"Kunstnerens beste venn" – en evaluering av Office for Contemporary Art Norway

"Perhaps only those who know by experience
what it is to have no home can offer hospitality"
Jacques Derrida

"Kunstnerens beste venn" – en evaluering av Office for Contemporary Art Norway 1
Bakgrunn 1
Tidligere organisasjoner på området 4
Formål og vedtekter 6
Organisasjon 8
Budsjetter 12
Virksomhetsområder 14
Drift 30
Transparens 32
Posisjonering 33
Strategiutvikling 38
Samarbeidspartnere 40
Nettverk 46
Alternative modeller 49
Konklusjoner 50
Anbefalinger 54

Bakgrunn

Denne rapporten kom i stand på oppdrag fra Kultur- og kirkedepartementet, kulturavdelingen, og Utenriksdepartementet, avdeling for Presse, kultur og informasjon (PKI). Oppdraget gjelder evaluering av Office for Contemporary Art Norway (OCA). Organisatoriske og ressursmessige sider ved virksomheten skulle undersøkes og utredes. Undertegnede ble forespurt om å ta oppdraget medio mars. Oppdraget skulle påbegynnes 1. mai og ferdig rapport levers 1. juli.

Etter departementenes omforente definisjon løper prøveperioden for Office for Contemporary Art ut ved årsskiftet 2004/05. Engasjementene for styre og administrasjon utløper samme dato.

Utgangspunktet for evalueringen var et ønske om å bringe større klarhet i følgende forhold:

- Er målsetningene, slik disse er nedfelt i mandatet, oppnådd?
- I hvilken grad har OCA lykkes?
- Hvordan er stiftelsens effektivitet?
- Hvordan oppfattes OCA av viktige grupper?
- Vurdere OCAs mandat, vedtekter, styresammensetning og administrasjonssammensetning.

Målet for evalueringen skulle være å bidra til

> "å skape grunnlag for en etablering av OCA som *varig* institusjon, med de endringer som er nødvendige og hensiktsmessige, dvs med hensyn til styre- og personalsammensetning (herunder kompetansebehov), justeringer av mandat/vedtekter, spørsmål vedrørende ressurssituasjonen, og andre viktige eksterne og interne forhold."

Innenfor disse rammene ønsket departementene mer konkret å få belyst følgende problemstillinger:

- På hvilket grunnlag og hvordan etablerer OCA sitt nettverk av partnere?
- På hvilket grunnlag og hvordan avgjøres hvilke prosjekter OCA gir tilskudd til, og selv initierer?
- I hvor stor grad oppfattes OCAs kunstneriske valg som transparente og legitime?
- På hvilket grunnlag og hvordan samarbeider OCA med aktive billedkunstnere?
- Hvordan samarbeider OCA med andre aktører innenfor formidling og billedkunst?
- Hvordan vurderer ulike samarbeidspartnere OCAs virksomhet?
- Oppfattes det driftsmessige/økonomiske grunnlaget for OCA tilfredsstillende i lys av de mål som er satt for virksomheten?
- Hvordan vurderes OCAs balanse mellom import og eksport av impulser på billedkunstfeltet?
- Hvordan vurderes samarbeid med norske ambassader, av OCA og av ambassadene?
- En totalvurdering av i hvilken grad OCA er et adekvat instrument i forhold til intensjoner, forventninger og vedtatte retningslinjer.

For å besvare disse spørsmålene har undersøkelsen først og fremst basert seg på samtaler med de involverte parter, i tillegg til det dokumentmateriale i ulike former som har vært tilgjengelig. OCA har svært velvillig gitt evaluator åpen tilgang til de saksdokumenter som har vært relevante i utredningsarbeidet. Det samme har de to departementene.

Tiden for arbeidet har vært særdeles knapp. Innsamlingen av materiale og intervjuing av relevante aktører startet i begynnelsen av mai 2004, og ble avsluttet 26. juni. De tall og konkete størrelser som benyttes i undersøkelsen er hentet fra departementenes budsjetter og OCAs egne regnskaper. Beskrivelsen av organisatoriske forhold bygger i hovedsak på institusjonenes egne dokumenter, men også på intervjumateriale der det har vært påkrevd for å bringe klarhet i detaljer.

De personene som har ansvaret for forvaltningen av OCA i sine respektive departementer har alle sammen vært intervjuet. De har også hatt anledning til å lese gjennom manus for å rette opp eventuelle misforståelser fra evaluators side når det gjelder fakta og saksforhold. I OCA har styreprotokoller, arkiv og andre administrative dokumenter vært gjennomgått. Samtlige i staben er intervjuet i tillegg til to styremedlemmer. Det har også vært tid til en viss grad av uformell samtale på kontoret. De fleste av disse har evaluator hatt flere samtaler med. Fire kunstnere som har hatt ulike forbindelser til OCA er intervjuet i lengre og relativt grundige samtaler. Fem er omfattet av en intervjuundersøkelse gjennomført av Analysehuset etter avtale med evaluator. I tillegg har representanter for Norske billedkunstnere vært intervjuet. Det gjelder også en kunstkritiker i en stor Oslo-avis og en kritiker/kunsthistoriker som står OCA nær.

Analysehuset gjorde et utvalg av respondenter fra ulike brukergrupper med den hensikt å bringe en grov oversikt over hvordan OCA ble oppfattet eksternt. Det gjaldt internasjonale gjester som har deltatt på atelierprogrammet i Oslo eller på diskursprogrammet. Ingen av disse responderte på henvendelsene fra oss. I gruppen kunstnere som har fått støtte fra OCA, responderte et tilfredsstillende antall til at materialet kunne inkluderes i undersøkelsen. Det samme gjaldt representanter for de ambassadene som har benyttet seg av OCA tjenester. Det samlede antallet innenfor hver av disse kategoriene er imidlertid såpass liten at svarene bare kan brukes til å antyde enkelte forhold, men ikke trekke noen entydige konklusjoner.

Evaluator har også fått anledning til å følge arrangementer som OCA arrangerte. Det gjelder seminarserien under Momentum 2004 og åpningen av ISP Oslo Project Space. Dette gav en god innsikt i mer kvalitative forhold, slik som kunstpolitiske holdninger og posisjoner som til sammen er viktige for å danne seg et utfyllende bilde av hvordan institusjonen virker i sine omgivelser.

En god del materiale som er produsert og/eller publisert av OCA og OCAs medarbeidere er gjennomgått. Det gjelder kanskje først og fremst innenfor diskursprogrammet, og de biennaler og andre arrangementer som OCA har bidradd til. Dette har også vært viktig for å beskrive de mer innholdsmessige sidene ved institusjonen.

Selv om tiden har vært knapp, har det vært en meget spennende prosess å være med på, og undertegnede håper at rapporten kan komme til nytte i den videre utviklingen av OCA.

Oslo, 26. juni 2004
Odd Are Berkaak

Tidligere organisasjoner på området

Den første institusjonen som hadde som oppgave å håndtere forholdet mellom norske billedkunstnere og den internasjonale kunstverden var i denne sammenheng den såkalte Biennalekomiteen. Den ble etablert så langt tilbake som i 1962 da de nordiske landene sammen etablerte en paviljong i Venezia. Komiteen kom i stand som et samarbeid mellom norske billedkunstnere (NBK, UKS) og Utenriksdepartementet for å håndtere norsk deltakelse under biennalene i Venezia og Sao Paoulo. Den var kunstnerdrevet i den forstand at den hadde et flertall av utøvende kunstnere i styret.

I 1985 ble Knut Berg-rapporten offentliggjort, hvor man anbefaler at det etableres et fond for internasjonal utveksling av billedkunst uavhengig av det offentlige – KKD og UD. Dette forslaget blir avvist i Stortinget, men satte allikevel i gang arbeidet og tenkningen omkring øket koordinering og profesjonalisering på feltet. Arbeidet må imidlertid sies på denne tiden å mangle en samlende kraft slik at utviklingen skjer relativt langsomt.

Det neste organisatoriske skrittet var etableringen av Styringsgruppen for norsk deltakelse ved større internasjonale billedkunstmønstringer (SiB) i 1997. Internasjonalt omtalt som No[...]Art. På denne tiden var det klart at Biennalekomiteen skulle erstattes av en ny institusjon. Det hadde også vært vanskeligheter med å fremskaffe fakturaer og dokumentasjon på utgifter. Departementene var ikke fornøyd med den måten komiteen ble drevet på administrativt. Forslaget til ny modell lot imidlertid vente på seg, slik at komitémedlemmene nedla sine verv på sommeren 1997. Per Bjarne Boym henvender seg da til Kulturdepartementet med et forslag til organisasjonsform, og denne henvendelsen har som resultat at den nye institusjonen blir lagt til Museet for samtidskunst. Funksjonene og organisasjonsformen ble imidlertid i store trekk videreført fra Biennalekomiteen. Man konsentrerte arbeidet mot norsk deltakelse ved de store biennalene, selv om man nå arbeidet mot flere biennaler. Fra første halvedel av 90-tallet kom Sydney og Istanbul, deretter har man engasjert seg i Kwangju i Korea, Lyon, Johannesburg, Melbourne, Manifesta i Tyskland, Havana og andre enkeltstående fremstøt.

I denne perioden hadde man også et besøksprogram for utenlandske kuratorer både knyttet til de store biennalene og free-lance. Da den første Momentum biennalen ble arrangert, sørget SiB for at det ble invitert skribenter og kritikere fra en del sentrale internasjonale tidsskrifter. Det kan allikevel ikke sies å ha blitt gjennomført noen endring i den politiske innretningen på dette tidspunktet.

Samtalene om en endret politikk kom imidlertid i gang mot slutten av '90-tallet i miljøet som eksisterte mellom enkelte norske kunstnere basert i utlandet, SiB/No[...]Art og de to departementene. Bente Stokke var en sentral drivkraft i denne prosessen.

Samtidig ser det ut til å skjedd en endring i et bredere miljø av hva internasjonalt samarbeid innenfor kunstområdet skulle innbære. Fram til denne perioden hadde dette samarbeidet på offisielt og offentlig nivå hatt "eksport" av norsk kunst og norske

kunstnere som formål. Nå kommer det flere ytringer som oppfordrer til samarbeid og utveksling innenfor kunstmiljøene. Her begynte man også etter hvert å diskutere eksplisitt mulighetene for å etablere en mer profesjonell institusjon.

Sentralt i dette arbeide sto Rudeng-rapporten fra 2000 *Oppbrudd og fornyelse. Norsk utenrikskulturell politikk 2001 – 2005*. Her slås det fast:

> "I diskusjoner om utenrikskulturell virksomhet i norsk offentlighet har organisasjonsspørsmålet gjennomgående havnet i forgrunnen. Analyser og diskusjon som berører dypere begrunnelser, målsettinger og strategier for internasjonalt kultursamarbeid har vært mangelvare."

Denne utredningen var utarbeidet på oppdrag fra Utenriksdepartementet. Man hevder at begrunnelsene for kultursamarbeidet med utlandet hittil har vært for nært knyttet til diplomati og næringspolitikk, og at man bør komme over på en praksis der "internasjonaliseringen av det hjemlige kunst- og kulturliv" bør begrunnes ut fra sine egne verdier. Hvis den norske kunstscenen på flere områder og nivåer ble en integrert del av en større internasjonale scene, vil dette i alle fall komme de politiske intensjonene til gode. Det påpekes at:

"S*ærlig* for små stater representerer kulturell tilstedeværelse en mulighet til å gjøre seg gjeldende på den internasjonale arena."

En betingelse for at en slik effekt skal kunne oppnås er at den kunst som formidles har en slik kvalitet at den er attraktiv *som kunst.*

Kunsthistorikeren Ina Blom, som er brukt av OCA i det diskursive programmet ved flere anledninger, peker i en samtale på at det etablerte kunstmarkedet tidligere marginaliserte alt som ikke kunne tilbakeføres metropolene. Slik hadde det utviklet seg en utpreget mindreverdighetsfølelse i Norge. I dag ser man at det synet samtidskunstbevegelsen uttrykker (hvis man kan forsvare å benytte et slikt uttrykk) bryter med disse typiske koloniale holdningene. Metropolene er svekket som maktsentra. Initiativet og "definisjonsmakten er i dag spredd utover i en stor diskurs hvor sted og geografisk plassering ikke lenger har den samme betydning. Selv om metropolene, slik som New York og Berlin fortsatt er viktige scener, både for utdanning, samtale og kunstproduksjon, har en overveiende del av aktørene på disse scenene sin bakgrunn fra tidligere marginale land og regioner. På den måten åpner den nye globalismen i kunsten nettopp for den typen strategier som utenriksdepartementet ønsker seg. Man kan på mange måter snakke om en "even playing field" i kunsten. Metropolene har i stor grad tatt karakter av slike "tredje rom" utenfor de nasjonale rommene, hvor aktører med ulike forutsetninger setter i gang prosesser som peker i nye retninger.

I 2001 ble så Norwegian Office for Contemporary Art (NOCA) opprettet i samarbeid mellom Utenriksdepartementet og Kultur- og kirkedepartementet. Et styre blir opprettet og lokaler leid i Kunstnernes hus. I september 2002 blir navnet endret til det nåværende Office for Contemporary Art, Norway (OCA). Institusjonen blir offisielt åpnet av HM

Dronning Sonja og kulturminister Valgerd Svarstad Haugland den 19. september samme år.

I tråd med koordineringstanken ble det ved opprettelsen av OCA bestemt at flere institusjoner innenfor det utenrikskulturelle feltet skulle integreres. Man ville samle atelierprogrammene hjemme og ute, tilskuddsordninger for norske kunstneres deltakelse i internasjonale prosjekter, og en større vekt på å åpne dialoger mellom den norske kunstscenen og den internasjonale kunstscenen.

På et styremøte den 6. september 2001 ble følgende gjort klart fra begge departementenes side:

> "stiftelsen er ment å overta SiB/No[...]Arts virke samt hoveddelen av UDs oppgaver på samtidskunstfeltet, i tillegg til å videreføre det formidlings- og opplysningsarbeid som har vært finansiert gjennom KIK (Kunstnernes informasjonskontor)."

Formål og vedtekter

Office for Contemporary Art er en ideell, privat stiftelse opprettet i 2001 for en prøveperiode på tre år.

Formålet er å "øke og profesjonalisere norsk deltakelse i internasjonalt samarbeid på billedkunstområdet". Arbeidsområdet og virkemidlene skal være å:

1. initiere og legge til rette for enkeltkunstneres behov for internasjonal nettverksbygging, samarbeid og prosjektdeltakelse.
2. sørge for best mulig norsk deltakelse på biennaler, andre større, faste internasjonale billedkunstmønstringer og kunstmesser, og fordele midler til norsk deltakelse på biennaler m.m.
3. bidra til å presentere norsk samtidskunst i utlandet og innhente impulser til det norske kunstmiljøet fra utlandet, bl.a. gjennom atelierprogrammer i utlandet og i Norge, og stipendordninger.
4. forberede og gjennomføre besøk av kunsteksperter fra utlandet.
5. fordele disponible prosjektmidler.
6. informere, utgi publikasjoner og holde seminarer.
7. bistå Utenriksdepartementet når det gjelder annen internasjonal virksomhet på billedkunstfeltet.

Den overordnede målformuleringen innholder to interessante begreper, "profesjonalisere" og "samarbeid". Ingen av disse nøkkelkategoriene er definert nærmere verken i grunnlagsdokumentene eller av OCA selv, for eksempel i form av et policy-dokument. I den første formuleringen ligger ønsket om å løfte arbeidet ut av den faglige interessepolitikken på den ene siden, og den statlige utenrikspolitiske "instrumentalismen" på den andre. Man ville over fra de pragmatiske begrunnelser som Rudengrapporten nevner, til de rent kunstfaglige. Utenriksdepartementet er også tydelig

på dette punktet, hvor man uttaler at man forsøker å komme ut av rollen som "førstelinje" og flytte beslutninger og ansvar ut i fagmiljøene.

Begrepet samarbeid viser til skiftet fra eksporttankegang til dialog.

Av de instrumentelle delmålene 1 – 7, ser vi at det først og fremst er den aktiviteten som i OCAs virksomhet samles under begrepet *diskursprogram* som er nytt. Her ligger det flere elementer som har å gjøre med institusjonens posisjonering i samtidskunstfeltet. For det første indikerer det en bevegelse over mot en økt verbalisering av kunstformidlingen og selve kunstopplevelsen. For det andre indikerer det en økt vektlegging av kuratorens rolle. Det er en oppfordring til intellektualisering og refleksjon omkring kunstprosessen som innebærer en endret relasjon mellom kurator og kunstner som jevnbyrdige deltakere i en produksjonsprosess. Som sådan er det et uttrykk for 90-tallsgenerasjonen i samtidskunsten. Den vender seg bl.a. mot den maktposisjonen som har ligget hos direktører og kuratorer innenfor den tradisjonelle institusjonalismen.

Synergi
OCA ble etablert ut fra ønsket om å samle enkelte funksjoner og tilskuddsordninger rettet mot den utenrikskulturelle virksomheten slik det ble definert i Rudengrapporten. Rent konkret ble det ved opprettelsen av OCAs budsjett kanalisert midler fra No…Art med 1.4 mill, og fra Kunstnernes informasjonskontor (KIK) med 1.6 millioner kroner. I tillegg ble en del forvaltningsoppgaver med tilhørende budsjettposter overført fra UD.

I budsjettsøknaden fra OCA for budsjetterminen 2003, underskrevet av direktør og styreleder, heter det at:

> "The idea behind the establishment of NOCA was to generate possible synergies of bringing together the management of existing sources of funding within the exchange and promotion of contemporary art, and simply placing a new body at arm's length of the respective ministries. The express political intention in merging the relevant activities under the auspices of the Ministry of Culture with that of the MFA, was to pave the way for a more comprehensive, visible and effective policy."

Selv om OCA ble etablert som en fusjon av en del allerede eksisterende organisasjoner og virkemidler, var det uttalt helt fra begynnelsen at det nye senteret skulle være noe mer enn en videreføring av de gamle funksjonene i en ny administrativ form. Grunnlaget for OCA var en sammenslåing av virksomheten i Sib/No[…]Art med de virkemidler UD hadde på samtidskunstområdet, i tillegg til noe av KIKs virksomhet. (KIK består som kjent også etter at OCA er opprettet.) Det lå to hovedmotivasjoner bak initiativet blant de miljøene som tok initiativet til den nye organisasjonen. Det ene var at institusjonen skulle være faglig frittstående. Det gjaldt både i forhold til andre institusjoner og organisasjoner på kunstsektoren, så vel som offentlige forvaltningsorganer. SiB/No[…]Art hadde som nevnt sitt kontor lokalisert til Museet for samtidskunst. Enkelte følte at dette gav dem en plassering som ikke var legitim i forhold til hele det miljøet som skulle nyte godt av tjenestene.

Den andre hovedtanken var at den nye institusjonen skulle fungere som en plattform for norske kunstnere for å delta i den internasjonale sfære. Man ville bort fra nasjonal promovering og over på en praksis preget av utveksling og samarbeid.

Dette er et politisk skifte som ikke bare gjelder på kultursektoren, men som har slått igjennom på alle felter i norsk politikk etter tusenårsskifte. Dette er tydelig for de to departementene som samarbeider om OCA. I St. prp. Nr. 1 (2003–2004) for budsjetterminen 2004 fra Utenriksdepartementet, innledes det på denne måten:

> "Vi lever i en internasjonal brytningstid der tidligere skillelinjer er visket ut og nye utfordringer trer frem. Vi lever i en verden som blir stadig mer globalisert, ikke bare økonomisk, men også politisk, sosialt og kulturelt."

Organisasjon

Stiftelsesformen blir mer og mer vanlig for organisasjoner på kultursektoren. Begrunnelsene for dette valget er at det gir muligheter for armlengdes avstand mellom departementene og aktørene. Det har fremkommet kritiske røster som hevder at det i denne formen kan ligge en fare for redusert innsyn og åpenhet i forvaltningen. En organisasjonsform med generalforsamling og et ansvarlig styre, gir bedre muligheter for løpende kontroll og muligheter til raskere justeringer.

OCA ledes av et styre på fem medlemmer som oppnevnes av de to departementene i fellesskap. Styreleder og ett styremedlem med varamedlem oppnevnes på fritt grunnlag, mens de øvrige tre styremedlemmene med varamedlemmer oppnevnes etter forslag fra norske billedkunstnere (Norske billedkunstnere (NBK) og Unge kunstneres samfund (UKS)), Museet for samtidskunst og Utenriksdepartementet. Styremedlemmene oppnevnes for to år om gangen med mulighet for forlengelse. Ved oppnevnelse tas det spesielt hensyn til kontinuitet i styrearbeidet.

