen 2014. Oslo: Departementenes servicesenter
- Pape, Sidsel, red. 2010. *Norsk danseforskning*. Trondheim: Tapir
- Patton, Michael Quinn. 2002. *Qualitative Research & Evaluation Methods*. London: Sage
- Prop. 1 S (2009–2010). Oslo: Kulturdepartementet
- Ryssevik Jostein og Turid Vaage. 2011. *For en neve dollar mer: en evaluering av den statlige støtten til regionale filmfond*. Bergen: ideas2evidence
- Røyseng, Sigrid. 2007. Den gode, hellige og disiplinerte kunsten: forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse. Dr.polit.-avhandling. Bø: Telemarksforsking
- Røyseng, Sigrid. 2011. Profesjonell dansekunst i Norge. En statusrapport. [Notat til Kulturdepartementets strategiarbeid med dansefeltet]
- Røyseng, Sigrid. 2012. Stepping Up Norwegian Dance. Paper [unpubl.] for the 7th Conference of the European Research Network Sociology of the Arts, Vienna, 5–8 September 2012
- Røyseng, Sigrid og Heidi Stavrum. 2007. *AdOpera!* Oslo: Norsk kulturråd
- Simonsen, Mie Berg. 2010. *Profesjonalisering av kor. Evaluering av en forsøksordning*. Oslo: Norsk kulturråd
- Svendahl, Sigrid Øvreås. 2010. Dans med politiske baktanker. I: Sidsel Pape, red. *Norsk danseforskning*, s. 167–184. Trondheim: Tapir
- Thomas, Helen. 2003. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan
- Vedung, Evert. 2009. *Utvärdering i politik och förvaltning*. Lund: Studentlitteratur
- Wennes, Grete. 2006. *Kunstledelse: om ledelse av og i kunstneriske virksomheter*. Oslo: Abstrakt Forlag

Vedlegg

Intervjuguide

Bakgrunn og posisjon

1. Kan du starte med å fortelle litt om din bakgrunn?
2. Hvilke posisjoner har du hatt i det norske dansefeltet?
3. Kan du fortelle litt om den posisjonen/jobben du har nå? Hva går den ut på? Hva oppfatter du at er din viktigste oppgave?
4. Kan du fortelle litt om hva som kjennetegner dansemiljøet i denne regionen? Kunstneriske særtrekk?

Aktivitet

5. Kan du fortelle litt om hva dere jobber med her?
6. Hva slags aktiviteter/prosjekter/produksjoner har dere satt i gang som følge av at dere fikk pilotprosjektet?
7. Hvordan har det gått med disse aktivitetene? Hva har gått bra/ikke bra? Hva er de største utfordringene?

Selvforståelse, mål og strategier

8. Hva tenker du at er deres viktigste mål?
9. Hva er det som skal til for å nå målet?
10. Hvilke strategier blir viktige framover?
11. Hvor ligger mulighetene og begrensningene for å oppnå målet for dette regionale dansemiljøet?

Organisering, samarbeid og profesjonalisering

12. Kan du fortelle hvordan dere har organisert virksomheten innenfor pilotprosjektet/dette regionale dansemiljøet?
13. Hvilke samarbeid har dere inngått? Hvilke er de viktigste?
14. Hvordan vil du beskrive relasjonen til kommunen? Fylkeskommunen? Norsk kulturråd?
15. Hvordan vil du beskrive relasjonen til det profesjonelle dansefeltet regionalt? Nasjonalt? Internasjonalt?
16. Har selve organisasjonsformen (AS/stiftelse/kommunalt foretak/forening m.m.) noe å si for hvor vellykket arbeidet deres er, el. påvirker selve organisasjonsformen arbeidet på noen måte?

Profesjonalisering

17. Ordningen skal bidra til profesjonalisering av norske dansemiljøer. Hva legger dere i profesjonalisering?
18. Hva mener dere er viktig for å øke profesjonaliteten i norske dansemiljøer framover?