Det vakte noe debatt at det første frie medlemmet i styret ble galleristen Aicha Bouhlou. Man følte at det var uheldig å plassere en person med egne næringsinteresser i en kulturpolitisk institusjon som OCA.

Siden oppnevnelsen i 2001 har styrets formann vært Tom Remlov. Han ble utpekt av daværende kulturminister Ellen Horn. Remlov har en lang og meget omfattende erfaring som leder innenfor norsk kunst- og kulturliv.

De andre medlemmene i styret er for tiden Per Bjarne Boym, billedkunstner Jeannette Christensen, ekspedisjonssjef Ann Ollestad i Utenriksdepartementets avdeling for presse, kultur og informasjon (PKI-avd).

Styret arbeidet i lengre tid med å ansette en direktør. Man hadde allerede tidlig i prosessen bestemt seg for at man ville forsøke å skaffe en internasjonalt profilert person

med høy faglig kompetanse og integritet. Valget av Ute Meta Bauer ble også brakt inn helt i starten. Hun hadde kontakt med billedkunstner Bente Stokke som hadde vært en pådriver for opprettelsen av OCA fra begynnelsen. Det ble brukt mye tid og energi på å opprette kontakt, komme i dialog og finne frem til en avtale med Bauer.

Den formelle utlysningen av stillingen i pressen hadde endelig søknadsfrist i september 2001. I utlysningsteksten formuleres de kravene man vil stille til den personen som skal fylle stillingen og de funksjonene som skal ligge til stillingen. Det heter her at vedkommende skal være "administrativ og daglig leder for senteret." Videre skal vedkommende "bidra til å promovere norsk samtidskunst internasjonalt ved å opprette et internasjonalt nettverk av kuratorer, museumsansatte og institusjoner, og skape en kreativ dialog mellom norske og utenlandske aktører." Endelig skal direktøren ha ansvaret for "økonomistyring, forberede styresaker og følge opp vedtak."

Noen egentlig stillingsinstruks ut over dette er ikke utarbeidet per dags dato.

Forhandlingene med Ute Meta Bauer foregikk parallelt med denne prosessen. Hun ble tilbudt stillingen i november. Tiltredelse fant imidlertid ikke sted før medio februar 2002. Det første halve året, frem til juli 2002, var Bauer i tillegg opptatt som kurator ved Dokumenta (Kassel), og tiltrådte derfor ikke effektivt stillingen før siste halvår 2002, ett år etter at stiftelsen og styret ble formelt opprettet. Denne ekstra innrømmelsen ble gitt, da Dokumenta regnes for å være den viktigste billedkunstmønstringen internasjonalt. En co-kuratorfunksjon her innebærer stor oppmerksomhet og store nettverksressurser i tillegg til den profileringen som blir vedkommende til del. Det var helt i tråd med styrets intensjoner at OCA-direktøren skulle bringe med seg slike ressurser inn i det norske miljøet. Den ekstra gevinsten man vant i internasjonal posisjonering gjennom valget av Ute Meta Bauer som direktør, skapte derfor en ekstra utfordrende situasjon på driftssiden ved senteret.

Det forsinket også ansettelsesprosessen for de andre stillingene. Den eneste bemanningen i hele perioden var Velaug Bollingmo som midlertidig ansatt administrator i full stilling. Bollingmo hadde tidligere vært sekretær og ansvarlig for driften av SiB og No[...]Art. Hun representerte derfor kontinuitet og erfaring i driften.

I denne sammenheng kan det også være på sin plass å diskutere et mønster som ser ut til å gjøre seg gjeldende i internasjonaliseringen av dette feltet her i landet. Man har en tendens til å "importere" globaliseringsagentene. Det kan være grunn til å advare mot en for overdreven tro på at internasjonalisering kan "kjøpes" på den måten ved at man ansetter "internasjonale" størrelser for å gjøre jobben. En genuin globalisering krever at de aktørene som virker innenfor et felt selv integreres på den større scenen, eller rettere sagt at grensen mellom den lille og den store scenen ikke lenger virker som et hinder for pågående prosesser. Internasjonalisering betyr å omdanne et lokalt felt, ikke å importere andre felt. Det er derfor avgjørende viktig at disse internasjonale aktørene settes i nær samhandling og dialog med de norske miljøene. Hvis så ikke skjer vil det være sjanser for at bestrebelsene ender med at det opprettes enkelte del-diskurser omkring disse personene som ikke slår rot i det bredere miljøet lokalt.

Ved siden av styret er det vedtektsfestet et rådgivende utvalg som skal bistå OCA ved fordeling av stipend- og prosjektmidler. Denne gruppen etableres årlig for å oppnå en så stor bredde i representasjonen som mulig. Den består i dag av Ute Meta Bauer, direktør ved OCA; Bente Stokke, kunstner bosatt i Berlin og professor ved Kunstakademiet; Harald Solberg, direktør ved Bomullsfabrikken kunsthall i Arendal, og Per Gunnar Tverbakk, kurator ved Momentum. Juryene har hele tiden hatt en overvekt av kuratorer og institusjonsledere, men også hele tiden en kunstner. Man har lagt vekt på å finne representasjon fra ulike distrikter. Utvalget har dessuten hele tiden bestått av medlemmer som har ulike roller, både kurator, kunstner og teoretiker/kritiker i ulike former. De har således vært svært representative for samtidskunstfeltet.

De prosjektene som har fått tildelt støtte viser en svært stor bredde både tematisk og disiplinært. Det er alt fra studiereiser til deltakelse i utstillinger og prosjekter. Den geografiske spredningen har også vært god, med en konsentrasjon om Europa, Nord-Amerika og Japan. Det går tydelig fram at utvekslingen med landene i Sør ikke reflekteres i søknadsmassen.

OCA har i tillegg knyttet til seg et internasjonalt råd. Denne består for tiden av Susanne Ghez, direktør ved The Renaissance Society ved University of Chicago; Sarat Maharaj, professor ved Universitetet i Lund og stipendiat ved Institute for Advanced Studies i Berlin og Sune Nordgren, direktør ved Nasjonalmuseet for kunst.

Oppnevningen av disse er et personlig valg fra direktør Ute Meta Bauer, men er godkjent av styret. Kriteriene som ligger til grunn er at de alle sammen er høyt ansette og kompetente aktører på den internasjonale scenen med lang erfaring fra samme type arbeid. De har igjen et omfattende nettverk som trekker oppmerksomhet mot OCA og gir institusjonen tyngde utad.

Denne gruppen bistår direktøren bl.a. i valget av kunstnere til de store internasjonale biennalene på grunnlag av de søknader som foreligger. De skal også fungere som jury for tildelingen av den planlagte Munch-prisen. Søkerne og forslagene behandles først av juryen og deretter av styret for godkjennelse.

I tillegg til direktøren var senteret dimensjonert med to fulle stillinger, én som kurator og én som fagkonsulent. Her foreligger det heller ikke noen egentlige stillingsinstrukser per dags dato. I utlysningstekstene går det fram at kuratoren skal ha ansvaret for atelierprogrammene, igjen med det målet å skape en "kreativ dialog mellom norske og utenlandske kunstnere." I tillegg var kuratorens ansvarsområde å utarbeide stipendordningene som skulle legges til grunn for driften av atelierene i Oslo, samt arrangere utstillinger og andre arrangementer i forbindelse med disse.

Fagkonsulenten skulle på sin side arbeide med besøksprogrammet for utenlandske kunsteksperter, og koordinere og følge opp norsk deltakelse på større internasjonale billedkunstmønstringer.

Disse to stillingene skulle dessuten omfatte den teknisk-administrative driften inkludert regnskap.

Alle de tre fulle stillingene ble utlyst offentlig med søknadsfrist 20. september 2001. På grunn av at direktørstillingen ikke var besatt, ble det imidlertid ikke tilsatt noen. Den nåværende koordinator fungerte i denne perioden i full stilling.

Forholdet til departementene
I Kultur- og kirkedepartementet gir man uttrykk for at OCA ble opprettet som et ledd i gjennomføringen av armlengdes avstand-prinsippet. Departementene ville delegere det direkte forvaltningsansvaret. Her trekker man paralleller til opprettelsen av Kulturrådet. Dette ser ut til å være en felles motivasjon fra begge departementene.

I tillegg trengte Utenriksdepartementet et kompetansesenter for å bistå i sitt internasjonale kultursamarbeid og formidling av norsk kunst i utlandet.

Kultur- og kirkedepartementet er på sin side opptatt av at institusjonen skal ha en god forankring i det norske miljøet og i norsk offentlighet, slik at formidlingen av internasjonal kunst skal nå flest mulig her i landet.

Som resultat av en gjennomgang av rutiner og organisasjon som ble foretatt i mai 2003 ble det besluttet å ansette en daglig leder. Denne stillingens fremste funksjon var todelt. For det første var det behov for å styrke de vanlige driftsrutinene ved kontoret. Det gjaldt spesielt å øke kapasiteten på å motta og besvare henvendelser utenfra. Her har det kommet tydelige negative reaksjoner både fra kunstnerhold og fra de samarbeidende ambassadene. Man synes at kommunikasjonen er sviktende på den måten at man ikke får svar på henvendelser eller at reaksjonene kommer alt for sent. Da problemene vedvarer, må man anta at det kommer som et resultat av måten virksomheten er organisert på, og ikke kun tilbakeføres til enkeltpersoner.

Den andre viktige funksjonen daglig leder skal ivareta er kontakten mellom den stadig fraværende direktøren og staben i Oslo. I og med at direktøren i lange perioder ikke er tilstede, mister man stort sett muligheten til å holde regulære morgenmøter hvor man kan håndtere den daglige forretningen. Man svekker også stabens evne til å fange opp og justere utfordringer som oppstår under marsjen. For å kompensere for dette har daglig leder etablert en rutine hvor hun rapporterer skriftlig til direktøren via hennes personlige sekretær i Berlin. På denne måten holdes alle parter orientert.

Fra brukerhold og partnere kommer det reaksjoner som tyder på at man allikevel kan gjøre forbedringer her. Blant annet peker departementene på at saksbehandlerne i OCA ikke kjenner strukturen og rutinene i den offentlige forvaltningen godt nok. De "trenger opplæring" på dette punktet, hevdes det. Det er allikevel justeringer som kan rettes opp innenfor den nåværende strukturen.

OCA selv har tatt flere initiativer som viser at de erkjenner problemet. Et av disse er utformingen av den stillingen som en av de to kuratorene går ut av høsten 2004. Her

tenker man seg en "public relations"-funksjon. Man setter her først og fremst krav til erfaring med formidling, pressearbeid og publisering etc., og bare i annen rekke kunstfaglig kompetanse. Man tenker seg at i den grad man da går glipp av kuratorkompetanse, vil man kunne leie dette inn utenfra på prosjektbasis.

En egen stilling på området kommunikasjon og samhandling vil kunne styrke organisasjonen på flere områder, både de kommunikasjonstekniske og mer formidlingspregede oppgaver. For det første vil det kunne bidra til å etablere en fastere og mer effektiv kommunikasjon mellom OCA og de faste samarbeidspartnerne. Men for det andre vil det også kunne frigjøre ressurser slik at OCA i større grad vil kunne fram stå som en aktiv røst i samfunnsdebatten.

Budsjetter

OCA er finansiert gjennom tilskudd fra de to departementene. Av de totale inntektene for 2003 på til sammen 6.6 millioner kroner, var 3.6 millioner bevilget fra Kultur- og kirkedepartementet, 2.3 millioner fra Utenriksdepartementet og 600 000 kroner fra Norsk kulturråd.

I det første halve året med full drift, fra juli 2003, gikk en relativt stor andel av midlene med til å pusse opp og sette kontorene i operativ stand. Det var bestemt på et tidligere stadium at man skulle leie mezzaninetasjen i Kunstnernes hus. Her måtte det til relativt omfattende oppussing. Kostnadene ble dekket over OCA eget driftsbudsjett med 796. 047 kroner.

I tillegg ble det tidlig klart at det måtte ekstra midler til for å pusse opp studioene og arkivrommet som befinner seg i den bakre delen av bygningen. Her var budsjett for å leie lokalene, men ikke for å sette dem i stand.

Disse midlene ble framskaffet ved aktiv kontakt mellom direktøren og Norsk kulturråd. Det ble stilt 1.8 millioner til disposisjon som skulle utbetales med 600 000 over tre år. Studioene er i dag satt i brukbar stand.

Budsjettet for 2004 er øket til 9.0 millioner kroner med 5.3 fra KKD og 3.0 fra UD, samt 0,6 fra Kulturrådet. Av disse midlene gikk 3.5 mill kr til løpende utgifter, lønn og sosiale utgifter. Dette inkluderte en ny stilling som daglig leder som ble besatt i mars.

Tildelingspraksisen fra de to departementene skiller seg fra hverandre i prinsipp. De fleste midlene fra UD er øremerket, mens midlene fra KKD ikke er det. I Utenriksdepartementets tilsagn om statsstøtte til OCA for 2002, formulerer man seg slik:

- "prosjektmidler til kunstnere i utlandet kr. 800 000
- besøksreiser fra utlandet til Norge kr 250 000
- stipendprogrammene i utlandet kr 700 000
- Ekely atelier kr 50 000
- Kr 500 000 til generell prosjektstøtte, informasjonsvirksomhet, seminarer.

Den innbyrdes fordeling kan anses som retningsgivende. Det understrekes at midlene fra UD ikke skal gå til dekning av drift/administrasjon."

Andre bevilgninger
I tillegg til de årlige tildelingene har Utenriksdepartementet også ytt noe tilskudd til enkeltprosjekter. Til sammen utgjorde slike utbetalinger en betydelig andel av OCAs samlede regnskap. På grunn av usikkerhet med hensyn til hvordan slike enkeltprosjekter kan sammenliknes, vurderes det ikke som rimelig å angi noe totalbeløp i konkrete summer i denne sammenheng. Det synes også å eksistere ulike oppfatninger av disse midlenes størrelse og betydning mellom UD og OCA.

OCA på sin side gir uttrykk for at de finner det problematisk at slike "løse" enkelttildelinger utgjør en relativt stor del av de samlede midlene som går til virksomhet som de oppfatter å ligge innenfor deres virksomhetsområde. Fra deres synspunkt svekker andelen slike enkelttildelinger deres evne til å styre sin virksomhet på en faglig uavhengig måte. I tillegg finner de det lite rasjonelt da enkeltsøknader etter deres mening krever relativt mer tid og ressurser å skaffe inn, i forhold til om man isteden hadde hatt et tilsvarende større fast budsjett.

Norsk kulturråd har også ved enkelte anledninger gitt ekstrabevilgninger til enkeltprosjekter og spesifikke formål etter søknad fra OCA. I 2003 dreide det seg om publisering av den første utgivelsen i tidsskriftserien Verksted, foredragsholdere til seminarene i diskursprogrammet i Kunstnernes hus, samt CD-utgivelsen Electric Leak som ble laget til åpningen ved den nordiske paviljongen i Venezia-biennalen. Alle disse tiltakene er sentrale i den kunstpolitikken OCA ønsker å stå for. De representerer en større vektlegging på refleksjon og kunstteoretiske/-politiske spørsmål, samtidig som CD-utgivelsen viser det transdisiplinære arbeidet man ønsker å bidra til.

Enkeltstående prosjekter som blir vurdert av de politiske myndigheter å være av spesiell betydning for den nasjonale profileringen ser ut til å bli prioritert i slike tilfeller. Eksempler er den påkostede katalogen til Venezia-biennalen som mottok 200.000 fra KKD i tillegg til 100.000 fra UD. Fra KKD ble det også bevilget 200.000 kroner til International Studio Program i Oslo. I løpet av budsjettåret 2003 går det fram av OCAs regnskap at det dreide seg om midler i størrelsesorden 400.000 kroner fra Kulturdepartementet i tillegg til 700.000 fra UD. Disse summene må leses som anslag og ikke som .

Utenriksdepartementet bevilger også i tillegg mindre beløp som tilskudd til prosjekter som involverer norske kunstnere i utlandet. Disse enkeltsummene kan variere fra noen tusen til mer substansielle beløp på hundre tusen kroner eller mer som vist ovenfor. Denne typen tilskudd krever en egen søknadsprosess og de samme krav til regnskapsprosedyrer som de faste bevilgningene. Slik staben ved OCA opplever det, representerer dette derfor et betydelig ekstraarbeid.

På denne bakgrunnen blir det uansett tydelig at det erkjente ressursbehovet er større enn hva som avspeiles i de faste bevilgningene. En mulighet er derfor at man i stede bør finne fram til en ordning hvor den faste bevilgningen økes. Dette vil gi OCA større styringsmuligheter og større frihet til å utvikle egne prosjekter på kunstfaglig grunnlag. Man regner fra OCAs side med at en økning av den nåværende posten til generell prosjektstøtte og informasjonsvirksomhet med 300 000 ville gi dem større faglig styringsmuligheter.

Dette vil også bringe praksis i større overensstemmelse med statuttene for stiftelsen. Intensjonen fra departementenes side er å overføre de kunstfaglige vurderingene og styringen til et profesjonelt organ. Med en såpass stor andel øremerkede midler og faste kostnader, er den faglige autonomien og styringsevnen sterkt begrenset sett fra OCAs ståsted.

Et argument som fra OCAs side kommer i tillegg til det faglige og kunstpolitiske, er i dette tilfellet at ordningen med den relativt store andelen enkeltbevilgninger er lite kostnadseffektiv. De totale "transaksjonsomkostningene" i form av ekstra tid og arbeid for staben oppleves som ganske betydelige. Søknader må utarbeides og behandles enkeltvis, og binder på den måten opp faglig profesjonell arbeidstid som kunne vært styrt mot mer produktive formål slik de ser det. Ofte representerer slike søknadsprosesser også etter deres syn belastninger på kunstnere og samarbeidsorganisasjoner ute fordi det bringer usikkerhet og heftelser inn i det løpende samarbeidet.

Det er her også et viktig moment å ta med i vurderingen, nemlig at mangelen av et større, fast budsjett for prosjekt- og produksjonsmidler skaper et konkurranseforhold mellom OCA og de kunstnerne de er satt til å betjene. Når OCA må søke Utenriksdepartementet om ekstraordinære midler for å realisere prosjekter man vurderer som viktige kunstfaglig, konkurrerer de om de samme midlene på linje med kunstnere som forsøker å realisere andre prosjekter. At Utenriksdepartementet, slik det ser ut for OCA, har beholdt en såpass stor andel "buffer"-midler isteden for å overføre disse til den faglige institusjonen, kan derfor betraktes som en strukturfeil. Isteden for å fremme dialog med OCAs brukere, bidrar den til å skape et konkurranseklima som vanskeliggjør den åpenhet og tillit som må til for å bygge en dialog.

En samlet stab ved OCA opplever mangelen på kunstfaglige styringsmuligheter som svært begrensende og som et hovedproblem så langt i prosessen. Man gir uttrykk for at man finner det lite faglig utfordrende i så stor grad å forvalte en offentlig tilskuddsordning. Flere har brukt så sterke ord som at man føler seg misbrukt som fagmenneske med den nåværende ordningen.

Virksomhetsområder

Atelierprogram
OCA driver et atelierprogram både for utenlandske kunstnere i Oslo, og for norske kunstnere i utlandet. De har således ansvaret for den norske deltakelsen ved atelierinstitusjoner i New York, Berlin og Istanbul.

For opphold ved Künstlerhaus Bethanien i Berlin gir man for inneværende sesong to forskjellige stipendier, ett for en skapende kunstner og ett for en kurator. Det førstnevnte løper for ni måneder, fra desember 2004 til august 2005, mens det sistnevnte løper i tre måneder fra september til november 2005.

Å tildele kuratorer atelierstipend i utlandet er en av de sakene den nåværende ledelsen ved OCA har endret i forhold til hvordan det fungerte da atelierene var disponert av Utenriksdepartementet og støttet over deres budsjett. Da var disse stipendene forbeholdt skapende kunstnere, og varigheten på oppholdene var tolv måneder. Endringen ligger i at OCA nå har åpnet for at også kuratorer skal få slippe til, og at oppholdet for kunstnere er redusert med tre måneder. Her må det tilføyes at en tilleggsbevilgning fra UD for 2004 gjør at denne tidsreduksjonen for kunstneropphold kompenseres.

Endringen ble gjennomført allerede i 2002 i det man omdøpte programmet til "international support", og splittet det opp i postene "exhibition support", som er forbeholdt kunstnere, og "curatorial travel grants", som er innrettet mot kuratorer med oppdrag ute. Også internasjonale kunstnere og kuratorer som er permanent bosatt i Norge kan nå søke på disse midlene.

Endringen vakte reaksjoner i billedkunstnernes organisasjoner. I februar 2003 sendte NBK et brev til OCA med kopi til de to departementene, hvor de hevdet at endringen representerte en svekkelse av atelierprogrammet. Begrunnelsen var at kunstnerne trenger tid til omstilling og til å bygge opp et nettverk i de miljøene de besøker. Samtidig beklaget de at de ikke hadde blitt orientert om den planlagte endringen før de leste om det i pressen.

Isteden for å dele opp et allerede stramt budsjett, gir NBK uttrykk for at OCA i dette tilfellet burde tatt kontakt med organisasjonene for å legge opp en felles strategi med sikte på å utvide budsjettposten. At OCA valgte å handle på egenhånd i denne sammenheng "trekker profesjonskampen inn i stua", som en representant for NBK uttrykte det. De tolker denne handlingen som uttrykk for at OCA i sin nåværende form er en del av det man omtaler som "90-tallsgenerasjonen" av mer individualistisk orienterte aktører. Dette mener man kan være en trussel mot de kollektive ordningene som ennå i stor grad preger norsk kunstliv.

Endringen er imidlertid helt i tråd med OCAs såkalte "discursive program", hvor de forsøker å forsterke kuratorens rolle og funksjon i det internasjonale samarbeidet med en øket vekt på teoretiske og kunstpolitiske debatter.

OCA har også en avtale med International Studio and Curatorial Program (ISCP) i New York City. Dette er et internasjonalt senter hvor kunstnere fra 45 nasjoner har oppholdt

seg for perioder på mellom to måneder og ett år. Driften er basert på at søkerne/beboerne selv må skaffe seg sponsormidler. Det er høyst forskjellige donorer, alt fra offentlige midler, som i Norges tilfelle, til gallerier, firmaer og privatpersoner. Et års opphold koster for tiden i underkant av NOK 130 000.

Ordningen som tilbys norske kandidater her er for tiden av en litt annen type enn ved Künstlerhaus Bethanien i Berlin. Man tilbyr tolv måneders opphold for en norsk kunstner (fra september 2004 – august 2005), og et tre måneders opphold for en norsk kurator (september – november 2004). I perioden fra september 2002 fram til august 2004 vil to norske kunstnere og en kurator ha oppholdt seg ved institusjonen.

I 2003 ble det inngått en avtale mellom OCA og American Scandinavian Foundation for å etablere en egen finansieringsordning for kuratorer. Dette vil virke slik at kunstnere får opphold på tolv måneder slik ordningen var da den ble administrert av UD, og at kuratorenes opphold finansieres på en tilleggspost.

Høsten 2003 satte man også i gang et samarbeid med Platform Garanti Center for Contemporary Art i Istanbul på forsøksbasis. Her tilbyr man et tre måneders opphold for en kunstkritiker eller kurator i perioden mars til mai 2004.

Støttevirksomhet
OCA har overtatt administrasjonen av de såkalte "ad hoc" midlene under programområde 0.2 – Utenriksforvaltning. Kunstnere kan her søke støtte til transport, forsikring, reise og opphold i forbindelse med invitasjoner til å stille ut sine arbeider i utlandet. Ordningen omfatter ikke produksjon og publisering. I tillegg er den innrettet på samfinansiering. Det er ikke adgang til å fullfinansiere prosjekter under ordningen. I praksis vil dette si at det legges opp til samarbeid med de inviterende institusjonene.

Det understrekes at denne støtteordingen er under utvikling. I tiden fremover vil man forsøke å utvikle atelierprogrammene videre. Bl.a. vil man forsøke å få til en ordning der norske kunstnere/kuratorer kan få en basisbevilgning ved deltakelse i doktorprogrammer og/eller workshops og symposier i utlandet, som kan bidra til en kompetanseheving i miljøene. OCA har foreløpig støttet oppholdet for to norske kunstnere ved et "artist in residence" program ved Stundars i Finland, en kunstners høyere utdanning (postgraduate) ved Samziespace Art Center i Seuol, Syd-Korea, og en kunstners opphold ved Center for Contemporary Art i Kitakyushu i Japan.

Det er hevet over tvil at etterspørselen på dette området, både for kunstnere og kuratorer, er betydelig større enn hva bevilgningene tillater. I 2002 mottok man i alt søknader for i overkant av 8 millioner kroner. Etter tre juryrunder bevilget man NOK 794.932 til 66 kunstnere og grupper av kunstnere. I 2003 mottok man 160 søknader for et samlet beløp på over 5 millioner kroner. Det tildelte beløpet var 825.000 kroner fordelt på 77 kunstnere. Enkelte søknader ble denne gangen overført til postene for biennaledeltakelse og høyere doktorgradskurs. Et par av søknadene ble overtatt av Utenriksdepartementet

med direkte prosjektstøtte til separatutstillinger. Allikevel viser tallene at man i realiteten bare dekker omkring 10% av behovet.

Disse prosjektene dreier seg i hovedsak om tilfeller der norske kunstnere allerede har en invitasjon eller er involvert i et prosjekt ute. Derfor kan det være av spesiell viktighet å oppmuntre virksomheten fordi det dreier seg om å bidra til å bygge et organisk nettverk mellom enkeltkunstnere "nedenfra og opp". Det er muligens nettopp på dette området at man i aller størst grad kan realisere målene med å bevege seg bort fra en eksport-politikk innenfor det utenrikskulturelle virksomheten. I den grad norske kunstnere er i stand til å etablere og involvere seg i kunstfaglige nettverk og prosjekter i direkte og gjensidig samarbeid med andre kunstnere og miljøer, vil man nettopp ha kommet over på en situasjon der selve produksjonsprosessen foregår i det internasjonale rommet. Dette er et av hovedmålene for OCA. Et effektivt virkemiddel må derfor være en relativt raus tildelingspolitikk på dette nivået.

Som det fremgikk ovenfor, er disse midlene ikke tenkt å omfatte produksjon av verker og publisering av kataloger og annet materiale. OCA arbeider med en plan om å skaffe midler også til disse formålene. Det er grunn til å anta at hvis de norske deltakerne ved utstillinger og mønstringer i utlandet selv kan dekke sine utgifter, vil det øke mulighetene for deltakelse i betydelig grad.

Hvis vi ser på den geografiske spredningen i reisemål under støtteprogrammet, så framkommer det en tydelig konsentrasjon omkring Europa og Nord-Amerika. Dette er for så vidt i tråd med OCAs program. Men i en postkolonial periode, hvor det foregår mye spennende og nyskapende kunst i "grensedialogene" mellom de globale metropolene og de tidligere koloniene, kunne man kanskje ønske seg en øket oppmerksomhet om områdene utenfor den typisk vestlige kunstverden i fremtiden.

Innenfor Europa framkommer det også relativt tydelige mønstre. Her befant atten av de 77 prosjektene seg i Tyskland/Østerrike/Sveits, som tilsvarer 25% av det totale antallet. Deretter følger Norden med femten tildelinger. De tradisjonelt nære forbindelse på kunstfeltet, USA og England følger så med henholdsvis ti og åtte. Det er lite som tyder på at denne fortsatte konsentrasjonen om de tradisjonelle samarbeidslandene vil endre seg i tiden framover.

Gjesteprogram
OCA driver også International Studio Program i Oslo, bestående av fire atelierer lokalisert i Kunstnernes hus i Oslo. Her får internasjonale kunstnere og kuratorer benytte lokaler for ulike prosjekter og aktiviteter her i landet.

Et av hovedmålene med programmet er å invitere internasjonale kuratorer som blir introdusert for det norske miljøet. Dette er først og fremst for å gi dem et bilde av hva som foregår og hvilke kunstnere som kan være aktuelle for utvelgelse ved biennaler, utstillinger og mønstringer i fremtiden. De ansatte ved OCA investerer betydelig med tid og ressurser som vertskap for de internasjonalt høyprofilerte gjestene. Det er av

avgjørende viktighet at møte med de norske miljøene blir så attraktivt og interessant som mulig.

I 2002 ble det gjennomført åtte besøk av gjester hovedsakelig fra Tyskland og Baltikum. I 2003 var tallet steget til fjorten besøk, samtidig som den geografiske spredningen var betydelig større, alt fra Havana til Sydney i tillegg til det sentraleuropeiske området.

I tillegg hadde man besøk av en delegasjon fra Afganistan som kom i stand etter initiativ fra Dagmar Demming, tidligere rektor ved Kunsthøgskolen i Oslo, nå ved Goethe Institut sentralt. Dette prosjektet mottok midler over 0.3- posten i Utenriksdepartementets budsjett, som er øremerket samarbeid med land i "Sør" – utviklingslandene.

Oppussingen av atelierene og seminarrommet i Kunstnernes hus ble gjennomført med ekstrabevilgninger fra Kulturrådet over posten støtte til kulturbygg. Her leide man inn tjenester fra designer og arkitekt Andreas Engesvik, som sammen med OCA og Kunstnernes hus skulle være ansvarlig for planleggingen og gjennomføringen av oppussingen. Det ble kalkulert med og søkt om 2 800 000 kroner, mens 1 800 000 ble innvilget med utbetalinger på 600 000 over tre år fra 2002/03/04. Dette resulterte i at prosessen med oppussingen av atelierene ble forsinket.

I brev til Stortingets Familie- kultur- og administrasjonskomite datert 30. oktober 2003 og signert av direktør og styreleder i OCA, beskrives situasjonen på følgende måte:

> "For det internasjonale atelierprogrammet på Kunstnernes hus er situasjonen nærmest absurd: Allerede i 2001 leide Kultur- og kirkedepartementet atelierene med tanke på opprettelsen av 'NOCA'. Det ble imidlertid ikke satt av midler til å pusse opp de nedslitte lokalene og det ble heller ikke kalkulert med et behov for kost og logi for de besøkende kunstnerne og kuratorene. Det ble heller ikke avsatt tilstrekkelig med midler til foredrag, seminarer, publikasjoner etc."

Et hovedproblem med organisasjonen av disse studioene dreier seg om mangelen av tilhørende innkvartering og fasiliteter. Man har over en lengre periode arbeidet med å skaffe akseptable leiligheter for de gjestende kunstnerne. Dette er fortsatt ikke kommet i orden. I dag eksisterer det et felles kjøkken, men toalettfasilitetene ligger i kjelleren. Kunstnerne bor i selve studioene, en situasjon som ikke er holdbar. På våren 2003 ble det søkt KKD om en tilleggsbevilgning på 500 000 kroner etter en beregning av totalkostnadene til 850 000 kroner.

Rent prinsipielt ønsker direktøren seg mer penger til dette formålet, da det vil sette dem i stand til å beholde gjestene over en lenger periode. Det er viktig at disse gjesteoppholdene resulterer i produktive kontakter mellom internasjonale og norske kunstnere og kuratorer, og dette er avhengig av en viss lengde på oppholdene.

I 2004 prioriterer OCA åpningsarrangementene ved Festspillene i Bergen, Momentum i Moss og Lofoten internasjonale kunstfestival. Ved alle disse anledningene vil det bli

arrangert seminarer med deltakelse fra kjente kunsteksperter og kritikere hvorav de fleste er invitert av OCA.

Biennaler
OCA samarbeider på ulike måter med en rekke internasjonale biennaler både i Norge og utlandet. Dette var som vi har sett et viktig historisk utgangspunkt for internasjonaliseringsarbeidet med norsk kunst, og er fortsatt en av de viktigste virksomhetene.

Her ser det ut som om tradisjonen fra Biennalekomiteen og SiB stort sett videreføres når det gjelder utvalg av biennaler man deltar i. Den eneste forskjellen ser ut til å være at antallet øker noe. Men dette kan like gjerne være et resultat av en allmenn utvikling på feltet. Fra slutten av '80-tallet har de stadig blitt flere.

Det er vanskelig å si definitivt, men man må kunne gå ut fra at direktørens rolle som kurator på flere av de aller mest prestisjetunge biennalene vil kunne komme det norske miljøet til gode på sikt. Etter to år i praktisk funksjon er det litt tidlig å bedømme.

Discursive program
En beslektet del av gjesteprogrammet består av å invitere internasjonale kunsteksperter hit til landet for å delta på symposier og å holde seminarer. Direktøren, støttet av kuratorene, anser det som sitt kanskje viktigste oppgave i den nåværende situasjonen å skape muligheter for en mer aktiv debatt innenfor kunstmiljøene i Norge. Bauer og Erharter er begge av den bestemte oppfatning at den nasjonale kunstscenen lider under et fravær av varierte og mer dyptpløyende diskusjoner. Dette henger sammen med at man her i landet savner møteplasser, både uformelle og formelle, hvor denne diskursen kan utfolde seg. Men det henger også sammen med at den norske kunstscenen er en lite "diskursiv kultur" – man har rett og slett en dårlig tradisjon på åpen, dialogpreget debatt og vedvarende samtaler.

I dette programmet samarbeider OCA med Statens kunstakademi, Cinema Neuf og NOTAM (computerbasert musikk).

De kunstnerne som arbeider i atelierene, gir også regulære seminarer i serien Artist Talk, som opprinnelig foregikk i arkiv- og studielokalet som også ligger i Kunstnernes hus. Disse seminarene har hatt en varierende, men i det store og hele en noe skuffende oppslutning.

Årsakene til dette kan ligge i flere forhold. For det første har lokaliseringen av arkivrommet et visst "bakgårdspreg" med hensyn til denne typen virksomhet. Det ligger relativt bortgjemt og utilgjengelig aller øverst i baktrappen i Kunstnernes hus. Man må være spesielt kjent for rett og slett å finne lokalet. Lokaliseringen av rommet står i ganske grell kontrast til hvor sentralt OCA vurderer aktivitetene her å være for sin virksomhet.

For det andre er selve rommet for lite for formålet. Det er derfor i 2004 etablert en ordning med administrasjonen på Huset at OCA får benytte et lokale i første etasje med

dør direkte inn fra parkeringsplassen. Dette vil være et bidrag til å forbedre situasjonen. Den 18. juni ble dette nye lokalet innvidd under det feiende navnet "The ISP Project Space". Anledningen var PRINTED MATTER/Magazine presentation en presentasjon av en del tidsskrifter og publikasjoner som ble ansett for viktig for europeisk kunstliv, herunder *Malmoe, Springerin* og *Dérive* fra Østerrike, den nordiske utgaven av *Le Monde Diplomatique* fra Norge. Møtet var godt besøkt, også av en del kjente norske kunstnere. Erharter og Bauer deltok fra OCAs side, og diskusjonen var livlig.

Det må også tilføyes at den retorikken som direktør og kuratorer står for nok kan virke litt fremmedgjørende i forhold til det norske miljøet, i alle fall deler av dette. Når man for eksempel kaller det lokalet hvor man inviterer til slike samtaler for "The ISP project space", og møblementet som man sitter på for "discursive furniture", virker det umiddelbart søkt. Problemet er at enkelte kan oppfatte det som om det er viktigere for initiativtakerne å signalere posisjon i forhold til et internasjonalt in-miljø, enn egentlig å formidle viktige tanker i forhold til en norsk scene. Ved å benytte for mange slike profil-ord er det en fare for at den arenaen man forsøker å skape ikke framstår for målgruppen som en hjemmebane. De reaksjonene og kommentarene som er innhentet fra billedkunstmiljøet ser også ut til bekrefte dette. Det paradoksale kan derfor ligge i at man i iveren etter å linke seg opp til en internasjonal diskurs, lar den diskursive retorikken bidra til å stenge for diskursen. Man kan si at det eksisterer et delvis selvmotsigende (kontrafinalt) forhold mellom visjon og strategi på dette punktet. På den andre siden er det uten tvil slik at de som er interessert i å følge med på debattene, lett skaffer seg kunnskap om hva som foregår og hvor og når.

Et annet forhold som kan ha vært medvirkende til å begrense deltakelsen kan være markedsføringen. I større skala har det bare blitt gjort kjent i offentligheten gjennom det elektroniske nyhetsbrevet OCA sender ut til ca 4000 personer og institusjoner hver måned. Denne publikasjonen har fått en svært profesjonell og smakfull utforming, men det er allikevel en kjent sak at slik e-mailbasert kommunikasjon ikke er særlig effektiv. De som mottar dem, mottar som regel en rekke andre tilsvarende publikasjoner i tillegg, og hver enkelt utsendelse inneholder dessuten en betydelig mengde informasjon. Igjen står man altså overfor et klassisk medie- og kommunikasjonsproblem av typen "over-kill". Her kan man i stedet vurdere å avertere i pressen under egen logo.

Personer som står OCA meget nær kunstpolitisk, og som faktisk må sies å være en del av miljøet, har også påpekt dette kommunikasjonsproblemet. Selv om man finner det diskursive programmet både viktig og interessant, ser man at det nok i litt for stor grad retter seg mot personer som allerede er inneforstått med problematikkene.

Man skal heller ikke se bort fra at det relativt skuffende oppmøte kan ha med innholdet av seminarene å gjøre. Fra kunstner- og kuratorhold har det blitt uttalt selv fra personer som er tett knyttet til OCA, at seminarene ikke oppleves som særlig relevante. De ansvarlige for arrangementene uttrykte på sin side at man opplevde norske kunstnere som lite interessert i teoretiske anliggender rent generelt. Dette kan muligens være riktig. Men i tilfelle burde det være en sentral utfordring for organisasjonen å bidra til en endring her,

da det er et av OCAs formål å bidra til å kanalisere internasjonale debatter inn i det norske miljøet.

Arkiv
OCA har lagt betydelige resurser i arbeide med å bygge opp et studiearkiv. Det er plassert i Kunstnernes hus i nær forbindelse med gjesteatelierene. Det består av et syttitalls systematiserte mapper for utvalgte kunstnere. Mappene inneholder CV, enkelte biografier, kataloger fra utstilinger man har deltatt på etc. Utvalget skjer av kunstnerne selv etter invitasjon fra OCA. I tillegg til de tingene kunstnerne selv inkluderer kan OCA legge inn materiale.

I tillegg til kunstnermappene innholder arkivet kataloger og annen litteratur som har relevans for virksomheten.

OCAs arkiv og informasjonsvirksomhet må ses i forhold til det arbeidet Kunstnernes informasjonskontor (KIK) driver. KIK er en stiftelse opprettet av Norske billekunstnere (NBK), Norske kunsthåndverkere (NK) og Forbundet Frie Fotografer (FFF). Det er en nasjonalt avgrenset institusjon. Her finnes det både et kunstnerarkiv og en database, men denne favner mye bredere og avgrenser seg til innenlands informasjonsvirksomhet. Kunstnerarkivet er organisert omkring kunstnermapper, men har i tillegg lysbilderepresentasjoner av verkene, og disse er til utlån fra KIK. Databasen Norske Samtidskunstnere er et digitalt kunstnerleksikon som distribueres som CD-rom gjennom en abonnementsordning. Det viktigste arbeidet de driver er KIK-arkivet på Internett. Her kan kunstnerne selv gå inn via et passord og legge inn verker på sine respektive hjemmesider og oppdatere egne CV'er. Organisasjoner og andre aktører i kunstmarkedet får tilgang på disse arkivressursene via et abonnement.

OCA og KIK er altså på mange måter nært plassert i forhold til hverandre. OCA har for eksempel Norsk Kunstårbok i sitt bibliotek. Disse publikasjonene er instrumenter som også er viktige i OCAs arbeid med å orientere utenlandske kuratorer og kunstnere om hva som skjer i norsk kunstliv.

Utvalget skjer på litt ulike grunnlag. For det første er de kunstnerne som av ulike grunner er med i studioprogrammet i Oslo, Berlin og New York inkludert. De har da gått gjennom den utvalgsprosedyren som gjelder for disse programmene. Videre er de kunstnerne som har deltatt på de store biennalene automatisk med i utvalget.

Direktøren og kuratorene selv kan også foreslå kunstnere. I slike tilfeller inkluderes en kunstner i arkivet hvis en av de andre (to av tre) bifaller forslaget. Det føres ikke referat fra disse møtene, og foreligger ingen formelle kriterier som man må holde seg til. Det skjer etter en kunstfaglig vurdering i hvert enkelt tilfelle.

I tillegg går OCA ut og oppfordrer enkeltaktører med en profesjonell tilknytning til feltet om å forslå kunstnere. I slike tilfeller ligger den endelige avgjørelsen hos direktøren og kuratorene som ovenfor.

Arkivet har ulike anvendelsesområder. For det første er det åpent for offentligheten. Interesserte kan henvende seg til OCA og få tilgang til materialet. Lokalet er møblert med lesesalsplasser

For det andre benyttes det av de gjestende kunstnerne i atelierene som en fin inngangsport til kunnskap om det norske miljøet. Her er kuratoren med ansvar for atelierprogrammet behjelpelig med å gi råd og orientering.

Den tredje brukergruppen er utenlandske kunsteksperter som kommer til landet på gjesteprogrammet. Det kan være kuratorer for biennaler som vil orientere seg. Da fungerer arkivet som en inngang. For disse blir det i tillegg arrangert et program hvor de introduseres for miljøer og kunstnere som kan være av interesse for deres formål.

OCA-fondet
En av de aller viktigste prioriteringene direktøren og styret arbeider med for øyeblikket er å komme over på en pro-aktiv linje i forhold til å initiere egne prosjekter og å kunne bidra til kunstnerisk produksjon. For å få til dette introduserte kurator Jonas Ekeberg i 2002 tanken om å etablere et fond. Tanken er at hvis de makter å etablere en egen finansiell basis, vil de kunne oppnå en mye større fleksibilitet og styringsevne over et bredt felt av oppgaver. Et fond vil kunne gi et overskudd som kan benyttes til egeninitiert virksomhet, og kunne agere i et videre felt enn hva forvaltningsoppgavene tillater. Man tar sikte på at fondet skal generere minimum fem millioner kroner årlig. Det vil kunne kompensere for den underbudsjetteringen av frie midler som OCA har opplevd i prøveperioden.

Her bør det nok bemerkes at man må tenke grundig gjennom situasjonen hvis OCA går direkte inn i en større kunstproduksjon som en egen aktør. Da vil det i tilfelle kunne utvikle seg en reell fare for at det kan oppstå habilitetsproblemer. Man kan da komme i den situasjon hvor man er søker og tildeler på samme tid.

Spesielt styret har ansett dette som en topp prioritet, og styreformann Tom Remlov har arbeidet en god del med saken. Man finner liknende fonds på kunst- og kultursektoren, slik som Cultiva i Kristiansand, filmfondet og Fritt Ord. Disse baserer driften på at kapitalen står urørt. Da må man opp i en sum på et par hundre millioner kroner for at det skal kunne tjene formålet. Dette vurderer man som urealistisk å få til i form av offentlig tilskudd til OCA. Dette begrunnes også i at det nyopprettede Nasjonalmuseet for kunst vil søke å etablere et innkjøpsfond, og man regner med at de vil få prioritet framfor OCA.

En strategi man har utprøvd er å skaffe private sponsormidler til omtrent halvparten av summen over en periode på to til tre år. Deretter vil man søke om tilsvarende sum fra det offentlige. Det selskapet man var i forhandlinger trakk seg etter innledende forhandlinger. Styrets leder, som har erfaring med tilsvarende finansieringsordninger innenfor filmsektoren, uttaler at han har liten tro på at de vil lykkes med denne strategien innenfor samtidskunstområdet. En av årsakene til dette er at samtidskunsten bare i liten grad produserer kunstobjekter som kan egne seg som monumenter i en profileringsstrategi. "We want to fund ephemeral projects that leave no traces. The donors would want a building, an object to monumentalise themselves."

Man har arbeidet etter en modell om "soft-loan" som man har hentet fra filmsektoren. Det går i korthet ut på at de prosjektene som skaper et overskudd betaler en viss del av dette tilbake til fondet. På den måten oppnår man finansiell bærekraft, og kan resirkulere midler inn i nye prosjekter som ellers ville stått uten finansiering.

Det kan virke som om det er en større bevissthet om kunst- og kultursektorens inntjeningsevne i de regionale kulturadministrasjonene her i landet enn i sentralforvaltningen. På lokalt plan eksisterer det en større villighet til å investere i kunst- og kulturformål idet man mener at det skaper ringvirkninger og overskudd. Styret og ledelsen ved OCA mener at grunnbevilgningen til et OCA-fond kunne komme fra Norsk kulturfond som et pilotprosjekt.

Man har nå engasjert en ekstern ekspert til å arbeide videre med denne oppgaven.

Ekely
Utenriksdepartementet eide en leilighet i kunstnerkollektivet på Ekely som etter en relativt lang prosess nå disponeres av OCA. Tanken er å innlemme den i atelierprogrammet i Oslo hvor den skal knyttes til den planlagte Munch-prisen. Planen med denne er at en internasjonalt kjent kunstner hvert år vil bli tildelt prisen, og skal under sitt opphold bo i leiligheten og arbeide i Munchs atelier.

Denne leiligheten inngikk tidligere i en avtale hvor NBK hadde en utveksling med Tyskland. En tysk kunstner bodde i leiligheten her, mens en norsk kunstner utvalgt av NBK oppholdt seg i Tyskland. Den muligheten faller nå bort.

Da OCA kom inn i bildet var leiligheten i svært dårlig forfatning. Det ble derfor ført langvarige forhandlinger om hvem som skulle bære omkostningene ved istandsetting. Man kom fram til at eierskapet skulle overføres til Statsbygg, som nå arbeider med oppussingen. OCA har fått bevilget 100 000 kroner til inventar fra Norsk kulturråd. Eierskapet skal i fremtiden fortsette å ligge hos Statsbygg, som vil leie ut til UD eller OCA direkte, mens departementene bevilger penger til drift og vedlikehold. Uansett leieforhold, vil disposisjonsretten ligge hos OCA.

Munch-prisen
Tildelingen er tenkt å skje etter forslag fra den internasjonale juryen (se nedenfor). Det er avsatt 500 000 kroner på inneværende års budsjett slik at første kunstner etter planen kan være på plass neste år. Utvelgelsesprosessen er allerede i gang. Man vurderer dette som så sentralt for den videre utviklingen av institusjonen at man ikke finner det forsvarlig å vente. Det er viktig at OCA gjør seg attraktiv sett utenfra.

Artist of the South
Direktøren vektlegger også sterkt arbeidet innenfor det postkoloniale feltet i tillegg til den tradisjonelt vestlige kunstscenen.

På inneværende års budsjett mottok man en overføring fra UDs 0.3-område – "Kultursamarbeid med utviklingsland" – på 450 000 kroner fra UD "Tilskudd til kulturutveksling med land i Sør." OCA overførte 100 000 kroner til International support.

I denne ordningen ligger det noen utfordringer. Midlene er bundet på samme måte som de øremerkede midlene fra 0.2-området fra Utenriksdepartementet.

Det heter i tildelingsbrevet at:

> "Tildelinger til utviklingsland skal tilfredsstille OECD/DACs krav til offisiell bistand (ODA). Dette betyr at tildelingen skal ha som hovedmål å fremme økonomisk utvikling og velferd i utviklingsland."

En slik innretning bryter tilsynelatende ganske tydelig med den postkoloniale diskursen som gjør seg gjeldende i samtidskunsten og som OCA vil være en aktiv del av. Velferd er ikke et mål for den kunstbevegelsen de er en del av, tvert imot, deres hovedmål er å skape rom for kritisk diskurs.

Det eksisterer derfor en del frustrasjon over denne posten i OCA. Det kan se ut som om også disse midlene er instrumentelle. Selv om man ikke ønsker å øremerke midlene direkte, innholder tildelingen en rekke eksplisitte oppfordringer til bruken.

> "Rammebevilgningens portefølje bør reflektere den bredde og mangfold som finnes i kulturelle uttrykksformer i både Norge og de utviklingsland som omfattes av samarbeidet."

Det er allikevel grunn til å hevde at forskjellene mellom det kunstfaglige og det instrumentelt politiske kan være retorisk. Selv om de overordnede målene for bistanden samlet sett er fattigdomsbekjempelse, har det vist seg at et slikt mål på ingen måte er uforenlig med kunstfaglige ambisjoner på bakkeplan.

I retningslinjene som UD har utarbeidet for støtte til kulturutveksling med utviklingsland heter det at:

> "Bistanden kan omfatte tiltak som i vid forstand kommer både Norge og det aktuelle utviklingsland til gode. [...] det [vil] være en styrke for et likeverdig og godt samarbeid at det er av verdi for begge parter. En slik tilnærming er særlig viktig i forbindelse med utvekslingstiltak, hvor gjensidighet står sentralt. Kultur er dessuten et felt hvor det ligger særlig godt til rette for likeverd i samarbeidsforholdet."

Dessuten er et hovedmål med kultursamarbeid å sikre demokratisk styresett og frie ytringer, noe som nettopp faller sammen med OCAs kunstpolitiske ståsted.

> "Kulturell identitet og endring er av stor betydning for ethvert lands utvikling. Gjennom kulturelt mangfold fremmes en bred deltakelse i samfunnslivet, og demokratiske holdninger og verdier styrkes. Retten til frie ytringer er et sentralt mål

for kultursamarbeidet. I kunsten og kunstens egenverdi finnes kulturens kraft som virkemiddel i utviklingsprosesser."

De formålene og tiltakene UD vil støtte over dette budsjettområdet er tre hovedområder. Det første er institusjonsbygging og kompetansebygging. Det andre er utveksling av profesjonelle kunstnere, og det tredje er kulturminnevern hvor UNESCO er involvert.

For OCAs vedkommende er det naturligvis utvekslingsprogrammer og prosjekter for profesjonelle kunstnere som står sentralt. De har fått overført en fast sum på sitt budsjett fra og med budsjettåret 2003. Året før samarbeidet de på prosjektbasis. En tilsvarende ordning er etablert for kunstområdene musikk, hvor Music Information Center Norway (MIC) er engasjert, og for kunsthåndverksiden, der man samarbeider med organisasjonen Norske kunsthåndverkere.

Dette programmet henvender seg til miljøer og arenaer her hjemme for den faglige gjennomføringen av prosjektene. Man har for eksempel et utstrakt samarbeid med festivalene, slik som Førdefestivalen, Festspillene i Bergen og Ultima. Et eksempel på det siste er Haugesund teaters forestilling om Fartein Valen. Den omfatter komponistens oppvekst Madagaskar. Under festivalen ble stykket fremført av gassiske skuespillere. Man har også samarbeidet med utgangspunkt i Ibsenfestivalen.

Et annet prosjekt som har hatt et visst omfang er en utveksling mellom kunsthøyskolene i Oslo og kunstfakultetet i Kabul, hovedstaden i Afganistan. Norge ønsket av utenrikspolitiske grunner å heve Afghanistan til et samarbeidsland.

Utenriksdepartementet er svært fornøyd med samarbeidet med OCA så langt. De har hatt stor nytte av å knytte direktøren til seg som rådgiver og fasilitator. Ute Meta Bauer kjenner folk som er sentralt plassert i flere av de landene UD vil gå inn i. Et aktuelt eksempel er statsbesøket i Vietnam til høsten.

OCA på sin side er som allerede nevnt i gang med å innarbeide både India og Kina i sitt atelierprogram på litt lengre sikt. En gruppe indiske kunstnere og kuratorer har også vært på gjesteprogrammet i Oslo.

Det UD krever når de sender norske kunstnere ut, er at det skjer en form for dokumentert kompetanseutvikling i sammenheng med kunstprosjektene. Det kan for eksempel være en form for dialog med lokale grupper, workshop eller kurs e.l. Ofte dreier det seg om kompetansebygging i form av "masterklasser". Som vi ser er dette samme arbeidsmåte som OCA også arbeider målrettet for å få til. Jeg vil presentere utdrag fra et notat skrevet av direktøren som innspill til en plan for en større hendelse i et hovedsamarbeidsland i løpet av 2004. Sitatene er anonymisert fordi det dreier seg om et ennå ikke vedtatt prosjekt som eventuelt vil involvere offisiell representasjon på høyeste nivå. Arbeidstittelen på prosjektet betyr *å møtes* på vedkommende språk.

'[tittel på prosjekt] means 'to meet' in [navn på språk], 'to encounter' each other. Through personal meeting of cultural producers from both cultures, rather than just introducing art works, films etc, the potential for some sustainable contacts can be provided by this kind of open structure that follows a trans-disciplinary approach."

Dette har nesten form av en strategisk plattform for OCAs virksomhet. For det første legges det opp til et konkret møte mellom de som skaper kunsten snarere enn en fremvisning av kunstobjekter. Bruddet med eksporttankegangen kan nesten ikke uttrykkes klarere en dette. Deretter ser man for seg at denne typen fysiske og skapende møter vil kunne føre med seg mer varige kontakter. Her presenteres det med andre ord et nedenfra-og-opp-perspektiv på internasjonalisering. Det er gjennom individuelle møter at det institusjonelle samarbeidet vokser fram, ikke omvendt.

"More in depth personal meetings allows to identify potential institutions and initiatives that can be supported in the future and that can be partners for future collaborations. Additionally the Office for Contemporary Art Norway (OCA) can assess wether there are conditions for a potential studio in [navn på by] for Norwegian artists/curators.

Når man erkjenner denne gangen i utvekslingsprosessen, vil det også nødvendigvis medføre at man utvikler et annet syn på de offisielle institusjonenes rolle. Isteden for å være premissgiver og kontrollinstans, blir man fasilitator og igangsetter.

Utenriksdepartementet, i sine nye retningslinjer, plasserer seg med dette meget nær den samme posisjonen som OCA står for. I notatet hvor disse nye målene og retningslinjene presenteres, heter det:

"Målet er å utvikle kontakten mellom det profesjonelle kunst- og kulturmiljøet i Norge og det/de aktuelle land, og samtidig profilere Norge som en interessant partner og en kreativ kulturnasjon. Gjennom kulturutvekslingstiltak bringes norske kulturuttykk til andre land, og verdifulle impulser fra andre kulturer tilføres det norske samfunn og bygger opp under et flerkulturelt Norge."

Det interessante ved disse betraktningene er at man ser for seg en prosess der det kunstneriske møtet står i sentrum, og hvor det utenrikspolitiske motivet om profilering blir gjort avhengig av dette.

Det gjøres også helt eksplisitt i retningslinjene:

"Samarbeid som kun omfatter visning av kulturgjenstander (f.eks. til utstillinger) regnes i disse retningslinjene ikke som kulturutveksling, og vil måtte søke finansiering på annen måte."

Vi ser at den nye dialoglinjen i det utenrikskulturelle arbeidet deler samtidskunstmiljøenes skepsis mot virkningen av det å eksponere enkeltverk. Man har

den samme vektleggingen av å skape en gunstig kontekst og at det er relasjonene mellom de samhandlende partene som er det sentrale. Verket i seg selv er et middel til å skape disse relasjonene og sette i gang prosesser.

Dette betyr derfor ikke at man oppgir sine utenrikspolitiske mål, men bare at man ser for seg gangen i profileringsarbeidet på en annen måte. Uten det åpne møtet vil man ikke kunne skape en dialog å bygge videre på. Det kunstneriske møtet blir dermed sett som den primære utløsermekanismen i en prosess som etter hvert kan skifte både omfang og karakter. Å bygge institusjoner som har som sitt fremste mål å fremme individuelle, demokratiske rettigheter, vil ikke lykkes hvis man ikke på forhånd har greid å etablere åpenhet, nysgjerrighet og gjensidighet mellom de samarbeidende partene. En sentral aktør formulerer seg på denne måten:

> "Kulturfeltet henger ofte sammen med rettighetsfeltet. Det er et virkemiddel for å få til bedre "governance". Vi setter inn kunstprosjekter i land hvor rettigheter er en utfordring."

Det samme uttrykkes i klartekst av de som forvalter dette området i departementet. Det understrekes at det kulturfaglige og det utenrikspolitiske kan bytte plass i prioriteringene på ulike stadier i en samarbeidsprosess. De kunstneriske og de politiske motivasjonene går inn i hverandre til et punkt hvor det å skille mellom dem faktisk blir søkt.

> "Vi ønsker noe mer med samarbeidet med land i Sør – også utenrikspolitisk. Man skiller i dag ikke så mye i kultursamarbeidet mellom kvalitet og det instrumentelle. Når det er profesjonelt, vil det også fremme det politiske."
>
> Er det kunstfaglig bra, så vil det også ha muligheter til å bli utviklingsmessig bra og utenrikspolitisk bra.
>
> Profilering er ikke aktuelt i landene i Sør i det hele tatt. Det er dessuten muligens bedre profilering når det ikke er der som et mål i seg selv."

UD ser på samarbeidet med OCA som en prøveordning, men legger ikke skjul på at de er svært fornøyd med måten direktøren har fungert på som rådgiver og som nettverksbygger. Det er for dem en måte å kvalitetssikre kultursamarbeidet med land i Sør. De har gjennom alle år tidligere fått kritikk for ikke å være kunstfaglig profesjonelle nok.

UD er også opptatt av å motvirke myter i det postkoloniale kulturlandskapet. Myter om den Andre som reproduseres innenfor den kommersielle populær- og mediekulturen, og gjennom mer folkloristisk pregede former for nasjonale fremvisninger. Man nevner forestillingene om "trommeslager fra Afrika" som et eksempel. Man ser det å konsekvent satse på høy kvalitet som et ledd i denne mytebekjempelsen. Dette betinger at departementet finner samarbeidspartnere i de kunstfaglige miljøene som også er kulturpolitisk bevisste. Her mener de å ha funnet et god partner i OCAs direktør, idet hun omtales på følgende måte:

"Ute Meta Bauer har en helt spesiell kompetanse mot den 3. verden blant de som jobber i OCA nå. Hun har et utrolig godt kontaktnett. Hun er et politisk menneske som har oppegående holdninger."

UD samarbeider også med OCA ut over den potten de har fått. Det ligger for øyeblikket et samarbeid på beddingen med Vietnam. Her skal det bringes inn kunstnere fra ulike felter som jazz og billedkunst. Det skal lages work-shop hvor man kombinerer aktører fra Vietnam Hanoi-området med flere norske deltakere. Samarbeidet er tenkt å utvikles videre i samarbeid med jazzfestivalene og med kunstakademiet i Hanoi.

Ute Meta Bauer har hjulpet UD med å knytte sammen miljøer som hun kjente i Vietnam med miljøer i Norge som hun mente kunne samarbeide. Hun har hatt kontakter over flere år med en tysk kurator som har vært bosatt i Hanoi en lengre periode. Vedkommende var for noen få år siden involvert i en gruppe vietnamesiske kunstnere som ble vist i Haus der Kulturen der Welt i Berlin. Denne kontakten ble så aktivert igjen for å realisere kulturprogrammet for det kommende statsbesøket i Vietnam til høsten 2004. Det er således en god illustrasjon på hvordan nettverksarbeid kan fungere.

Det legges vekt på at det programmet for kulturutveksling som drives overfor utviklingsland skal preges av de samme prinsippene som gjelder for andre land. De ønsker ikke å utvikle organer som er "spesialister" på en enkelt kategori land. Man anser at en slik praksis bare ville bidra til den "annerledesgjøringen" som disse kulturene i stor grad har vært utsatt for gjennom kolonihistorien. Man er i dag i gang med arbeidet med lage en strategi for samarbeidet med landene i Sør. Her ser man for seg at OCA har en rolle å spille.

Et problem som viser seg i dette arbeidet er at relativt få personer har kompetanse innenfor det postkoloniale området her i landet. UD hadde tidligere et samarbeid med Henie-Onstad, men det bygget på innsikten og erfaringen hos en bestemt person, Gavin Jantjes. Man står altså overfor en situasjon hvor kunnskap på feltet er personavhengig og ennå ikke tilstrekkelig integrert i institusjonene. Håpet er at OCA skal kunne bli en slik institusjon. Institusjonaliseringen av kompetansen på feltet er viktig for å oppnå langsiktighet og forutsigbarhet.

Informasjon

En hovedsatsning i tiden fremover vil bli å utvikle formidlings- og informasjonsarbeidet videre. Som det har fremgått, lider flere av virksomhetsfeltene av en manglende synlighet i forhold til offentligheten.

Den fremste og lettest tilgjengelige kontaktflaten mot omverden er OCAs hjemmeside på nettet. Denne er organisert på en oversiktlig måte, og har et innbydende og profesjonelt design. For øyeblikket har man en innleid konsulent som arbeider med dette en dag hver uke, da man foretar en oppdatering.

I tillegg til de forskjellige inngangen på websiden, utgir OCA også et elektronisk nyhetsbrev månedlig. Det er holdt i den samme design og er lett tilgjengelig selv for folk som ikke er spesialister på IT-teknologi. Det består av et varierende antall sider, som legger seg ut automatisk i en "skuff" på høyre side slik at man lett kan bla fram og tilbake. Det inneholder relativt detaljert informasjon om de hendelser som skal skje den kommende måned. Enkeltarrangementer er ført opp med program og deltakere. Her er også lagt inn lenker til relevante sider slik at man kan finne fram til mer bakgrunn om vertsinstitusjonene og festivalenes historie der de finner sted. Dette inkluderer og så såkalte "curator's statements" som er viktige for å danne seg et bilde av arrangementene. Her savner man nok den samme muligheten til mer inngående kunnskap om de kunstnerne som er representert.

Ting tyder også på at websiden ikke er i veldig hyppig bruk. For eksempel er den siste pressemeldingen som er lagt ut datert den 12. juni 2003, et drøyt år siden. Det såkalte Online Forum er etablert for å gi rom for debatt om de ulike sidene ved OCAs virksomhet, og også mer generelle debatter om kunstpraksis. Her er det ingen bidrag å spore for øyeblikket. Det er lagt inn en melding fra Ekeberg og Sandor i mars 2004 hvor de forsøker å initiere en diskusjon omkring studiearkivet, men det er ingen responser på innlegget. Det er desto mer bemerkelsesverdig da det ellers har kommet flere negative kommentarer på utvelgelsespraksisen.

Nyhetsbrevet går ut gjennom OCAs adresseliste som omfatter ca. 4000 mottakere. Denne justeres også månedlig av samme konsulent, da det under hver utsendelse kommer reaksjoner fra adressater som ikke ønsker å motta, og også personer og institusjoner som ønsker å motta.

En mangel som har vært diskutert tidligere er fraværet av et tilgjengelig "statement" om OCA. Dette hadde kunnet ha sin naturlige plass på hjemmesiden i kortversjon, og med en lenke til en mer utførlig presentasjon av statutter og strategier. Hvis vi her for eksempel sammenlikner med NIFCA, den nordiske søsterorganisasjonen, har de løst dette på en relativt vellykket måte. Noe liknende er tilfellet med den svenske søsterorganisasjonen IASPIS. De har en kort beskrivelse av seg selv på hjemmesiden hvor organisasjonsform, eierskap, oppdrag og finansieringsmåter er opplyst. Nedenfor ligger det en peker som viser til "hele teksten". På den måten vet leseren umiddelbart hva institusjonen står for og hvilke tjenester den gir. På OCAs hjemmeside må man lete seg fram til en peker helt nederst på menyen for å finne selvpresentasjonen. Den er til gjengjeld svært detaljert med historikk og virksomhetsområder. Her kunne man med hell skape en annen inngang med et kortfattet policy-statement.

Det har vært problemer og frustrasjon med Artist Talk-serien. Her vil man forsøke seg med å bytte lokale. De internasjonale medarbeiderne har et generelt inntrykk av at det norske publikum er lite aktive i diskusjoner og har vanskelig for å ta ordet. På spørsmål om hva man anser som den viktigste oppgaven, svarte direktøren at det måtte være å bidra til en holdningsendring i det norske kunstmiljøet til en øket dialog og samtale om kunstfaglige og -politiske spørsmål. Det vil i tilfelle bety at kommunikasjonsoppgaven

ved kontoret er betydelig større og mer omfattende enn bare å informere om virksomheten. En slik holdningsendring innebærer at man går betydelig tyngre ut i den offentlige kunst- og kulturdebatten på bred front. Dette bør man i tilfelle ha en samlet strategi for som må utvikles og vedtas i organisasjonens organer.

Et konkret område hvor det ser ut til å være behov for øket og mer systematisk kommunikasjon er mellom OCA og ambassadene. Dette omtales under et eget punkt, men det er tydelig behov for å institusjonalisere noen kommunikasjonsrutiner på dette området som det er vanskelig å se at den nåværende staben skal kunne ta seg av. På spørsmål om de kunne peke ut noen områder for forbedring, peker samtlige av de spurte på kommunikasjonsproblemet. "Burde bedret intern kommunikasjon." "Ambassaden kunne fått mer info om ting som har med utvikling av kunstnere å gjøre." "Info utveksling. Raskere svar på henvendelser."

Det ser med andre ord ut for at man har et øket behov for informasjonsvirksomhet både på det kommunikasjonstekniske og praktiske plan, så vel som på det mer innholdsmessige. Ikke minst også for å sikre oppfølgingen av informasjonsarbeidet i forhold til bestemte brukere, ser det derfor ut som om det er behov for en egen stilling til dette arbeidet. En slik stilling vil også kunne avlaste flere av de ansatte som på ulikt vis har informasjonsoppgaver innenfor bestemte områder.

Drift

OCA definerer seg i årsrapporten for 2003 på følgende måte:

> "a service provider to the local and international artistic community, various governmental bodies and the general public."

Dette bringer oss rett inn i et spørsmål som diskuteres både innenfor organisasjonen og ikke minst blant brukerne. Det er spørsmålet om språkvalg. I dag er engelsk det offisielle språket, og det er av to grunner. For det første er det slik at to av de ansatte, inkludert direktøren, ikke behersker norsk språk. Derfor er det naturlig at den løpende kommunikasjonen staben imellom foregår på engelsk.

For det andre lar det seg naturligvis argumentere for at internasjonalt arbeid skjer på et internasjonalt språk. Dette er så innlysende at det ikke bør være nødvendig å diskutere.

Imidlertid er det ikke påkrevd at *all* kommunikasjonen foregår på engelsk. Blant de kunstnerne som har vært kontaktet ser det ut til å være en stående vits om resultatet av henvendelser til OCA: "Please apply in English." Det har blitt anført gjentagne ganger av kunstnerne som ønsker å søke om støtte eller som leter etter annen informasjon at språkbarrieren er et problem. Man kvier seg for å ta en telefon fordi man opplever det vanskelig å snakke engelsk. Men språkbarrieren virker også den andre veien. En god del av de notatene som skrives av de utenlandsk ansatte bærer tydelig preg av ikke å være skrevet av en person med engelsk som første språk. Dette gjelder også e-mailer til kontakter ute. Hvis man skal ha engelsk som forvaltningsspråk, så bør det stilles krav om

at man er i stand til å kommunisere profesjonelt på dette språket. Ellers vil gevinsten fort motvirkes av et amatøraktig inntrykk.

Men det er også et prinsipielt spørsmål involvert her. Som allerede bemerket er det avgjørende viktig at en institusjon som OCA oppretter sterke forankringer innad i det norske miljøet. Det er bare gjennom slike forbindelser at man vil være i stand til å "åpne" det norske miljøet. Av den grunn anses språket som et viktig instrument til å oppmuntre strømmen fra den lokale til den globale scenen med OCA som sluse. På grunnlag av en slik vurdering ville det vært naturlig for OCA inntil videre å være tospråklig. Når man har utveksling som hovedoppgave, må man regne med at noe av arbeidet vil være oversettelse, og i rent bokstavelig forstand. Hvis vi ser på søsterorganisasjonen IASPIS, så har den et språkvalg også på sin nettside hvor man kan velge mellom svensk eller engelsk. Hva dette vil bety av merarbeid og økte ressurser må i tilfelle utredes nærmere. Men det er nærliggende å tenke seg at en tyngre satsning på kommunikasjon og formidling generelt også vil kunne omfatte dette leddet.

På våren 2003 tok Ute Meta Bauer et initiativ for å gjennomgå rutiner og organisasjon på bakgrunn av at man følte øket press i arbeidssituasjonen. Øystein Fossen ble invitert til å bistå med dette, og utarbeidet en kort rapport etter å ha gjennomført en intervjurunde med de ansatte og deltatt på et stabsseminar. Hans konklusjoner er at det allerede på det tidspunktet var et tydelig misforhold mellom arbeidsoppgaver og de samlede resursene man rådde over. Det gjaldt så vel tids- og personalresurser som budsjettrammer.

Videre peker han på enkelte svake punkter i organisasjon og driftsrutiner. For det første gjelder det "a lack of regular meeting points between management and staff." Dette førte til at man manglet felles prioriteringer og koordinerte initiativer, noe som etter hans mening ville ha forbedret effektiviteten ved kontoret. Så lenge situasjonen er uavklart på dette punktet, vil det være vanskelig eller til og med umulig å avgjøre om OCA gjør en god jobb eller ikke.

Det tredje området Fossen peker ut som problematisk er mangelen av en strategi. På grunn av den dårlige kommunikasjonen mellom direktør og styre på den ene siden, og staben på den andre er målene for virksomheten verken prioritert eller operasjonalisert.

Endelig bringes det også fram at en del eksterne brukere opplever en manglende administrativ effektivitet. Det tales om et funksjonelt tomrom som følge av direktørens fravær fra kontoret. Dette skaper et kommunikasjonsproblem som OCA ikke makter å løse. Det fører igjen til at OCAs evne til å besvare og ekspedere henvendelser utenfra hemmes. Han foreslår derfor at det opprettes en posisjon som kan "translate signals from board and manager into strategic initiatives."

Han anbefaler at det etableres en rutine med faste møter med formell dagsorden mellom direktør og stab. Her bør man avklare faste prioriteringer, utarbeide virksomhetsplaner og foreta løpende evalueringer av arbeidet. Det burde også tas initiativ til en strategiprosess innad i organisasjonen hvor både styre, ledelse og stab deltar. Her foreslår han

"a strategic event in the near future with invited key stakeholders and knowledgeable people who could explore ways to take advantage of favourable conditions which OCA for the time being operates under."

Dette dokumentet ble lagt fram på styremøte den 27. mai 2003. Prosessen førte etter hvert fram til ansettelsen av en daglig leder i mars 2004. Denne stillingen skulle fylle rommet mellom kontoret og direktøren.

Direktørens fravær er en stor utfordring når det gjelder å drive den daglige beslutnings- og kommunikasjonsprosessen framover. Selv kuratorene opplever at den interne kommunikasjonen var dårlig. De sa at de ofte hørte om avgjørelser som var tatt i ettertid.

Direktørens store grad av fravær fra kontoret svekker gjennomføringskraften på det organisatoriske planet.

De utenlandske ansatte uttrykker på sin side en viss misnøye med arbeidsstilen til de norske kollegene fordi de mener at de er alt for bundet til en "norsk" arbeidstid. Selv mener de at fleksibilitet er avgjørende viktig for å få til et effektivt nettverksarbeid. For eksempel i besøksprogrammet er det ifølge disse umulig å gå hjem klokken fire for å hente barn i barnehaven når det ankommer en utenlandsk gjest klokken 2300 på kvelden. Dette anser de som et kulturproblem.

Transparens

I en situasjon hvor en faginstans har overtatt et offentlig forvaltningsansvar, blir spørsmålet om *transparens*, åpenhet i avgjørelsesprosessene, viktig å ivareta. Det er på den ene siden helt legitimt av OCA å ta egne avgjørelser om for eksempel kvalitet og relevans på uavhengig, faglig grunnlag. Det innebærer at ikke hele prosessen er åpen for offentlig innsyn, og at alle relevante instanser skal kunne komme med innsigelser til enhver tid. Det innebærer også en viss part av "partiskhet" i den betydning at noen områder av kunstlivet og noen grupper av aktører vil tildeles ressurser på bekostning av andre. Det betyr heller ikke at enhver som føler seg urettferdig behandlet skal kunne overklage og omstøte en avgjørelse. Et slikt krav ville undergrave hele faginstansens funksjon og mulighet til å agere. Det betyr ganske enkelt at *kriteriene som ligger til grunn er synlige i de avgjørelsene som tas, og at argumentasjonen som etableres på grunnlag av kriteriene er gyldig.*

Det er liten tvil om at det ligger en grundig gjennomtenkt og konsekvent gjennomført vurderingsmåte bak de ulike tiltakene og tildelingene som skjer i OCAs ulike for a og organer. Spørsmålet er om det er synlig for brukere og partnere og for allmennheten.

I dag må man si at OCA er litt utydelig på dette punktet, og problemet synes å ligge i en manglende eller uavklart kunstfaglig og kulturpolitisk posisjonering. Hvis man skal bedømme konsekvensen og holdbarheten i en avgjørelse må man kjenne til den intensjonen som ligger bak. En betingelse for dette er at denne intensjonen er gjort helt klar for alle aktørene på feltet.

Posisjonering

For å komme dette spørsmålet litt nærmere inn på livet, vil det derfor gis litt plass til et forsøk på å ringe inn den kunstideologien som ligger til grunn for OCA virksomhet.

Det første punktet i en slik strategi er tydelig nok. OCA forsøker å fjerne seg fra tanken om å promovere norsk kunst i utlandet etter eksportmodellen. Dette gikk tydelig fram gjennom de diskusjonene som ble ført under etableringsfasen, samt i stiftelsesdokumentene og i selve statuttene. Kunstformidling utenfor landets grenser blir ikke lenger betraktet som eksport eller nasjonal "branding", men som deltakelse på et globalt felt hvor de nasjonale grensene ikke lenger er relevante. Eksportmodellen bygger på en én-veis kommunikasjon mellom aktører som i prinsippet ikke har andre forbindelser med hverandre, mens en dialogmodell bygger på tanken om at aktørene opererer innenfor samme rom og derfor er uatskillelig forbundet med hverandre på mange nivåer. Visjonen er å etablere et "tredje rom" utenfor og overordnet de nasjonale scenene – et rom hvor alle aktører har samme hjemstavnsrett, hvor alle er gjester og vertskap på samme tid. 'Utenrikskulturell virksomhet', slik det ble definert i Rudengrapporten, kan man forestille seg som det store rommet som åpner seg når de nasjonale veggene rives. En kritiker/kurator/teoretiker som står OCA meget nær sa det så sterkt:

> "Man trenger ikke lenger en kampanjeaktig profilering. De nasjonale rommene framstår som "harry" for alle direktører og kuratorer som *vil* noe i dag. Det er en karriæredreper."

Et begrep som for tiden står sentralt i miljøene, for eksempel på Manifestas dagsorden, er "gjestfrihet" (hospitality), hentet fra Jacques Derridas forfatterskap. Samtalen omkring dette begrepet illustrerer den nye mentaliteten ganske godt. Her er tanken at i et rom hvor ingen kan gjøre krav på hjemstavn, vil maktforholdene mellom de samhandlende partene omdannes. Hvis for eksempel kunstscenen i de store metropolene ikke lenger er kontrollert av nasjonalstaten, men er en scene hvor partene selv setter dagsorden, da har de koloniale maktforholdene mistet sin relevans. Hvis for eksempel japanske og litauiske kunstnere er trendsettere i New York, betyr det at de tidligere "satelittene" og koloniene, de små nasjonene, har vunnet definisjonsmakt. Da er ikke lenger det globale rommet en slags utstillingshall hvor nasjonene kan paradere sine særegenheter, men et rom hvor helt nye praksiser og uttrykksformer kan utfolde seg.

Det kan være hensiktsmessig å skille mellom en *internasjonal* og en *global* strategi. Vi kan si at globalisering, slik den tenkes i sin mest idealistiske form, er et forsøk på å omskape verden til én scene og ett, felles sosialt og kulturelt rom. Ideelt sett tenker man seg da at alle mennesker på jorden i en slik situasjon kan kommunisere med alle andre, og at alle posisjoner i det store nettverket er tilgjengelig fra alle andre posisjoner. Det er dette UNESCO argumenterer for i sin rapport *Our Creative Diversity* om den globale kulturelle tilstand. Der er tilgangen til kunst og kultur ansett som en menneskerett og en viktig individuelle frihet. Man hevder at ingen regjering eller stat eller annen maktinstans

legitimt kan hindre enkeltmennesker i å søke de kulturelle uttrykk eller den kulturelle utfoldelse man finner meningsfulle i forhold til egen identitet. På dette punktet er altså samtidskunstmiljøene og den offisielle "verdens kulturmelding" nært beslektet med hverandre.

Når man forestiller seg verden på denne måten, kan man snakke om at det globale rommet er én offentlighet. Her kan vi overføre noen tanker og distinksjoner fra den samfunnsvitenskapelige diskusjonen om ulike former for offentligheter, for eksempel en representativ offentlighet og en resonnerende offentlighet. I en representativ offentlighet forgår de politiske beslutningsprosessene i lukkede fora hvor allmennheten ikke har innsyn, for eksempel i et hoff eller i en militærjunta. Det offentlige rommet er i en slik situasjon et sted hvor resultatet eller produktet av beslutningsprosessen vises fram (paraderes) sammen med den makten som skapte dem. Allmennheten har i en slik situasjon ingen del i den samfunnsmessige beslutningsprosessen.

I en resonnerende (diskursiv) offentlighet finner selve beslutningsprosessen sted i det offentlige rommet. Her er ingen legitim makt skjult for innsyn. Det var dette Habermas mente var typisk for det borgerlige demokratiet i sin ideelle form.

En *internasjonal* strategi har mange trekk til felles med den representative offentlighet. Her tas beslutninger innenfor det nasjonale scenene som er stengt for innsyn utenfra, og de produktene som framkommer som resultat av disse prosessene vises fram i et slags kompetitivt tablå, for eksempel på biennaler. Verdensutstillingene er det klassiske eksemplet historisk sett. Olympiske leker er et annet. Eksporttanken slik den tidligere har vært virksom i norsk utenrikskulturell virksomhet, er også et eksempel på det samme.

Den form for *globalisering* som den nye generasjonen representerer likner mer på den resonnerende offentlighet. Her foregår "kunsthandlingene" og diskusjonen om dem i det åpne rommet i dialog mellom sidestilte stemmer. Det produktet som kommer ut av prosessen, enten det er et "verk" i form av et objekt, eller en flyktig performance eller en installasjon e.l., kan heller ikke sies å representere et bestemt sted (eller stat), men skapes og hører hjemme i det samme globale rommet.

Gjennom sin sterke nettverkstilknytning til Manifesta, Dokumenta og de andre fora hvor disse tankene diskuteres, plasserer OCA seg tydelig nok innenfor dette ideologiske landskapet. Men institusjonen mangler allikevel en tydelig og lett tilgjengelig "plakat" eller formulert visjon. Som det har vært påpekt, kunne man for eksempel ønske seg et slikt "curator statement" på hjemmesiden på Internett.

Det nærmeste man kommer en mer sammenfattende tekst som representerer OCAs offisielle syn, finnes i introduksjonen til publikasjonen *New Institutionalism,* den første utgivelsen i serien *Verksted* som kom i 2003. Her utvikler og presiserer kurator Jonas Ekeberg enkelte av de posisjonene Meta Bauer er inne på i årsrapportene.

Et av hans punkter er "flexible, temporal and processual ways of working." Her ligger denne samtidskunstgenerasjonens fremste ideologiske fokuseringspunkt, vendingen bort

fra kunstverket som objekt.

Han refererer videre til Rebecca Gordon Nesbitts artikkel i samme nummer hvor hun viser hvordan de nye institusjonene beveger seg "away from a traditional Kunsthall strategy in favour of an approach that establishes 'an active space' that is 'part community centre, part laboratory and part academy'". Formuleringen viser med all tydelighet at de tradisjonelle rollene ikke lenger oppfattes som legitime, og at en ønsker å frigjøre kunstprosessen fra maktforhold man opplever som begrensende. Med begrepet "aktivt rom" plasserer Ekeberg seg selv og OCA trygt inne i den diskursive dekonstruksjonen av "den hvite kuben" – troen på galleriet og utstillingsrommet som en passiv fremvisningsarena. Han hevder i samtaler at kunsten grunnleggende sett er performativ og relasjonell, dvs. at den verken kan eller bør operere uavhengig av sosiale og politiske forhold. Typisk for OCAs virksomhet er nettopp fokuseringen på politiske spørsmål i forhold til kunstens produksjon og sirkuleringsformer. Seminarporgrammet de deltok i på Dokumenta 2004 er en god illustrasjon på dette.

Et nøkkelord som går igjen både i skrift og i tale, og som ikke minst er del av selve kunstproduksjonen, er begrepet *selvorganiserende*. Dette har sin ideologiske rot i den situasjonen denne generasjonen av samtidskunstnere opplevde i sin tidlige fase da de ennå var en alternativ og "kjempende" generasjon. De måtte finne nye og alternative rom både fysisk og sosialt for å utøve og formidle sin kunst. Da måtte de finne frirom som var unndratt de etablerte institusjonenes makt og interessesfære. Til å begynne med var dette en dyd av nødvendighet, etter hvert har det blitt en metode i seg selv.

Et konkret forhold som illustrerer denne orienteringen er det faktum at OCA har to kuratorer, men selv ikke disponerer noe utstillingsareale. Flere informanter finner det påfallende at man har to kuratorstillinger ved OCA, men ikke noe utstillingsareale. Det minner litt om Skipper Skuteløs. Under diskusjonene om dette påpeker kuratorene at de "vil ikke ha utstillingsrom, men skape diskurser". Tanken er at man i stedet for å formidle ferdig kunst til grupper av "mottakere", heller vil bidra til å etablere kontekster og rom hvor kunstnere kan samhandle aktivt med sine omgivelser.

Her får vi også et glimt inn i betydningen av begrepet diskurs. Med det sikter man til hele den meningsskapende samhandlingen som foregår i hele det rommet hvor kunst skapes og forhandles om. En slik vektlegging av begrepet diskurs peker i retning av ny-konseptualismen.

De samme tankene gjenfinnes i den kunstneriske prosessen og de kunstneriske prosjektene hvor OCA involverer seg. Dette lar seg for eksempel illustrere gjennom det såkalte "curator's statement" for Momentum 2004. Her deltok OCA gjennom det tre dagers seminaret som åpnet utstillingen og satte på den måten sitt stempel på den.

Verket skal ikke bare *virke* i, men faktisk *oppstå* i de videre sosiale relasjonene som gjøres relevant og settes i bevegelse av den kunstneriske handlingen. Det heter at:

> "The works use the exhibition space as a point of departure to address themes relating

to society and politics."

"the exhibition seeks to question the validity of the consensus-based socio-political system in the Nordic region and its ability to embrace a greater cultural and subjective diversity."

På samme måten ønsker man å "dekonstruere" de mentale distinksjonene og de organisatoriske barrierene som eksisterer mellom det lokale stedet (Moss) og verden rundt – den lille og den store kunstverden. Her ligger samtidig et program for deres virksomhet som globaliseringsagent for norsk samtidskunst. Som det heter videre i presentasjonen:

"The aim of this programme is not to reveal what is uniquely local, but rather to encourage public debate on many levels, by placing the environment of this small town in a broader perspective."

Når man på denne måten benytter begrepet diskurs, sikter det altså ikke bare til den snevre betydningen av intellektuelle diskusjoner innad i det spesialiserte kunstfeltet, men til de store samtalene som kunsthandlingene igangsetter og er del av i det offentlige rom.

Søkingen etter alternative rom gav også opphav til nye roller på kunstfeltet, eller rettere sagt nye rollekombinasjoner. En kunstner kunne for eksempel åpne sitt atelier for å vise andre, beslektede kunstneres verker og prosjekter. Da antok vedkommende plutselig kuratorrollen, atelieret ble galleri. Siden de etablerte kritikerne og kunstmagisterne ikke tok deres kunst på alvor, måtte de selv også åpne en kritisk diskurs. Dermed ble de samtidig kritikere og teoretikere. Slik ble rollene dekonstruert gjennom en ny praksis. På denne måten ser man at de ideologiske posisjonene har sitt historiske og epokemessige opphav i praktisk og fysisk organisasjon av den nye kunsten.

OCAs forsøk på å posisjonere seg handler derfor både om kunstens organisasjon og plassering i det offentlige rom, men også om dens virkemåter som sosial og politisk prosess.

Et sentralt forhold i denne bevegelsen er den såkalt dekonstruktive orienteringen. Man ønsker å utfolde seg i et åpent, globalt rom hvor de nasjonale grensene ikke lenger oppleves å ha relevans, verken for produksjonen av kunst eller for opplevelse/formidling. I et dokument med tittelen *Skisse for opprettelse av senter for dialog mellom norsk og utenlandsk billedkunst* som ble utformet i den tidlige fasen av kunstner/teoretiker Bente Stokke og ført i pennen av Velaug Bollingmo, heter det:

"Kunst er kommunikasjon. [...] En kommunikasjon som krysser geografiske, politisk, kulturelle, språklige og religiøse grenser. Kunsten i dag kan sies å være en transnasjonal samtale mellom kunstnere, utstillingskuratorer, institusjoner og publikum. Utviklingen av kunst har vært parallell til de siste årenes internasjonalisering av informasjon og kommunikasjon."

Kunstprosessen overgriper i dette synet både politisk/administrative, kulturelle, teknologiske og faglige (disiplinære) grenser slik vi er vant til å tenke om dem, og slik de er institusjonalisert på kunstfeltet. Det er her OCA, og den kunstbevegelsen den både springer ut av og representerer, bryter aller tydeligst og konsekvent med eksporttanken i den tradisjonelle norske utenrikskulturelle virksomheten.

OCAs nordiske søsterorganisasjon NIFCA, hvor en av OCAs kuratorer sitter i en av fagjuryene, formulerer de samme tankene på denne måten:

> "NIFCA creates a variety of new opportunities for artists, audiences, curators and critics to experience, enjoy and explore contemporary visual culture in the Nordic countries and internationally.
>
> By deconstructing traditional Nordicness and confronting it with its global context, we offer a productive environment for interest in, reflection on and analysis of contemporary issues, such as diverse identities, mobility, the power of images, local and global challenges."

Her uttrykkes det direkte at man vil dekonstruere våre tradisjonelle forestillinger om nordiskhet og konfrontere dem "med sin globale kontekst". Referansen tilbake til det som ovenfor ble omtalt som "hospitality-discoure" er tydelig. Ambisjonen er at man river de mentale veggene i vår nasjonale forestillingsverden. Verden er ikke lenger et rastersystem av isolerte nasjonale rom, men et sammenhengende, åpent rom for kunstnerisk produksjon og performativitet.

Ikke bare de nasjonale grensene, også grensene mellom de tradisjonelle (modernistiske) kunstdisiplinene anses som uten gyldighet og hemmende for kunstprosessen. Man avviser ganske bestemt begrepet billedkunst som betegnelse på scenen. Det henger nettopp sammen med at man programmessig benytter ulike teknikker og konstruksjonsmåter i samme "performance" eller installasjon. Den nye samtidskunstgenerasjonen er en tverrfaglig, multimedial og transdisiplinær sammenvekst av post-punk, elektronika, videokunst og en ny estetisk politikk som muligens kan samles under betegnelsen ny-konseptualisme. Deres ulike praksiser er knyttet nært opp til nye elektroniske teknologier og media. OCA samarbeider for eksempel i sitt diskursprogram med organisasjonen NoTAM, som i en årrekke har arbeidet med computerbasert musikk, komposisjon og lydbearbeidelse. Her har man også samarbeid med filmskapere, forfattere og skribenter, musikere og komponister, arkitekter og designere samt en rekke teoretikere fra ulike felter.

Det er også viktig å ta med i den videre diskusjonen og vurderingen av OCA at det kunstsynet de står for, ikke lenger representerer en kjempende kunstbevegelse, men faktisk har erobret de sentrale institusjonene på feltet også i Norge. På den måten må det i dag anses som hegemonisk. Dette gjenspeiles i det institusjonelle nettverket OCA plasserer seg i med tette forbindelser til ledelsen i det nye Nasjonalmuseet for kunst, der direktør Sune Nordgren sitter i OCAs internasjonale jury; Kunsthøyskolen hvor man har felles arrangementer gjennom diskursprogrammet og nære personkontakter med Kunstakademiet; Fotogalleriet, hvor det er nære personlige og faglige fellesinteresser.

Også festivalene Ultima og Momentum som begge har opparbeidet seg en toneangivende posisjon innenfor samtidskunstmiljøet her i landet, ligger innenfor samhandlingsfeltet.

Dette peker i retning av at selv om OCA ikke har en avklart og tydelig plattform, er de i praksis allikevel knyttet ganske intimt til ett bestemt miljø innenfor samtidskunstfeltet, det man kalle 90-tallsgenerasjonen. I dette forholdet kan det ligge en fare for at de ikke favner vidt nok i det norske kunstfeltet til å rettferdiggjøre den "svingdør"-funksjonen de er ment å ha. Fra kunstnerhold og fra NBK er dette påpekt tydelig. Her hevdes det at OCA er for elitistisk, og at dette rammer deres legitimitet. Men også fra ambassadene ute har det kommet liknende utsagn:

> "Kunne ha utvidet begrepet "samtidskunst", altså utvide sitt virkeområde innen samtidskunst bakover i tid. De kunne også hjulpet å fremme "anonyme" kunstnere i utlandet."

> "Virker som de bare støtter større prosjekter. Kunne støttet enkeltpersoner/kunstnere, mer hjelp til enkeltpersoner."

Selv om disse utsagnene ser bort fra eller er ukjent med Support-programmet, hvor OCA nettopp støtter enkeltpersoner, vitner de om en holdning til institusjonen som elitistisk og eksklusiv, som ser ut til å ha etablert seg i enkelte miljøer.

Strategiutvikling

En faglig og kunstpolitisk posisjonering er i seg selv viktig for å profilere organisasjonen. Men den aller viktigste funksjonen en slik "plakat" har, er som grunnlag for utviklingen av en strategisk virksomhetsplan. Dette arbeidet har ikke kommet langt i OCA, og burde derfor være et satsningsområde i den neste perioden.

I en intern strategiskisse i Kultur- og kirkedepartementet som inngikk i diskusjonene for opprettelsen av senteret heter det:

> "Det handler om å bygge opp en situasjon; en plattform for en faglig forankre dialog. Og skape et senter som kan ivareta denne dialogen."

Her heter det også at den dialogen som OCA skal bidra til å skape må ta form av:

> "En dialog basert i konkrete, lokale og desentrale insentiver, som vurderes ut fra kunstneriske kriterier."

Disse tankene står i rimelig tydelig kontrast til den tidligere eksporttanken.

OCAs stab finner det vanskelig å utvikle en egen institusjonell strategi all den stund man føler seg så begrenset når det gjelder mulighet til å initiere egne prosjekter og ikke har muligheten til å gå inn på produksjonssiden. Man forbinder egen profil og visjon med en egen kuraterende funksjon. Prosessen med å skaffe seg en egen identitet, og sette i gang

arbeidet med en egen uavhengig kunstfaglig strategi er derfor avhengig av at man først er i stand til å skaffe seg en økonomisk styringsmulighet.

Siden man ikke selv har muligheten til å gripe aktivt skapende inn på kunstprosessen, men må begrense seg til å støtte allerede igangsatte prosjekter, vil man forbli i en passiv og konturløs posisjon.

Visjonen er at man skal bli en "think-tank and a discursive platform", "a cultural entrepreneur". Dette ser man seg imidlertid ute av stand til å makte uten den finansielle friheten som et fond vil kunne gi. Dette ser imidlertid ut til å strande på den generelle holdningen i de politiske miljøene at tilskudd til kunstsektoren i den størrelsesorden som da ville være nødvendig, er et for stort økonomisk løft. Det understrekes i OCAs styre og administrasjon at den typen investeringer i dagens internasjonale økonomi heller må betraktes som en investering. Man hevder at penger kanalisert til kunst- og kulturformål gir en samlet samfunnsøkonomisk gevinst fordi det på den ene siden generer direkte inntjening, og på den andre siden fører til innsparinger på andre områder av de offentlige budsjetter. Denne holdningen er ellers utbredt innenfor kulturforvaltningene på region- og distriktsnivå her i landet. En god del av den næringsveksten man opplever i distriktene skjer nettopp innenfor kunst, kultur og kunsthåndverk tilknyttet reiselivet.

I sin behandling av den kulturelle globaliseringen skriver John Tomlinson om det vi på norsk kan oversette til "sammensatte sammenhenger" (*complex connectivity*) (Tomlinson 1999:151). Med det mener han at det som kjennetegner den globale tilstanden er at et stort antall mennesker har et stort antall høyst ulike typer kontakter med hverandre. En nordmann har for eksempel kjennskap til Sør-Afrika gjennom å kjøpe vin fra Stellenbosch, høre om Apartheid på nyhetene, ha lest om Zuluhøvdingen Shaka som barn, se Mandela stå frem på TV for å reklamere for fotball-VM i landet i 2010, være i slekt med en misjonær, lytte til Ladysmith Black Mambazo på CD, lese en bok av John Coetze etc, etc. På den måten er ingen og ingenting helt fremmed og ukjent for oss. Selv om man aldri har besøkt et sted, så vil man ha en mengde forbindelser til stedet.

På samme måten er det nok viktig at norske billedkunstnere har sammensatte sammenhenger med det globale kunstverden – ikke bare gjennom en tilskuddsordning. Flere av de virkemidlene OCA forsøker å utvikle har nettopp en slik innretning. Man forsøker å skape grunnlag for flere forankringer ute, forankringer som kan føre til varige forbindelser på mange nivåer.

Nettopp på grunn av at ambisjonen er såpass omfattende, er det spesielt viktig at man utvikler en samlet strategi – et dokument der det er nedfelt noen hovedmål i forhold til hvilke nettverk man anser som viktige for den globale utviklingsmuligheten i norsk billedkunst.

I dette bildet ser OCA ut til å innta en noe uklar posisjon. På den ene siden gjør man seg til talsmann for en praksis hvor både politisk/administrative og disiplinære grenser skal "dekonstrueres".

På den andre siden plasserer man seg ganske tydelig i en generasjon av samtidskunstnere som avgrenser seg utad ganske tydelig mot det tradisjonelt modernistiske feltet, og som innad viser tendenser til å være ganske tett sammenknyttet. En svakhet ved virksomheten hittil er muligens at man er såpass entydig fokusert mot ett bestemt kunstideologisk miljø. Det å åpne et nasjonalt felt mot verden utenfor er nok best tjent med at man forsøker å fange opp et så bredt felt som mulig, og at dette gjenspeiler seg i institusjonens plattform.

Samarbeidspartnere

På OCAs hjemmeside står det følgende under overskriften "Collaborations":

> "The Office for Contemporary Art Norway seeks partnerships with Norwegian and international institutions sharing our viewpoints on the importance of discourse in contemporary art. The office also provides expertise and consultancy for public and private bodies."

Det er alt som befinner seg på den siden. Det ligger ingen lenker videre til eventuelle samarbeidspartnere.

Departementene
De partnerne som har den største innflytelsen over OCA er naturligvis Kultur- og kirkedepartementet og Utenriksdepartementet som i fellesskap bevilger mesteparten av OCAs budsjett og som var stifterne av institusjonen. Begge disse departementene ser på OCA som en service- og kompetanseinstitusjon som er satt til å drive internasjonaliseringen på et faglig grunnlag.

Rollefordelingen mellom departementene er slik som det vil ha fremgått, at KKD dekker driften av senteret. For tildelingsbrevet for 2004 heter det at tilskuddet skal gå til "delvis dekning av driftsutgifter", men at det allikevel må oppfattes som et "rundsum-tilskudd". Ut over de gjeldende retningslinjer for økonomiforvaltning og kontroll, stilles det ingen ytterligere krav til anvendelsen av tilskuddet eller andre bidrag fra departementets side.

I klartekst er KKD opptatt av at de internasjonale impulsene OCA bringer inn i norsk kunstliv også formidles utover til det alminnelige publikum. Det ligger derfor en allmenn bekymring for at OCA må være solid forankret på den norske kunstscenen. Virksomheten må på en synlig måte bidra til og være relevant for norske samtidskunstnere.

For Kultur- og kirkedepartementet heter det at deres kulturpolitiske motivasjon for å bidra til virksomhet av den typen OCA driver (kap. 322) er følgende:

> "å sikre at flest mulig får tilgang til, forståelse for og opplevelse av billedkunst." Man legger avgjørende vekt på at formidling av kultur skal nå ut til et størst mulig publikum i Norge."

Utenriksdepartementet har naturligvis en annen agenda i forhold til kunst og kulturell virksomhet. Her gjelder det at de vil støtte kunst- og kulturaktiviteter som bidrar til å øke

Norges omdømme i utlandet. De definerte målene for Utenriksdepartementets virksomhet innenfor PKI-området (presse, kultur og informasjon) er definert på følgende måte:

> "Det internasjonale presse-, kultur- og informasjonsarbeidet skal bidra til å støtte opp under de bredere utenrikspolitiske målsettinger. Målet er å bidra til å forsterke og befeste Norges omdømme som en moderne, troverdig og attraktiv samarbeidspartner. Det samarbeides i dette nært med næringslivet, frivillige organisasjoner, kulturlivet institusjoner, flerkulturelle miljøer, forskningsmiljøer og media."

Det er klart at denne målsetningen kan ivaretas selv ved bruk at sterkt kritisk eller avantgardistisk kunst. Det antyder imidlertid en instrumentell bruk av kunst i og med at målet for virksomheten ikke primært defineres som å formidle kunstopplevelse, men at den skal bidra til å fremme andre målsetninger. I slike formuleringer ligger det naturligvis ikke at den kunstfaglige og den instrumentelle forvaltningen av kunst med nødvendighet motsier hverandre. Men det ligger en ambivalens i det som aktørene hele tiden må være seg bevisst, og som krever at man hele tiden opptrer med stor vaktsomhet.

Dette innebærer imidlertid ikke at det nødvendigvis er en motsetning mellom OCAs og Utenriksdepartementets målsetninger. De lar seg forene i det øyeblikk suksess på det instrumentelle området gjøres avhengig av at man får til en vellykket kunstopplevelse. Da kan den teleologiske (kunsten er sitt eget mål) forenes med den instrumentelle målsetningen uten at de to virksomhetene kommer i konflikt med hverandre. Dialogtanken i den utenrikskulturelle virksomheten åpner nettopp for en slik tenkning.

Det er imidlertid viktig at man holder de tre institusjonenes målsetninger og virksomhetsområder klart fra hverandre, og at de anerkjenner hverandres særpreg. Prinsippet om armlengdes avstand må tas på alvor av alle parter. For å illustrere dette på en konkret måte, kan vi se litt nærmere på de argumentene som lå bak ønsket om navneendringen fra Norwegian Contemporary Art (NOCA) til Office for Contemporary Art Norway (OCA) som ble vedtatt på høsten 2002.

Endringen kan ved første øyekast virke ubetydelig, men bærer i virkeligheten bud om et helt annet kunstpolitisk syn enn de politisk instrumentelle og næringspragmatiske synene som har ligget bak eksport- og profileringsmotivene. Begge de to departementene satte seg i utgangspunktet mot forslaget om navneendring, men godtok det uten større diskusjoner.

Initiativet til endringen kom fra kuratorene i OCA. De hevdet at stiftelsen må framstå som "institusjonelt intelligent" ved å distansere seg fra den nasjonale promoveringspraksisen som de hevdet var forbundet med enkelte nordiske land. De la altså vekt på to vurderinger, posisjonering i den hjemlige kunstscenen, og hensynet til hvordan institusjonen ville bli ansett i det internasjonale samtidskunstfeltet.

Navnet Norwegian Contemporary Art bar den nasjonale merkelappen, noe man hevdet ville frata kontoret muligheten til å framstå som en "selvstendig spiller". For å få gjennomslagskraft innenfor det internasjonale samtidskunstfeltet, må institusjonen bli en

bidragsyter i selve den faglige prosessen. En slik strategi krever en avgjørende vektlegging av den faglige kompetansen, og er noe helt annet enn et informasjonskontor for en nasjonal kunstscene. I diskusjonene hevdet kuratorene at OCA selv måtte opptre som en "selvstendig spiller" på den internasjonale arena. De var av den oppfatning at dette gikk på troverdigheten løs, og at det derfor handlet om deres identitet og handlingsrom som institusjon. De opplevde at internasjonale fagfolk bare trakk på skuldrene når de ble informert om at Norge hadde opprettet et kontor for samarbeid på kunstsektoren. "Et Office for Contemporary Art ville gjøre folk mer nysgjerrige," ble det sagt i et notat der strategien ble lagt opp internt.

Vi ser her en argumentasjon som går ut på at en altfor nær statlig tilknytning vil kunne undergrave den faglige troverdigheten og nysgjerrigheten. Hvis dette resonnementet er riktig, vil det si at et instrumentelt syn på "utenrikskulturell virksomhet" står i fare for å undergrave sitt eget formål hvis de er alt for eksplisitt innrettet på nasjonal "branding", eller hvis de skal opptre som allmenne kunstformidlere i Norge. De oppgavene er ivaretatt av andre institusjoner, hevder man. Man må først oppnå en selvstendig, faglig troverdighet før man eventuelt kan trekke positiv oppmerksomhet mot Norge som kunstscene og nasjon.

I denne diskusjonen hevdet kuratorene ved OCA med styrke at selve navnet var et viktig, og kanskje i gitte tilfeller et avgjørende signal om den "institusjonelle intelligensen" de ville representere.

I begge departementene er man da også opptatt av at OCAs arbeid skal fortsette og få støtte. De eneste kritiske bemerkningene som er framkommet når det gjelder det praktiske samarbeidet er at enkelte medarbeidere i staben ikke har den nødvendige kunnskapen om hvordan statsforvaltningen er ordnet og hvilke prosedyrer som gjelder for de sakene OCA forvalter.

Billedkunstmiljøene
Som allerede nevnt ble selve ideen til OCA initiert i dialog med sterke personer innenfor billedkunstmiljøene. Sentralt i dette sto Bente Stokke og en del andre norske kunstnere som er basert enten permanent eller delvis i utlandet. De så behovet for oppfølging i den situasjonen de befant seg. OCA har også, som det vil ha framgått, et nært forhold til den yngre samtidskunstgenerasjonen.

Når det gjelder de mer etablerte kunstnerorganisasjonene må forholdet kunne karakteriseres som litt anstrengt. NBK er en sentral aktør. Norske Billedkunstnere (NBK) er billedkunstnernes fagorganisasjon. NBK arbeider for å ivareta billedkunstnernes faglige, ideelle, økonomiske og sosiale rettigheter og interesser. NBK har ca. 2400 medlemmer som fordeler seg på 20 grunnorganisasjoner. NBK er arrangør av Høstutstillingen og oppnevner i den sammenheng den nasjonale juryen. I tillegg er de innstillingsorgan for en del statlige stipender og tilskuddsordninger med en forvaltningskapital på ca. 50 millioner kroner. Det høyeste organet er det årlige landsmøtet som består av delegater fra grunnorganisasjonene. NBK samler således en stor del faglig og kulturpolitisk makt og innflytelse på billedkunstområdet.

NBK legger vekt på at de har stilt seg avventende til utviklingen av OCA i løpet av prøveperioden. De har vært innstilt på å gi institusjonen en sjanse fordi de i utgangspunktet var sterkt interessert i tiltaket. De opplever det slik at den prosessen som førte fram til etablering av OCA faktisk startet innenfor deres organisasjon.

De mener for det første at OCA har et legitimeringsproblem fordi de er preget av for liten demokratisk styring og i for sterk grad er organisert etter "private prinsipper". Det hevdes at "OCA har håndtert alt etter eget hode". Med private prinsipper sikter man til at ideelle og offentlige institusjoner siden 1990-tallet i økende grad er organisert og drevet som private bedrifter. Det betyr etter NBKs syn manglende innsyn og kontroll fra offentligheten. I dette tilfellet hevder man at de private galleriene kan drives slik, men at det blir et demokratisk problem når virksomheten er drevet på offentlige midler. Dette ankepunktet hviler derfor på en oppfatning av sviktende informasjon fra OCAs side. De hevder at de ikke har blitt kontaktet en eneste gang av OCA selv i spørsmål med stor felles interesse og relevans. Det gjelder først og fremst endringen av atelierprogrammet, hvor de sier at OCA " har plukket fra hverandre atelierprogrammet og delt det opp med en kuratorutdanning." Selv etter skriftlig henvendelse hevder de ikke å ha fått svar.

Videre mener de at strømmen av kunst og kunstnere fra Norge og ut har blitt "smalere" etter at OCA overtok arbeidet etter SiB. Dette begrunner de i den listen av kunstnere som er representert i OCAs arkiv. Den har fått navnet "OCA-lista" og mange har det inntrykket at den består av 35 utvalgte personer som skal "fronte" Norge i utlandet gjennom OCA. Dette tolkes som en klart elitistisk utvikling man oppfatter som uønsket. På objektivt grunnlag er det vanskelig å avgjøre om det i perioden etter 2002 har blitt formidlet flere eller færre billedkunstnere internasjonalt. Endringene den ene eller andre veien er ikke i noe fall betydelig. Den endringen som er mest tydelig med OCA er faktisk strømmen inn til landet i form av diskursprogrammet. Men heller ikke her har virksomheten vært omfattende rent tallmessig.

Naturlig nok er NBK mest opptatt av at kunstnerne er underrepresentert i styrer og juryer i OCA. De oppfatter det slik at de som profesjon ikke lenger vurderes som relevante eller interessante samarbeidspartnere. Men dette ser de samtidig som en mer allmenn trend. De føler seg "kastet ut av alle styrer og innkjøpsordninger". De understreker at de som gruppe ikke er motstandere av kuratoren, og at denne rollen har en selvsagt og rettmessig innflytelse. De minner om at en slik funksjon alltid har vært til stede i kunstlivet. Kuratorrollen må imidlertid utøves med stor "musikalitet", og på en "lyttende" måte i intim interaksjon med miljøene hvis den skal bli produktiv. Innvendingen fra denne delen av miljøet retter seg derfor mot det de oppfatter som en manglende vilje/evne til kommunikasjon.

Det kan derfor se ut som om det kan utvikle seg økte motsetninger og en viss fremmedgjøring på feltet. NBK hevder at de skal støtte arbeidsvilkårene for kunstnerne som gruppe, og ikke de høyprofilerte "mastodontene". Dermed har de signalisert en grad av interessemotsetning mellom seg selv og OCA.

Kritikere

En kritiker i en av de store hovedstadsavisene opplever OCA som eksklusiv og i for sterk grad knyttet til ett bestemt miljø innenfor samtidskunsten. Vedkommende betegner dette miljøet som "90-tallshybridene". Det sikter til deres typisk grenseoverskridende praksis i forhold til fagtradisjoner, medier, kulturtradisjoner etc. Vedkommende knytter dem også klart til en generasjon. Et poeng som her påpekes er at denne generasjonen ikke lenger er "kjempende" og alternativ, men i ferd med å bemanne de sentrale institusjonene på feltet, dvs. skaffe seg hegemoni.

De kunstteoretikerne som befinner seg i farvannet ("rommet") umiddelbart omkring OCA anser debattprogrammet som en viktig nyskaping ved OCA. De mener imidlertid at det er nødvendig med en omfattende informasjonsvirksomhet på dette feltet. Siden OCA ønsker å trekke inn internasjonalt ledende teoretikere på feltet samtidskunst, må man på mange måter forberede, om ikke direkte "utdanne" publikum på forhånd. Her hevder noen at denne informasjonen foreløpig ikke er bra nok ivaretatt. Dette har delvis med kulturforskjeller å gjøre. Med dette siktes det til at ledelsen ikke er fortrolig nok med norske offentlige forhold.

Man hevder videre at den delen av OCAs virksomhet som vil trenge økte ressurser er institusjonens mulighet til å gå inn i egne prosjekter. Disse stemmene hevder med styrke at OCA må være inne i miljøene så nært at de kan snappe opp ting som er i utvikling, for så å gå inn med støtte. Hvis de ikke oppnår en slik posisjon vil de fortsette å være reaktive og mangle styringsmuligheter. En slik tett dialog med samtidskunsten krever at OCA har ressurser til umiddelbart å "svare" på nye tilløp og tendenser i miljøene. Det betyr igjen at de må kunne støtte produksjon der den foregår.

Dette er også et viktig felt for den nye kuratorrollen. Man skal ikke lenger bare "plukke ut noen bilder til å henge på veggen". De ansatte i OCA må være en del av den såkalte "selvorganiseringen", som medprodusenter. Det er bare på denne måten at de kan bidra til å sette en agenda og å få ting til å skje. I følge disse stemmene skal en institusjon av OCAs type ikke bare representere den gode smak, men være "fasilitator", skape kontakter mellom skapende kunstnere, etablere kontekster og rom hvor nye koblinger og vinklinger kan prøves ut. I deres perspektiv er det ikke lenger mulig for en offentlig institusjon å stå "utenfor". "Det er ikke noe utenfor", ble det sagt av direktøren. Alle kan inngå nye bindestreksforbindelser. Det bør skapes dialogiske rom også med kunstnere og kuratorer. Kunstnere griper inn i sin egen infrastruktur samtidig som offentligheten kan bli en del av den skapende prosessen. Det estetiske og det pragmatisk/instrumentelle er ikke lenger meningsfullt å skille fra hverandre.

Igjen ser vi at den rolleblandingen som er en del av kunstideologien i gitte tilfeller kan skape habilitetsproblemer. Hvis man leder en institusjon som er satt til å fordele offentlige midler og samtidig insisterer på en rolle både som kurator, kunstner , kritiker og teoretiker, så kan det oppstå problemer med hvilken rolle man innehar i ulike situasjoner. Så lenge disse miljøene var marginale og alternative var dette ikke noe problem, men i det øyeblikk de bemanner sentrale institusjoner i kunstlivet, krever situasjonen at man gjennomgår dette på nytt.

Man understreket meget sterkt fra disse posisjonene at personen Ute Meta Bauer gir autoritet til noe man vil skal skje, en bevegelse man vil være en del av, men som er vanskeligere å initiere med en lokal aktør. Bauer vil lettere kunne overbevise departementene og det offisielle Norge om viktigheten av denne snuoperasjonen. Hun representerer en tyngde i forhold til de mer konservative delene av kunstmiljøet man oppfatter seg å stå i opposisjon til. Bauer er selv et godt eksempel på en person som migrerer mellom rollen som direktør og kurator.

Festivaler
OCA deltar i inneværende år ved Momentum og Lofoten International Art festival.

Disse festivalene og biennalene er nå valgt ut som knutepunkter i OCAs strategi for å forankre seg tydeligere i det norske miljøet. Det har ligget utenfor denne undersøkelsens rekkevidde å skaffe informasjon om i hvilken grad dette har lykkes sett fra de lokale arrangørenes side. Men i ettertid var det tydelig at OCAs medarbeidere på sin side fikk et betydelig nærmere forhold til miljøene. Det vil antakelig være en god strategi å følge opp.

I tillegg til det mer offisielle samarbeidet virker OCA også som konsulent og samtalepartner i ulike sammenhenger. Hos direktøren og i det kunstmiljøet hun representerer er for eksempel interessen for arkitektur, design og urban planlegging betydelig. De har i en lengre periode vært inne i idéutviklingen i Bjørvikaprosjektet. Slike prosesser går de gjerne inn i også i fremtiden.

Ambassadene
Det apparatet som OCA har å støtte seg på ute er først og fremst kulturattachéene ved de norske ambassadene. Utenriksdepartementet på sin side uttrykker tydelig at vårt land er for lite til at det er praktiske mulig eller hensiktsmessig å bygge opp et parallelt apparat ved siden av utenrikstjenesten. Et hovedargument er at det vil kreve for store ressurser. Det angis som en av årsakene til at de har hatt en person i styret i prøveperioden nettopp at de skal følge opp og sikre dette.

OCA på sin side har i flere sammenhenger gitt uttrykk for at det i gitte situasjoner kan innebære problemer med profesjonaliteten i ambassadene ute. De hevder å ha erfaring for at ambassadepersonalet ikke alltid har mulighet til å gjennomføre den oppfølgingen av kunstnerne i utlandet som er påkrevd. Et slikt arbeid representerer en slags manager-funksjon, noe som ofte innebærer kontinuerlig tilstedeværelse på døgnbasis. For å hjelpe til med nettverksbygging innebærer det også at vedkommende har intim kjennskap til kunstmiljøene på en direkte faglig måte. Dette er vanskelig å få til fra en posisjon som ansatt ved en ambassade.

Videre hevder OCA at deres rolle som kritisk instans begrenses gjennom den nære tilknytningen til Utenriksdepartementet og det offisielle apparatet. Direktøren uttrykker i et intervju med bladet Billedkunst nr. 2, 2002 at hun er misfornøyd med at så mange premisser er lagt fra departementet. Hun mener dette begrenser deres evne og mulighet til å være eksperimentelle. Hun mener at jo sterkere de er knyttet til UD, i jo større grad blir

de skjøvet inn i en rolle som "reisebyrå" hvor de først og fremst har en logistisk støttefunksjon.

Ambassadene anser OCA som et kompetansesenter og en serviceinstitusjon. Aller først må det dog bemerkes at de dataene vi har fått inn på dette området tyder på at det kan være et problem med synligheten. Det rapporteres tilbake fra en del at man ikke har helt klart for seg hvilke funksjoner og virksomhetsområder OCA skal dekke. Et svar lyder for eksempel: "Er det meningen at OCA skal være en kompetanse på kunst i utlandet?" Slike svar bør dog ikke oppfattes som representative ut fra det svært begrensede antall svar som kom tilbake i spørreundersøkelsen. Imidlertid kan den lave responsen i seg selv leses som et uttrykk for lav interesse og relevans.

Videre er det et gjennomgående trekk at man oppfatter OCA som for lite både hva budsjetter og bemanning angår. "OCA virker overarbeidet, virker som de kanskje ikke har kapasitet til mye mer."

På spørsmål om hvilke arbeidsoppgaver man kunne tenke seg at OCA burde utvikle i fremtiden, er hovedtendensen i svarene at man gjerne ville bli avlastet med vertskapsfunksjoner for kunstnere som reiser i vedkommende land. Hvis man skulle ta opp den utfordringen, vil det nok antakelig kreve store ressurser i form av reising og detaljplanlegging fra OCAs side. Det er naturlig å tenke seg at det vil være i strid med ønsket om å være en egen kunstfaglig aktør.

Det samme gjelder kunstnere fra vedkommende land som gjester Norge. At dette nevnes som en udekket oppgave må ha sin bakgrunn i manglende kommunikasjon mellom ambassadene og OCA hjemme. Det å ta imot og legge opp programmer for utenlandske kunstnere og kuratorer i Norge er et av de områdene OCA allerede prioriterer meget sterkt. OCA utøver dette vertskapet hjemme gjennom sitt besøksprogram. Problemet her ser derfor ut til å være et internt kommunikasjonsproblem snarere enn et ressursproblem.

Flere utestasjoner etterspør også en kommunikasjonsmedarbeider. Det heter for eksempel: "Effektiviteten kunne vært større. Kunne vært bedre koordinert", men her legges det til: "kjempehyggelige mennesker."

Det kan i denne sammenheng være fruktbart å sammenlikne med de nordiske søsterorganisasjonene. IASPIS i Sverige representerer kanskje en heldig mellomløsning. De er høringsinstans når det skal oppnevnes kulturattachéer ved ambassadene, og har alltid et avgjørende ord med i godkjennelsen disse. På den måten får både utenrikstjenesten og det internasjonale kunstsamarbeidet de best mulige kandidatene uten at det medgår unødige ressurser. Noe liknende burde være mulig å få til i Norge.

Nettverk

Nettverk er i dag et helt sentralt begrep i alt organisasjonsarbeid, i tillegg til å være en høyt verdsatt praksis. Et av hovedargumentene for å gi OCA den formen det har, er nettopp at de skal være i stand til å drive nettverksarbeid opp mot sentralt plasserte

personer i den internasjonale kunstverden. Det kan av den grunn være nyttig å se litt nærmere på hva vi her mener med begrepet. For det første skiller et nettverk seg fra det man vil kalle en institusjon ved at det vanligvis er uformelt. Det inneholder ikke de samme juridisk/moralske kontrakter mellom enkeltaktørene og delene i nettverket. Man kan inngå samhandling og avslutte prosjekter etter rent strategiske overveielser uten at det får verken juridiske eller moralske konsekvenser for deltakerne. En konsekvens av dette forholdet er at et nettverkssamarbeid er betydelig mer *fleksibelt* enn et formelt institusjonalisert samarbeid.

Det andre viktige poenget som bør understrekes er at det eksisterer ulike former for nettverk, det sentraliserte, det desentraliserte og det distribuerte. Et sentralisert nettverk har en sentral node som håndterer den samlede flyten av informasjon, og som overskuer hele feltet. All kommunikasjon går via denne sentrale noden. De enkelte aktørene har lav frekvens av samhandling direkte seg i mellom. Et desentralisert nettverk er et nettverk hvor strømmen er delvis delegert og skjøvet nedover i systemet, men det er fortsatt hierarkisk organisert. Den sentrale noden har også her i prinsippet tilgang på all informasjon. Det lar seg med andre ord kontrollere på nesten den samme måten som et sentralisert. Et distribuert nettverk er imidlertid av en prinsipielt annen type. Her er det ingen sentral node. Det eksisterer derfor ikke noe punkt i systemet som overskuer/kontrollerer den totale flyten. Her er alle posisjoner tilgjengelige fra alle andre posisjoner. Alle aktører kan potensielt inngå samhandling med hverandre. I et slikt system er forutsigbarheten sterkt redusert, mens fleksibiliteten er meget høy.

Det sentrale håpet med en institusjon som OCA er at den skal åpne opp det norske kunstfeltet mot et nettverk av globalt omfang som i prinsippet er åpent og uavgrenset. Man vil ideelt sett fjerne de institusjonelle beskrankningene som nasjonalstatene har representert, slik at alle arenaer i prinsippet blir tilgjengelig fra alle posisjoner. Man ser dette også formulert i Cuellar-rapporten, den internasjonale kulturmeldingen fra FN. Her er tilgjengelighet et helt sentralt nøkkelord, noe som blir omtalt som en menneskerett.

OCA har en sterk ideologisk orientering i retning av et distribuert nettverk. Motstanden mot instrumentell (statlig, politisk, økonomisk) kontroll av kunstprosessen er tydelig uttalt. Man hevder med styrke at kunstlivet skal være "selvorganiserende", helt i tråd med tankene og prinsippene bak et distribuert nettverk. Deres oppgave er å koble sammen aktører og miljøer og fremme tilgjengeligheten, ikke være en sentral node, men selv agere i systemet.

En slik ideologi er imidlertid meget krevende å omsette i praksis. I realiteten skjer det nesten alltid at en institusjon fungerer som en "gate-keeper", dvs at de personene som bemanner formidlingsleddet – slusevokteren – har visse preferanser enten av kunstfaglig eller kulturpolitisk karakter som gjør seg gjeldende i den utvelgelsen som foregår. Personlig nettverk kan også virke styrende på den strømmen som passerer gjennom slusen. I praksis er de tre typene bias vanskelig å skille fra hverandre.

Gate-keeperfunksjonen har to typer konsekvenser. For det første vil det si at den gruppen av kunstnere som formidles representerer et systematisk skjevt utvalg i forhold til den

spredningen av kunstpraksiser som eksisterer på den nasjonale scenen. For det andre kan det innebære at man åpner mot enkelte rom i større grad enn mot andre. Enkelte deler av den globale kunstscenen blir prioritert framfor andre.

I tilfellet OCA ser man et mønster som kan tyde på et visst innslag av slik gate-keepereffekt. I et tidlig strateginotat uttrykker man ønske om at senteret skal bli en "døråpner" og en "brobygger". I samtaler med evaluator uttaler direktøren at de ikke ønsker å være en gate-keeper, med de betydningene dette ordet har fått i internasjonal kulturformidling, men en svingdør (eg. *hinge* hengsle) som kan åpne strømmer begge veier.

Her ligger det også et annet moment som har med nettverksvirksomhet å gjøre, men som er svært lite påaktet i organisasjonsteori og -utvikling. Det dreier seg om det faktum at det vi dag kaller nettverkskompetanse er en sosial ferdighet som tradisjonelt har vært en typisk omgangsform for den øvre middelklassen. Å kunne håndtere et stort antall sosiale relasjoner på en strategisk måte, men allikevel holde en interessant og hyggelig samtale gående – konversere – har vært en betingelse for den typen økonomisk og maktpolitisk liv som har preget de innflytelsesrike miljøene i et samfunn. Et annet ord for nettverk i denne sammenheng er ganske enkelt "bekjentskapskrets". Når dette defineres som den normale organisasjonsformen i et samfunn, vil det også være en mulighet for at institusjonen automatisk presses oppover i den sosiale strukturen. På den måten kan selve organisasjonsformen bidra til å løfte virksomheten opp og bort fra det man gjerne oppfatter som grasrota. Når de formelt instituerte og kollektive ordningene svekkes til fordel for det nettverksbaserte, kan det i seg selv være med på å skape øket avstand til de typiske "68'er-drevne" organisasjonene og -miljøene her i landet. Det er for eksempel typisk at man fra dette holdet setter direktørens nettverk og "bekjentskaper" i nær forbindelse med elitisme og udemokratiske driftsformer. NBK mener at den typisk nettverksbaserte driften "lukker" institusjonen for utenverdenen. Det er noe av det de kaller "private prinsipper".

Hvis vi ser på den utvelgelsen av kuratorer og foredragsholdere til diskursprogrammet som man har foretatt fram til nå, gjør det personlige nettverket til direktøren og kuratorene seg tydelig gjeldende. Det har blitt innvendt fra kunstner- og kritikerhold at utvalget i for stor grad har blitt styrt av personlige relasjoner. Med mange og viktige unntak ser man en tendens til at OCA begrenser strømmen av impulser inn til de samtidskunstmiljøene kuratorene og direktøren selv har sterke identifikasjoner med. Her må det dog bemerkes at dette ligger i sakens natur. Hvis man vil delta på den globale scenen, må man delta med det som oppleves interessant ute. Da må man nettopp våge – og tåle – å bevege seg utenfor den lokale agendaen. I utvalget av kunstnere til biennaler ser man igjen en tendens til å plukke ut kunstnere og prosjekter som ligger innenfor den samme samtidskunstgenerasjonen og miljøet som OCA kan sies å representere. På den andre siden oppveies dette muligens noe av Utenriksdepartementets tildeling av midler til prosjekter og kunstnere som de oppfatter å ligge utenfor det typiske samtidskunstfeltet.

På den andre siden er det mye vanskeligere å spore en slik bias når det gjelder supportprogrammet. Her er spredningen ganske stor. Det ligger en begrensning i at de

etablerte atelierene ligger i Berlin og New York, men her har vi sett at det arbeides iherdig med å utvide tilbudet til andre deler av verden, også den 3. verden. Vi har også understreket at det føres en ganske raus tildelingspolitikk på dette området. Det har til og med vært bemerket at praksisen er *for* raus, fordi den fører til at knappe midler spres for tynt utover. Her svarer også de kunstnerne som har sittet i juryene og sett prosessen på nært hold, at direktøren har vist en tydelig bred tildelingspraksis. Dette understreker igjen behovet for økte midler på dette området

Samlet sett må man altså kunne si at OCA står overfor en type organisatorisk dilemma som i og for seg er ganske allment i samtiden. På den ene siden har man satset på å knytte til seg en sterk "anode" for gjennom denne personens nettverk å plassere institusjonen sentralt i et internasjonalt miljø. Dette ser ut til å kunne lykkes hvis man klarer å skape den nødvendige kontinuitet. På den andre siden kan suksess på dette område bidra til å skape en uheldig avstand til det hjemlige kunstmiljøet som skal danne den kreative basen for den utvekslingen institusjonen skal drive. Det er derfor avgjørende å komme fram til en organisasjonsform der nettverksarbeidets styrker blir tatt vare på samtidig som de mulige uheldige sidene kontrolleres. Denne utfordringen må både institusjonen og "eierne" ta alvorlig i tiden som kommer.

Alternative modeller

For å bidra til en mer systematisk diskusjon om denne organisasjonsutviklingen, kan man tenke seg tre prinsipielt ulike retninger på denne prosessen. Evaluator tillater seg derfor å skissere tre ulike organisasjonsmodeller som bør diskuteres i forhold til hverandre.

Fyrtårnmodellen
Den modellen som ble valgt av styret kan kalles fyrtårnmodellen. Det sentrale trekket her er at man bygger virksomheten rundt en høyprofilert person med et betydelig nettverk og meget høy kunstfaglig erfaring og kompetanse. Direktøren har ganske enkelt internasjonal kjendisstatus. Håpet er at dette skal tiltrekke seg oppmerksomhet og bidra til å gjøre den norske kunstscenen spennende og attraktiv sett utenfra.

En utfordring i denne modellen er forankringen av organisasjonen lokalt. Den internasjonale aktøren som fronter organisasjonen vil vanskelig ha tilstrekkelig kunnskap om lokale forhold og den nødvendige nærheten til de produktive miljøene som må til for å få til identifikasjon med institusjonen. Det er naturligvis ikke umulig, men må sies å representere et problem ved denne organisasjonsformen.

Opptrappingsmodellen
Et medlem i styret uttalte at "OCA slik vi ser det i dag bare er begynnelsen på en prosess vi ikke ser slutten på." Vedkommende mente at dette arbeidet sannsynligvis ville gjennomløpe flere organisatoriske former før man kommer i den situasjonen hvor den nåværende stiftelsens oppgaver vil lykkes.

Det man her slår til lyd for er en opptrappingsmodell. Man starter i det tilfellet i relativt liten skala. De langsiktige målene må være satt, og en tidsplan for vekst i virksomheten

definert. Når bestemte mål (som må være definert på forhånd) er nådd, går man over i fase to hvor nye mål settes. Når disse i sin tur er oppnådd, reorganiseres virksomheten og innrettes mot nye mål. Man kan for eksempel tenke seg at den første fasen rettes inn mot etablering av institusjonen i det utenrikskulturelle feltet. Dette ser det ut til at den nåværende strukturen vil kunne lykkes med på en tilfredsstillende måte. Når disse målene er nådd, kan man så justere strukturen for å oppnå en bedre lokal forandring.

Fordelen med en slik prosessmodell vil kunne være at man hele tiden tilpasser målene til den ressurstilgangen og den strategiske situasjonen som foreligger. I det utenrikskulturelle feltet ligger det i sakens natur at rammebetingelsene vil kunne forandre seg hurtig.

Svakheten ved en slik modell vil være at "transaksjonsomkostningene" vil bli ganske høye. Mye av arbeidet vil gå med til å reorganisere virksomheten.

Satelittmodellen
I denne modellen er noen trekk beholdt fra fyrtårnmodellen, mens enkelte av utfordrningene er forsøkt løst på en annen måte. Her er direktørrollen plassert annerledes i forhold til den delen av organisasjonen som skal tiltrekke positiv oppmerksomhet utenfra. Den har mer preg av en nettverksmodell på toppen.

Direktørstillingen besettes her av en person med lokal bakgrunn, noe som er ment å forankre institusjonen i de nære omgivelsene den er ment å fungere innenfor. Denne stillingen får da i hovedsak en forvaltningsfunksjon. Den kunstfaglige kompetansen er tenkt knyttet til institusjonen gjennom eksempelvis fem "noder" ("agenter") som befinner seg i de internasjonale målregionene hvor man vil fokusere sin virksomhet. De fungerer da som ankere eller moringer i disse områdene. Dette er personer av internasjonalt kjendisformat som kan knyttes til organisasjonen på en eller annen brøkdelsbasis, for eksempel en 20% stilling. Disse kan da ha litt ulik kunstfaglig kompetanse. Det kan for eksempel være en teoretiker/kunsthistoriker; et par av dem kan være kuratorer på toppnivå; mens én kan være en fremstående kunstner. Direktørfunksjonen går da ut på å "passe butikken". En kan her tenke seg for eksempel lobbyoppgaver og ansvar for ressurstilgangen. Det vil også innebære kontakten med departementene, Kulturrådet og andre samarbeidspartnere i det norske miljøet. Direktøren må også være det sentrale leddet som legger til rette kontakten med "agentene" ute, slik at netteverket hele tiden holdes så tett som mulig. Dette vil kunne frigjøre de kunstfaglige funksjonene fra forvaltningsoppgaver, samtidig som nærkontaktene i metropolene er garantert.

Konklusjoner

OCA representerer et tydelig brudd med tidligere praksis når det gjelder internasjonaliseringen av norsk kunst. De har både gjennom sin tenkning, sin praksis på de fleste områder og gjennom sitt nettverk, tydelig forsøkt å etablere samhandling og dialog snarere enn å drive eksport av en særegent norsk kunst. Gjennom sine ulike programmer har de bidratt til en ny giv i det internasjonale samarbeidet. Det er hevet over

tvil at OCA og deres internasjonale profil og stab bringer nye ideer og praksiser inn i det norske miljøer som vil ha positive ringvirkninger i årene som kommer.

I statuttene legges det vekt på at institusjonen skal øke og profesjonalisere internasjonaliseringen av kunstlivet. Det er hevet over tvil at OCA langt på vei har lykkes i sine forsøk på å løfte dette arbeidet ut av den faglige interessepolitikken og den utenrikspolitiske instrumentalismen. De kravene som stilles og de kriteriene som anvendes – selv om de altså kan oppfattes som utydelige og lite "gjennomsiktelige" – er konsekvent kunstfaglig begrunnet. Dette er av avgjørende viktighet for å befeste norsk kunst som en interessant og attraktiv samarbeidspartner.

Når de gjelder de mer konkrete oppgavene som vedtektene definerer, er bildet mer blandet. Oppgaven med "å initiere og legge til rette for enkeltkunstneres behov for internasjonal nettverksbygging, samarbeid og prosjektdeltakelse", er bare delvis løst. Som vi har sett har OCA tilført store ressurser til det norske miljøet når det gjelder nettverk og muligheter for deltakelse ute. Men arbeidet med å initiere nye prosjekter har i mindre grad ført frem. En av årsakene til dette kan ligge i begrenset tilgang på "frie" midler, slik OCA selv hevder. Hvis man skal få til en utvikling på dette feltet er det avhenging av friske midler. Dette punktet vurderes som viktig fordi det berører OCAs mulighet til å opptre som en uavhengig faglig instans.

Det andre punktet i statuttene, "å sørge for best mulig norsk deltakelse på biennaler" etc., må resultatene så langt vurderes som en videreføring av det arbeidet som allerede hadde kommet i gang på 90-tallet med SiB/No[...]Art. Her har ikke OCA foreløpig vist nyskapende kraft. Direktørens erfaring og nettverk har imidlertid løftet arbeidet opp på et kvalitativt nytt nivå.

På det tredje området, å "bidra til å presentere norsk samtidskunst i utlandet og innhente impulser til det norske kunstmiljøet fra utlandet", har det meste skjedd gjennom det internasjonale støtteprogrammet, atelierprogrammet, gjesteprogrammet og diskursprogrammet. De første tre av disse institusjonaliserte områdene er en videreføring av arbeid som allerede var i gang under de tidligere organisasjonene på området. Atelierprogrammet hjemme har utvilsomt fått et løft gjennom de fire nye atelierene som er etablert i Kunstnernes hus.

Det er vanskelig å vurdere om gjesteprogrammet har betydd noen forskjell fra den tidligere virksomheten på området. Det er dog grunn til å hevde at kvaliteten på innbudte foredragsholdere har vært hevet. I alle fall er det faglige nivået og den kunstpolitiske relevansen på programmet på et framragende nivå.

En nyskapning som OCA har initiert er det såkalte diskursprogrammet hvor man forsøker å stimulere til øket debatt omkring faglige og politiske forhold som angår samtidskunsten. Her er det satt i gang et arbeid som er svært lovende, men som etter såpass kort tid er vanskelig å vurdere effekten av på lengre sikt. Det bør imidlertid sterkt oppmuntres. Det har vært påpekt et par justeringer som bør gjennomføres for å lykkes enda bedre. Kommunikasjonen inn mot det norske publikummet bør åpnes og

tilrettelegges bedre. Her kan det være en tanke å utvide antallet institusjonelle partnere. Man bør også tilstrebe en størst mulig bredde i programmet hva gjelder temaer og teoretiske posisjoner som eksponeres. Dette har igjen sammenheng med institusjonens evne til å kommunisere og etablere partnerskap i det norske miljøet.

Her inngår også den oppgaven som er spesifisert som "informere, utgi publikasjoner og holde seminarer." Det føreste utgivelsen i skriftserien *Verksted* ble utgitt i 2003 under tittelen *New Institutionalism*. Dette er et godt programskrift for den samtidskunstbevegelsen OCA har plassert seg innenfor. Som sådan er det et viktig initiativ og bidrag i arbeidet med å etablere seg som en internasjonal aktør på feltet. Det er et avgjørende element i den overordnede strategien om å skape dialog og utveksling isteden for "eksport".

OCA må også vurderes som en tydelig forbedring i arbeidet med å få til en rådgiver og dialogpartner for Utenriksdepartementet i saker som omhandler kultursamarbeid med utlandet. Med direktørens nettverk og ikke minst høyprofilerte posisjon internasjonalt, er hun en ressursperson som vanskelig kan erstattes av andre. Dette har kommet til uttrykk i den norske tilstedeværelsen på biennalene, og også i planleggingen av andre offisielle hendelser.

Fordelingen av de "disponible prosjektmidler" er mer eller mindre en forvaltningsoppgave hvor OCA fortsetter en praksis som var etablert under de tidligere institusjonene på området. At disse funksjonene nå er samlet i én institusjon må kunne sies å representere en forbedring.

Når det gjelder organisasjonens struktur har OCA sannsynligvis ikke funnet sin endelige form. Man har allerede tatt et internt initiativ til gjennomgang av stillingsstruktur og arbeidsfordeling. Det ble da påpekt en del "funksjonelle svikt". Som et resultat av den prosessen har man fra mars 2004 ansatt en daglig leder/administrator med oppgave å etablere bedre og mer effektiv drift i administrasjonen, og å fylle rommet mellom den stadig fraværende direktøren og resten av staben. Det kan virke som dette har bedret forholdene.

En av de utfordringene som har vært nevnt av flere parter, også institusjonen selv, er å få til en bedre forankring av virksomheten i det norske kunstlivet. For at en bærekraftig internasjonalisering skal kunne skapes, er det avgjørende at prosessen har legitimitet og oppslutning på dette nivået. Å opprette moringer inn i det bredere norske miljøet vil sannsynligvis på sikt være avgjørende for å lykkes. Her virker det som om OCAs ledelse ikke forholder seg seriøst nok til de faktiske omgivelsene. Selv om man ser på disse fagforeningspregede og demokratisk styrte organisasjonene som uegnede samarbeidspartnere, er det i lengden ingen farbar vei å distansere seg fra dem. Reaksjonene fra omgivelsene bærer tydelig bud om dette. Man må kunne gå ut fra at "fredningstiden" for OCA nå er ute, og at motsetningene vil bli konfrontert sterkere i tiden som kommer. En slik situasjon bør institusjonen utvikle beredskap for.

Det har vært en gjennomgående oppfatning både av samarbeidspartnere og av OCAs ledelse og styre at institusjonen trenger økte ressurser for å kunne oppfylle sine forpliktelser på bestemte virksomhetsområder. Sannsynligvis bør denne ressurstilgangen komme hovedsakelig i form av frie midler. OCA selv ønsker seg utvidet mulighet til å drive "support" Dette er sannsynligvis en fruktbar tanke, da det vil bidra til å etablere OCA ute som en selvstendig kunstfaglig spiller, og dempe inntrykket av en statlig profileringsinstitusjon. Et annet område som bør følges opp fra bevilgende myndigheters side er etableringen av et OCA-fond. Det erkjennes fra OCA selv at dette vil være et tungt løft. Man har her ulike forslag til mulige løsninger. En løsning kunne være å gå via Kulturfondet, og definere OCA-fondet som et pilotprosjekt.

Det har vært rettet kritikk fra brukerne mot at OCA bare er engelskspråklig. Kommunikasjonen innad mot det norske kunstnermiljøene ser ut til å være skadelidende av dette. Mange føler at de ikke behersker fremmedspråk, og dette hemmer derfor institusjonens samhandling på den nasjonale scenen. For at OCA skal kunne oppfylle sine statutter er dette leddet svært viktig. Institusjonen bør derfor være tospråklig, ut fra logikken at skal man være en kanal må man være "åpen i begge ender". Dette understreker i tilfelle ytterligere behovet for en ny stilling.

OCA bør sette i gang en strategiprosess. Det har vært påpekt at det bør utarbeides en plattform i form av tydelige målformuleringer. Dette vil tjene flere formål. For det første gjelder det innad i organisasjonen. Avgjørelser kan tas på lavere nivå uten hele tiden å avklares med ledelsen. Det vil være av stor betydning i en organisasjon som er preget av relativt stor fysisk avstand mellom sentrale aktører. Dernest vil tydeliggjøringen av målene gi resultater for institusjonens forhold til sine omgivelser. Partnere og brukere vil lettere kunne danne seg et bedre bilde av OCA som aktør. Endelig mil en slik klargjøring også virke positivt i forhold til øket transparens i forvaltningen. Omgivelsene vil lettere kunne se og bedømme intensjonene som ligger bak avgjørelser og tildelinger som gjøres.

Det har vært påpekt av flere aktører både faste samarbeidspartnere og enkeltpersoner plassert i nettverket omkring OCA at de foreløpig muligens i for sterk grad har vært orientert mot et bestemt kunstmiljø. Det har vært vanskelig å sette et navn på dette miljøet, men det dreier seg om 90-tallsgenerasjonen av samtidskunstnere som bl.a. Ellen Aslaksen beskriver i sin rapport *Ung og lovende: 90-tallets unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår,* (Kulturrådets rapportserie nr 8, 1997). De er nå i ferd med å etablere seg i ledende posisjoner i institusjonene, noe som OCA er et godt eksempel på, og vil derfor i årene som kommer kunne øve sterk innflytelse på utviklingen av kunstlivet her i landet. De tilfører nye ressurser på mange felter, og har som beskrevet skapt et helt nytt klima i det internasjonale samarbeidet. Men det er samtidig grunn til å advare mot en for sterk dominans fra ett miljø i en institusjon som OCA, som etter sine vedtekter er ment å betjene hele miljøet. Ikke minst er det en oppgave å fange opp nye tendenser og et bredt spekter av impulser utenfra. Det krever ikke bare en fleksibel organisasjon, men også en udogmatisk og åpen faglig og kulturpolitisk holdning. Hvis institusjonen selv er for dypt engasjert i én bestemt kunstideologisk posisjon, kan dette virke hemmende på arbeidet. Ikke minst på bakgrunn av at kunstbevegelser og stilepoker kommer og går, er dette et viktig punkt.

Som det har vært understreket flere ganger, vil det være en god ide å forsterke staben med en kommunikasjonsmedarbeider. Flere av de viktigste funksjonene institusjonen er ment å ha, er avhengige av at dette leddet fungerer på en profesjonell måte.

OCA representerer et miljø og en generasjon som legger avgjørende vekt på å "dekonstruere" de tradisjonelle rollene i kunstlivet. Vi har sett hvordan en og samme person veksler i sitt virke mellom kunstner, kurator, kritiker/teoretiker og leder. Dette har nok vært en viktig prosess rent kunsthistorisk, men det kan innebære en fare for habilitetsproblemer når de samme personene bemanner flere ledende institusjoner på kunstfeltet samtidig som de er skapende. I OCAs virksomhet har vi sett at de ønsker seg et øket engasjement i selve kunstproduksjonen for å befeste sin egen faglige uavhengighet. Siden OCA er en offentlig institusjon, er det her viktig at man til enhver tid garderer seg mot uheldig rolleblanding.

Motsetningene mellom den linjen OCA følger i internasjonaliseringen, og en mer kollektivt orientert kulturpolitikk ser ut til å være reell nok. Selv om det framkommer til dels kraftig kritikk av den "private" og "elitistiske" arbeidsstilen, bør det være grunnlag for å anvende ressurser på denne typen høyprofilerte tiltak. NBK, som er en kollektiv organisasjon med kunstnervelferd som sin hovedoppgave, kontrollerer tross alt en samlet ressurstilgang inn i kunstmiljøet som er flere ganger så stor som hva som bevilges til OCA. Samlet sett bør det være mulig å få til en arbeidsdeling mellom de organisasjonene som tar ansvar for kunstnersamfunnets velferd og arbeidsvilkår på den ene siden, og de som arbeider med norsk deltakelse på det aller mest høyprofilerte og fremragende nivået i samtidskunsten på den andre. Det er hevet over tvil at en deltakelse på dette nivået krever betydelige ressurser. Hvis man kaster et blikk inn på et tilgrensende felt – nemlig vitenskap og forskning – som det på mange måter er naturlig å sammenlikne med, har man her langt på vei greid å institusjonalisere hensynene både til lokal bredde og internasjonale topprestasjoner. Her har man etablert sentra for fremragende forskning hvor det internasjonale elementet er helt avgjørende for å kunne lykkes, samtidig som det drives anvendt virksomhet som utelukkende er å komme til nytte i lokale sammenhenger.

Anbefalinger

OCA har i løpet av prøveperioden vist at de i all hovedsak oppfyller de forventningene som ble stilt ved opprettelsen, og at de fyller et viktig rom i den utenrikskulturelle virksomheten. De representerer også en viktig ressurs for det norske kunstmiljøets muligheter for deltakelse internasjonalt.

Ressurser:

1. Institusjonen bør tilføres frie midler slik at den faglige profileringen og uavhengigheten kan bedres.
2. Stillingene bør bli hundre prosent, og det bør opprettes en ny stilling som informasjons-/kommunikasjonsmedarbeider.
3. Det offentlige bør sikre midler til etableringen av et OCA-fond. Dette vil i avgjørende grad kunne bidra til at virksomheten oppnår en faglig styringsevne og uavhengighet.

Organisasjon:

1. Kommunikasjons- og formidlingsbehovet bør dekkes bedre enn hva som har vært tilfelle så langt. I første rekke gjelder dette overfor de faste samarbeidspartnerne, men også innad i staben. Dette bør gjøres med en egen stilling.
2. En må sørge for å forankre institusjonen bedre i det norske kunstmiljøet.

Virksomhetsområder:

1. Studioprogrammet i Oslo må settes i full operativ stand med tilfredsstillende boforhold for de gjestende kunstnerne. Det vil si at det stilles nødvendige midler til rådighet for å sette i stand leiligheter for de gjestende kunstnerne.
2. Det bør utvikles en mulighet for direkte støtte til kunstnerisk produksjon. Flere av de ansatte har spisskompetanse innenfor dette området og representerer en ressurs som bør utnyttes bedre. Dette vil også bidra til å etablere OCA som en uavhengig institusjon, og således kunne styrke det faglige omdømmet, og dermed forsterke den profileringseffekten de kan bidra med i det utenrikskulturelle feltet.
3. Det bør stilles ressurser til rådighet slik at det "diskursive programmet" kan utbygges og videreføres. Spesielt bør det legges vekt på å sikre publikasjonsseriens videre eksistens. Dette kan ses i sammenheng med det arbeidet som vil utvikles innenfor direkte kunstnerisk produksjon.

Visjon/strategi:

1. Det bør settes i gang en prosess som tar sikte på å utforme et strategidokument for virksomheten. Dette vil være en forutsetning for justeringer og utvikling på de andre feltene. Av den grunn bør dette være det første skritt som tas når institusjonen etableres på fast basis.
    - Det bør utarbeides et arbeidsdokument hvor forslag til visjoner, mål og strategier formuleres.
    - Dette dokumentet bør bearbeides i ulike fora internt og eksternt.
    - Det bør avholdes et antall seminarer/workshops hvor ulike relevante aktører trekkes med både fra de internasjonale og det nasjonale miljøene.
    - En slik prosess vil i seg selv kunne bidra til å forankre institusjonen i sine relevante omgivelser.
    - Denne prosessen bør munne ut i konkrete vedtak om organisasjonens form og dens oppgaver.